А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

1 крб. 10 коп.

А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

ПРО ЛІТЕРАТУРУ

А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

ПРО ЛІТЕРАТУРУ

ЗБІРКА СТАТЕЙ

ВИДАВНИЦТВО ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ «ДНІПРО»
КИЇВ — 1975

8
Л84

Вступне слово
члена-кореспондента АН УРСР
І. О. Дзеверіна

Упорядкування та примітки
В. Я. Хоменка

Переклали з російської
О. О. Бойко та *Д. М. Прикордонний*

© Український переклад, вступне слово та примітки
Видавництво «Дніпро», 1975

Л $\frac{70202 - 161}{M\ 205\ (04) - 75}$ 146 — 75

ВСТУПНЕ СЛОВО

Учень і соратник Леніна, Анатолій Васильович Луначарський (1875—1933) все своє життя віддав справі революції. І як політичний та державний діяч, перший наш нарком освіти, і як публіцист, літератор, учений, він відіграв велику роль у формуванні й розвитку соціалістичної культури в нашій країні.

Проте істинний масштаб і значення діяльності А. В. Луначарського були усвідомлені далеко не відразу; протягом тривалого часу вона майже не привертала до себе уваги дослідників. Ще якихось п'ятнадцять років тому акад. О. І. Білецький у своєму вступному слові до виданої українською мовою збірки літературно-критичних статей Луначарського змушений був констатувати: «...і досі ми не маємо ні повної бібліографії його робіт, ні розгорнутої характеристики його багатогранної діяльності, ні навіть хоч би дослідження його шукань і досягнень у галузі теорії та історії мистецтва (літератури, театру, музики, живопису)». Нині тут спостерігаються неабиякі зрушення. Вийшли друком восьмитомне Зібрання творів А. В. Луначарського, підготовлене Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР (1963—1967), чимало нових збірок його виступів з питань культури, мистецтва, літератури. Істотно збагачують наші уявлення про творчий доробок Луначарського і матеріали, вміщені у 80-му («В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы») та 82-му («А. В. Луначарский. Неизданные материалы») томах «Литературного наследства». Крім того, в останні роки з'явився ряд грунтовних досліджень, присвячених літературно-естетичним поглядам Луначарського, його науковій і організаторській діяльності,— для прикладу можна назвати такі книжки, як «Эстетические взгляды А. В. Луначарского» (2-е вид., 1970) О. Лебедєва або «А. В. Луначарский и советская литература» (1974) М. Трифонова. Все це не лише сприяє популяризації спадщини одного з визначних діячів радянської культури серед широких читацьких кіл, а й дозволяє дати їй справді об'єктивну оцінку.

Як відомо, шлях А. В Луначарського до марксизму-ленінізму був досить складним, не вільним від політичних помилок і філософських блукань. Згадаймо, що після поразки першої російської революції він примкнув до махістів і проповідував реакційну теорію

богобудівництва. Згадаймо, що вже в пожовтневі роки він зайняв непослідовну позицію щодо деяких антимарксистських настанов ідеологів Пролеткульту... Втім, не зайво відзначити: якщо йдеться про Луначарського-критика, Луначарського — теоретика мистецтва, то навіть у період своїх захоплень емпіріокритицизмом, богобудівництвом він багато в чому залишався вірним традиціям матеріалістичної естетики. (Недарма В. І. Ленін у лютому 1913 року писав Горькому про можливість відділити Луначарського від махістів саме «на естетиці»). А головне — Луначарський, з юних літ і назавжди зв'язавши свою долю з революційним рухом, наполегливо переборював помилкові переконання, невпинно еволюціонував у напрямку до дедалі глибшого оволодіння єдино науковими, марксистськими світоглядними принципами. В цьому відношенні величезне, можна сказати, вирішальне значення мав безпосередній і постійний ідейний вплив на нього В. І. Леніна. Насамперед мудрі ленінські поради і гостра, безкомпромісна ленінська критика й допомогли Луначарському остаточно утвердитись на позиціях марксизму.

Ленін дуже високо цінував талант Луначарського. Суворо засуджуючи його махістські «шукання», Володимир Ілліч водночас вірив, що Луначарський — на відміну від Богданова й Базарова — неодмінно вийде на правильний шлях. «Луначарський вернеться в партію,— говорив Ленін у бесіді з Горьким.— Він — менший індивідуаліст, ніж ті двоє. Напрочуд багато обдарована натура. Я до нього «відчуваю слабість»... Я його, знаєте, люблю, чудовий товариш!»

Виняткова обдарованість А. В. Луначарського знайшла вияв у його насичених глибокими, оригінальними думками й яскравих формою статтях, нарисах, доповідях, промовах.

Будучи людиною воістину енциклопедичних знань, він у своїх виступах порушував питання, що торкалися найрізноманітніших галузей науки і культурного розвитку. Та головну сферу його дослідницьких інтересів становили література і мистецтво. (До речі, й не тільки дослідницьких. Перу Луначарського належать драматичні твори, художні переклади). Близько двох тисяч його праць присвячено загальноестетичним проблемам, питанням теорії та історії літератури, театру, музики і живопису, творчості окремих митців і окремим художнім явищам.

Особливо великі заслуги Луначарського як літературознавця і літературного критика. Марксистську науку про літературу він збагатив дослідженнями, позначеними грунтовністю теоретичних побудов, влучністю конкретних спостережень, точністю ідейно-естетичних оцінок. Разом з В. В. Воровським, М. С. Ольмінським, С. Г. Шаумяном та іншими літераторами-більшовиками, вихованими в ленінській політичній школі, він на повен голос сказав про високу революційну місію нової, соціалістичної літератури.

Луначарському завжди було властиве розуміння суспільно важливої і нічим не замінимої виховної ролі мистецтва, літератури. Виходячи передусім з цього, він наголошував на неминущому ідейно-художньому значенні російської і світової літературної класики. І, виходячи з цього ж, він ще в деяких ранніх статтях обстоював потребу створення пролетарської реалістичної літератури, перейнятої духом соціальної активності, і непримиренно виступав проти декадентства, а в зрілий період своєї творчості став полум'яним поборником реалізму нового типу — реалізму соціалістичного. Характеристику визначальних рис письменника, що не на словах, а на ділі керується методом соціалістичного реалізму, є по-ленінському партійним у своїй творчості, дано в лекції Луначарського «М. Горький-митець» (1931): «Письменник — піонер-експериментатор, він повинен іти попереду нашої армії, заглиблюватися в усі галузі пролетарського життя і досвіду, підсумовуючи їх своїм особливим методом образного мислення, давати нам повнокровні, яскраві узагальнення відносно того, які зараз процеси відбуваються навколо нас, яка діалектична боротьба кипить в навколишньому житті, що́ перемагає, куди воно має тенденцію розвиватись».

А. В. Луначарського небезпідставно вважають одним з основоположників теорії соціалістичного реалізму, ряд висновків щодо сутності нового творчого методу вперше обгрунтував саме він. Проте важливо підкреслити, що в цих своїх висновках він прямо й безпосередньо спирався на положення естетики ленінізму.

Луначарський взагалі доклав надзвичайно багато зусиль до вивчення літературно-естетичних поглядів В. І. Леніна. Так, чи не найвищим досягненням нашої літературознавчої Ленініани і досі залишається його опублікована 1932 року стаття «Ленін і літературознавство», в якій всебічно розкрито значення ленінського вчення для розвитку соціалістичної художньої культури і чітко визначені шляхи наукового освоєння естетичної спадщини великого вождя трудящих. Для кожного дослідника, що працює над відповідальною темою «Ленін і література», справжнім науковим орієнтиром стали оці слова з статті Луначарського: «Вся ленінська спадщина має бути якнайуважніше досліджена літературознавцями, починаючи від філософських побудов Володимира Ілліча, його історичної концепції, його політичних переконань і кінчаючи безпосередньо літературними висловлюваннями. Часто буває, що кинуті, здавалося б, мимохідь зауваження Володимира Ілліча містять насправді цілу програму дій для літературознавця, намічають віхи його методологічного шляху, набувають директивного значення».

Теоретичні узагальнення Луначарського-літературознавця виростали на грунті вдумливого дослідження ним історичного досвіду літератури і сучасного літературного процесу. Пушкін і Толстой,

Щедрін і Достоєвський, Некрасов і Шевченко... Шекспір, Свіфт, Гете, Гейне, Уїтмен, Петефі... Творчість класиків дістала наукове висвітлення в цілому ряді праць Луначарського. І уважно, пильно стежить він за новими явищами в літературі, що засвідчували народження і розвиток у ній соціалістичного світобачення. Зокрема не можна не згадати в цьому зв'язку цикл його статей про М. Горького. Якщо в дореволюційні та перші післяреволюційні роки Луначарський помилявся в оцінці деяких горьківських творів, то пізніше він зумів по-справжньому глибоко осмислити ідейні і художні завоювання цього, за його визначенням, «великого зачинателя пролетарського мистецтва». Так само становлять значний інтерес судження Луначарського про В. Маяковського, про багатьох і багатьох інших письменників — творців радянського багатонаціонального мистецтва слова. В своїй основі, своїм принциповим змістом ці судження аж ніяк не застаріли.

Визначаючи завдання марксистської літературно-художньої критики, Луначарський говорив, що вона повинна бути «інтенсивним, енергійним учасником процесу становлення нової людини і нового побуту». За його переконанням, «критик-марксист — не літературний астроном, який пояснює неминучі закони руху літературних світил від великих до найдрібніших. Він ще й боєць, він ще й будівник».

Таким бійцем, будівником був у своїй діяльності і сам Луначарський.

Усе краще із створеного А. В. Луначарським блискуче витримало іспит історії і по праву належить до нашої класичної спадщини. Вивчення та використання його досвіду дійово допомагає нам будувати велику культуру комунізму.

І. ДЗЕВЕРІН

ЕСТЕТИКА. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

ЛЕНІН І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

1. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Марксизм-ленінізм — єдина і цілісна система поглядів, світогляд і світопізнання пролетаріату як класу. Виростаючи з усієї суми набутих людством знань, але будучи організованим на цілком нових засадах, що стали можливими тільки внаслідок особливого соціального становища нового класу, марксизм-ленінізм перевершує в науковому відношенні всі попередні побудови людського розуму різних епох і класів. Марксизм-ленінізм є водночас і філософською картиною природи та суспільства, і теорією пізнання, загальним методом наукового дослідження, і разом з тим системою керівних принципів, які лежать в основі програми пролетаріату, стратегії і тактики повалення капіталізму і побудови пролетаріатом нового, соціалістичного суспільства.

Як пролетарський світогляд, марксизм-ленінізм не охопив ще цілком свідомості всіх пролетарських мас. Він є зброєю *авангарду* пролетаріату, який виражає його справжні інтереси, пролетарських комуністичних партій і їхнього міжнародного об'єднання — III Комуністичного Інтернаціоналу.

Основу, могутній і глибокий розвиток цього світогляду дали Карл Маркс і Фрідріх Енгельс у другій половині XIX століття. Вони назвали його «науковим соціалізмом», або «діалектичним матеріалізмом». Великі засновники пролетарського світогляду виходили з глибокого вивчення як теорії, так і живої дійсності минулого і навколишньої сучасності. Як писав Ленін, «Маркс був продовжувачем і геніальним завершувачем трьох головних ідейних течій XIX століття, які належать трьом найбільш передовим країнам людства: класичної німецької філософії, класичної англійської політичної економії і французького соціалізму в зв'язку з французькими революційними вченнями взагалі»[1]. Уважне вивчення буржуазної політичної економії, вищих форм утопічного соціалізму, бойового матеріалізму буржуазних філософів XVIII століття, ідеалістичної діалектики німецьких

мислителів початку XIX століття, особливо Гегеля, поєднувалось у Маркса і Енгельса із всебічним аналізом усіх форм сучасної їм соціальної дійсності, обгрунтуванням практики ще молодого руху пролетаріату, врахуванням досвіду буржуазних революцій XVIII і XIX століть і перших спроб пролетарських переворотів у 1848 році і під час Комуни.

Але тепер не може бути вже й мови про будь-який справжній марксизм поза ленінізмом. Ленінізм став продовженням справи Маркса і Енгельса на основі врахування дальшого розвитку капіталізму, аж до епохи його загнивання — імперіалізму, і дальшого розвитку пролетаріату, аж до Великої Жовтневої революції 1917 року і досвіду соціалістичного будівництва останніх років. Не можна бути ленінцем, не будучи марксистом, це само собою зрозуміло, бо вся теорія і практика Леніна і його партії грунтуються на марксизмі. Але так само не можна тепер бути марксистом, не будучи леніністом, бо ленінізм є природна і необхідна стадія вчення Маркса. За визначенням Сталіна, «ленінізм є марксизм епохи імперіалізму і пролетарської революції. Точніше: ленінізм є теорія і тактика пролетарської революції взагалі, теорія і тактика диктатури пролетаріату особливо. Маркс і Енгельс подвизалися в період передреволюційний (ми маємо на увазі пролетарську революцію), коли не було ще розвиненого імперіалізму, в період підготовки пролетарів до революції, в той період, коли пролетарська революція не була ще прямою практичною неминучістю. А Ленін, учень Маркса й Енгельса, подвизався в період розвиненого імперіалізму, в період розгортання пролетарської революції, коли пролетарська революція уже перемогла в одній країні, розбила буржуазну демократію і відкрила еру пролетарської демократії, еру Рад. Ось чому ленінізм є дальшим розвитком марксизму» [2].

Марксизм без ленінізму неможливий. Меншовицький марксизм усіх типів, марксизм II Інтернаціоналу, є псевдомарксизм. Цей світогляд мертвий і розкладається на наших очах, перетворюючись в більш-менш вдало розмальовану декорацію, за якою відбувається розбещування пролетаріату і йде політиканська метушня, спрямована на те, щоб викривити самостійний розвиток робітничого класу і підпорядкувати його ідейному впливу експлуататорів. Ленінізм «виріс і зміцнів у сутичках з

опортунізмом II Інтернаціоналу, боротьба з яким була і є необхідною попередньою умовою успішної боротьби з капіталізмом» (Сталін) [3].

Були спроби — їх робила, наприклад, група А. М. Деборіна — зобразити взаємовідношення марксизму і ленінізму в тому розумінні, що нібито марксизм становить закінчену *теорію* пролетаріату, а ленінізм — оновлену і пристосовану до нашого часу його *практику*. Цей погляд має бути якнайрішучіше осуджений як меншовикуюча, свідомо чи несвідомо вчинена спроба знизити значення ленінізму і цим самим викривити і весь марксизм. Ленінізм є не лише практикою, пристосованою до часу реальної пролетарської революції, а також і новою фазою розвитку теорії, яка залишається глибоко вірною своїм принципам і розвивається в зв'язку з новим досвідом.

Іноді, не заперечуючи першорядного значення ленінізму в галузі політики, політичної економії, основних принципів історії, і особливо революційної практики, намагаються довести, що ленінізм не вносить нічого особливо цінного в галузь філософії. Теоретики цього типу намагаються поставити поряд з Марксом і Енгельсом Г. В. Плеханова і обійти зі словами люб'язної похвали філософські праці В. І. Леніна. Цей зовсім неправильний і глибоко шкідливий погляд на речі має бути з усією різкістю відкинутий. Захищаючи матеріалізм Маркса від усяких хитрих, слизьких і звивистих систем так званого позитивізму (Е. Мах, Р. Авенаріус та ін.), Ленін у «Матеріалізмі і емпіріокритицизмі» розгорнув багатющу систему поглядів, яка є, з точки зору з'ясування суті як матеріалістичної, так і діалектичної сторони філософії пролетаріату, надзвичайно цінним вкладом у скарбницю марксистської думки. Без якнайуважнішого вивчення цієї книжки не можна бути освіченим марксистом. Ленін не закінчив інших філософських творів, але в його чорнових зошитах залишилися численні конспекти творів Гегеля і замітки про цілу низку різних філософських проблем, які є такими самими коштовними перлинами пролетарської філософської думки, як, наприклад, афоризми Маркса про Фейєрбаха [4]. Кожний рядок і кожне слово тут треба уважно вивчати, щоб детермінанти, які містяться в цій короткій, але багатющій спадщині, могли бути цілком використані як керівні віхи у подальшій філософській роботі пролетаріату.

«Літературна енциклопедія» зобов'язана висвітлити ту частину спадщини Леніна, яка стосується безпосередньо літературознавства, або, вірніше, висвітлити сучасне літературознавство з допомогою цієї спадщини.

Само собою зрозуміло, що обгрунтовані Леніним загальні філософські принципи марксизму мають основоположне значення і для літературознавства як однієї з галузей пролетарської науки. Разом з використанням для цієї спеціальної мети філософської спадщини Леніна необхідно якнайуважніше вивчити під цим спеціальним кутом зору і *суспільно-наукові* принципи та дані ленінізму. Особливе значення має при цьому вчення Леніна про *культуру,* про взаємини культури минулого з пролетарською культурою і про культурні завдання пролетаріату в нашій країні. Літературу не можна вивчати поза *історією* суспільства й історією самої літератури. В спадщині Леніна є дорогоцінні вказівки, які розкривають внутрішню суть економічної, політичної і культурної історії нашої країни, без розуміння якої не можна ні зрозуміти минулого літератури, ні історично осмислити її сучасне та майбутнє. Виклад і коментування всієї величезної спадщини Леніна з погляду використання її для літературознавства, зрозуміло, не може бути вичерпане статтею в «Енциклопедії»: це справа спеціальних досліджень, найпевніше — колективних. Тут ми обмежуємося стислим нарисом ленінізму в таких розділах: 1) філософська спадщина Леніна; 2) його вчення про культуру; 3) теорія імперіалізму; 4) вчення про основні шляхи розвитку Заходу і нашої країни; 5) окремі праці Леніна, тією чи іншою мірою присвячені трактуванню літературних явищ; 6) його окремі зауваження і висловлювання, що стосуються галузі літератури, які не ввійшли до його творів, але збереглися в спогадах сучасників, і, нарешті, 7) Ленін і проблеми сучасного марксистського літературознавства.

2. ФІЛОСОФСЬКІ ПОГЛЯДИ ЛЕНІНА

Найхарактерніша риса ленінського методу — єдність теорії і практики — особливо показова на фоні діяльності соціал-демократів з II Інтернаціоналу, теорія яких — не більш як фразеологія, покликана замаскувати соціальну безплідність і зрадництво їхньої практики. «Єдність теоретичної ідеї (пізнання) *і практики* —

це NB — і ця єдність *саме в теорії пізнання...»* [5]. Цей чудовий філософський фрагмент Леніна свідчить про те, що саму теорію пізнання Володимир Ілліч мислив невідривно від практики, яка входить в цю теорію. Всяку теорію він невтомно перевіряв практикою, і не випадково в передмові до другого видання брошури «Чи вдержать більшовики державну владу?» він із задоволенням писав:

«Ця брошура писана... в кінці вересня і закінчена 1-го жовтня 1917 року.

Революція 25-го жовтня перевела питання, поставлене в цій брошурі, з галузі теорії у галузь практики.

Не словами, а ділами треба відповідати тепер на це питання...

Завдання тепер у тому, щоб *практикою* передового класу — пролетаріату — довести життєвість робітничого і селянського уряду...

За роботу, всі за роботу, справа всесвітньої, соціалістичної революції повинна перемогти і переможе»* [6]. Тут Ленін говорить про те, що йому ніколи тепер розмірковувати про революцію, що революції цікавіше робити, ніж про них писати, але він і писав з тим, щоб робити. Вислів про те, що марксизм «не догма, а *керівництво до дії»* [7], був одним з найулюбленіших висловів Леніна. Він, звичайно, аж ніяк не стосується теоретичної продукції II Інтернаціоналу, яка вся спрямована на те, щоб реформістською балаканиною позбавити пролетаріат можливості діяти. Але цей вислів надзвичайно характерний для ленінізму, цього «марксизму епохи імперіалізму і пролетарських революцій», коли до активної класової боротьби проти капіталізму залучено десятки мільйонів міжнародного пролетаріату, коли пролетаріат переміг уже на одній шостій земної кулі і вступив у смугу вирішальних боїв з капіталістичним ладом на решті п'яти шостих її.

У своєму творі «Матеріалізм і емпіріокритицизм. Критичні замітки про одну реакційну філософію» Ленін зі всією силою свого генія став на захист матеріалізму. Він сам вказував на ту відмінність завдань, яка існує між цим дослідженням і філософськими творами Маркса і Енгельса при цілковитій єдності вихідних точок

---

* Тут і далі окремо не позначений курсив належить Леніну.— *А. Л.*

зору і всього світогляду в цілому. Маркс і Енгельс у своїх філософських працях і замітках часто змушені були виступати проти вульгарних метафізичних матеріалістів і тому з особливою силою підкреслювали *діалектичний* характер свого світогляду, тобто саме те, що відрізняло його від вульгарного матеріалізму Бюхнера, Фохта та подібних до них. Книжка Леніна була написана з метою захисту матеріалізму від різних форм половинчастого світогляду, що маскував свою суб'єктивну ідеалістичну суть так званим позитивізмом, різними формами еклектизму і плутанини, всіляким кокетуванням з «наївним реалізмом» і т. д. Ленін вичерпно довів, що всі форми позитивізму, емпіріокритицизму, махізму і т. д. становлять собою безперечний ідеалізм, що вони нічого спільного з діалектичним матеріалізмом не мають і не можуть мати. Доводити це було необхідно тому, що лукава і плутана філософська думка Авенаріуса, Маха та їхніх прибічників і учнів спокусила декого з марксистів у Росії і за кордоном, причому серед спокушених були й більшовики, правда, такі, що в політичному відношенні належали на той час до відщепенців. Теорії, що виросли на грунті проймання цією формою ідеалізму (Авенаріус, Мах та ін.), названі їх творцями «емпіріомонізмом» (О. Богданов), «емпіріосимволізмом (П. Юшкевич), доходили іноді до неприпустимого трактування марксизму як своєрідної «релігійної» форми (А. Луначарський) і викликали різку відсіч з боку Плеханова. Проте відсіч ця видалася Леніну не лише не досить нищівною для надзвичайно небезпечного ухилу в лавах соціал-демократії тієї пори, а й такою, що виходить з неправильних позицій, обумовлених шкідливими поступками кантіанству («теорія ієрогліфів»), не досить глибоким розумінням діалектики та ін. Все це й спонукало Володимира Ілліча виступити на захист діалектичного матеріалізму з книжкою, яка увійшла в залізний і золотий фонд пролетарської філософії.

Для визначення самої суті матеріалізму Ленін цитує працю Енгельса «Людвіг Фейєрбах»: «Той речовинний (stofflich), чуттєво сприйманий нами світ, до якого належимо ми самі, є єдино дійсний світ», «наша свідомість і мислення, якими б вони не здавались надчуттєвими, являють собою продукт (Erzeugnis) речовинного, тілесного органу, мозку. Матерія не є продукт духа, а дух є лише вищий продукт матерії. Це, розуміється,

чистий матеріалізм»[8]. Матеріалізм, як наголошує Ленін, рішуче відкидає протиставлення явища — речі: «Всяка таємнича, мудрована, хитромудра різниця між явищем і річчю в собі є чистісінька філософська нісенітниця. На ділі кожна людина мільйони разів спостерігала просте і очевидне перетворення «речі в собі» в явище, «річ для нас». Це перетворення і є пізнання»[9]. Джерелом усякого пізнання можуть бути тільки відчуття, але звідси йдуть два шляхи — один правильний, другий хибний: «Перша посилка теорії пізнання, без сумніву, полягає в тому, що єдине джерело наших знань — відчуття. Визнавши цю першу посилку, Мах заплутує другу важливу посилку: про об'єктивну реальність, яка дана людині в її відчуттях або яка є джерелом людських відчуттів. Виходячи з відчуттів, можна йти по лінії суб'єктивізму, яка приводить до соліпсизму («тіла є комплекси або комбінації відчуттів»), і можна йти по лінії об'єктивізму, яка приводить до матеріалізму (відчуття є образи тіл, зовнішнього світу). Для першої точки зору — агностицизму або трохи далі: суб'єктивного ідеалізму — об'єктивної істини бути не може. Для другої точки зору, тобто матеріалізму, істотним є визнання об'єктивної істини»[10].

Отже, основою матеріалізму є такі положення. Існує об'єктивний світ, в основі своїй він єдиний; це єдина в усій безконечній різноманітності матерія. Кожна людина становить частину цього світу. Її свідомість, як і свідомість взагалі, є властивість високоорганізованої матерії. Свідомість людини відбиває дійсні речі навколишнього світу і їх взаємодію. Вона відбиває лише приблизно, але це наближення стає раз у раз дедалі точнішим. Ленін пише з цього приводу: «...Для матеріаліста світ багатший, живіший, різноманітніший, ніж він здається (тобто уявляється нашій свідомості на даному відрізку її розвитку.— *А. Л.*), бо кожний крок розвитку науки відкриває в ньому нові сторони»[11].

Як ми вже сказали, основним завданням головного філософського твору Леніна був захист матеріалізму від усякого замаскованого ідеалізму, який намагався підрити його непорушні підвалини. Ленін надавав величезного значення саме *діалектичній* суті матеріалізму Маркса. Матерія для Леніна не є щось інертне, само по собі непорушне, що потребує поштовху ззовні, якогось нематеріального руху, сили чи енергії. В однаковій мірі

і цей рух для Леніна зовсім не є тільки механічним пересуванням у просторі з допомогою поштовху, опору, відбиття і т. д., як це припускали матеріалісти механістичні. Для Леніна матерія і рух зливаються воєдино. Матерія діалектичного матеріалізму є щось таке, що розвивається, і під рухом її слід розуміти всі безмежно різноманітні її зміни. Зміна властива матерії, як такій. Матерія ніколи і ніде не може бути незмінною. Всяка матеріальна даність перебуває в процесі зміни, причому процес цей завжди має характер роздвоєння, розпаду даного цілого на суперечні частини. «Роздвоєння єдиного і пізнання суперечливих частин його... є *суть* (одна з «сутностей», одна з основних, коли не основна, особливостей або рис) діалектики» [12]. «Тотожність протилежностей,— продовжує Ленін,— ... є визнання... суперечливих, *взаємовиключаючих,* протилежних тенденцій в *усіх* явищах і процесах природи (і духу і суспільства *в тому числі*). Умова пізнання всіх процесів світу в їх *«саморусі»,* в їх спонтанейному розвитку, в їх живому житті, є пізнання їх, як єдності протилежностей. Розвиток є «боротьба» протилежностей» [13].

Встановлюючи ці величезної ваги загальні принципи в своїх замітках «До питання про діалектику», Ленін особливо підкреслює двояке уявлення про розвиток. «Дві основні... концепції розвитку (еволюції) є: розвиток як зменшення і збільшення, як повторення, *і* розвиток як єдність протилежностей (роздвоєння єдиного на взаємовиключаючі протилежності і взаємовідношення між ними).

При першій концепції руху лишається в тіні *само*рух, його *рухова* сила, його джерело, його мотив (або це джерело переноситься *назовні* — бог, суб'єкт etc.). При другій концепції головна увага спрямовується саме на пізнання *джерела «само»руху.*

Перша концепція мертва, бліда, суха. Друга — життєва. *Тільки* друга дає ключ до «саморуху» всього сущого; тільки вона дає ключ до «стрибків», до «перериву поступовості», до «перетворення в протилежність», до знищення старого і виникнення нового» [14].

В тих-таки замітках Ленін показує сам метод викладу діалектики взагалі й діалектики будь-якого окремого явища. Ці геніальні рядки необхідно навести тут цілком:

«NB: відмінність суб'єктивізму (скептицизму і софістики etc.) від діалектики, між іншим, та, що в (об'єк-

тивній) діалектиці відносною (релятивною) є і відмінність між релятивним і абсолютним. Для об'єктивної діалектики *в* релятивному *є* абсолютне. Для суб'єктивізму і софістики релятивне є тільки релятивним і виключає абсолютне.

У Маркса в «Капіталі» спочатку аналізується найбільш просте, звичайне, основне, найбільш масовидне, найбільш повсякденне *відношення,* що мільярди разів трапляється, *відношення* буржуазного (товарного) суспільства: обмін товарів. Аналіз розкриває в цьому найпростішому явищі (в цій «клітинці» буржуазного суспільства) *в с і* суперечності (respective зародки *всіх* суперечностей) сучасного суспільства. Дальший виклад показує нам розвиток (*і* зростання *і* рух) цих суперечностей і цього суспільства, в Σ* його окремих частин, від його початку до його кінця.

Такий же повинен бути метод викладу (respective вивчення) діалектики взагалі (бо діалектика буржуазного суспільства у Маркса є лише окремий випадок діалектики). Почати з найбільш простого, звичайного, масовидного ets., з **будь-якого** *речення:* листя дерева зелене; Іван є людина; Жучка є собака і т. ін. Вже тут (як геніально помітив Гегель) є *діалектика:* **окреме є** *загальне...* Отже, протилежності (окреме протилежне загальному) тотожні: окреме не існує інакше як у тому зв'язку, який веде до загального. Загальне існує лише в окремому, через окреме. Всяке окреме є (так чи інакше) загальне. Всяке загальне є (частинка або сторона або сутність) окремого. Всяке загальне лише приблизно охоплює всі окремі предмети. Всяке окреме неповно входить у загальне і т. д. і т. д. Всяке окреме тисячами переходів зв'язане з іншого **роду** окремими (речами, явищами, процесами)...» [15]

Філософська глибина цих ленінських формулювань не підлягає тепер ніякому сумніву. Але вони мають не лише загальнофілософське, а й спеціальне літературознавче значення. Поставити проблему єдності «загального» і «окремого» стосовно до таких важливих категорій літературної науки, як стиль або жанр, повинен буде віднині кожний літературознавець-марксист. Поставити проблему «єдності протилежностей» стосовно до творчості того чи іншого письменника — означає

---

* в сумі.— *Ред.*

зрозуміти внутрішні суперечності цієї творчості і встановити в їх надрах провідне, організуюче начало.

Тут цілком реальна небезпека голого діалектизування, формалістських або механістичних абстракцій. Але ці викривлення, на жаль, часті в сучасному літературознавстві, зобов'язують нас всебічно і якнайглибше вивчати ленінські філософські фрагменти, необхідні для побудови діалектики літературного процесу.

Вченню Енгельса про поступове опанування людством істини Ленін надавав надзвичайно великого значення. Воно, на думку Володимира Ілліча, проводить яскраву демаркаційну лінію між відсталим догматизмом, з одного боку, і релятивізмом, який заперечує об'єктивну істину,— з другого. Оскільки наш короткий виклад матеріалізму Леніна (а отже, і матеріалізму свідомого пролетаріату) ми подаємо тут зокрема, як опору для висновків щодо методів побудови марксистсько-ленінського літературознавства, вважаємо за доцільне вслід за Леніним навести тут цілком ці важливі думки Енгельса: «Суверенність мислення здійснюється в ряді людей, які мислять надзвичайно несуверенно; пізнання, яке має безумовне право на істину,— в ряді відносних (релятивних) заблуджень; ні те ні друге» (ні абсолютно істинне пізнання, ні суверенне мислення) «не може бути здійснене повністю інакше, як при безконечній тривалості життя людства.

Ми маємо тут знов ту́ суперечність, з якою вже зустрічалися вище, суперечність між характером людського мислення, яке здається нам в силу необхідності абсолютним, і здійсненням його в окремих людях, що мислять тільки обмежено. Ця суперечність може бути розв'язана тільки в такому ряді послідовних людських поколінь, який, для нас, принаймні, на практиці є безконечним. В цьому розумінні людське мислення стільки ж суверенне, як несуверенне, і його здатність пізнавання стільки ж необмежена, як обмежена. Суверенне і необмежене за своєю природою» (або устроєм, Anlage), «покликанням, можливістю, історичною кінцевою метою; несуверенне і обмежене за окремим здійсненням, за даною в той чи інший час дійсністю» [16].

«Історично умовні,— додає до цього сам Ленін,— контури картини, але безумовне те́, що ця картина зображає об'єктивно існуючу модель. Історично умовне те́, коли і при яких умовах ми просунулись у своєму пі-

знанні суті речей до відкриття алізарину в кам'яновугільному дьогті або до відкриття електронів в атомі, але безумовне те́, що кожне таке відкриття є крок вперед «безумовно об'єктивного пізнання». Одним словом, історично умовна всяка ідеологія, але безумовне те́, що всякій науковій ідеології (на відміну, наприклад, від релігійної) відповідає об'єктивна істина, абсолютна природа. Ви скажете: це розрізнення відносної і абсолютної істини невизначене. Я відповім вам: воно якраз настільки «невизначене», щоб перешкодити перетворенню науки в догму в поганому розумінні цього слова, в щось мертве, застигле, закостеніле, але воно в той же час якраз настільки «визначене», щоб відмежуватися найбільш рішучим і безповоротним чином від фідеїзму і від агностицизму, від філософського ідеалізму і від софістики послідовників Юма і Канта» [17].

Ленін наполегливо доводить, що пізнанню людини взагалі властива діалектика, бо діалектично живе сама природа: в ній спостерігаються постійні переходи, переливи, взаємний зв'язок протилежностей. А втім, до усвідомлення діалектичних властивостей свого мислення, що перебувають в глибокій відповідності з властивостями самої природи, людина приходить лише іноді, лише в сприятливих умовах. Навпаки, дуже часто її класові інтереси або класові інтереси тих, хто керує нею, зовсім знищують діалектику, яка живе в діяльності її мозку, замінюючи її косними метафізичними методами мислення. Якраз тепер, з перемогою пролетаріату над буржуазією, переможе остаточно і природне діалектичне мислення людини, що його псував власницький суспільний лад. Це відбуватиметься в усіх галузях знання й творчості, в тому числі в літературознавстві і в самій літературі. Всі марксисти поділяють ту думку, що теорія Маркса є об'єктивна істина. Це означає, що, «ідучи *шляхом* Марксової теорії, ми будемо наближатися до об'єктивної істини все більше й більше (ніколи не вичерпуючи її); ідучи ж *усяким іншим шляхом*, ми не можемо прийти ні до чого, крім плутанини й брехні» [18].

Ленін різко відкидає всяке змішування суспільної свідомості з суспільним буттям. «Суспільна свідомість,— говорить він,— *відображає* суспільне буття — ось у чому полягає вчення Маркса. Відображення може бути вірною приблизно копією відображуваного, але про тотожність тут говорити безглуздо» [19]. «Найвище завдання

людства,— твердить Ленін,— охопити ...об'єктивну логіку господарської еволюції (еволюції суспільного буття) в загальних і основних рисах з тим, щоб якомога більш чітко, ясно, критично пристосувати *до неї* свою суспільну свідомість і свідомість передових класів усіх капіталістичних країн» [20].

Діалектичний матеріалізм аж ніяк не робить людину пасивною, навпаки, він надзвичайно підносить активність по-марксистському свідомої людини. Ленін говорить про це: «У Енгельса вся жива людська практика вривається в саму теорію пізнання, даючи *об'єктивний* критерій істини: поки ми не знаємо закону природи, він, існуючи і діючи поза нашим пізнанням, робить нас рабами «сліпої необхідності». Раз ми пізнали цей закон, що діє (як тисячі разів повторював Маркс) *незалежно* від нашої волі і від нашої свідомості,— ми господарі природи. Панування над природою, яке проявляє себе в практиці людства, є результат об'єктивно-вірного відображення в голові людини явищ і процесів природи, є доказ того, що це відображення (в межах того, що́ показує нам практика) є об'єктивна, абсолютна, вічна істина» [21].

Об'єктивну істину можна, звичайно, розшукувати лише об'єктивним методом, яким і є діалектичний матеріалізм. Цей метод, однак, є партійним, класовим методом. Такий характер його пояснюється тим, що панівний буржуазний клас і залежна від нього буржуазна наука неспроможні бути об'єктивними, бо об'єктивна істина суперечить інтересам і самому існуванню буржуазії. Це дуже важливе положення, яке дозволяє нам визначити нашу позицію при побудові пізнання (в тому числі в галузі літературознавства) щодо сучасної офіційної науки буржуазного світу. Ленін говорить з цього приводу: *«Ні єдиному* з цих професорів, здатних давати найцінніші праці в спеціальних галузях хімії, історії, фізики, *не можна вірити ні в єдиному слові,* раз мова заходить про філософію. Чому? З тієї ж причини, з якої *ні єдиному* професорові політичної економії, здатному давати найцінніші праці в галузі фактичних, спеціальних досліджень, не можна вірити *ні в одному слові,* раз мова заходить про загальну теорію політичної економії. Бо ця остання — така ж *партійна* наука в сучасному суспільстві, як і *гносеологія.* Загалом і в цілому професори-економісти не що інше, як учені прикажчики

класу капіталістів, і професори філософії—учені прикажчики теологів» [22].

Про те, що глибока об'єктивність Леніна не приводила його до фаталізму й байдужості, а гармонійно поєднувалася з найнебезстороннішим ставленням до дійсності, свідчить чудове місце однієї з його ранніх праць, спрямованих проти народників: «На стор. 182-ій своєї статті п. Михайловський висуває проти «учнів» ще такий феноменальний довід. Пан Каменський їдко нападає на народників; це, бачите, «свідчить, що він сердиться, а це йому не годиться (sic!! *). Ми, «суб'єктивні старики», так само, як і «суб'єктивні юнаки», не суперечачи собі, дозволяємо собі цю слабість. Але представники вчення, «справедливо гордого своєю невблаганною об'єктивністю» (вислів одного з «учнів»), перебувають в іншому становищі».

Що це таке?! Коли люди вимагають, щоб погляди на соціальні явища спирались на невблаганно об'єктивний аналіз *дійсності* і дійсного розвитку,— так з цього випливає, що їм не годиться сердитись?! Та це ж просто нісенітниця, на вербі груші! Чи не чули Ви, п. Михайловський, про те, що одним з найвизначніших зразків невблаганної об'єктивності в дослідженні суспільних явищ справедливо вважається знаменитий трактат про «Капітал»? Цілий ряд учених і економістів бачать головну і основну хибу цього трактату саме в невблаганній об'єктивності. І, проте, мало в якому науковому трактаті ви знайдете стільки «серця», стільки палких і пристрасних полемічних вихваток проти представників відсталих поглядів, проти представників тих суспільних класів, які, за переконанням автора, гальмують суспільний розвиток. Письменник, який з невблаганною об'єктивністю показав, що погляди, скажемо, Прудона є природним, зрозумілим, неминучим відбиттям поглядів і настрою французького petit bourgeois **,— проте з величезною пристрастю, з палким гнівом «накидався» на цього ідеолога дрібної буржуазії. Чи не гадає п. Михайловський, що Маркс тут «суперечить собі»? Якщо певне вчення вимагає від кожного громадського діяча невблаганно об'єктивного аналізу дійсності і відношень між різними класами, що складаються на грунті тієї дійсності, то яким чудом можна звідси зробити висновок,

* так!! *(Лат.)— Ред.*

** дрібного буржуа *(франц.).— Ред.*

що громадський діяч не повинен симпатизувати тому чи іншому класові, що йому це «не годиться»? Смішно навіть і говорити тут про обов'язок, бо жодна жива людина *не може не ставати на бік* того чи іншого класу (раз вона зрозуміла їх взаємовідношення), не може не радіти з успіху даного класу, не може не засмутитися його невдачами, не може не обурюватися на тих, хто ворожий цьому класові, на тих, хто перешкоджає його розвиткові поширенням відсталих поглядів і т. д. і т. д. Пустяковинна вихватка пана Михайловського показує тільки, що він досі не розібрався в дуже елементарному питанні про відмінність детермінізму від фаталізму» [23].

Ленін обстоював всебічне наукове дослідження фактів і вмів розкривати ці факти в усій їх величезній різноманітності. Такі праці Леніна, як «Розвиток капіталізму в Росії», «Матеріалізм і емпіріокритицизм» чи «Імперіалізм, як найвища стадія капіталізму», побудовані на величезному, пильно вивченому матеріалі, критично переробленому науковим методом Леніна. Маючи в собі безпомилкові прогнози досліджуваної соціальної дійсності і даючи об'єктивну картину останньої, праці Леніна разом з тим ніколи не були об'єктивістськими. Відома класична своєю рельєфністю характеристика, яку Ленін дав струвіанству, течії буржуазного лібералізму 90-х років, що до певного часу драпірувалися в шати марксистської фразеології. «Об'єктивіст,— писав Ленін в «Економічному змісті народництва»,— говорить про необхідність даного історичного процесу; матеріаліст констатує з точністю дану суспільно-економічну формацію і породжувані нею антагоністичні відносини. Об'єктивіст, доводячи необхідність даного ряду фактів, завжди рискує збитися на точку зору апологета цих фактів; матеріаліст розкриває класові суперечності і тим самим визначає свою точку зору. Об'єктивіст говорить про «непереборні історичні тенденції»; матеріаліст говорить про той клас, який «завідує» даним економічним порядком, створюючи такі-то форми протидії інших класів. Таким чином, матеріаліст, з одного боку, послідовніший від об'єктивіста і глибше, повніше проводить свій об'єктивізм. Він не обмежується вказанням на необхідність процесу, а виясняє, яка саме суспільно-економічна формація дає зміст цьому процесові, *який саме клас* визначає цю необхідність. В даному разі, наприклад, матеріаліст не задовольнився б констатуванням «неперебор-

них історичних тенденцій», а вказав би на існування певних класів, що визначають зміст даних порядків і виключають можливість виходу поза виступом самих виробників. З другого боку, матеріалізм включає в себе, так би мовити, партійність, зобов'язуючи при всякій оцінці події прямо і відкрито ставати на точку зору певної суспільної групи» [24].

Цю цитату навряд чи є необхідність коментувати, так красномовно характеризується в ній негативне ставлення Леніна до всіх програм і теорій, які претендують на «позапартійність», так яскраво вимальовався в ній ленінський метод, науковість якого наскрізь пройнята партійною гостротою — характерною властивістю всіх його теоретичних праць.

З необхідності обмежуючись цими цитатами, які характеризують філософські погляди Леніна, ми ще раз підкреслюємо, що *все* в філософській спадщині Леніна має величезне значення для літературознавця, *все* підлягає якнайуважнішому вивченню, і якщо ми обмежуємося лише відносно небагатьма цитатами, то до цього нас змушує тільки характер нашої статті.

3. ВЧЕННЯ ЛЕНІНА ПРО КУЛЬТУРУ

Само собою зрозуміло, що в основних своїх рисах вчення Леніна про культуру є таке саме, яке ми знаходимо у Маркса і Енгельса. Поняття культури охоплює в них, по суті, всі форми суспільного життя, окрім безпосередньо виробничих. Зрозуміло, і ці останні можна було б віднести до культури, якщо протиставити останню поняттю натури, тобто природи поза всякою зміною її людиною. Поняття культури включає в себе всі так звані надбудови. До їх числа входять не тільки «чисті» форми ідеології, релігія, філософія, наука, мистецтво, а й такі форми культури, які безпосередньо зв'язані з побутом: мораль, не тільки теоретична, а й та, що безпосередньо побутує в житті, право, знову ж таки в його ідеологічних і практичних формах, і т. д. Всі ці форми культури перебувають одна з одною у безперервній взаємодії і до певної міри тиснуть також на економічний фундамент суспільства. Визначником усіх форм культури і всієї її динаміки є врешті-решт процес виробництва. Саме він зумовлює зміну відносин власності і групування людей у виробництві, причому особливе значення

має не стільки технічне групування в самому процесі виробництва, скільки групування класів. Класи відіграють різну роль у виробничому процесі і мають різні права на знаряддя виробництва і продукти його. Саме класова конфігурація визначає собою державну структуру, політичне життя даного суспільства і всі інші форми ідеологічних надбудов.

Від цих загальних положень марксизму-ленінізму, що стосуються культури, перейдемо до тих цінних і оригінальних думок, які в учення про культуру — цю необхідну основу літературознавства — вніс Ленін.

Цілком доречна паралель між ленінським і плехановським ученнями про культуру, оскільки те і друге дуже позначилось на поглядах обох мислителів на природу художньої літератури. Плеханов, якого тривалий час вважали незаперечно авторитетним учнем Маркса і Енгельса, насправді мав на всьому своєму мисленні печать певного прошарку російської революційної інтелігенції кінця минулого і початку цього століття, що йшла назустріч пролетаріату, але не зуміла цілком злитися з ним. Це позначилось і на вченні Плеханова про культуру, і на розв'язанні ним ряду літературознавчих проблем. Ведучи боротьбу з суб'єктивізмом народників, які наївно вірили, що історію творять «критично мислячі люди», тобто інтелігенція, Плеханов з надзвичайним запалом доводив, що вивчення культурних явищ, зокрема літератури, має бути суто генетичним і щиро об'єктивним. На його думку, марксист-літературознавець ні в якому разі не повинен був ставити перед собою питання про позитивний чи негативний характер того чи іншого літературного явища, засуджувати його чи аплодувати йому. Марксистське літературознавство мало, за Плехановим, обмежитися з'ясуванням неминучої закономірності даного явища і всіх його причин. Інакше ставив ці проблеми Ленін. Звичайно, він прекрасно розумів величезне значення вивчення окремих культурних явищ з погляду їх класового еквівалента. Але для нього це було тільки підготовкою до вивчення явища в цілому, бо саме вивчення у цілковитій відповідності з бойовим і творчим характером пролетаріату було у Леніна лише передумовою для критичного використання минулої культури і для побудови нових її форм, що відповідають інтересам пролетаріату. Плеханову, безперечно, притаманний був певний розрив між безпристрасною тео-

рією і будівництвом, яке вимальовувалося йому в туманній далині. Ленін був вождем у справі руйнування капіталізму і практичної побудови соціалізму. Пізнавальну роботу він ставив безпосередньо на службу революційній практиці. Звідси зовсім новий її тонус, звичайно, глибоко марксистський, бо він цілком відповідає духові революційного вчення Маркса, і разом з тим ленінський, тому що епоха першої великої пролетарської революції з особливою силою передусім геніальною рукою Леніна підкреслила саме цей характер теоретичного засвоєння культури.

До минулого культури і найближчої до нас її стадії— культури буржуазної, особливо культури загниваючого капіталізму — Ленін, зрозуміло, ставився з нещадною критикою: багато що і найістотніше в цій історичній формації викликає його гнів, ненависть і презирство. Ми вже читали вище його думку про професорів філософії; цей загін буржуазної інтелігенції не становить винятку. В кінці цієї статті читач знайде надзвичайні рядки, в яких кипить обурення Леніна старою культурою і які він написав у зв'язку з важливим питанням про «партійність літератури». Таких осуджень культури минулого у нього можна знайти дуже багато, але з цього аж ніяк не випливає, що Ленін засуджував усю минулу культуру цілком, тобто припускав, що в ній нема ніяких елементів, які підлягали б критичному засвоєнню пролетаріатом для побудови нової культури. Звичайно, це стосується не тільки галузі точних наук і техніки, а й інших галузей культури. Різні класи, що панували за давніх часів у різних суспільствах, створювали культурні цінності, які не тільки цікаво вивчити для правильного розуміння шляхів історії людства, але які можуть бути безпосередньо корисними для нас. На мітингу в 1919 році Ленін проголошував між іншим: «Від роздушеного капіталізму ситий не будеш. Треба взяти всю культуру, яку капіталізм залишив, і з неї побудувати соціалізм. Треба взяти всю науку, техніку, всі знання, мистецтво. Без цього ми життя комуністичного суспільства побудувати не можемо. А ця наука, техніка, мистецтво — в руках спеціалістів і в їхніх головах» [25]. З особливою силою і повнотою висловив ці думки Володимир Ілліч у своїй знаменитій промові на III Всеросійському з'їзді РКСМ 2 жовтня 1920 року: «Все те, що було створене людським суспільством,

він (Маркс.— *А. Л.*) переробив критично, ні одного пункту не лишивши без уваги. Все те, що людською думкою було створене, він переробив, піддав критиці, перевіривши на робітничому русі, і зробив ті висновки, яких обмежені буржуазними рамками, або зв'язані буржуазними передсудами люди зробити не могли.

Це треба мати на увазі, коли ми, наприклад, ведемо розмови про пролетарську культуру. Без ясного розуміння того, що тільки точним знанням культури, створеної всім розвитком людства, тільки перероблениям її можна будувати пролетарську культуру — без такого розуміння нам цього завдання не розв'язати. Пролетарська культура не є культура, що вискочила невідомо звідки, не є вигадка людей, які називають себе спеціалістами по пролетарській культурі. Це все цілковита нісенітниця. Пролетарська культура повинна стати закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства. Всі ці шляхи й доріжки підводили, і підводять, і продовжують підводити до пролетарської культури так само, як політична економія, перероблена Марксом, показала нам те, до чого повинно прийти людське суспільство, вказала перехід до класової боротьби, до початку пролетарської революції» [26].

З цих положень Леніна з цілковитою ясністю випливає, якою величезною мірою вивчення культури минулого як за її класовою суттю (генетично), так і з погляду її цінності (функціонально) було для Леніна підготовчим етапом до побудови культури.

Питання створення соціалістичної культури стояло перед Леніним не стільки в загальній формі, як проблема створення світовим пролетаріатом нової світової культури, скільки в більш частковій формі, як цілком практичне завдання побудови цієї нової культури в нашій країні одразу ж після переходу політичної влади до рук пролетаріату. Говорячи на XI з'їзді партії про необхідність вже тепер забезпечити поступовий перехід до комунізму, Ленін заявив, що для такого переходу в пролетаріату в нашій країні цілком достатньо як політичної, так і економічної сили. «Чого ж не вистачає?» — питав Ленін і відповідав: «Ясна річ, чого не вистачає: не вистачає культурності тій верстві комуністів, яка управляє» [27]. Але, звісна річ, Ленін не звужував завдання до

піднесення культурності самих комуністів; вказуючи на необхідність кооперувати населення нашої країни як на одне з головних завдань, Ленін, звичайно, рахувався з необхідністю величезної роботи для піднесення культурності самих мас. Бюрократизм, потворність старого побуту, погана дисципліна праці, вади виховання нових поколінь і багато іншого були тими перешкодами, за подолання яких шляхом класової боротьби за культуру Ленін усіма засобами боровся.

Ленін аж ніяк не звужував розмаху цілей соціалістичної культури. Розгорнувши блискучу картину завершеного соціалістичного ладу з високим плановим виробництвом, високим рівнем побуту, ладу, в якому кожний одержує відповідно до своєї праці, праці до того ж загалом висококваліфікованої і продуктивної, Ленін висуває як подальше завдання перехід до ладу власне комуністичного, принципом якого буде — «від кожного згідно з його здібностями і кожному за його потребами» [28]. Цей найвищий принцип Ленін нерозривно пов'язує з величезною роботою по перетворенню самої людини, з глибокою роботою пролетаріату над самим собою для піднесення всієї маси трудящих на моральну височінь, яка різним міщанам здається недосяжною і фантастичною.

Я дозволю собі навести тут особистий спогад, який особливо яскраво запав у мою свідомість і який прекрасно характеризує широчінь і урочистість тієї боротьби за соціалістичну культуру, яку провадив Ленін. Автор цих рядків був наляканий руйнуванням цінних художніх будівель, що мало місце під час боїв революційного пролетаріату Москви з військами Тимчасового уряду, і зазнав з цього приводу дуже серйозної «обробки» з боку великого вождя. Між іншим, йому були сказані тоді такі слова: «Як ви можете надавати такого значення тій чи іншій старій будівлі, хоч би яка вона була хороша, коли йдеться про відкриття дверей перед таким суспільним ладом, який здатний створити красу, що незмірно перевершує все, про що могли тільки мріяти в минулому?» [29]

Ленін прямо говорив про те, що комуніст, нездатний до польотів реальної мрії, тобто до широких перспектив, до широких картин майбутнього,— поганий комуніст. Але революційний романтизм органічно поєднувався в Леніна з якнайміцнішою практичною хваткою. Ось чому в справі побудови нової культури його особливо

цікавили ті завдання, які були насущними завданнями дня. Саме з цього боку надзвичайно важливо засвоїти внутрішній зміст ленінської критики вчення про культуру так званого Пролеткульту.

У «Правде» від 27 вересня 1922 року надруковано було статтю одного з теоретиків Пролеткульту — В. Ф. Плетньова — «На ідеологічному фронті». Самий екземпляр «Правды» з цією статтею рябів від численних поміток олівцем Володимира Ілліча. Незабаром після появи цього номера «Правды» в тій самій газеті з'явилася стаття Я. Яковлєва під заголовком «Про пролетарську культуру і Пролеткульт». Основні положення цієї статті точно збігаються з замітками Володимира Ілліча, і сама стаття є систематизацією цих заміток Цю статтю, безперечно, прочитав і схвалив Ленін; тому ми, як уже це робили багато інших, посилаємось на цю змістовну статтю у цілковитій певності, що вона висловлює саме ідеї Леніна.

Ленін з роздратуванням поставився до тієї штучності в розумінні культури, яку поклав у основу своєї статті так само, як і всієї своєї практичної діяльності, т. Плетньов, вірний виразник тих трохи туманних ідей, які становили теоретичну основу практики Пролеткульту. «Якщо ми будемо,— справедливо писав т. Яковлєв,— судити про «культуру» за конкретними проявами «пролетарської культури», що їх визначає Плетньов, то доведеться культуру звести до науки, театру і мистецтва мінус її матеріальні елементи». І далі: «У т. Плетньова пролетарська культура щось подібне до хімічного реактиву, який можна одержати в реторті Пролеткульту з допомогою груп особливо дібраних людей. Елементи нової пролетарської культури в нього виходять з пролеткультівських студій майже так, як колись антична богиня вийшла готовою з шумовиння морського». В цілковитій згоді з Леніним Яковлєв вважає, що основним завданням культури є насамперед загальне піднесення найелементарнішої культурності в нашій країні: «Бюрократія, що проїдає наскрізь тіло нашого державного механізму, робить нашим завданням на багато років добиватися хоча б кращих сторін буржуазної культури... Цілком певна річ, що прагнення нашої революційної молоді мати по змозі більш обтьопаний, обшарпаний «комсомольський» вигляд, бруд у казармі, блохи і блощиці в радянських домах, все це вияв некультурності».

Далі говориться про малу успішність боротьби з неписьменністю (тепер, звичайно, багато з усього цього залишилось позаду). До культурних завдань належить «навчити селянина елементарних прийомів культурного господарювання і т. д.». З другого боку, пролеткультівці випускають з уваги «такі дуже важливі елементи культури, як мораль, звичаї і право, в яких справді ряд значних зрушень пролетаріат уже зробив і робить». Наріжним ставиться тут інтенсивне навчання. «Цього можна добитися, тільки використавши цілком народного вчителя, інженера, професора». «Помилку, яку зробили товариші в 1918—1919 роках щодо військових спеців, пізніще щодо спеців промисловості, Плетньов механічно переносить на галузь культури». «Не дилетантська, пролеткультівська нібито наука, що милується собою, не балачки про «соціалізацію», яких не зрозуміє жоден робітник, а серйозне навчання протягом багатьох і багатьох років дедалі нових і нових сотень тисяч робітників і селян».

Тов. Яковлєв переходить також до питань мистецтва, очевидно, і тут маючи тверду директиву вождя: «Ми живемо в епоху боротьби,— каже він.— Природно, треба розглядати мистецтво насамперед як суспільну силу. І щодо мистецтва, яке бере на себе сміливість називатися пролетарським, ми маємо право ставити з цього погляду трохи більші вимоги, ніж хоча б до Малого театру. Ми хочемо побачити в пролетарському театрі елементи художнього визнання нашої революції, революційної бадьорості і піднесення, елементи, що об'єднують трудящих в їхній рішучості і готовності до боротьби, що створюють почуття зв'язку в глядача-робітника з членами його класу, нарешті, справді введення живої маси на сцену. Ми не дотримуємось погляду «мистецтва для мистецтва». Тому ми маємо право наш критерій «пролетарського мистецтва» застосувати до пролеткультівського театру».

Не важко підсумувати різницю між пролеткультівщиною і вченням Леніна про культуру. Кваплячись якомога скоріше до так званих чистих форм пролетарської культури, пролеткультівці намагалися створити її лабораторним шляхом. При цьому завдання надзвичайно звужувалося: по-перше, вона змогла охопити лише деякі групи пролетаріату, а не весь клас з багатомільйонною селянською біднотою на додачу. По-друге, Пролет-

культ підозріло збивався на виключно художню роботу плюс деякі сумнівні шукання в галузі науки. Для Леніна культурна революція, навпаки, була колосальним процесом, в якому десятки мільйонів людей, а також весь суспільний і державний організм величезної країни повинні були впорядковуватися, онаучуватись, просвіщатися. При цьому водночас треба було засвоїти величезну кількість знань і прийомів, уже звичайних в Америці і передових країнах Європи. Навчання Ленін в жодному разі не розумів як просте наслідування Заходу. На першому плані стоїть самий факт класової боротьби; новий клас засвоює корисне із спадщини буржуазного світу, щоб зараз же спрямувати його як зброю проти самого капіталізму. Гігієна побуту, окремі дані і окремі методи науки і мистецтв можуть бути засвоювані, і все ж таки самий побут має набирати характеру, далекого від західного міщанства. Наука повинна перебудовуватися на новому базисі, бути спрямованою до нових цілей, мистецтво повинне служити розумінню ворогів і друзів, виховним стимулом для соціалістичної волі і т. д.

Завдання, які поставила перед собою Комуністична партія, є інтернаціональними, і розв'язання цих завдань у багатонаціональному, багатомовному Радянському Союзі показує все значення національної політики ленінізму, є свідченням того, що це «єдино вірна політика» [30]. Ленін аж ніяк не заперечував існування національних культур. У своїй статті про Радіщева Ленін писав: «Чи чуже нам, великоруським свідомим пролетарям, почуття національної гордості? Звичайно, ні! Ми любимо свою мову і свою батьківщину, ми найбільше працюємо над тим, щоб *її* трудящі маси (тобто $^{9}/_{10}$ *її* населення) підняти до свідомого життя демократів і соціалістів» [31]. Але разом з тим він вказував на існування двох національних культур у кожній культурі: «Є дві нації в кожній сучасній нації...— писав Ленін у 1913 році.— Є дві національні культури в кожній національній культурі. Є великоруська культура Пурішкевичів, Гучнових і Струве,—але є також великоруська культура, яка характеризується іменами Чернишевського і Плеханова. Є *такі ж дві* культури в українстві, як і в Німеччині, Франції, Англії, у євреїв, і т. д.» [32]. Діалектика цього ленінського розв'язання національного питання дістала... висвітлення у відповідних виступах т. Сталіна («Про

політичні завдання Університету народів Сходу», «Звіт і заключне слово на XVI партз'їзді»).

Звичайно, вся велика ленінська національна політика свідчить, що, говорячи про наші внутрішні культурні завдання, ми зовсім не маємо на увазі тільки російський народ, а всі численні народи, що становлять велике братерство СРСР; і так само, говорячи про літературу, ми маємо на увазі літературу всіх народів СРСР, що досягли найвищого розквіту в результаті ленінської національної політики.

4. ТЕОРІЯ ІМПЕРІАЛІЗМУ

Щодо історичного процесу в його останній стадії основоположне значення зберігає *ленінська теорія імперіалізму,* найповніше викладена ним у нарисі «Імперіалізм, як найвища стадія капіталізму» (1916). Твір цей характеризує імперіалізм як господарську систему; але ті висновки, які можна зробити з цієї праці, найбезпосередніше стосуються й історії сучасного Заходу, і політики, і літератури. Ленін дає в цьому дослідженні послідовну характеристику відмітних особливостей імперіалізму: граничної концентрації виробництва, величезного впливу банків і утворення фінансового капіталу, який вивозить капітал в усі країни земної кулі, утворення держав-рантьє, що позичають гроші малосильним державам і нещадно їх експлуатують, розподілу світу між найголовнішими імперіалістичними державами, паразитизму і загнивання імперіалізму, що відбувається через відсутність перспектив росту, через монополістичний стан. Трохи пізніше, в «Матеріалах по перегляду партійної програми», виданих у 1917 році, дається коротка, ніби підсумкова характеристика цього ладу. **«Всесвітній капіталізм,—пише Ленін,—дійшов тепер—приблизно з початку XX століття — до ступеня імперіалізму. Імперіалізм або епоха фінансового капіталу є так високо розвинене капіталістичне господарство, коли монополістичні союзи капіталістів — синдикати, картелі, трести — набули вирішального значення, банковий капітал величезної концентрації злився з промисловим, вивіз капіталу до чужих країн розвинувся в дуже великих розмірах, увесь світ поділений вже територіально між найбагатшими країнами і почався поділ світу економічний між інтернаціональними трестами.**

Імперіалістичні війни, тобто війни за панування над світом, за ринки для банкового капіталу, за удушення малих і слабих народностей, неминучі при такому стані справи. І саме така є перша велика імперіалістична війна 1914—1917 років.

І надзвичайно високий ступінь розвитку світового капіталізму взагалі; і зміна вільної конкуренції монополістичним капіталізмом; і підготовка банками, а так само союзами капіталістів, апарату для суспільного регулювання процесу виробництва і розподілу продуктів; і перебуваюче у зв'язку із зростанням капіталістичних монополій зростання дорожнечі та гніту синдикатів над робітничим класом, гігантське утруднення його економічної і політичної боротьби; і страхіття, бідування, розорення, здичавіння, породжувані імперіалістською війною,— все це робить з досягнутого нині ступення розвитку капіталізму еру пролетарської, соціалістичної революції.

Ця ера почалася» [33].

Ленінська теорія імперіалізму руйнує всі хитросплетіння теоретиків II Інтернаціоналу, які розраховують на спокійний і безболісний перехід від капіталізму до соціалізму, на перехід без революційних струсів. Ленінський аналіз не залишає каменя на камені від цих побудов соціал-демократичних філістерів. Автор «Імперіалізму, як найвищої стадії капіталізму» блискуче довів факт загнивання капіталізму в цій своїй стадії, і цей пункт в ученні Леніна є найважливішим. Економічний паразитизм народжується з монополії, що виросла з капіталізму і перебуває «в загальній обстановці капіталізму, товарного виробництва, конкуренції, в постійній і безвихідній суперечності з цією загальною обстановкою. А проте, як і всяка монополія, вона неминуче породжує прагнення до застою і загнивання. Оскільки встановлюються, хоч би на час, монопольні ціни, остільки зникають до певної міри спонукальні причини до технічного, а значить, і до всякого іншого прогресу, руху вперед; остільки з'являється далі *економічна* можливість штучно затримувати технічний прогрес» [34]. На основі монопольного стану імперіалізму виростає його політичний паразитизм, так само як і паразитизм його культури, що віднині вже не зацікавлена ні в якому подальшому прогресі: буржуазія досягла вищого ступеня мо-

гутності і не зацікавлена більше в піднесенні виробництва, в технічних винаходах та ін.

Ленінська теорія імперіалізму дає можливість безпомилково орієнтуватися в усіх найважливіших явищах політичного життя капіталістичного Заходу. П'ятнадцять років, що минули відтоді, як Ленін написав працю «Імперіалізм, як найвища стадія капіталізму», з усією силою підтвердили правильність його прогнозу і широко розгорнули картину загнивання імперіалістичного господарства. Але висновки з цієї теорії повинен робити не тільки економіст, не тільки історик, а й кожний дослідник західноєвропейської культури, в тому числі й літературознавець. Цілий ряд цікавих курсів історії західноєвропейських літератур, написаних за останні роки марксистами, хибує саме на відсутність застосування ленінського вчення про імперіалізм до цієї галузі. В деяких з цих праць історичний процес Заходу розглянуто по-об'єктивістському. В них іноді недостатньо викритий опортунізм II Інтернаціоналу, що виразно дається взнаки в сучасній літературі (одним з таких письменників є, наприклад, П. Амп). Надмірний техніцизм, довір'я до організаторських здібностей капіталізму, захоплення теоріями внутрішньої рівноваги капіталізму також ллють воду на млин антимарксистських, антиреволюційних концепцій і в цьому розумінні потребують рішучого подолання.

5. ТЕОРІЯ ДВОХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ РОСІЙСЬКОГО КАПІТАЛІЗМУ

Коли для пізнання капіталізму епохи його загнивання основоположну роль відіграє ленінська теорія імперіалізму, то для російської історії XIX століття аналогічну роль відіграє ленінська концепція двох шляхів розвитку капіталізму.

Концепцію «двох шляхів» не можна застосовувати до літератури без урахування теорії відображення, такої важливої в підході Леніна до явищ історичного процесу. Вона враховує не так генетичну належність письменника, як *відображення* цим останнім соціальних зрушень, не так суб'єктивну прикріпленість письменника і зв'язаність його з певним соціальним середовищем, як об'єктивну характерність його для тих чи інших історичних ситуацій. Так, білогвардійський гуморист Аверченко,

озлоблений «майже до запаморочення», дає, проте, «високоталановиту», за визначенням Леніна, книжку «Дюжина ножів у спину революції», талановиту внаслідок пройнятості її пафосом «представника старої, поміщицької і фабрикантської, багатої Росії, що об'їлась і об'їдалась». «Деякі оповідання, на мою думку, заслуговують на передрук,— іронічно зауважує Ленін.— Талант треба заохочувати» [35]. Аверченко відображає реакцію буржуазії на Жовтневу революцію, яка викинула цей клас за борт історії. Незрівнянно глибше і соціально повніше зображається дійсність у творчості таких ідеологів селянської революції, як Бєлінський, Герцен, Чернишевський, народники. Нарешті, особливо вартим уваги прикладом відображення є творчість Толстого, одна із статей про якого названа «Лев Толстой, як дзеркало російської революції». «Зіставлення імені великого художника з революцією, якої він явно не зрозумів, від якої він явно відсторонився, може здатися на перший погляд дивним і штучним. Не називати ж дзеркалом того, що́ очевидно не відбиває явища правильно? Але наша революція — явище надзвичайно складне; серед маси її безпосередніх здійснювачів і учасників є багато соціальних елементів, які теж явно не розуміли того, що відбувається, теж відсторонялися від сучасних історичних завдань, поставлених перед ними ходом подій. І коли перед нами дійсно великий художник, то деякі хоча б з істотних сторін революції він повинен був відбити в своїх творах» [36]. І в результаті блискучого аналізу російської політичної дійсності кінця XIX і початку XX століть Ленін приходить до висновку, що «Толстой відбив накипілу ненависть, дозріле прагнення до кращого, бажання позбутися минулого,— і незрілість мрійності, політичної невихованості, революційної м'якотілості. Історико-економічні умови пояснюють і необхідність виникнення революційної боротьби мас і непідготовленість їх до боротьби, толстовське непротивлення злу, що було найсерйознішою причиною поразки першої революційної кампанії» [37]. Звичайно, Бєлінський, Герцен, народники, Толстой відображали *різні* етапи боротьби, і Ленін ніколи не ігнорував ні внутрішніх суперечностей кожного з них, ні специфіки цих етапів.

Теорія відображення ніколи не означала у Леніна розриву з історією, вона ніколи не була абстрактною

схемою, що відмикала будь-яку історичну ситуацію тим самим ключиком. Навпаки, вона завжди служила розкриттю конкретних форм класової боротьби в усій складності її внутрішніх діалектичних суперечностей. «Ми,— писав він,— зовсім не дивимось на теорію Маркса як на щось закінчене і недоторкане; ми, навпаки, переконані, що вона поклала тільки наріжні камені тієї науки, яку соціалісти *повинні* рухати далі в усіх напрямах, коли вони не хочуть відстати від життя. Ми думаємо, що для російських соціалістів особливо необхідне *самостійне* розроблення теорії Маркса, бо ця теорія дає лише загальні *провідні* положення, які застосовуються *зокрема* до Англії інакше, ніж до Франції, до Франції інакше, ніж до Німеччини, до Німеччини інакше, ніж до Росії» [38].

Повернемося до теорії «двох шляхів». Ленін не тільки встановив картину історичної боротьби цих двох тенденцій, а й намітив залежність російської літератури від цієї боротьби. Нижче ми наведемо думки Леніна про залежність таких величезних літературних явищ, як Герцен, народництво, Лев Толстой, саме від цих істотних сил, що рухали історію нашої країни. Хоч ця теорія безпосередньо висвітлює період від 50-х років минулого століття до революції 1917 року, але разом з тим вона надзвичайно наближає нас до розуміння раніших явищ, приблизно починаючи з XVIII століття, і дає можливість проаналізувати деякі тенденції, що спостерігаються серед ворожих нам класів ще не добитої старої Росії. Нарешті, масу світла кидає ленінська концепція і на всі інші країни (в тому числі на їхній літературний розвиток).

Теорія «двох шляхів» червоною ниткою проходить крізь усю публіцистичну діяльність Леніна, намічаючись уже в ранньому його полемічному творі «Що таке «друзі народу»...». Найбільш повно вона подана в статті «Аграрна програма соціал-демократії в першій російській революції 1905—1907 років», яку написав Ленін наприкінці 1907 року.

«Стрижнем боротьби є кріпосницькі латифундії, як найвизначніше втілення і найміцніша опора залишків кріпосництва в Росії. Розвиток товарного господарства і капіталізму з абсолютною неминучістю кладе край цим залишкам. В *цьому* відношенні перед Росією *тільки один* шлях буржуазного розвитку.

Але форми цього розвитку можуть бути двоякі. Залишки кріпосництва можуть відпадати і шляхом перетворення поміщицьких господарств, і шляхом знищення поміщицьких латифундій, тобто шляхом реформи і шляхом революції. Буржуазний розвиток може йти, маючи на чолі великі поміщицькі господарства, що поступово робляться все більш буржуазними, поступово заміняють кріпосницькі прийоми експлуатації буржуазними,— він може йти також, маючи на чолі дрібні селянські господарства, які революційним шляхом усувають з суспільного організму «наріст» кріпосницьких латифундій і вільно розвиваються потім без них по шляху капіталістичного фермерства.

Ці два шляхи об'ективно можливого буржуазного розвитку ми назвали б шляхом прусського і шляхом американського типу. В першому випадку кріпосницьке поміщицьке господарство повільно переростає в буржуазне, юнкерське, засуджуючи селян на десятиліття найболіснішої експропріації і кабали, при виділенні невеликої меншості «гросбауерів» («великих селян»). У другому випадку поміщицького господарства нема або воно розбивається революцією, яка конфіскує і роздробляє феодальні маєтки. Селянин переважає в такому випадку, стаючи виключним агентом землеробства й еволюціонуючи в капіталістичного фермера. В першому випадку основним змістом еволюції є переростання кріпосництва в кабалу і в капіталістичну експлуатацію на землях феодалів — поміщиків — юнкерів. У другому випадку основний фон — переростання патріархального селянина в буржуазного фермера.

В економічній історії Росії цілком виразно виявляються обидва ці типи еволюції. Візьміть епоху падіння кріпосного права. Йшла боротьба за спосіб проведення реформи між поміщиками і селянами. І ті, і другі відстоювали умови буржуазного економічного розвитку (не усвідомлюючи цього), але перші — такого розвитку, що забезпечує максимальне збереження поміщицьких господарств, поміщицьких доходів, поміщицьких (кабальних) прийомів експлуатації. Другі — інтереси такого розвитку, який забезпечив би в найбільших, можливих взагалі при даному рівні культури, розмірах добробут селянства, знищення поміщицьких латифундій, знищення всіх кріпосницьких і кабальних прийомів експлуатації, розширення вільного селянського землеволодіння.

Само собою зрозуміло, що при другому розв'язанні розвиток капіталізму і розвиток продуктивних сил був би ширший і *швидший,* ніж при поміщицькому розв'язанні селянської реформи. Тільки карикатурні марксисти, як їх старались розмалювати народники, що ведуть боротьбу з марксизмом, могли б вважати обезземелення селян у 1861 році запорукою капіталістичного розвитку. Навпаки, воно було б запорукою — і воно виявилось на ділі запорукою *кабальної,* тобто напівкріпосницької, оренди та відробіткового, тобто панщинного, господарства, що надзвичайно затримало розвиток капіталізму і зростання продуктивних сил у російському землеробстві. Боротьба селянських і поміщицьких інтересів не була боротьбою «народного виробництва» або «трудового начала» проти буржуазії (як уявляли і уявляють наші народники), вона була боротьбою за американський тип буржуазного розвитку проти прусського типу буржуазного ж розвитку» [39].

У цих рядках містяться вказівки виняткової методологічної цінності, які висвітлюють історичний процес усієї пореформеної пори. «Боротьба селянських і поміщицьких інтересів, яка проходить червоною ниткою через усю пореформену історію Росії і становить найважливішу економічну основу нашої революції, є боротьбою за той чи інший тип буржуазної аграрної еволюції» [40]. Питання про те, яким шляхом рухатись російському історичному процесу — шляхом «революції» чи шляхом «реформи», — залишалося глибоко актуальним протягом усієї епохи розвитку російського промислового капіталізму і було зняте з порядку денного лише в жовтні 1917 року. Буржуазна історіографія гранично ідеалізувала «епоху великих реформ», знищення кріпосної залежності, трактуючи в найліберальніших і прекраснодушних тонах перемоги демократичних прав над прихильниками насильства. Меншовики уявляли селянську реформу як перемогу радикальної буржуазії над поміщиками. Ті й інші перекручували реальну конфігурацію сил, і з тими, й іншими Ленін веде найрішучішу боротьбу. Два табори він встановлює в російській дійсності: табір обуржуазненого дворянства, до якого приєдналась і буржуазія — блок двох класів, що зацікавлені в продовженні експлуатації селянства і в результаті напівкріпосницької реформи продовжували цю експлуатацію; йому протистоїть інший табір — кріпосного

селянства, що формально звільнене реформою від юридичної залежності від поміщика, але фактично перебуває в ній, позбавлене землі, обплутане напівкріпосницькою орендою і найрізноманітнішими відробітками, селянства, яке бореться за повну і остаточну ліквідацію кріпосництва. Боротьба цих двох таборів — експлуататорів і експлуатованих — є, за Леніним, стрижнем усієї пореформеної історії Росії.

Концепція Леніна надає стрункої єдності всьому історичному процесу, що мав місце в нашій країні, і міцно зв'язує наше сучасне і майбутнє з нашим минулим. Наша демократична тенденція, головною опорою якої, головним фактичним носієм якої було розрізнене, темне селянство, була слабка, хоч вона і змогла висунути велетнів у галузі думки і літератури. Загалом розвиток Росії пішов прусським шляхом, і це визначило собою, так би мовити, офіційну убогість усієї нашої культури, винятком з чого є тільки герої першого шляху, що завжди перебувають у меншості. За прикладом самої Німеччини і наша країна створила буржуазний лібералізм, який відзначався підлим боягузтвом і зрадами. Замість Росії селянсько-буржуазної створилася Росія юнкерсько-буржуазна.

Але саме внаслідок цього (в цьому пункті ясніше, ніж будь-де, розкривається діалектичний геній Леніна) «...залишки кріпосництва на селі... викликали загальнонаціональний рух селянства, вони зробили з *цього* руху пробний камінь усієї буржуазної революції» [41]. Постало питання: «...Якщо ломка не може не бути крутою, не може не бути буржуазною (оскільки капіталізм невблаганно наступав на Росію.— *А. Л.*), то лишається ще не вирішеним, *який* клас з двох безпосередньо заінтересованих класів, поміщицького і селянського, проведе це перетворення або спрямує його, визначить його форми» [42]. І поміщицько-буржуазна революція можлива, але вона є, за Леніним, «викидень, недоносок, ублюдок». Якщо ж переможе селянство, то «ми розправимося з царизмом по-якобінському або, коли хочете, по-плебейському» [43]. Селянська революція, незважаючи на те що вона знайшла великих вождів і керівників з інтелігенції, була бита. «У сучасній Росії,— писав Ленін («Соціалізм і селянство»),— не дві сили, що борються, заповнюють зміст революції, а дві різні і різнорідні соціальні війни: одна в надрах сучасного самодержавно-кріпосниць-

кого ладу (та, що описана в теорії двох шляхів.— *А. Л.*), друга в надрах майбутнього буржуазно-демократичного ладу, який уже народжується на наших очах. Одна — загальнонародна боротьба за свободу (за свободу буржуазного суспільства), за демократію, тобто за самодержавство народу, друга — класова боротьба пролетаріату з буржуазією за соціалістичну побудову суспільства» [44].

Своєрідність останніх десятиріч революційного розвитку нашої країни полягає в тому, що перша з цих «війн» не досягла свого результату, вона була б остаточно розбита, якби на виручку не прийшов початок другої «війни». Пролетаріат фактично виступив одночасно і як гегемон селянства за цілковите визволення від самодержавства та залишків феодалізму, і як борець за здійснення соціалізму, який і в цьому відношенні керував селянством, залучав його до колективної форми сільського господарства. Ленін писав про це: «У революційно-демократичної диктатури пролетаріату і селянства є, як і в усього на світі, минуле й майбутнє. Її минуле — самодержавство, кріпосництво, монархія, привілеї. В боротьбі з цим минулим, у боротьбі з контрреволюцією можлива «єдність волі» пролетаріату і селянства, бо є єдність інтересів.

Її майбутнє — боротьба проти приватної власності, боротьба найманого робітника з хазяїном, боротьба за соціалізм. Тут єдність волі неможлива. Тут перед нами не шлях від самодержавства до республіки, а шлях від дрібнобуржуазної демократичної республіки до соціалізму» [45].

Висновки з теорії двох шляхів, які має зробити для себе літературознавець, виявляються надзвичайно важливими. Услід за Леніним, який підкреслює значність впливу кріпосницької частини дворянства, що зуміла обкраяти і спотворити і без того помірковані реформи, літературознавець повинен буде, по-перше, встановити факт наявності в російській літературі колореформеної пори значної групи письменників — ідеологів кріпосництва. Цей табір не дуже численний, але в нього ввійдуть такі письменники, як Сергій Аксаков, цей прекраснодушний ідеалізатор феодальних відносин між поміщиками і селянством («Сімейна хроніка»), такий зубр феодальної аристократії, як Маркевич, такий реакційний маєтковий поет, як Фет, і деякі інші. Це — табір людей, що запе-

речували будь-який шлях капіталістичного розвитку, мріяли про повернення до передреформених соціальних відносин, табір захисників реакційної кріпосницької утопії. Ширший і впливовіший другий табір — ліберálів, куди ввійдуть і письменники обуржуазненого дворянства, і представники буржуазії на зразок Лєскова або Гончарова. Ленін нещадно боровся з легендою про демократизм ліберálів, усіма засобами викриваючи помірковáність усіляких Кавеліних, що лицемірно застерігали від надмірностей революційного руху, а насправді в міру своїх сил лили воду на млин урядової реакції. Табір прихильників «прусського шляху» очолювали в російській літературі 50-х років такі письменники, як Тургенєв, як Гончаров. Але, звісна річ, ідеологи ліберальної реформи не переводились у буржуазно-дворянській літературі до найостанніших років існування самого ладу. І, нарешті, в противагу ліберальним прихильникам реформи,— табір, що вимагав цілковитої ліквідації кріпосництва, література «американського шляху», яка об'єктивно відображала собою інтереси закріпаченого селянства. Так намічається диференціація всередині російської літератури 60-х років, так розкриваються в ній внутрікласові суперечності, що дають можливість встановити шляхи соціальної боротьби. Між Фетом і Тургенєвим, безперечно, існують суперечності, але й той, і другий виявляються союзниками в боротьбі проти Чернишевського і народників. У нових формах на новому етапі розвитку ця боротьба двох таборів залишається дійовою протягом усієї наступної пори аж до Жовтневої революції.

Реабілітації літератури, що обстоювала «американський шлях» розвитку, Ленін приділив особливо багато уваги. Його оцінки Бєлінського, Герцена, Чернишевського, народників короткі й уривчасті, але в поєднанні з усією історичною концепцією Леніна вони, безперечно, намічають основні етапи боротьби за селянство, які мають стати провідними віхами історії російської літератури.

6. ПОГЛЯДИ ЛЕНІНА НА ОКРЕМИХ РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Послідовними прихильниками «американського шляху» розвитку країни Ленін вважав Бєлінського і Герцена. Доводячи, що тільки «соціал-демократія» — розу-

міється, звичайно, більшовизм — може бути ідеологічним гегемоном усього революційного в країні, він писав: «...Ми хочемо лише вказати, що *роль передового борця може виконати тільки партія, керована передовою теорією.* А щоб хоч трохи конкретно уявити собі, що це означає, хай читач згадає про таких попередників російської соціал-демократії, як Герцен, Бєлінський, Чернишевський та блискуча плеяда революціонерів 70-х років; хай подумає про те всесвітнє значення, якого набуває тепер російська література; хай... та досить і цього!» [46]

Бєлінський цікавить Леніна насамперед як один з провісників демократичної думки. «Його (Бєлінського.— *А. Л.*) знаменитий «Лист до Гоголя», що підбивав підсумок літературній діяльності Бєлінського, був одним з найкращих творів безцензурної демократичної преси, що зберегли величезне, живе значення і до цього часу» [47]. І для Леніна Бєлінський цілком так само, як пізніші революційні народники, є виразник розпочатого протесту і боротьби селянства. Критикуючи збірник «Віхи», він говорить: «Лист Бєлінського до Гоголя, віщають «Вехи», є «палкий і класичний вираз інтелігентського настрою...» «Історія нашої публіцистики, починаючи після Бєлінського, щодо життєвого розуміння — суцільний кошмар...»

Так, так. Настрій кріпаків-селян проти кріпосного права, очевидно, є «інтелігентський» настрій. Історія протесту й боротьби найширших мас населення з 1861 по 1905 рік проти залишків кріпосництва в усьому ладі російського життя є, очевидно, «суцільний кошмар». Чи, може, на думку наших розумних і освічених авторів, настрій Бєлінського в листі до Гоголя не залежав від настрою кріпаків-селян? Історія нашої публіцистики не залежала від обурення народних мас залишками кріпосницького гніту?» [48]

З великих попередників тієї найвеличнішої світової революції, в якій першу роль відіграв сам Ленін, найбільше приділено уваги О. І. Герцену. Про нього він писав найчастіше і найяскравіше. При цьому пощастило й нам, бо у відзивах Леніна про Герцена дається неперевершено блискучий зразок аналізу революціонера-письменника, в якому не забуті істотні недоліки його діяльності, але аж ніяк не роздуті до таких розмірів, щоб зректися залишеної попередником спадщини. Ми часто бачимо тепер, як молоді літературознавці, аналізуючи

того чи іншого великого передового митця минулого чи сучасного, який не зміг піднятися над усіма забобонами свого класу, не зумів добитися цілковитої чистоти ідеологічних поглядів, з якоюсь особливою пристрастю намагаються підкреслити і перебільшити ті недоліки, ніби менше радіючи допомозі, яку нам приносить така людина, ніж побоюючись бачити в її особі якогось конкурента. Таке «лівацьке» ставлення до спадщини так само шкідливе, як і правоопортуністичне замовчування хиб і недомислів подібних «союзників».

Герцен, як і всякий інший письменник, був для Леніна продуктом свого часу. «Духовна драма Герцена була породженням і відбиттям тієї всесвітньо-історичної епохи, коли революційність буржуазної демократії *вже* умирала (в Європі), а революційність соціалістичного пролетаріату *ще не* дозріла» [49]. Стаття про великого революціонера минулого, написана до століття від дня його народження, відкривається визначенням класової належності Герцена в усій її величезній складності. «Герцен належав до покоління дворянських, поміщицьких революціонерів першої половини минулого століття. Дворяни дали Росії Біронів і Аракчеєвих, незліченну кількість «п'яних офіцерів, забіяк, картярів, героїв ярмарків, псарів, задирак, сікунів, серальників», та прекраснодушних Манілових. «І між ними,— писав Герцен,— розвинулися люди 14 грудня, фаланга героїв, вигодуваних, як Ромул і Рем, молоком дикого звіра... Це якість богатирі, ковані з чистої сталі з голови до ніг, воїни-сподвижники, які вийшли свідомо на явну загибель, щоб розбудити до нового життя молоде покоління і очистити дітей, народжених в середовищі катівства й плазування».

До числа таких дітей належав Герцен. Повстання декабристів розбудило й «очистило» його. У кріпосній Росії 40-х років XIX століття він зумів піднятись на таку височінь, що став урівень з найвидатнішими мислителями свого часу. Він засвоїв діалектику Гегеля. Він зрозумів, що вона являє собою «алгебру революції». Він пішов далі Гегеля, до матеріалізму, слідом за Фейєрбахом. Перший з «Листів про вивчення природи» — «Емпірія і ідеалізм»,— написаний у 1844 році, показує нам мислителя, який, навіть тепер, на голову вищий від безлічі сучасних природодослідників-емпіриків і тьми-тьмущої теперішніх філософів, ідеалістів і напів-

ідеалістів. Герцен дуже близько підійшов до діалектичного матеріалізму і зупинився перед — історичним матеріалізмом» [50].

У соціальній особі Герцена позитивні риси нерозривно переплітаються з негативними. Він майже дійшов до діалектичного матеріалізму, але зупинився, не зумівши опанувати його метод. «Ця «зупинка» і викликала духовний крах Герцена після поразки революції 1848 року. Герцен покинув уже Росію і спостерігав цю революцію безпосередньо. Він був тоді демократом, революціонером, соціалістом. Але його «соціалізм» належав до числа тих незліченних в епоху 48-го року форм і різновидів буржуазного й дрібнобуржуазного соціалізму, що їх остаточно вбили червневі дні. По суті, це був зовсім не соціалізм, а прекраснодушна фраза, добра мрія, в яку прибирала свою *тодішню* революційність буржуазна демократія, а також пролетаріат, що не звільнився з-під її впливу.

Духовний крах Герцена, його глибокий скептицизм і песимізм після 1848 року був крахом *буржуазних ілюзій* у соціалізмі» [51]. Ленін узяв Герцена в усій складності його внутрішніх суперечностей. З одного боку, «Герцен створив вільну російську пресу за кордоном — у цьому його велика заслуга. «Полярная звезда» підняла традицію декабристів. «Колокол» (1857 — 1867) став стіною за звільнення селян. Рабське мовчання було порушене» [52]. З другого — в ньому сильні реакції старого, що залишили відбиток на всьому його світогляді. «Але Герцен належав до поміщицького, панського середовища. Він покинув Росію в 1847 р., він не бачив революційного народу і не міг вірити в нього. Звідси його ліберальна апеляція до «верхів». Звідси його численні солоденькі листи в «Колоколе» до Олександра II Вішателя, що їх не можна тепер читати без огиди. Чернишевський, Добролюбов, Сєрно-Соловйович, які представляли нове покоління революціонерів-різночинців, тисячу раз мали рацію, коли дорікали Герцену за ці відступи від демократизму *до* лібералізму» [53]. Проте Ленін зразу ж робить застереження, що в цих суперечностях провідним началом була все ж таки революційність Герцена. «Однак справедливість вимагає сказати, що, при всіх ваганнях Герцена між демократизмом і лібералізмом, демократ все ж брав у ньому гору» [54]. І Ленін підтверджує цю свою думку рядом блискучих цитат із творів

Герцена, в яких виявляється його ненависть до панівного режиму, його презирство до лібералів кавелінського і тургенєвського типу. Він гнівно протестує проти бажання лібералів примазатись до Герцена, розхвалити в ньому слабке, замовчати сильне, і в кінці свого натхненного слова про Герцена він малює з титанічною майстерністю і захоплюючою силою картину всього руху від початку дворянської революції до початку пролетарської. «Вшановуючи Герцена, ми бачимо ясно три покоління, три класи, які діяли в російській революції. Спочатку — дворяни і поміщики, декабристи і Герцен. Вузьке коло цих революціонерів. Страшенно далекі вони від народу. Але їхня справа не загинула. Декабристи розбудили Герцена. Герцен розгорнув революційну агітацію.

Її підхопили, розширили, зміцнили, загартували революціонери-різночинці, починаючи з Чернишевського і кінчаючи героями «Народної волі». Ширше стало коло борців, ближчий їхній зв'язок з народом. «Молоді штурмани майбутньої бурі»,— називав їх Герцен. Але це не була ще сама буря.

Буря, це — рух самих мас. Пролетаріат, єдиний до кінця революційний клас, піднявся на чолі їх і вперше підняв на відкриту революційну боротьбу мільйони селян. Перший натиск бурі був у 1905 році. Наступний починає зростати на наших очах» [55].

Великим співчуттям Леніна користувалися також Некрасов і Салтиков-Щедрін, два письменники минулого, що, як і Герцен, вийшли з дворянства, але значно тісніше зімкнулися з рядами борців за «американський шлях». Біографічно Некрасов — дуже строката особистість: з походження — дворянин, значний період своєї молодості — інтелігент-пролетар, за своєю журнально-видавничою практикою — багато в чому представник великобуржуазних прийомів. Тут можна нагородити дуже багато всякої психології, і ми зовсім не говоримо, що такий докладний розгляд формування особи Некрасова і суперечностей уже сформованої особи, яких Ленін аж ніяк не заперечує і на яких навіть наголошує, не має ніякого значення. Але все це, на думку Леніна, другорядне. На першому плані для нього стоїть те, що Некрасов, як і Салтиков,— виразники інтересів селянства, що свій великий талант вони розгорнули, нагострили, використали для захисту «американського шляху» розвитку російської революції.

І Некрасова, і Салтикова-Щедріна Ленін високо цінував як зривачів масок з кріпосницької Росії. «Ще Некрасов і Сталтиков,— писав він у статті «Пам'яті графа Гейдена»,— учили російське громадянство розпізнавати під пригладженою і напомадженою зовнішністю освіченості кріпосника-поміщика його хижі інтереси, вчили ненавидіти лицемірство і бездушність таких типів, а сучасний російський інтелігент, що уявляє себе охоронцем демократичної спадщини і належить до кадетської партії або до кадетських підголосків, учить народ хамства і захоплюється своєю безсторонністю безпартійного демократа. Видовище мабуть чи не огидніше, ніж видовище подвигів Дубасова і Столипіна...»[56] На творчість Некрасова Ленін спирався і в боротьбі проти сучасних лібералів. «Мова йде про далеке минуле. І разом з тим тодішнє і теперішнє ставлення лібералів («на вигляд і чиновників душею») до класової боротьби — явище одного роду» [57]. Або ще сильніша своєю саркастичністю цитата із статті «Ще один похід на демократію»: «Особливо нестерпно буває бачити, коли суб'єкти, на зразок Щепетєва, Струве, Гредескула, Ізгоєва та іншої кадетської братії, хватаються за фалди Некрасова, Щедріна і т. п. Некрасов вагався, будучи особисто слабим, між Чернишевським і ліберадами, але всі симпатії його були на стороні Чернишевського. Некрасов через ту саму особисту слабість грішив нотками ліберального угодництва, але сам же гірко оплакував свої «гріхи» і *публічно каявся* в них:

Не торгував я лірою, проте бувало,
Як долі лютої загрожував удар,
Непевний звук із ліри добувала
Моя рука...

«Непевний звук» — ось як називав сам Некрасов свої ліберально-угодницькі гріхи. А Щедрін нещадно глумився з лібералів і назавжди заплямував їх формулою: „пристосовуючись до підлоти“»[58].Ця цитата надзвичайно яскраво характеризує і Некрасова, і Щедріна як союзників революційної селянської демократії, що її очолював Чернишевський, як лютих ворогів буржуазно-дворянських лібералів, тобто, користуючись ленінською формулою, як прихильників «американського шляху».

Салтиков-Щедрін походив з великого дворянського роду, був великим царським чиновником, але все це стерто тим чудовим фактом, що Салтиков пройнявся

лютою ненавистю і гострим презирством до кріпосного права, царизму, бюрократії, що він переніс ці почуття також на всіх ліберальних базік, що він почував як найглибшу повагу до революціонерів і що в своїх геніальних картинах російської дійсності він нещадно і з неперевершеною влучністю змальовував цю дійсність, таврував її пороки і кликав до боротьби з нею.

Салтиков-Щедрін був одним з найулюбленіших письменників Леніна. Про це одностайно свідчать мемуаристи. Ніким не користувався Ленін так часто, як джерелом блискучих белетристичних ілюстрацій до своїх полум'яних статей, як саме Салтиковим. Останній цитується навіть у таких, здавалося б, сугубо дослідницьких працях, як «Розвиток капіталізму в Росії» або «Аграрне питання і критики Маркса». «Без того, щоб таке завдання (матеріалістичне тлумачення гегелівської діалектики.— *А. Л.*) собі поставити і систематично його виконувати, матеріалізм не може бути войовничим матеріалізмом. Він залишиться, вживаючи щедрінського вислову, „не столько сражающимся, сколько сражаемым“» [59]. «Як це не нудить людей від цього — вживаю щедрінського вислову — словоблудства?» [60] На сторінках творів Леніна фігурують майже всі щедрінські герої в новому своєму політичному вигляді. Тут ми побачимо і помпадурів, що патякають на ліберальний манір, і Угрюм-Бурчеєвих, що стали видатними сановниками з чорносотенними переконаннями, і Карася-ідеаліста, що виявився дрібним обивателем, і Премудрого піскаря, і затурканого та пригніченого Конягу-селянина. Галерея цих образів закінчується промовистою постаттю Порфирія Головльова. Щедрінського Іудушку Ленін згадує особливо охоче. «Це — іудушка, який користується своїми кріпосницькими симпатіями й зв'язками для одурювання робітників і селян, проводячи під виглядом «охорони економічно слабого» й «опіки» над ним на захист від куркуля й лихваря такі заходи, які зводять трудящих до стану «підлої черні», віддаючи їх з головою кріпосникові-поміщику і роблячи тим більше беззахисними проти буржуазії» [61]. Цей зловісний образ поміщика-кріпосника у Леніна особливо часто згадується. В епоху придушення революції 1905 року і торжества дворянської реакції Ленін вигукує: «Шкода, що не дожив Щедрін до «великої» російської революції. Він додав би, мабуть, новий розділ до «Панів Головльових», він зма-

любав би Іудушку, який заспокоює висіченого, побитого, голодного, закабаленого мужика: ти чекаєш поліпшення? Ти розчарований відсутністю переміни в порядках, що грунтуються на голоді, на розстрілюванні народу, на різці й нагайці? Ти скаржишся на «відсутність фактів»? Невдячний! Але ж ця відсутність фактів і є факт величезної ваги! Адже це свідомий результат втручання твоєї волі, що Лідвалі, як і раніше, хазяйнують, що мужики спокійно лягають під різки, не поринаючи у шкідливі мрії про „поезію боротьби“» [62]. Наведені цитати — чудовий приклад того, як умів Ленін використати в своїй публіцистиці образи художньої літератури. В його творах ми знайдемо безліч літературних цитат з Тургенєва, Гоголя, Грибоєдова, Крилова, народників, Чехова та ін. Салтикову належить з-поміж них перше місце, і це, звісна річ, цілком слід пояснювати сатиричною гостротою творчості цього найвидатнішого борця за «американський шлях».

Особливо великою була симпатія Леніна до Чернишевського-публіциста, якого він також неодноразово цитував у своїх творах на поточні політичні теми. «Ми пам'ятаємо, як півстоліття тому великоруський демократ Чернишевський, віддаючи своє життя справі революції, сказав: «жалюгідна нація, нація рабів, з верху до низу — всі раби». Відверті і прикриті раби-великороси (раби щодо царської монархії) не люблять згадувати про ці слова. А, по-нашому, це були слова справжньої любові до батьківщини...» [63] «Сучасних «соціал-демократів», відтінку Шейдемана, або, що́ майже те саме, Мартова, так само верне від Рад, їх так само тягне до благопристойного буржуазного парламенту, або до Установчих зборів, як Тургенєва 60 років тому тягло до поміркованої монархічної і дворянської конституції, як його вернуло від мужицького демократизму Добролюбова і Чернишевського» [64]. «Історична діяльність — не тротуар Невського проспекту,— говорив великий російський революціонер Чернишевський.— Хто «допускає» революцію пролетаріату лише «під умовою», щоб вона йшла легко і гладко, щоб була відразу з'єднана дія пролетарів різних країн, щоб було наперед дано гарантію від поразок, щоб дорога революції була широка, вільна, пряма, щоб не доводилось часом, ідучи до перемоги, нести найтяжчі жертви, «відсиджуватись в обложеній фортеці» або пробиратись надто вузькими, непрохідними,

покрученими і небезпечними гірськими стежками,— той не революціонер, той не звільнив себе від педантства буржуазної інтелігенції, той на ділі буде весь час скочуватись у табір контрреволюційної буржуазії, як наші праві есери, меншовики і навіть (хоч і рідше) ліві есери» [65]. До цих цитат — їх легко було б збільшити — необхідно додати свідчення Н. К. Крупської про надзвичайно позитивне ставлення Леніна до белетристики Чернишевського. «...Він любив роман Чернишевського «Що робити?», незважаючи на малохудожню, наївну форму його. Я була здивована, як уважно читав він цей роман і які найтонші штрихи, що є в цьому романі, він відзначив» [66]. Нема ніякого сумніву в тому, що в симпатіях Леніна до Чернишевського була своєрідна спадкоємність двох геніальних революціонерів, що Ленін високо цінив Чернишевського як одного з найвидатніших попередників марксизму. «...Чернишевський передав йому своє непримиренне ставлення до лібералізму. Недовір'я до ліберальних фраз, до всієї позиції лібералізму проходить червоною ниткою через усю діяльність Леніна. Коли ми візьмемо сибірське заслання, протест проти «Кредо», візьмемо розрив із Струве, потім непримиренну позицію, яку Ленін зайняв щодо кадетів, щодо ліквідаторів-меншовиків, які ладні були піти на угоду з кадетами,— ми бачимо, що Володимир Ілліч тримався тієї ж непримиренної лінії, якої тримався Чернишевський щодо лібералів, які зрадили селянство під час реформи 1861 року... Оцінюючи буржуазно-ліберальний демократизм і демократизм обуржуазненого народництва 80-х років, яке примирилося з царизмом, Ленін протиставив йому демократизм революційного марксизму. Чернишевський дав зразок непримиренної боротьби проти тогочасного ладу, боротьби, де демократизм був нерозривно пов'язаний з боротьбою за соціалізм» [67]. В особі Чернишевського Ленін шанував одного з найстійкіших і найславніших борців за інтереси обманутого селянства, і не випадково в своїй ранній публіцистичній праці він розкриває суть селянської реформи вустами Волгіна, героя роману Чернишевського «Пролог до пролога», в уста якого Чернишевський вклав свої думки (див., наприклад, «Що таке «друзі народу»...») [68].

Надзвичайно високою була ленінська оцінка російських народників 60—70-х років. Оцінка ця була більш позитивна, ніж оцінка Л. Толстого, бо народники, вира-

жаючи собою ті самі селянські сподівання, стояли на лівому фланзі тодішньої громадськості. *Це, проте, не перешкоджало Леніну відзначати той ступінь двоїстості* творів цих великих революційних демократів, який не міг не бути їм властивий, бо позбавлений історичної двоїстості може бути тільки погляд пролетаріату, а в галузі художньої літератури — тільки пролетарська література.

Характерною і оригінальною особливістю міркувань Леніна про народників-белетристів було те, що він поставив характеристику найвидатніших письменників-народників, цього надзвичайно значного революційно-демократичного загону, в безпосередню залежність від того глибокого аналізу шляхів російської революції, який ми вже наводили вище. Народники для Леніна насамперед — послідовні представники сил, зацікавлених у перемозі «американського» революційного шляху розвитку. Як відомо, основною силою, зацікавленою в цьому, було на той час селянство. З ленінської характеристики своєрідного великого письменника селянства Л. Толстого ми побачимо нижче, що селянство в свідомості своїй аж ніяк не було цілком революційним, що в ньому були живучі утопічні реакційні тенденції.

Народники були вождями селянства в тому розумінні, що вони вміли в кращу свою епоху, до своєї легалізації і опошлення, яке почалося вже з Михайловським, представляти інтереси селянства в незрівнянно чистішому вигляді, ніж Л. Толстой. Народники були революційно-демократичними представниками селянства. В своїй статті про Михайловського Ленін дає загальну характеристику народників. З характеристики, яку ми наводимо нижче, видно, що Михайловський був уже занепадницьким типом народника, який незрівнянно поступався перед великими представниками народництва. Але характеристика ця свідчить тільки про ті відроги гірського хребта революційного народництва, який мав такі імпонуючі вершини, як Чернишевський. Ленін багато і завзято боровся з епігонами народництва, які всіма засобами ганили марксизм (див. статті його «Що таке «друзі народу»...», «Економічний зміст народництва», «Від якої спадщини ми відмовляємось» та ін.). Але, викриваючи реакційність цієї течії в епоху виникнення марксизму, він ні в якій мірі не схильний був применшувати силу тієї соціалістичної пропаганди, яку вели в

60—70-і роки ці ідеологи селянського соціалізму. Соціалістичний утопізм дрібнобуржуазних революціонерів показує напруженість їхньої опозиційної думки і наближає їх до нас. Це позначилось на всіх висловлюваннях Леніна про народників: «Михайловський був одним з кращих представників і виразників поглядів російської буржуазної демократії в останній третині минулого століття. Селянська маса, яка є в Росії єдиним серйозним і масовим (не рахуючи міської дрібної буржуазії) носієм буржуазно-демократичних ідей, тоді ще спала глибоким сном. Кращі люди з її середовища і люди, сповнені симпатії до її тяжкого становища, так звані різночинці — головним чином шкільна молодь, учителі та інші представники інтелігенції — старалися просвітити і розбудити селянські маси, що спали.

Великою історичною заслугою Михайловського в буржуазно-демократичному русі на користь визволення Росії було те, що він палко співчував пригнобленому становищу селян, енергійно боровся проти всіх і всяких проявів кріпосницького гніту, відстоював у легальній, відкритій пресі — хоча б натяками співчуття і повагу до «підпілля», де діяли найбільш послідовні і рішучі демократи-різночинці, і навіть сам допомагав прямо цьому підпіллю» [69].

Кращі народники, революціонери типу Чернишевського і Добролюбова, письменники типу Успенського і Салтикова були непохитними і непримиренними прихильниками демократичної революції. Це не означало, проте, що, бувши найбільш послідовними виразниками справжніх інтересів масового селянства, які тільки могли в той час існувати, вони не впадали в найсерйозніші помилки. Насамперед вони ідеалізували селянство, часто не розуміючи внутрішніх суперечностей, що таїлись у ньому. Вони не розуміли також того, що на суто селянському грунті можлива лише буржуазна революція, хоч і дуже рішуча, дуже «плебейська». Вони намагались нав'язати селянству общинний соціалізм. Само собою зрозуміло, як неодноразово зазначав Ленін, цей соціалізм не міг не бути цілком утопічним з погляду своєї здійсненності і не міг не бути разом з тим половинчастим, мутним самим своїм характером. Ленін співчутливо цитує з цього приводу одного з перших російських марксистів, І. А. Гурвича. «Народник 70-х років,— дуже влучно каже Гурвич,— не має ніякого уявлення

про класовий антагонізм всередині самого селянства, обмежуючи цей антагонізм виключно відносинами між «експлуататором» — куркулем або глитаєм — і його жертвою, селянином, пройнятим комуністичним духом. Гліб Успенський самотньо стояв із своїм скептицизмом, відповідаючи іронічною посмішкою на загальну ілюзію. Із своїм чудовим знанням селянства і зі своїм величезним артистичним талантом, який проникав до самої суті явищ, він не міг не бачити, що індивідуалізм зробився основою економічних відносин не тільки між лихварем і боржником, але між селянами взагалі» [70].

До Успенського Ленін ставився з особливою любов'ю. У «Розвитку капіталізму в Росії» дається характеристика Кавказу з посиланням на нариси цього народника. «Країна, мало заселена на початку пореформеного періоду або заселена горцями, які стояли осторонь світового господарства і навіть осторонь історії, перетворювалася в країну нафтопромисловців, торговців вином, фабрикантів пшениці й тютюну, і пан Купон без жалю переодягав гордого горця з його поетичного національного костюма в костюм європейського лакея...» [71] Ряд образів, узятих із творів Успенського, є в ленінській публіцистиці: герої «купона», будочник Мимрецов з його девізом «тащить и не пущать», «Івани Забудьки» та ін. Ленін неодноразово відзначав, що Успенський не тільки разом з іншими найбільш радикальними народниками був послідовним демократичним революціонером, а що він, на відміну від народників типу Златовратського, що намагались на догоду своїм сподіванням «препарувати» селянство під особливим народницьким соусом, чудово бачив розшарування села і не тільки розумів усі властивості сільського куркуля, а з величезною тугою, що пізніше довела його до особистої катастрофи, констатував дрібновласницькі тенденції всієї товщі селянства і в цьому відношенні підіймався вище від народництва, розкладав його ілюзії, на жаль, не бачачи тих нових шляхів, того «порятунку», який міг принести середняцькому і бідняцькому селянству пролетаріат. В основі характеристики Успенського лежить та сама теорія відображення, яка, як ми побачимо нижче, застосована в усіх статтях про Льва Толстого.

Характеризуючи Успенського, Ленін повторює той самий прийом, котрий, як ми зараз побачимо, застосований до Толстого. Для Плеханова, який теж писав про

Гл. Успенського, останній — насамперед дрібнобуржуазний інтелігент. Це особисте походження — сам собою, можливо, цікавий шлях інтелігента Успенського до селянства — Ленін у своїх загальних статтях (спеціальної праці Гл. Успенському він не присвячував), можна сказати, ігнорує. Для нього важливе не це; для нього домінуючим є той факт, що Успенський усім єством стоїть за «американський шлях» розвитку, що він суб'єктивно цілком чесно присмачує його соціалістичним утопізмом і що, крім того,— це вже риса Успенського, яка вирізняє його з-поміж його соратників,— він заражений тим скептицизмом до народництва, який став би чудовим переходом до марксизму, коли б Успенський дожив до відповідної епохи. Звичайно, і тут не можна не відзначити величезного таланту Успенського, який також зрештою зводився до чесності, нещадності, пристрасті, свіжості, спостережливості і т. ін.

Ми зовсім не хочемо сказати, що проблему Успенського в цілому вичерпав Ленін. Він перший зло посміявся б з подібного «лінивого» твердження. Тут, як і скрізь у галузі літературознавства, має бути здійснена величезна робота; але ця робота може провадитись тільки на базі ленінських вказівок.

Та найбільше Ленін віддав уваги творчості Л. Толстого. Що вражає в самому підході Леніна до «великого письменника землі Російської»? Ми маємо немало досліджень про Толстого, які належать перу марксистів і написані до і після статей Леніна. Серед них є такі цінні твори, як статті Плеханова. Всі ці дослідники підходили, звичайно, до Толстого з класової точки зору. Але як розуміли вони цю класову точку зору? Вони бачили в Толстому насамперед представника аристократичного дворянства і намагалися вивести толстовство виключно з умов дворянського розорення і дворянської реакції на наступ капіталу. «Мужиківство» Толстого було для них родом дивацтва, своєрідною утопічною, завчасно підготовленою позицією захисника панства, що змушений відмовитися від захисту першої оборонної лінії, тобто маєткової культури і соціального керівництва класу поміщиків. Звичайно, в усьому цьому є чимала частка істини. Така точка зору набагато вища, ніж спроба пояснити Толстого і толстовство «порухом людської совісті», або оголосити їх результатом виняткової особистої геніальності, або, як намагались в останні роки зробити

формалісти, вивести творчість Толстого з формальних і побутових умов сучасного йому літературного життя. Але й ця відносно правильна точка зору здається блідою і тьмяною, коли порівнюєш її з геніальним аналізом Леніна. Завдяки Леніну Толстой не те щоб перестав бути для нас нащадком дворянства, але, залишаючи цю свою якість як мало серйозний вихідний момент за собою, у велетенському зростанні своєї творчості він виявився в глибокій відповідності з великим соціальним моментом, яким ця творчість визначилась, і велетенськими розмірами того, правда, суперечливого в своїй свідомості і неорганізованого класу, виразником якого насправді став цей «граф». «Гостра ломка всіх «старих устроїв» сільської Росії загострила його увагу, поглибила його інтерес до того, що відбувалося навколо нього, привела до перелому всього його світогляду. Родом і вихованням Толстой належав до вищої поміщицької знаті в Росії; він порвав з усіма звичними поглядами цього середовища і, в своїх останніх творах, обрушився з пристрасною критикою на всі сучасні державні, церковні, суспільні, економічні порядки, що грунтуються на поневоленні мас, на злиднях їх, на розоренні селян і дрібних хазяїв взагалі, на насильстві й лицемірстві, які згори донизу проймають все сучасне життя» [72]. Соціальний факт, що лежав у основі творчості Толстого,— це, за Леніним, уся зміна старої феодальної кріпосницької Росії Росією капіталістичною, а клас, який усією своєю соціальною психологією визначив монументальну і разом з тим глибоко суперечливу, водночас революційну і реакційну ідеологію Л. Толстого, це — селянство.

Ленін присвятив Толстому чимало праць. Тут ми знайдемо статтю «Лев Толстой, як дзеркало російської революції», надруковану спочатку в органі Петербурзького і Московського комітетів РСДРП «Пролетарий» у Женеві 1908 року, потім чудовий некролог Толстого, що з'явився безпосередньо після смерті великого письменника в центральному органі РСДРП «Социал-демократ» (обидві статті вміщено без підпису), статтю «Л. М. Толстой і сучасний робітничий рух», надруковану в газеті «Наш путь» в 1910 році, «Герої «застереженнячка», опубліковану в тому самому році в журналі «Мысль», яка таврує загравання з Толстим меншовиків-ліквідаторів, що залишили «разючі зразки... безпринципності» [73], статтю «Л. М. Толстой і його епоха», яка певною мірою

резюмує ідеї Леніна про Толстого і з'явилася 1911 року в журналі «Звезда».

З міркувань більшої стрункості викладу поглядів Леніна на Толстого, які мають величезне значення для дальших шляхів усього літературознавства, ми зупинимось спочатку на цій останній статті. Тут ми читаємо: «Епоха, до якої належить Л. Толстой і яка надзвичайно рельєфно відбилась як у його геніальних художніх творах, так і в його вченні, є епоха після 1861 і до 1905 року. Правда, літературна діяльність Толстого почалася раніше і закінчилася пізніше, ніж почався і закінчився цей період, але Л. Толстой цілком склався як художник і як мислитель саме в цей період, перехідний характер якого породив *усі* відмітні риси і творів Толстого і «толстовщини».

Устами К. Левіна в «Анні Карениній» Л. Толстой надзвичайно яскраво висловив, у чому полягав перевал російської історії за ці півстоліття.

«...Розмови про врожай, наймання робітників і т. п., що їх, Левін знав, прийнято вважати чимось дуже низьким, ...тепер для Левіна тільки вони здавалися важливими. «Це, може, неважливо було за кріпосного права або неважливо в Англії. В обох випадках самі умови визначені; але у нас тепер, коли все це перевернулося і тільки укладається, питання про те, як укладуться ці умови, є єдине важливе питання в Росії»,— думав Левін» (Тв., т. X, стор. 137).

«У нас тепер все це перевернулося і тільки укладається»,— важко собі уявити більш влучну характеристику періоду 1861—1905 років. Те, що «перевернулося», добре відоме, або, принаймні, цілком знайоме всякому росіянинові. Це — кріпосне право і весь «старий порядок», що йому відповідає. Те, що «тільки укладається», зовсім не знайоме, чуже, незрозуміле найширшій масі населення. Для Толстого цей буржуазний лад, «що тільки укладається», вирисовується невиразно у вигляді пугала — Англії. Саме: пугала, бо усяку спробу вияснити собі основні риси суспільного ладу в цій «Англії», зв'язок цього ладу з пануванням капіталу, з роллю грошей, з появою і розвитком обміну, Толстой відкидає, так би мовити, принципіально. Подібно до народників, він не хоче бачити, він закриває очі, одвертається від думки про те, що «укладається» в Росії ніякий інший, як буржуазний лад.

Справедливо, що коли не «єдино важливим», то надзвичайно важливим з точки зору найближчих завдань

всієї громадсько-політичної діяльності в Росії для періоду 1861—1905 років (та й для нашого часу) було питання, «як укладеться» цей лад, буржуазний лад, що набирає дуже різноманітних форм в «Англії», Німеччині, Америці, Франції і т. д. Але для Толстого така певна, конкретно-історична постановка питання є щось зовсім чуже. Він міркує абстрактно, він допускає тільки точку зору «вічних» начал моральності, вічних істин релігії, не усвідомлюючи того, що ця точка зору є лише ідеологічне відображення старого («перевернутого») ладу, ладу кріпосного, ладу життя східних народів» [74].

Цілком певно наголошуючи на тому, що вчення Толстого треба вважати соціалістичним, Ленін, проте, водночас вважає його утопічним і реакційним. Він говорить про це: «От саме ідеологією східного ладу, азіатського ладу і є толстовщина в її реальному історичному змісті. Звідси і аскетизм, і непротивлення злу насильством, і глибокі нотки песимізму, і переконання, що «все — ніщо, все — матеріальне ніщо» («Про смисл життя», стор. 52), і віра в «Дух» «начало всього», і у відношенні до цього начала людина є лише «працівник», «приставлений до справи спасіння своєї душі», і т. д.» [75].

«Песимізм, непротивленство, апеляція до «Духа» є ідеологія, яка неминуче з'являється в таку епоху, коли весь старий лад «перевернувся», і коли маса, яка вихована в цьому старому ладі, яка з молоком матері увібрала в себе начало, звички, традиції, вірування цього ладу, не бачить і не може бачити, *який* є новий лад, «що укладається», *які* суспільні сили і як саме його «укладають», які суспільні сили *здатні* принести порятунок від незліченних, особливо гострих лих, властивих епохам «ломки»... Вчення Толстого, безумовно, утопічне і, за своїм змістом, реакційне в найточнішому і в найглибшому значенні цього слова. Але звідси зовсім не випливає ні те, щоб це вчення не було соціалістичним, ні те, щоб у ньому не було критичних елементів, здатних давати цінний матеріал для освіти передових класів» [76].

У цій самій статті, написаній уже після того, як усілякі ліберали, народники і містики намагались використати великий рух, викликаний смертю Льва Толстого, в своїх цілях, Ленін особливо різко підкреслює, що значення соціального змісту толстовства відноситься до минулого і що для сучасності вся суть цього *вчення* є негативною, а всяке кокетування з толстовством є для

послідовника пролетарського світогляду справжнім злочином. «Чверть століття тому критичні елементи вчення Толстого могли на практиці приносити іноді користь деяким верствам населення, *всупереч* реакційним і утопічним рисам толстовства. Протягом останнього, скажемо, десятиріччя це не могло бути так, тому що історичний розвиток зробив не малий крок уперед з 80-х років до кінця минулого століття. А в наші дні, *після* того, як ряд указаних вище подій поклав край «східній» нерухомості, в наші дні, коли такого величезного поширення набули свідомо-реакційні, у вузькокласовому, у корисливо-класовому розумінні реакційні ідеї «віхівців» серед ліберальної буржуазії,— коли ці ідеї заразили навіть частину майже марксистів, створивши «ліквідаторську» течію,— в наші дні всяка спроба ідеалізації вчення Толстого, виправдання або пом'якшення його «непротивленства», його апеляцій до «Духа», його закликів до морального самовдосконалення», його доктрини «совісті» і загальної «любові», його проповіді аскетизму й квієтизму і т. п. завдає найбезпосереднішої і найглибшої шкоди» [77].

Стаття «Толстой і його епоха» дає тверде і ясне резюме, загальну оцінку Толстого як з боку генетичного, тобто з точки зору сил, що породили творчість Толстого, так і з точки зору функціональної, тобто в розумінні того впливу, який твори Толстого могли мати в різні епохи свого існування. Це, проте, не означає, щоб інші статті Леніна були, так би мовити, покриті і зняті вищезгаданою статтею. Зміст їх багатий і потребує особливого вивчення. Перша за часом надрукування стаття «Лев Толстой, як дзеркало російської революції» йде трохи іншим шляхом, ніж щойно цитована. В останній, резюмуючій статті Ленін виходить з визначення і характеристики епохи. Методологічно він учить тут при підході до справді великого і соціально значного літературного явища — встановити точно його живу, суспільну хронологію,— тобто той зв'язок соціальних явищ, який є історичним ґрунтом досліджуваного об'єкта. Далі, треба вхопити основну ланку в цьому переплетенні подій і знайти, як саме вона, ця домінуюча ланка, відбилась у також домінуючих рисах ідеології, а тим самим, звичайно, і в формі досліджуваних творів. Але якраз практика першої статті Леніна про Толстого вчить можливості іншого підходу. Тут Ленін починає з геніаль-

ного аналізу структури самої творчості Толстого, розкриття її основного характеру і її основних суперечностей, і, вже звідси виходячи, робиться екскурсія в сферу тих соціальних умов, які породили і не могли не породити такого результату.

Він починає з викладу суперечностей, закладених у вченні Толстого: не можна, не вдасться *«заглушити* потребу прямої і ясної відповіді на питання: чим викликаються кричущі суперечності «толстовщини», які недоліки й слабості нашої революції вони виражають?

Суперечності в творах, поглядах, вченнях, у школі Толстого — дійсно кричущі. З одного боку, геніальний художник, який дав не тільки незрівнянні картини російського життя, але й першорядні твори світової літератури. З другого боку — поміщик, юродствуючий во Христі. З одного боку, надзвичайно сильний, безпосередній і щирий протест проти громадської брехні і фальші,— з другого боку, «толстовець», тобто потаскання, істеричний хлюпик, що називається російським інтелігентом, який, прилюдно б'ючи себе в груди, каже: «я поганий, я гидкий, але я займаюсь моральним самовдосконаленням»; я не їм більше м'яса і живлюся тепер рисовими котлетками». З одного боку, нещадна критика капіталістичної експлуатації, викриття урядових насильств, комедії суду і державного управління, розкриття всієї глибини суперечностей між зростанням багатства і завоюваннями цивілізації і зростанням злиднів, здичавіння й мук робітничих мас; з другого боку,— юродива проповідь «непротивлення злу» насильством. З одного боку, найтверезіший реалізм, зривання всіх і всіляких масок;—з другого боку, проповідь однієї з наймерзотніших речей, які тільки є на світі, а саме: релігії, прагнення поставити на місце попів за казенною посадою, попів за моральним переконанням, тобто культивування найвитонченішої і тому особливо огидної попівщини. Справді:

Ти і убогая, ти і багатая,
Ти і могутняя, ти і безсилая,
— Матінко Русь!» [78]

Відзначивши далі, що в цій дивній мішанині ніяк не можна бачити дзеркала російської робітничої революції, Ленін шукає, яка ж саме революція відбилась в цьому тьмяному і нерівному дзеркалі, і говорить: «...Суперечності в поглядах і вченнях Толстого не випадко-

вість, а вияв тих суперечливих умов, у які поставлене було російське життя останньої третини XIX століття. Патріархальне село, яке вчора тільки звільнилося від кріпосного права, віддане було буквально на поталу і пограбування капіталові й фіскові. Старі устої селянського господарства і селянського життя, устої, що дійсно трималися протягом століть, пішли на злом з надзвичайною швидкістю» [79]. Основним рушієм толстовської творчості, є, за Леніним, протест «проти наступаючого капіталізму, розорення і обезземелення мас, який мав бути породжений патріархальним російським селом» [80]. Цим обумовлюється і значення письменника. «Толстой смішний, як пророк, що відкрив нові рецепти врятування людства,— і тому зовсім мізерні закордонні і російські «толстовці», які захотіли перетворити в догму якраз найслабішу сторону його вчення. Толстой великий, як виразник тих ідей і тих настроїв, що склалися у мільйонів російського селянства на час настання буржуазної революції в Росії. Толстой оригінальний, бо сукупність його поглядів, взятих як ціле, виражає якраз особливості нашої революції, як *селянської* буржуазної революції» [81]. Протест цей поріднив його з селянством, і могутня стихія селянських настроїв оволоділа Толстим.

Але чи є ці позиції справді революційними? Ні, вони двоїсті, і розкриття останнього Ленін здійснює з допомогою того самого діалектичного аналізу. «З одного боку,— говорить Ленін,— століття кріпосного гніту і десятиріччя форсованого пореформеного розорення зібрали гори ненависті, злоби і відчайдушної рішимості... З другого боку, селянство, прагнучи до нових форм співжиття, ставилося дуже несвідомо, патріархально, по-юродивому, до того, яким повинно бути це співжиття, якою боротьбою треба завоювати собі свободу, які керівники можуть бути у нього в цій боротьбі, як ставиться до інтересів селянської революції буржуазія і буржуазна інтелігенція, чому необхідне насильствене повалення царської влади для знищення поміщицького землеволодіння. Все минуле життя селянства навчило його ненавидіти пана й чиновника, але не навчило і не могло навчити, де шукати відповіді на всі ці питання» [82]. Лише невелика частина селянства розв'язувала ці суперечності в революційний бік. «Більша частина селянства плакала й молилася, резонерствувала й мріяла, писала прохання і посилала «ходателів»,— зовсім у дусі Льва

Миколайовича Толстого!» [83]. І резюме: «Толстой відбив накипілу ненависть, дозріле прагнення до кращого, бажання позбутся минулого,— і незрілість мрійності, політичної невихованості, революційної м'якотілості» [84].

Найтепліше, найпозитивніше для Толстого написав Ленін його некролог. Було б, проте, величезною помилкою уявляти собі, ніби, зворушений, так би мовити, фактом смерті великого старця, Володимир Ілліч трохи перегнув палицю в бік позитивної оцінки. Ця оцінка, як і всі інші в Леніна, багатостороння і діалектична. Якщо в статті Леніна про Толстого, яку ми цитували вище, особливо підкреслена пересторога від захоплення толстовством у будь-якій дозі, то все це зовсім не означає, що цим самим закреслюються ті високі похвали, та висока оцінка *художніх* творів Толстого, яку дано в некролозі. Автор «Анни Кареніної» і народних оповідань малює «...Росію, яка лишилася і після 1861 року в напівкріпосництві, Росію сільську, Росію поміщика й селянина. Змальовуючи цю смугу в історичному житті Росії, Л. Толстой зумів поставити в своїх працях стільки великих питань, зумів піднести до такої художньої сили, що його твори зайняли одне з перших місць у світовій художній літературі. Епоха підготовки революції в одній з країн, придавлених кріпосниками, виступила, завдяки геніальному висвітленню Толстого, як крок уперед у художньому розвитку всього людства» [85].

Ця оцінка містить твердження величезної методологічної цінності. «Крок уперед у художньому розвитку всього людства» визначається тут результатом двох факторів. Основним є величезний матеріал, який, так би мовити, напрошується на те, щоб бути художньо висловленим. Такого роду великий суспільний матеріал, що має загальнолюдську цінність, як видно із слів Леніна, виявляється там, де широкою мірою підготовляється глибока революція. Другим фактором є «геніальне висвітлення», тобто високе художнє оформлення цього матеріалу. Звідси можна зробити такий висновок: якщо в наявності є біологічний геній, тобто вся та сума природних обдарувань, якою, скажімо, володів Л. Толстой, але нема великого соціального матеріалу, то людське мистецтво не ступить кроку вперед: у кращому випадку ми матимемо вправного майстра форми, який повторить щось старе або, за відсутністю змісту, вдасться до формальних вправ. Ну, а коли великий зміст є, а нема від-

повідного генія? Така постановка питання неправильна. Як видно вже з висловлювань самого Леніна, не лише Толстой скористався вищезгаданим великим матеріалом: коли називати тільки письменників першорядних, то, не одходячи від характеристик самого Леніна, можна вказати на Салтикова-Щедріна і на Гліба Успенського. А взагалі питання про наявність геніального рупора для нового напрямку думок і почуттів, який уже складається в надрах суспільства, розв'язується тією обставиною, що біологічно кількість талановитості, кількість обдарувань, з погляду натурального, має бути в кожну дану епоху приблизно рівною, але тільки епохи глухі, сірі приводять більшість своїх обдарувань до прив'ядання, а епохи яскраві, революційні (особливо в період підготовки революції), коли художньо-ідеологічні формулювання виявляються єдино можливими, оскільки для активної політичної творчості в широких формах час ще не настав, виділяють особливо велику кількість талантів, багато запліднених самою епохою.

Далі йдуть у Леніна промовисті рядки на славу Толстого: «Толстой-художник відомий мізерній меншості навіть у Росії. Щоб зробити його великі твори дійсно здобутком *всіх,* потрібна боротьба і боротьба проти такого суспільного ладу, який засудив мільйони і десятки мільйонів на темноту, забитість, каторжну працю і злидні, потрібен соціалістичний переворот.

І Толстой не тільки дав художні твори, які завжди цінуватимуть і читатимуть маси, коли вони створять собі людські умови життя, скинувши ярмо поміщиків і капіталістів,— він зумів з незвичайною силою передати настрій широких мас, пригноблених сучасним порядком, змалювати їх становище, висловити їх стихійне почуття протесту й обурення» [86].

Разом з тим Ленін ні на мить не закриває очей на обмеженість Толстого. Він говорить: «Але палкий протестант, пристрасний викривач, великий критик виявив разом з тим у своїх творах таке нерозуміння причин кризи і засобів виходу з кризи, що насувалася на Росію, яке властиве тільки патріархальному, наївному селянинові, а не європейськи-освіченому письменникові» [87].

У некролозі ми маємо ще одне надзвичайно важливе для всього нашого літературознавства твердження. «...Правильна оцінка Толстого,— пише Ленін,— можлива тільки з точки зору того класу, який своєю політич-

ною роллю і своєю боротьбою під час першої розв'язки цих суперечностей, під час революції, довів своє покликання бути вождем у боротьбі за свободу народу і за визволення мас від експлуатації,— довів свою безмежну відданість справі демократії і свою здатність боротися з обмеженістю і непослідовністю буржуазної (в тому числі і селянської) демократії,— можлива тільки з точки зору соціал-демократичного пролетаріату» [88].

Не можна не навести тут досить великої цитати зі статті «Л. М. Толстой і сучасний робітничий рух», в якій у трохи прихованій формі закладене вчення Леніна про взаємовідношення суспільного змісту і художньої форми в літературній творчості. Ленін говорить: «Критика Толстого не нова. Він не сказав нічого такого, що не було б задовго до нього сказане і в європейській, і в російській літературі тими, хто стояв на боці трудящих. Але своєрідність критики Толстого і її історичне значення полягає в тому, що вона з такою силою, яка властива тільки геніальним художникам, виражає ломку поглядів найширших народних мас в Росії зазначеного періоду і саме сільської, селянської Росії. Бо критика сучасних порядків у Толстого відрізняється від критики тих же порядків у представників сучасного робітничого руху саме тим, що Толстой стоїть на точці зору патріархального наївного селянина, Толстой переносить його психологію у свою критику, у своє вчення. Критика Толстого тому відзначається такою силою почуття, такою пристрасністю, переконливістю, свіжістю, щирістю, безстрашністю у прагненні «дійти до кореня», знайти справжню причину бідувань мас, що ця критика дійсно відбиває перелом у поглядах мільйонів селян, які щойно вийшли на свободу з кріпацтва і побачили, що ця свобода означає нові страхіття розорення, голодної смерті, бездомного життя серед міських «хитровців» і т. д. Толстой відбиває їх настрій так вірно, що сам у своє вчення вносить їх наївність, їх відчуження від політики, їх містицизм, бажання втекти від світу, «непротивлення злу», безсилі прокляття на адресу капіталізму і «влади грошей». Протест мільйонів селян і їх відчай — ось що злилося у вченні Толстого» [89].

У цій чудовій цитаті треба розрізняти дві думки: Толстой відображає настрій тих, виразником кого він є, «так вірно», що навіть псує з ідеологічної точки зору своє вчення, бо протест виявляється в нього переплете-

ним із розпачем, на відміну від робітничого руху, сповненого протесту, але далекого від розпачу. Звичайно, з точки зору суспільного змісту, з точки зору революційності ефекту, чистоти впливу така «вірність» печальна. Але ця ж «вірність» дає Толстому «силу почуття, пристрасність, переконливість, свіжість, щирість, нещадність», а все це, на думку Леніна, і є головною заслугою Толстого, бо «критика Толстого не нова», тобто коли б Толстой виклав свою критику без цієї сили пристрасті,— він нічого не додав би до культури. А при наявності сили пристрасті «не нова», але надзвичайно значна «критика» його виявилась «кроком уперед у мистецтві всього людства». З уваги читача не випадає вся величезна важливість цієї думки Леніна.

Статті Леніна про Толстого потребують особливо пильного розгляду: вони дають в усьому головному вичерпні тлумачення такого велетенського літературного і суспільного явища, як творчість і вчення Толстого, являючи собою блискучий зразок застосування ленінського методу до літературознавства.

Порівняно мало Ленін писав про сучасників. Тут увагу його привернула особливо визначна постать М. Горького. Ленін бачив у ньому видатного письменника, напрямком своєї творчості в основному — пролетарського письменника. Він радів з того, що Горький і організаційно прийшов до більшовиків. Він глибоко жалкував, що, будучи в партії, Горький допускався деяких помилок (відхід його до «впередівців» і все з ним зв'язане). Але ніколи Ленін не одрікався від Горького, завжди він виявляв до нього товариську прихильність, і якщо боровся іноді з ним, то боротьба ця була, по суті, боротьбою «за Горького». В своєму листі до Олексія Максимовича в 1909 році Ленін писав: «Своїм талантом художника Ви принесли робітничому рухові Росії — та й не тільки Росії — таку величезну користь, Ви принесете ще стільки користі, що ні в якому разі недозволенно для Вас віддаватися тяжким настроям, викликаним епізодами закордонної боротьби. Бувають умови, коли життя робітничого руху породжує неминуче цю закордонну боротьбу і розколи і чвари і бійку гуртків,— це не через те, щоб робітничий рух був внутрішньо слабий або соціал-демократія внутрішньо помилкова, а через те, що надто різнорідні і різнокаліберні ті елементи, з яких доводиться робітничому класові виковувати собі

свою партію. Викує в усякому разі, викує прекрасну революційну соціал-демократію в Росії, викує швидше, ніж здається іноді з точки зору триклятого емігрантського становища, викує вірніше, ніж здається, якщо судити з деяких зовнішніх проявів і окремих епізодів» [90]. Коли буржуазна преса почала «смакувати» як найбільш «сенсаційну новину» чутки про виключення Горького з партії, Ленін гнівно відповідав: «Даремно стараються буржуазні газети. Товариш Горький надто міцно зв'язав себе своїми великими художніми творами з робітничим рухом Росії і всього світу, щоб відповісти їм інакше, як презирством» [91]. В часи найгостріших ідеологічних розходжень з Горьким Ленін, не вагаючись, писав: «Горький — безумовно найвидатніший представник *пролетарського* мистецтва, який багато для нього зробив і ще більше може зробити» [92].

Це не означає, що Ленін замовчував політичні помилки Горького в пору його «впередівського» відходу. Говорячи про один з його відкритих листів того часу, Ленін заявляє: «На мій погляд, лист Горького виражає надзвичайно поширені передсуди не тільки дрібної буржуазії, але й частини робітників, що перебувають під її впливом. *Всі* сили нашої партії, всі зусилля свідомих робітників повинні бути спрямовані на уперту, наполегливу, всебічну боротьбу з цими передсудами» [93]. Дуже цікаво і з незвичайною для Леніна ліричністю, що показує, який дорогий був для нього Горький, він пише, дізнавшись про факт привітання Горького Тимчасовому урядові: «Гірко стає, коли читаєш цього листа, наскрізь пройнятого ходячими обивательськими передсудами. Авторові цих рядків траплялося, при побаченнях на острові Капрі з Горьким, попереджати його і докоряти за його політичні помилки. Горький відхиляв ці докори своєю незрівнянно-милою посмішкою і щирою заявою: «Я знаю, що я поганий марксист. І потім, всі ми, художники, трохи неврівноважені люди». Нелегко спорити проти цього.

Нема сумніву, що Горький,— величезний художній талант, який дав і дасть багато користі всесвітньому пролетарському рухові.

Але навіщо ж Горькому братися за політику?» [94]

Звичайно, з цього зауваження Леніна безглуздо робити висновок, ніби справді «деяка неврівноваженість» є *неминучою* рисою художника або що художник за

якимсь своїм внутрішнім єством неодмінно поганий політик. На таку неправильну точку зору стали щодо Горького Г. В. Плеханов і значною мірою також В. В. Воровський. Навпаки, Ленін цінив у художникові міцну, ясну думку; він недарма так високо ставив «Що робити?» Чернишевського. Із ставлення Леніна до Горького, як і з ставлення до художників Маркса і Енгельса, можна зробити, однак, висновок про необхідність певної поблажливості, певного вміння прощати окремі неточності, неясності, ідеологічні зриви художника, якщо все це надолужується талантом і головне — полум'яним бажанням художника служити справі революції.

7. ВИСЛОВЛЮВАННЯ ЛЕНІНА НА ЛІТЕРАТУРНІ ТЕМИ

Якими були *літературні смаки* Володимира Ілліча? В ряді мемуарів про Леніна з цього приводу збереглись цікаві свідчення, що стосуються перебування Леніна на засланні. «Вечорами,— пише, наприклад, Н. К. Крупська,— Володимир Ілліч звичайно читав книжки з філософії — Гегеля, Канта, французьких матеріалістів, а як дуже втомиться — Пушкіна, Лермонтова, Некрасова. Коли Володимир Ілліч вперше появився в Пітері і я його знала тільки з того, що́ розповідали, чула я від Степана Івановича Радченка: Володимир Ілліч тільки серйозні книжки читає, ніколи не прочитав ні одного роману. Я здивувалась; потім, коли ми познайомилися ближче з Володимиром Іллічем, якось ні разу про це не заходила у нас розмова, і тільки в Сибіру я узнала, що все це чистісінька легенда. Володимир Ілліч не тільки читав, а багато разів перечитував Тургенєва, Л. Толстого, «Що робити?» Чернишевського, взагалі прекрасно знав і любив класиків. Потім, коли більшовики стали при владі, він поставив «Госиздату» завдання — перевидання в дешевих випусках класиків. У альбомі Володимира Ілліча, крім карточок рідних і старих каторжан, були карточки Золя, Герцена і кілька карточок Чернишевського» [95].

У іншому місці своїх спогадів вона говорить: «...В Сибіру довідалась я, що Ілліч не менше за мене читав класиків, не тільки читав, а й перечитував не раз, Тургенєва, наприклад. Я привезла з собою в Сибір Пушкіна, Лермонтова, Некрасова. Володимир Ілліч поклав їх

біля свого ліжка, поруч з Гегелем, і перечитував їх вечорами знов і знов. Найбільше він любив Пушкіна. Але не тільки форму цінив він. Наприклад, він любив роман Чернишевського «Що робити?», незважаючи на малохудожню, наївну форму його. Я була здивована, як уважно читав він цей роман і які найтонші штрихи, що є в цьому романі, він відзначив. А втім, він любив увесь образ Чернишевського, і в його сибірському альбомі були дві карточки цього письменника, одна надписана рукою Ілліча — рік народження і смерті. В альбомі Ілліча були ще карточки Еміля Золя, а з російських — Герцена і Писарєва. Писарєва Володимир Ілліч свого часу багато читав і любив. Пригадую, в Сибіру був також «Фауст» Гете німецькою мовою і томик віршів Гейне» [96].

Ленін особливо цінив міцний соціальний реалізм, що дає художньо концентроване відображення суспільних явищ через їх типово-виразні приклади. Так, т. Крупська пише: «Повертаючись із Сибіру, в Москві Володимир Ілліч ходив якось до театру, дивився «Візник Геншель», потім говорив, що йому дуже сподобалось. У Мюнхені з книг, що подобалися Володимиру Ілліч, пам'ятаю роман Гергардта «Bei Mama» («У мами»), «Büttnerbauer» («Селянин») Поленца» [97]. Але і монументальний символізм, який підносить ту саму соціальну дійсність через художню концентрацію до узагальнюючих кристалів, майже, можна сказати, до художньої абстракції, не був чужий Леніну. Так, т. Крупська свідчить, що Ленін у безсонні ночі зачитувався Верхарном. Сюди ж відноситься, на мою думку, той факт, що, потрапивши на німецьку і досить слабку виставу «Живого трупа» Толстого, Ілліч, за свідченням т. Крупської, «напружено і схвильовано стежив за грою». Уже хворим Ленін з особливим задоволенням слухав оповідання Джека Лондона, коли вони були повні щирого пафосу, і сміявся з них, коли там проявлявся фальшивий міщанський сентименталізм.

Ленін дуже часто і надзвичайно вдало ілюстрував свої статті і промови цитатами і зразками з різних письменників. Особливо охоче цитує він Щедріна, але також Гоголя, Гончарова, Толстого, Тургенєва, Помяловського, Короленка, Чехова, навіть Андрєєва і, нарешті, Маяковського.

Манери Маяковського Ленін не любив. Йому взагалі не подобалась надмірна напруженість, неприродність

усяких ультрасучасних вигадок. Але вірш Маяковського «Прозасідалися», в якому з великим гумором висміювалось захоплення навіть хороших більшовиків засіданнями, викликав веселий настрій Леніна, і він використав ці гострі рядки для своїх публіцистичних цілей [98].

Безперечно, якби у Леніна був час ближче познайомитися з творчістю Маяковського, зокрема з творчістю останніх років, свідком якої він уже не був, він би загалом позитивно оцінив цього найвидатнішого союзника комунізму в поезії.

Скажемо тут кілька слів про глибочезну простоту ленінської *манери викладу,* простоту, яка нерозривно поєднувалася з переконливістю. Ленін з обуренням ставився до всякого сюсюкання з робітниками, до заміни серйозного обговорення питання «примовками або фразами» [99]. У промовах і статтях Ілліча робітники завжди бачили, що Ілліч, як висловився один робітник, говорить з ними «всерйоз». «...*Головна* увага повинна бути звернена на те, щоб *піднімати* робітників до революціонерів, аж ніяк не на те, щоб *опускатися* самим неодмінно до «робітничої маси», як хочуть «економісти», неодмінно до «робітників-середняків», як хоче «Свобода» (яка піднімається в цьому відношенні на другий щабель економічної «педагогії»). Я далекий від думки заперечувати необхідність популярної літератури для робітників і особливо популярної (тільки, звичайно, не балаганної) літератури для особливо відсталих робітників. Але мене обурює це постійне приплутування педагогії до питань політики, до питань організації. Адже ви, панове піклувальники про «робітника-середняка», по суті, скоріше ображаєте робітників своїм бажанням неодмінно *нагнутися,* перше ніж заговорити про робітничу політику або про робітничу організацію. Та говоріть же ви про серйозні речі випрямившись і полиште педагогію педагогам, а не політикам і не організаторам!» [100]

Через три роки [у червні 1905-го] Володимир Ілліч знову повернувся до порушеного ним у «Що робити?» питання й писав: «В політичній діяльності соціал-демократичної партії завжди є і буде певний елемент педагогіки: треба виховувати весь клас найманих робітників до ролі борців за визволення всього людства від усякого гноблення, треба постійно навчати нові і нові верстви цього класу, треба вміти підійти до найбільш сірих, нерозвинених, найменш зачеплених і нашою на-

укою і наукою життя представників цього класу, щоб зуміти заговорити з ними, зуміти зблизитися з ними, зуміти витримано, терпеливо підняти їх до соціал-демократичної свідомості, не перетворюючи наше вчення в суху догму, навчаючи його не самою лише книжкою, а й участю в повсякденній життєвій боротьбі цих найбільш сірих і найбільш нерозвинених верств пролетаріату. В цій повсякденній діяльності є, повторюємо, певний елемент педагогіки. Соціал-демократ, який забув би про цю діяльність, перестав би бути соціал-демократом. Це вірно. Але у нас часто забувають тепер, що соціал-демократ, який завдання політики став би зводити до педагогіки, теж — хоч з другої причини — перестав би бути соціал-демократом. Хто здумав би з цієї «педагогіки» зробити особливий лозунг, *протиставити* її «політиці», будувати на цьому протиставленні особливий напрям, апелювати до маси в ім'я цього лозунга проти «політиків» соціал-демократії, той відразу і неминуче опустився б до демагогії» [101]. Це лише пояснення того, що сказано було раніше і що визначає вимоги Ілліча до популярної літератури.

Надзвичайно яскраву характеристику поєднання глибини і переконливості думки з популярністю в практиці Леніна дає т. Сталін у замітці «Сила логіки» в його брошурі «Про Леніна». Ось що говорить там т. Сталін: «Чудові були дві промови Леніна, виголошені на цій конференції: про поточний момент і про аграрне питання. Вони, на жаль, не збереглись. Це були натхненні промови, які викликали бурхливе захоплення всієї конференції. Незвичайна сила переконання, простота і ясність аргументації, короткі і всім зрозумілі фрази, відсутність пози, відсутність запаморочних жестів і ефектних фраз, які б'ють на враження,— все це вигідно відрізняло промови Леніна від промов звичайних «парламентських» ораторів. Але мене полонила тоді не ця сторона промов Леніна. Мене полонила та непереможна сила логіки в промовах Леніна, яка трохи сухо, але зате грунтовно опановує аудиторію, поступово електризує її і потім бере її в полон, як кажуть, без останку. Я пам'ятаю, як говорили тоді багато хто з делегатів: «Логіка в промовах Леніна — це якісь всесильні щупальці, які охоплюють тебе з усіх боків кліщами і з обіймів яких несила вирватися: або здавайся, або зважуйся на повний провал» [102].

Виняткову цінність для характеристики ленінських поглядів на літературу, мистецтво і на літературну політику партії мають його розмови з Кларою Цеткін. Не кажучи вже про те, що т. Клара Цеткін є свідком, який заслуговує всілякого довір'я, автор цих рядків дозволяє собі зробити ще таке зауваження. Працюючи кілька років у галузі культури під безпосереднім керівництвом Леніна, він, зрозуміло, мав кілька широких і глибоких розмов з великим вождем з питань культури в цілому, з питань народної освіти зокрема, а також мистецтва і художньої літератури. Він не може дозволити собі публікувати ці розмови. Авторитет Леніна безмірний; було б злочином освятити цим авторитетом якийсь суб'єктивний погляд, що прокрався б у такий виклад, зроблений на підставі спогадів, без точних записів на віддалі багатьох років. Але автор цієї статті може з певністю сказати, що думки Леніна в цьому питанні, викладені в нижче наведених цитатах із спогадів про нього Клари Цеткін, перебувають в цілковитій відповідності з тим, що збереглось у його спогадах, як справжні керівні директиви Леніна. Ось що передає нам Клара Цеткін: «Пробудження нових сил, робота їх над тим, щоб створити в Радянській Росії нове мистецтво і культуру,— сказав він,— це — добре, дуже добре. Бурхливий темп їхнього розвитку зрозумілий і корисний. Ми повинні надолужити те, що було упущено протягом століть, і ми хочемо цього. Хаотичне бродіння, гарячкові шукання нових лозунгів, лозунги, які проголошують сьогодні «осанну» певним течіям у мистецтві і сфері мислення, а завтра волають «розіпни його»,— все це неминуче. Революція розв'язує всі скуті перед тим сили і жене їх з глибини на поверхню життя. Ось вам один приклад з багатьох. Подумайте про той вплив, який справляли на розвиток нашого живопису, скульптури й архітектури мода і примхи царського двору, так само як смаки й примхи панів аристократів та буржуазії. В суспільстві, яке базується на приватній власності, митець виробляє товари для ринку, він потребує покупців. Наша революція визволила митців від гніту цих вельми прозаїчних умов. Вона перетворила Радянську державу в їхнього захисника і замовника. Кожен митець і той, хто себе вважає ним, претендує на право творити вільно, за своїм ідеалом, незалежно ні від чого».

«Проте, звичайно, — додав одразу ж Ленін, — ми — комуністи. Ми не маємо права сидіти склавши руки і дозволяти хаосу поширюватись, як йому завгодно. Ми повинні прагнути до того, щоб з яснішою свідомістю керувати також і цим розвитком, щоб формувати і визначати його результати»[103] (розрядка тут і далі наша.— *А. Л.*).

Після цього йде цікавий виклад думок Леніна про сталі досягнення людського мистецтва, про кращі результати найбільш дозрілих естетичних епох в історії людства і про сучасні шукання занепадницької буржуазії. З цього приводу у нас ще і понині є розходження. Важливо відзначити, що думав з цього приводу і як відчував у цьому відношенні наш вождь. Я повинен одразу ж застерегтися: в конкретних питаннях мистецтва, в питаннях смаку Ленін був надзвичайно скромний. Кожну свою думку він завжди супроводжував словами: «Я тут зовсім не фахівець». Або: «Це моя особиста думка: дуже можливо, що я помиляюсь». Разом з тим я повинен наголосити, що особисто я почуваю величезне довір'я до смаку Володимира Ілліча і вважаю, що в тих галузях, де він висловлювався з такою надзвичайною обережністю і скромністю, він, як і його кращий учень, який щодо цього займає звичайно таку саму позицію, завжди мав рацію в своїх судженнях.

Ленін говорив т. Цеткін: «Ми надто великі «повалювачі в живописі». Прекрасне слід зберегти, взяти його за зразок, виходити з нього, навіть якщо воно «старе». Чому нам слід цуратися істинно прекрасного, відмовлятися від нього, як від вихідного пункту для подальшого розвитку, тільки на тій підставі, що воно «старе»? Чому слід схилятися перед новим, як перед богом, котрому треба підкорятися лише тому, що «це нове»? ...Нісенітниця, цілковита нісенітниця! Тут—багато лицемірства і, звичайно, несвідомої поваги до художньої моди, яка панує на Заході. Ми хороші революціонери,— але ми почуваємо себе чомусь зобов'язаними довести, що ми також стоїмо «на висоті сучасної культури». Я ж маю сміливість заявити себе «варваром». Я не можу вважати твори експресіонізму, футуризму, кубізму та інших «ізмів» вищим проявом художнього генія. Я їх не розумію. Я не дістаю від них ніяких радощів» [104].

Але, мабуть, найважливіше те, що висловив Ленін т. Цеткін про загальну соціальну роль мистецтва: «...Важливою є не наша думка про мистецтво. Важливе також не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загальної кількості населення, обчислюваного мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинне сягати своїм найглибшим корінням у саму товщу широких народних мас... Воно повинне об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, підносити їх. Воно повинне пробуджувати в них митців і розвивати їх. Чи повинні ми невелику меншість частувати солодкими витонченими бісквітами, тоді як робітничі й селянські маси потребують чорного хліба? Я розумію це, звичайна річ, не тільки в буквальному смислі слова, а й фігурально: ми повинні завжди мати перед очима робітників і селян. Заради них ми мусимо навчитися господарювати, рахувати. Це стосується також галузі мистецтва і культури» [105].

Наведемо ще одне чудове місце із спогадів т. Цеткін, з якого ясно видно, що Ленін зовсім не думав, нібито соціалістичне мистецтво обмежиться якимись примітивними формами, які ніби відповідають слабкій культурній підготовці мас. «Хтось із нас — я не пам'ятаю, хто саме,— заговорив з приводу деяких явищ у галузі мистецтва і культури, що особливо впадали в око, пояснюючи їхнє походження «умовами моменту». Ленін на це сказав: «Знаю добре. Багато хто щиро переконаний у тому, що panem et circenses («хлібом і видовищами») можна подолати труднощі й небезпеки теперішнього періоду. Хлібом — звичайно! Що стосується видовищ — хай їм! Не заперечую. Але нехай при цьому не забувають, що видовища — це не справжнє велике мистецтво, а скоріше більш чи менш красива розвага. Не слід при цьому забувати, що наші робітники і селяни анітрохи не схожі на римський люмпен-пролетаріат. Їх не утримує держава, а вони утримують самі працею своєю державу. Вони «робили» революцію і захищали справу останньої, проливаючи потоки крові й приносячи незліченні жертви. Справді, наші робітники й селяни заслуговують на щось більше, ніж видовища. Вони здобули право на справжнє велике мистецт-

в о. Тому ми в першу чергу висуваємо найширшу народну освіту і виховання. Це створює грунт для культури,— звичайно, за умови, що питання про хліб розв'язане. На цьому грунті має вирости справді нове, велике комуністичне мистецтво, яке створить форму відповідно до свого змісту. На цьому шляху нашим «інтелігентам» належить розв'язати благородні завдання величезної ваги. Збагнувши і розв'язавши ці завдання, вони сплатили б свій борг перед пролетарською революцією, яка і перед ними широко відчинила двері, що ведуть їх на простір з тих нелюдських життєвих умов, які так майстерно схарактеризовані в „Комуністичному маніфесті"» [106].

Ось гордий і блискучий заповіт Леніна мистецтвознавцям і художникам, літературознавцям і письменникам.

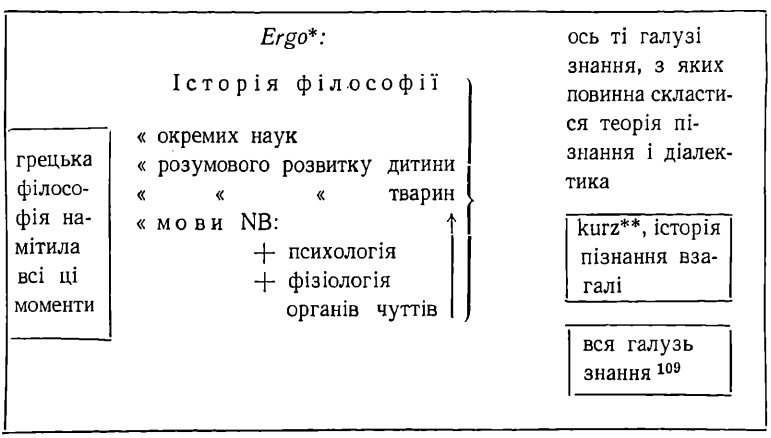
8. ЛЕНІН І СУЧАСНЕ МАРКСИСТСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Вся ленінська спадщина має бути якнайуважніше досліджена літературознавцями, починаючи від філософських побудов Володимира Ілліча, його історичної концепції, його політичних переконань і кінчаючи безпосередньо літературними висловлюваннями. Часто буває, що кинуті, здавалося б, мимохідь зауваження Володимира Ілліча містять насправді цілу програму дій для літературознавця, намічають віхи його методологічного шляху, набувають директивного значення.

«...Соціолог-матеріаліст, що робить предметом свого вивчення певні суспільні відносини людей, тим самим вже вивчає і реальних *осіб,* з дій яких і складаються ці відносини. Соціолог-суб'єктивіст, починаючи своє міркування нібито з «живих осіб», на ділі починає з того, що вкладає в ці особи такі «помисли і почуття», які він вважає раціональними (тому що, ізолюючи своїх «осіб» від конкретної суспільної обстановки, він тим самим позбавив себе змоги вивчити *дійсні* їх помисли і почуття), тобто «починає з утопії»...» [107] Це надзвичайно істотне положення Леніна, будучи застосованим у літературі, вказує на те, що літературознавець, який має перед собою «реальну особу», в жодному разі не повинен починати свого дослідження від цієї особи як ніби

першопричини. Він повинен виходити з суспільних відносин, бо тільки це дослідження дає ключ до реального розуміння особи.

Вимагаючи від усякого дослідження конкретності, тобто справжнього вивчення дійсно об'єктивного матеріалу, який і має бути потім висвітлений і пояснений з допомогою застосування діалектико-матеріалістичного методу, Ленін усяке дослідження — отже, і літературознавче — вважав за необхідне поставити на широку наукову базу. Серед наших літературознавців, особливо в пору сумного примату переверзєвських поглядів, можна було бачити людей, які вважали, що літературознавство марксистсько-ленінського характеру має спиратися виключно на соціальні науки, як такі [108]. Вони надзвичайно скептично ставилися до залучення сюди наук біологічних, психологічних, лінгвістичних і т. д. Проте ми маємо прямі вказівки Леніна на необхідність залучення всіх цих розділів знання як допоміжних. Правда, Ленін перелічує ці галузі знання як джерела «історії пізнання взагалі». Але кожному ясно, що історія і теорія літератури належать до такої загальної історії пізнання цілком. Ось ці чудові вказівки Леніна:



Досить різкі відзиви Леніна (слідом за Енгельсом і Марксом) про спроби прямого перенесення біологічних законів у галузь дослідження соціальних відносин ані-

* отже *(лат.).— Ред.*
** коротко *(нім.).— Ред.*

трохи не суперечать цьому знаменному переліку вихідних знань. Марксистська соціологія «знімає» біологію, але горе тому, хто не зрозуміє цього гегелівського вислову, що його сам Ленін старанно пояснив: «Зняти — це значить закінчити, але так, що закінчене зберігається у вищому синтезі» [110]. Це означає, що біологічні фактори більше не є домінуючими в суспільному житті людини, але це не означає, що можна зовсім ігнорувати будову і функції її організму, в тому числі мозку, хвороби і т. ін. Все це набуває нового характеру, все це глибоко видозмінюється новими соціальними силами, але не зникає. Літературознавець, який вважав би за можливе зовсім ігнорувати зачатки естетичного чуття у тварин, або розвиток вразливості і творчості у дитини, або багатющі скарби, які лежать ще не дослідженими в галузі колективної творчості мов, був би вузьким дослідником, до якого, звичайно, можна поставитись поблажливо, оскільки ми перебуваємо на початку нашої роботи, але з боку якого було б смішно ставити себе за взірець уявної чистоти марксистського дослідження.

Заповіти Леніна сучасному літературознавству ніякою мірою не академічні. Мистецтво для нього ніколи не було самоціллю; як ми бачили вище, він ставив перед ним завдання «об'єднувати почуття, думку і волю мас, піднімати їх» (із спогадів К. Цеткін). За таке войовниче, бойове, партійне мистецтво Володимир Ілліч боровся з величезною енергією. Прекрасним свідченням цієї боротьби є його стаття «Партійна організація і партійна література», яка відноситься до епохи першої революції (1905 р.). Приводом для написання цієї статті було бажання впорядкувати політичну літературу партії, її публіцистику, її наукові видання та ін. Але, зрозуміло, об'єктивне значення статті виходить за ці рамки, і думки Леніна чудово застосовуються до всієї художньої літератури того часу. «Література,— писав Ленін,— може тепер, навіть «легально», бути на $^{9}/_{10}$ партійною. Література повинна стати партійною. На противагу буржуазним нравам, на противагу буржуазній підприємницькій, торгашеській пресі, на противагу буржуазному літературному кар'єризмові та індивідуалізмові, «панському анархізмові» і гонитві за наживою,— соціалістичний пролетаріат повинен висунути принцип *партійної літератури,* розвинути цей принцип і провести його в життя в якомога повнішій і цільнішій формі.

У чому ж полягає цей принцип партійної літератури? Не тільки в тому, що для соціалістичного пролетаріату літературна справа не може бути знаряддям наживи осіб або груп, вона не може бути взагалі індивідуальною справою, не залежною від загальної пролетарської справи. Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдин! Літературна справа повинна стати *частиною* загальнопролетарської справи, «коліщатком і гвинтиком» одного-єдиного, великого соціал-демократичного механізму, що приводиться в рух усім свідомим авангардом всього робітничого класу. Літературна справа повинна стати складовою частиною організованої, планомірної, об'єднаної соціал-демократичної партійної роботи.

«Всяке порівняння кульгає»,— говорить німецьке прислів'я. Кульгає і моє порівняння літератури з гвинтиком, живого руху з механізмом. Можливо, знайдуться навіть істеричні інтелігенти, які знімуть галас з приводу такого порівняння, що принижує, омертвляє, «бюрократизує» вільну ідейну боротьбу, свободу критики, свободу літературної творчості і т. д. і т. д. По суті справи, такий галас був би тільки виявом буржуазно-інтелігентського індивідуалізму. Що й казати, літературна справа якнайменше піддається механічному рівнянню, нівелюванню, пануванню більшості над меншістю. Що й казати, у цій справі безумовно необхідне забезпечення більшого простору особистій ініціативі, індивідуальним нахилам, простору думці і фантазії, формі і змістові. Все це безспірно, але все це доводить лише те, що літературна частина партійної справи пролетаріату не може бути шаблонно ототожнювана з іншими частинами партійної справи пролетаріату. Все це аж ніяк не спростовує того чужого і дивного для буржуазії і буржуазної демократії положення, що літературна справа повинна неодмінно і обов'язково стати нерозривно зв'язаною з усіма іншими частинами частиною соціал-демократичної партійної роботи. Газети повинні стати органами різних партійних організацій. Літератори повинні ввійти неодмінно в партійні організації. Видавництва і склади, магазини і читальні, бібліотеки і різні торгівлі книгами — все це повинно стати партійним, підзвітним. За всією цією роботою повинен наглядати організований соціалістичний пролетаріат, всю її контролювати, в усю цю роботу, без єдиного винятку, вносити

живий струмінь живої пролетарської справи, відбираючи, таким чином, всякий грунт у старовинного, напівобломовського, напівторгашеського російського принципу: письменник пописує, читач почитує» [111].

Відмежовуючись від «напівазіатського» минулого російської літератури, Ленін одразу ж проводить різку межу, яка не дозволила б нам піти не менш брудними шляхами західної буржуазної літератури. Він присвячує цій проблемі блискучі рядки: «Ми не скажемо, розуміється, про те, щоб це перетворення літературної справи, спаскудженої азіатською цензурою і європейською буржуазією, могло статися відразу. Ми далекі від думки проповідувати яку-небудь одноманітну систему або розв'язання завдання кількома постановами. Ні, про схематизм у цій галузі найменше може бути мова. Річ у тому, щоб уся наша партія, щоб увесь свідомий соціал-демократичний пролетаріат в усій Росії усвідомив це нове завдання, ясно поставив його і взявся скрізь і всюди за його розв'язання. Вийшовши з полону кріпосної цензури, ми не хочемо йти і не підемо в полон буржуазно-торгашеських літературних відносин. Ми хочемо створити і ми створимо вільну пресу не в поліцейському тільки розумінні, але також і в розумінні свободи від капіталу, свободи від кар'єризму;— мало того: також і в розумінні свободи від буржуазно-анархічного індивідуалізму.

Ці останні слова здадуться парадоксом або глумом з читачів. Як! закричить, мабуть, який-небудь інтелігент, палкий прихильник свободи. Як! Ви хочете підпорядкування колективності такої тонкої, індивідуальної справи, як літературна творчість! Ви хочете, щоб робітники більшістю голосів вирішували питання науки, філософії, естетики! Ви заперечуєте абсолютну свободу абсолютно-індивідуальної ідейної творчості!

Заспокойтесь, панове! По-перше, йдеться про партійну літературу і її підпорядкування партійному контролю. Кожному вільно писати і говорити все, що йому завгодно, без найменших обмежень. Але кожному вільному союзові (в тому числі партії) вільно також прогнати таких членів, які користуються фірмою партії для проповіді антипартійних поглядів» [112].

З цього приводу Ленін дає гнівну, яскраву, досконалістю своєї форми, можна сказати класичну характеристику буржуазної «вільної» літератури: «...Панове

буржуазні індивідуалісти, ми повинні сказати вам, що ваші слова про абсолютну свободу саме лицемірство. У суспільстві, яке грунтується на владі грошей, у суспільстві, де злидарюють маси трудящих і дармоїдствують жменьки багачів, не може бути «свободи» реальної і дійсної. Чи вільні ви від вашого буржуазного видавця, пане письменнику? від вашої буржуазної публіки, яка вимагає від вас порнографії в рамках і картинах, проституції як «доповнення» до «святого» сценічного мистецтва? Адже ця абсолютна свобода є буржуазна або анархічна фраза (бо, як світогляд, анархізм є вивернута навиворіт буржуазність). Жити в суспільстві і бути вільним від суспільства не можна. Свобода буржуазного письменника, художника, актриси є лише замаскована (або лицемірно маскована) залежність від грошового мішка, від підкупу, від утримання.

І ми, соціалісти, викриваємо це лицемірство, зриваємо фальшиві вивіски,— не для того, щоб мати некласову літературу і мистецтво (це буде можливо лише в соціалістичному позакласовому суспільстві), а для того, щоб лицемірно-вільній, а на ділі зв'язаній з буржуазією, літературі протипоставити дійсно-вільну, *відкрито* зв'язану з пролетаріатом літературу.

Це буде вільна література, тому що не корисливість і не кар'єра, а ідея соціалізму і співчуття трудящим вербуватимуть нові й нові сили в її ряди. Це буде вільна література, тому що вона служитиме не пересиченій героїні, не «верхнім десятьом тисячам», що нудьгують і страждають від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє. Це буде вільна література, яка оплодотворяє останнє слово революційної думки людства досвідом і живою роботою соціалістичного пролетаріату, створює постійну взаємодію між досвідом минулого (науковий соціалізм, що завершив розвиток соціалізму від його примітивних, утопічних форм) і досвідом сучасного (теперішня боротьба товаришів робітників)»[113].

Незважаючи на те що з часу написання цієї статті минуло понад чверть століття, вона й дотепер ні на йоту не втратила свого глибочезного значення. Більше того, основний принцип партійності літератури, яка служить справі соціалістичної перебудови світу, тепер так само актуальний, як і розгорнута в статті якнайсуво-

ріша критика буржуазної літератури, як і полум'яна характеристика майбутньої соціалістичної літератури, що служить мільйонам і десяткам мільйонів трудящих. Стаття «Партійна організація і партійна література», яка містить керівні вказівки з питань літературної політики партії, ще раз свідчить про те, яка величезна була б участь Леніна в тих гарячих літературних суперечках, які особливо широко розгорнулись після його смерті.

Партія йде по стопах Леніна і з непохитною вірністю розвиває його положення і застосовує їх у житті. В ряді рішень Центрального Комітету і авторитетних висловлювань центрального органу партії ми маємо багатющий додатковий матеріал для побудови літературознавства, матеріал глибоко ленінського характеру, хоч він формально і випадає із завдань цієї статті. Керівництво Центрального Комітету партії, яке виявляє в питаннях літератури глибоку ленінську чуйність, гарантує нам максимально безболісний розвиток нашого літературознавства і самої літератури. Робота тут буде надзвичайно велика і складна, бо коли треба суворо осудити кожного, хто вважає, що в нашому арсеналі ми не маємо основних і найважливіших визначників для нашої літературознавчої роботи, то треба також вважати величезною помилкою, навіть ганьбою, прагнення замкнутися в повторення старого, відсутність сміливості в творчій праці, таке надмірне побоювання мимовільної помилки, яка паралізує саму можливість іти вперед.

Марксистсько-ленінське літературознавство переживає тепер етап бурхливого зростання. В його боротьбі проти різних ідеалістичних і механістичних систем, так само як і в його позитивній дослідницькій роботі, ленінська спадщина є надійним компасом. Зайва річ говорити, що ми маємо тут на увазі *всю* ленінську спадщину в усьому її обсязі, починаючи від філософських зошитів та історичних досліджень і закінчуючи висловленнями на теми пролетарської культури або літератури, що часто містять у собі чудові оцінки явищ, які мають лягти в основу спеціальних досліджень. Характерний для всієї спадщини Леніна дух бойової партійності, властива цій спадщині політична загостреність у поєднанні з філософською глибиною та історичною конкретністю повинні заплідніти, вже запліднюють і запліднюватимуть

марксистське літературознавство. Саме в атмосфері розгорнутого соціалістичного будівництва, яке й після передчасної і трагічної смерті великого вождя партія продовжувала розгортати в його дусі і в дедалі більш захоплюючих темпах, теоретична спадщина Леніна є дороговказом сучасної літературної практики і пролетарської літературної теорії.

МАРКС ПРО МИСТЕЦТВО

І

Маркс не залишив ніякого цілісного твору, присвяченого мистецтву.

Проте він надавав великого значення цьому суспільному явищу. Він ставив його як рівноцінне в ряду «ідеологій», тобто тих надбудов, які людське суспільство зводить над базисом свого господарства і які — самі, зрештою, залежачи від цього базису,— проте *разом з нею* становлять тканину суспільного життя.

Нагадаємо ще раз, що говорить про це Маркс.

«В суспільному виробництві свого життя люди вступають у певні, необхідні, від їх волі не залежні відносини — виробничі відносини, які відповідають певному ступеню розвитку їх матеріальних продуктивних сил. Сукупність цих виробничих відносин становить економічну структуру суспільства, реальний базис, на якому підноситься юридична й політична надбудова і якому відповідають певні форми суспільної свідомості. Спосіб виробництва матеріального життя зумовлює соціальний, політичний і духовний процеси життя взагалі. Не свідомість людей визначає їх буття, а, навпаки, їх суспільне буття визначає їх свідомість. На певному ступені свого розвитку матеріальні продуктивні сили суспільства приходять у суперечність з існуючими виробничими відносинами, або — що́ є тільки юридичним виразом останніх — з відносинами власності, всередині яких вони досі розвивалися. З форм розвитку продуктивних сил ці відносини перетворюються в їх окови. Тоді настає епоха соціальної революції. Із зміною економічної основи більш або менш швидко відбувається переворот в усій величезній надбудові. При розгляді таких переворотів необхідно завжди відрізняти матеріальний, з природнонауковою точністю констатований переворот в економічних умовах виробництва від юридичних, політичних, релігійних, *художніх* або філософських, коротше — від ідеологічних форм, в яких люди усвідомлюють цей конфлікт і борються за його розв'язання...

В загальних рисах, азіатський, античний, феодальний і сучасний, буржуазний, способи виробництва можна означити, як прогресивні епохи економічної суспільної формації» («До критики політичної економії». Передмова) [1].

Це вчення якнайтісніше пов'язане з теорією класової боротьби.

«Історія всіх суспільств, що існували до цього часу *, була історією боротьби класів. Вільний і раб, патрицій і плебей, поміщик і кріпак, майстер і підмайстер, коротко кажучи, гнобитель і гноблений перебували у вічному антагонізмі один до одного, вели невпинну, то приховану, то явну боротьбу, яка завжди кінчалася революційною перебудовою всього суспільства або загальною загибеллю класів, що вели між собою боротьбу... Сучасне буржуазне суспільство, яке вийшло з надр загиблого феодального суспільства, не знищило класових суперечностей. Воно тільки поставило нові класи, нові умови гноблення і нові форми боротьби на місце старих.

Проте наша епоха, епоха буржуазії, відзначається тим, що вона спростила класові суперечності: суспільство все більше й більше розколюється на два великі ворожі табори, на два великі класи, які стоять один проти одного,— буржуазію і пролетаріат» («Комуністичний маніфест») [3].

Як ми побачимо пізніше, Маркс (у матеріалах до «Вступу» для згаданої вище праці — «До критики» і т. д.) дає деякі спеціальні і дуже важливі роз'яснення саме з приводу мистецтва як однієї з «ідеологій».

Маркс залишив нам небагато сторінок, присвячених роз'ясненню саме мистецтва як ідеології, але це значною мірою пояснюється різними випадковими утрудненнями. Маркс кілька разів мав намір взятися за великий твір на цю тему, що поряд з окремими його зауваженнями підтверджує, якого значення надавав він мистецтву.

А беручи до уваги, що роль ідеології взагалі Маркс добре висвітлив і що, отже, всі його висловлювання про мистецтво мають оцінюватись, розумітись і використовуватись у зв'язку з усією системою його поглядів, ми повинні сказати, що цінність їх виявляється величезною і цілком достатньою для того, щоб у природному зв'язку з тим додатковим, виняткової важливості матеріалом, який

* За винятком історії первісної общини (додаток Енгельса) [2].

у питанні про мистецтво ми знаходимо в працях Енгельса і Леніна, можна було нам, учням цих великих людей, будувати далі колективно, взаємно перевіряючи один одного, споруду марксистсько-ленінського мистецтвознавства.

II

Маркс не лише визнавав суспільну роль мистецтва як ідеологічної надбудови, рівноправної з іншими, він, крім того, любив мистецтво живою любов'ю.

Особливо, мабуть, любив він літературу. Ми, на жаль, нічого не знаємо про його ставлення до інших мистецтв. (Можна тільки стверджувати, що Маркс надзвичайно високо цінував античну скульптуру). Зате про його літературні смаки ми знаємо досить багато. Він був заповзятим читачем художньої літератури і читав її шедеври в оригіналах, латинською і грецькою мовами, а також майже всіма новими. Він багато читав своїм дітям, і його дочка Елеонора наводить досить довгий список чудово підібраних авторів, з яких він читав їм, супроводжуючи читання жвавим коментарем. Деякі шедеври літератури минулого він перечитував по багато разів і знав їх майже напам'ять (наприклад, «Прометей» Есхіла, окремі пісні Іліади, окремі сцени з Шекспіра і т. д.).

У багатьох своїх працях Маркс цитував видатних поетів, як видно з недавно опублікованого уривка «Гроші» [4], взятого з філософсько-економічних рукописів Маркса, що належать ще до 1844 року: тут чудові цитати з «Фауста» Гете і «Тімона» Шекспіра витлумачені блискуче. Те саме можна знайти і в пізніших творах Маркса.

Разом з тим Маркс стежив за *поточною* літературою і був дуже начитаний у сучасній йому белетристиці, показуючи себе завжди строгим і надзвичайно чуйним суддею її.

У студентські роки Маркс мріяв про творчу художню роботу. Він написав досить багато віршів, а також начерків романів і драм. Та невдовзі він переконався, що художня форма у власному розумінні слова не дається йому і що мистецтво не є справжнім, коли така форма відсутня, навіть у тому разі, коли воно присвячене «високому об'єктові» і супроводиться «сильним польотом

ідей» (порівняй лист Маркса до свого батька від 10 листопада 1837 р., опублікований у книжці 3—4 «Литературного наследства» [5]).

Маркс зрозумів, що справжня його сила полягає в науковій публіцистичній праці, у прямому вираженні своїх ідей і прямому освітленні ними своєї практичної діяльності. Юнака вже тоді життя кликало втрутитись у свою гущу, він уже тоді передчував, що пізнавати світ треба для того, щоб його переробляти. Він чимдалі більше усвідомлював, що здійснення бажаного в реальній дійсності вище, ніж напіввтілення її в художніх образах.

Але це не означає, що Маркс одійшов і від теорії мистецтва. В 30-х роках воно відігравало ще більш чи менш центральну роль. Перенісши свій інтерес з галузі творчості в галузь філософії, Маркс у цій останній приділяв надзвичайно багато уваги естетиці. Тут дедалі більше утверджувалась гегемонія Гегеля (в тому числі і панівні положення його чудової «Естетики»).

Багато що здавалося молодому Марксові надзвичайно чужим у філософії, зокрема в естетиці Гегеля. Сповнений полум'яного революційного бажання переробити дійсність, Маркс з презирливим нетерпінням ставився до вчення Гегеля про необхідність підкоритися цій дійсності, яка «завжди розумна». За це романтично настроєний юнак називав Гегеля «пігмеєм».

Але романтика юного Маркса не мала нічого спільного ні з реакційною християнською романтикою, ні з одірваною від життя романтикою фантастів. Це було палке прагнення протиставити дійсності бажане і належне, тобто вимогу суб'єкта, і в цьому відношенні юний Маркс був близьким до Фіхте.

Займаючись до того поезією і затіявши побудувати собі міст, по якому можна було б перейти до дійсності, Маркс, як він сповіщає про це батькові, написав великий діалог під назвою «Клеант, або Про вихідний пункт і необхідний розвиток філософії».

«Тут,— пояснює Маркс,— я об'єднував певною мірою мистецтво і науку, що цілком розійшлися одне з одним».

Проте сталося щось цілком несподіване. Вдумавшись у те, що таке дійсність, Маркс переконався у правоті гегелівського об'єктивізму. «Моє улюблене дітище,— писав він до батька,— виплекане при місячному сяйві, завело мене, мов сирена, в обійми ворога».

Але непримиренна, глибоко реалістична, практична натура молодого Маркса не дозволила йому надовго затриматись на гегелівському об'єктивізмі. Вже дуже рано крізь лик «об'єктивної ідеї», «Духа», біографією якого є, за Гегелем, історія світу, Марксові стали просвічуватися риси справжнього об'єктивного буття. Пізніше знайомство з системою поглядів Фейєрбаха дало змогу тільки швидше перейти до матеріалізму, причому Маркс не затримався на фейєрбахівському етапі і йшов усе далі до розкриття цілком об'єктивного і водночас наскрізь перейнятого динамізмом буття — буття, яке найтісніше пов'язане з людською практикою, з працею, з процесом людської суспільності, тобто до матерії, що розвивається діалектично.

Повторюємо, ці тенденції дуже рано проявилися в Маркса. Вони відіграють істотну роль в його дисертації, яка, що характерно, присвячена одній з найвизначніших матеріалістичних філософських систем Стародавньої Греції — філософії Епікура [6]. Нас цікавлять ті думки цієї дисертації,— що заслуговує взагалі якнайпильнішої уваги,— які мають відношення до мистецтва.

Резюмуємо коротко думки гегелівської естетики, які стосуються, так би мовити, філософії історії мистецтва.

Античне мистецтво Гегель вважає найвищим пунктом художнього досягнення людства. На цій стадії розвитку «Духа», на думку Гегеля, досягається чарівна рівновага об'єктивного або, точніше, тілесного начала і начала суб'єктивного — психічного. Дух ніби гармонійно одухотворює матерію, і ця повнота охоплення начала, що його організують, началом організуючим проявляється як гармонія і краса.

Проте, за Гегелем, ця щаслива рівновага не могла тривати довго. Дух у своєму подальшому розвитку мав перерости цю гармонію, він мав перейти до усвідомлення себе самого у своїй справжній, чисто духовній сутності і, отже, пройнятися ніби осудом тілесного начала, ніби знехтувати його. Це й сталось у християнстві. Звідси й випливають специфічні риси християнського мистецтва.

Замолоду Гегель без натяків говорив при цьому, що тим самим ознаменувався художній занепад людства, і дуже прозоро натякав, що не лише в художньому відношенні перехід до християнського спіритуалізму і «сучасних форм держави і суспільства» були регресом.

Але в дозрілому віці Гегель всіляко намагався по-філософському примирити спочатку дуже противну йому напівфеодальну, напівбюргерську «дійсність» з ідеєю поступового і неухильного зростання й розвитку «Духа» до свободи і самопізнання. Тому в «Естетиці» положення Гегеля ніби трохи двояться. З одного боку, він вважає перехід від прекрасної тілесної Еллади до християнського спіритуалізму безперечним і величезним кроком уперед; з другого боку, він не відмовляється від свого положення про те, що момент гармонії, якому не могло не відповідати явище краси і сила мистецтва, минув безповоротно, і що, отже, нове, романтичне мистецтво могло бути більш або менш змістовним, зворушливим, захоплюючим, але, в усякому разі, переконливу радісну гармонійність еллінів, досконалість своєї форми, свою самодостатню красу воно мало втратити, і втратити назавжди.

Гегель говорить про «молодість» і «старість», причому втішає, що фізіологічна старість окремої людини, звичайно, не становить собою чого радісного, але культурна, філософська старість ...дства є вища стадія розвитку «Духа». Він ніби каже: «Визнаймо, що як художники ми опускаємось і ніколи не піднімемося знов, але втішатимемося тим, що блідіс... нашого мистецтва пояснюється саме чистотою нашої д...ховності».

Сучасне мистецтво Гегель ...магається втішити, називаючи його «вільним». Але, приглядаючись до того, в чому ж полягає його свобода, ми бачимо, що, розкриваючи її, Гегель розкриває нам риси еклектизму і епігонства.

Ці думки Гегеля дуже зацікавили Маркса. Як побачимо далі, він постійно до них повертався. Він побудував свою паралельну «траєкторію» розвитку мистецтва, причому в Маркса лінія цього розвитку поставлена у функціональну залежність не від процесу самопізнання духа, а від процесу розвитку економіки європейського суспільства.

Якраз чи не головне завдання цієї статті є хоча б нашвидку накреслити цю Марксову лінію розвитку мистецтва від античності, через християнську романтику до мистецтва епохи капіталізму з її підрозділами і далі — в майбутнє, в епоху соціалізму.

Як ми вже сказали, Маркс дуже рано почав розходитися з концепцією Гегеля, тобто почав вкладати в неї

новий зміст. Це ми помічаємо вже в дисертації про філософію Епікура.

Маркс відразу зрозумів, що філософія Епікура є відображення певної фази розвитку античної суспільності. Сповнене життям місто (поліс) розклалося значною мірою під натиском зростання буржуазії, викликаного новими умовами ринку і виробництва на нього. Особа виявилась одірваною від цілого. Вона повинна була створити собі філософію за образом і подобою своєю.

Ми не можемо займатися тут докладно ні самою філософією Епікура, ні тим геніальним тлумаченням, яке дав їй Маркс ще студентом. Ми спиняємося лише на тому, що важливе для нашого конкретного завдання.

За Марксом, уявлення про відокремлений від цілого атом, самодостатню і незмінну одиницю, і всі проблеми, що випливають звідси (наприклад, як пояснити зв'язок цього відокремленого атома з іншими і з цілим), відображають собою соціальну проблему відокремленого індивідуума (нагадаємо, що «індивідуум» по-латинському означає те саме, що «атом» по-грецькому). Епікур малював цей атом як цілком вільну одиницю. Так само й індивідуальність у суспільстві, що розпалось, здавалася цілком вільною, але тільки як громадянин держави; само собою зрозуміло, що як обиватель, як член суспільства, як буржуа античний індивід часів Епікура далеко не був самостійним і незалежним. Але це суспільне життя — трудове, торгове, політичне і т. д.— здається Епікурові царством безладдя. Вся його етика, вся його проповідь прекрасної байдужості, всі його мрії про тихі сади і витончену дружбу говорять нам про тенденцію замкнутися в своїй абстрактній, вільній громадянськості і пройти повз галасливе «суспільство», яке явно не піддається впорядкуванню.

На думку Маркса, боги Епікура, про яких він говорив, що їм зовсім чужа доля світу, що ані вони не дотикаються до світу, ні світ не дотикається до них, що вони прекрасні і самодостатні, живуть у порах світу,— ці дивні боги зовсім не такі вже парадоксальні: вони є тільки обожненням того самого сподіваного існування у вигляді незалежної особи, яка безболісно одірвалася від суспільства. А свою конкретизацію, як твердив Маркс, ці мрії знайшли якраз у шедеврах грецького пластичного мистецтва. Грецькі боги байдужі в своїй чудовій досконалості, самотні і навіть ніби печальні в

найгармонійнішій красі своїй. Тут ми маємо, за Марксом, ніби втілення того самого широко розвиненого у грецькій культурі положення, яке Арістотель сформулював так: «Те, що досконале,— ні до чого не прагне, а залишається в спокої, бо воно самоціль».

Ось ці риси грецької культури, що позначились не лише на ідеалізмі, а навіть, як ми бачимо, на пізньому грецькому матеріалізмі, і привели, на думку молодого Маркса, грецьку культуру до загибелі.

Таким чином, за Гегелем, виходить, що загибель античної цивілізації (а отже, і мистецтва) сталася внаслідок її тілесності, а за Марксом виявляється, що грецька, загалом аристократична, цивілізація поступово одійшла від справжньої тілесності, тобто від життєвої практики, від реального суспільства, що вона чим далі, тим більше створювала відірваного, не працюючого, ні від чого не залежного індивідуума — громадянина. Саме в цьому, в цій неспроможності перекинути міст між культурною особою, її філософією, її мистецтвом і мораллю, з одного боку, і живим практичним життям — з другого, бачить геніальний юнак Маркс справжній корінь загибелі свого роду неповторної античної цивілізації.

Пізніше, вже виробивши свій власний діалектико-матеріалістичний світогляд, Маркс, як ми побачимо, знову повернеться до аналізу античного суспільства і — у зв'язку з цим — античного мистецтва. Він дасть поглиблене і більш економічно обгрунтоване пояснення особливостей цієї культури, її привабливих рис, а також пороків, що таїлися в ній і прирікали її до загибелі.

У цю пізнішу епоху Маркс яскраво зіставить мистецтво античне і мистецтво часу капіталізму.

Зрозуміло, у наступних розділах цієї статті ми докладно спинимося на цьому, але, не бажаючи розривати хронологічної лінії розвитку Маркса, ми повинні тепер звернутися до його праць періоду 40-х років, коли він однаково приділяв увагу і проблемам мистецтва, і його історії, але скеровував вістря своєї думки проти християнської романтики, пізніші відгалуження якої в політиці, праві, побуті, філософії та мистецтві служили оборонною ідеологією для феодальних панівних класів, що відбивалися (у Німеччині цілком успішно) від наступу буржуазії — в Німеччині дуже нерішучого.

III

На початку 40-х років виник природний союз між Марксом і лівими гегельянцями. Здавалося, йому з ними по дорозі. Разом з Бауером Маркс написав чудові брошури («Трубний глас над Гегелем, атеїстом і антихристом» і «Вчення Гегеля про релігію і мистецтво з точки зору віри»), в яких під маскою релігійної людини, всіляко завуалювавшись густим димом благонамірености та ортодоксії, вони звинувачували Гегеля в таємному атеїзмі й революційності.

Як шедевр політико-революційного памфлета, ці брошури, в яких виявляється геній Маркса і де лише почасти шкодить посередність Бауера, тоді ще завдяки молодості достатньо свіжа і взагалі далеко не бездарна, становлять значний інтерес і тепер.

У цей самий час Маркс задумав досить велику працю, присвячену християнському мистецтву, християнській романтиці.

Ця праця залишилась недописаною. Але дух її зрозумілий і з матеріалів, які Маркс збирав і які дійшли до нас, і з численних висловлювань Маркса (того часу і пізніших) про християнську романтику.

Він, сміливо загострюючи деякі положення Гегеля, докоряє християнському спіритуалістичному мистецтву за втрату почуття міри, за прагнення залякати уяву безмірною могутністю божества, за фетишистське поклоніння не художній формі, а самій обожнювальній матерії (ікони, мощі і т. д.). Романтиків-спіритуалістів Маркс викриває як брехунів, що намагаються обдурити суспільство своєю пишномовністю і вдаваною святістю, а насправді захищають устої найтемнішого феодалізму і перетворюються — тільки-но вони доторкнуться до землі — в брудних захисників брудної експлуатації. Маркс і замолоду, і пізніше чудово вмів зривати маски з таких романтиків аж до Шатобріана і Карлейля.

Приблизно в той самий час Маркс очолив живу й передову «Рейнську газету». То була газета рейнської буржуазії, але якраз ця буржуазія була найпередовішою в Німеччині; вона не побоялася поставити редактором такого «молодого радикала», яким був Карл Маркс, і не обмежувала його.

За самою ситуацією Марксу тут доводилося мати за свого головного ворога той самий феодалізм, що вважав

своєю формою християнську романтику. На шпальтах своєї газети Маркс вів блискучу боротьбу проти цієї суспільної сили. Наведемо хоча б одну фразу Маркса, одну з його влучних стріл, спрямованих, власне, не в мистецтво панівних класів, а в його політику, але таких, що мають відношення опосередковано і до мистецтва, до того ж характерних для всього методу тодішньої полеміки Маркса:

«Дійсне становище реакціонерів у сучасній державі далеко не відповідає тому уявленню, яке вони мають про своє становище; оскільки вони живуть у світі, який лежить поза дійсністю, оскільки сила уяви заміняє їм розум і серце, то вони, невдоволені практикою, з необхідності вдаються до теорії, але до теорії потойбічного світу — до релігії. В їхніх руках релігія набуває полемічної, пройнятої політичною тенденційністю гіркоти, стаючи більш-менш свідомо покровом надто світських, але разом з тим і надто фантастичних жадань» [7].

Більш пряме відношення до мистецтва і саме до художньої літератури має боротьба Маркса за свободу друку. Під час дебатів у ландтазі, що стосуються цього, Маркс написав велику, надзвичайно глибоку статтю. Погоджуючись з одним із промовців, що свобода друку може розглядатись як окремий випадок свободи ремесла, Маркс, проте, говорить:

«Та коли правильно виводити вищу форму права з нижчої, то все ж таки неправильно застосовувати нижчу сферу як мірило для вищої сфери; в цьому випадку розумні в даних межах закони перетворюються в нісенітницю, оскільки надають значення законів, які можна застосувати і в чужій, вищій сфері. Це все одно, що коли б я хотів велетня поселити в будинку пігмея» [8].

«...Маючи свободу друку лише видом промислової свободи, ми не захищаємо її, а вбиваємо до захисту; хіба я не знищую свободи характеру, коли я вимагаю, щоб він був вільний на чужий лад? Твоя свобода — не моя свобода, говорить преса ремеслу» [9].

«...Письменник, звичайно, повинен заробляти, щоб мати можливість існувати і писати, але він ні в якому разі не повинен існувати і писати для того, щоб заробляти.

Беранже співає:

Живу для того лиш, щоб пісні творить,
Та в разі, о пане, своє втрачу місце,
То пісні я буду творить, щоби жить.

У цій погрозі криється іронічне признання, що поет принижує своє звання, коли поезія стає для нього засобом.

Письменник аж ніяк не розглядає свою роботу як засіб. Вона сама собою мета; вона в такій мірі не є засобом ні для нього, ні для інших, що письменник приносить в жертву її існуванню, коли це потрібно, своє особисте існування. Подібно до релігійного проповідника, хоч і в іншому розумінні, і він також додержується принципу: «Коритися більше богові, ніж людям»,— людям, серед яких перебуває і він сам зі своїми людськими потребами і бажаннями. Уявімо собі, що до мене прийшов би кравець, якому я замовив паризький фрак, і приніс мені римську тогу, оскільки вона, на його думку, більше відповідає вічному законові краси. *Найголовніша свобода друку полягає в тому, щоб не бути ремеслом.* Письменник, який зводить пресу до звичайного матеріального засобу, заслуговує за цю внутрішню несвободу покарання зовнішньою несвободою — цензурою; а втім, і самé його існування є вже для нього покаранням» [10].

Не менш важливі міркування Маркса у питанні *про компетентних і некомпетентних* письменників. Річ у тому, що закон передбачав зробити різницю між ними і дати розширену свободу тільки таким письменникам, які визнаються «компетентними». Маркс блискуче відбиває цю підлу спробу привілейованих захопити для своєї користі пресу:

«Насамперед хто видаватиме дипломи? Кант не визнав би за Фіхте права на звання філософа, Птоломей — за Коперніком на звання астронома, Бернард Клервоський — за Лютером на звання богослова. Кожний учений зараховує своїх критиків до «некомпетентних» авторів. Або неуки матимуть вирішувати, хто «компетентний учений». Очевидно, вирішення треба було б полишити некомпетентним авторам, бо компетентні не можуть же бути суддями в своїй власній справі. Чи покликання має бути пов'язане з станом? Швець Яков Беме був великий філософ. Деякі відомі філософи лише відомі шевці» [11].

«...Поденщик не менше, ніж богослов, компетентний писати про те, чи слід працювати в святкові дні, чи ні» [12].

«...Свободи друку навряд чи буде досягнуто тим, що ви наберете купу офіційних письменників з ваших

рядів. Компетентні автори стануть офіційними авторами, боротьба між свободою друку і цензурою перетвориться в боротьбу між компетентними і некомпетентними письменниками.

Тому цілком справедливо член четвертого стану пропонує: «Коли має існувати якесь обмеження для преси, то нехай воно буде однакове для всіх партій, тобто в цьому відношенні одному класові громадян не має бути надано більше прав, ніж іншому». Цензурі всі однаково підпорядковані, подібно до того як у деспотії всі зрівняні, правда, не в розумінні поваги до особи, а її знецінення. Така свобода друку введе олігократію в сферу духовну. Цензура оголошує письменника в гіршому разі непридатним, непідходящим у межах її царства. А сподівана свобода друку претендує випередити історію, попередити голос народу, який досі був єдиним суддею в питанні про «компетентність» і «некомпетентність» письменника. Коли Солон зважувався судити про людину тільки після її смерті, то тут зважуються судити про письменника *ще до його народження»* [13].

До цього Маркс ще додає:

«Коли німець оглянеться назад, на свою історію, то головну причину свого повільного політичного розвитку, а також і жалюгідної літератури до Лессінга, він побачить у «компетентних письменниках». Професіональні, цехові, привілейовані вчені, доктори, безбарвні університетські письменники XVII і XVIII століть, з їхніми косичками, їхнім шляхетним педантизмом і їхніми жалюгідними мікрологічними дисертаціями, стали між народом і його духом, між життям і наукою, між свободою і людиною. Некомпетентні письменники створили нашу літературу. Готшед і Лессінг,— вибирайте між ними, хто «компетентний», хто «некомпетентний» автор» [14].

IV

У передмові до «Викриття про процес комуністів у Кельні» Енгельс говорить: «Матеріалістичне розуміння історії в своїх основних рисах Маркс уже виробив, коли ми зустрілися в Брюсселі в 1845 р.» [15].

Вирішальним, поворотним моментом у виробленні нового світогляду була якраз енергійна критика, якій Маркс піддав гегелівську філософію держави і права,

що швидко звільнялася від залишків пут гегелівського ідеалізму.

У передмові до праці «До критики політичної економії» Маркс розповідає, що саме у зв'язку з цією працею в 1843 році він почав вивчати Французьку революцію, в якій бачив важливий акт виникнення сучасної держави. «Мої дослідження,— говорить він,— привели мене до висновку, що правові відносини і форми держави не можуть бути пояснені ні з самих себе, ні з так званого загального розвитку людського духу; навпаки, вони коренятся в матеріальних умовах життя, сукупність яких Гегель називав «громадянським суспільством». Тим часом анатомію цього «громадянського суспільства» слід шукати в політичній економії» [16].

І саме в начерках і афоризмах, які укладав Маркс у зв'язку з своїм твором «До критики політичної економії», ми знаходимо найважливіші судження Маркса про мистецтво. Ми вважаємо за необхідне навести ці відтепер уже широко відомі і багато разів цитовані і коментовані міркування Маркса цілком:

«Відносно мистецтва відомо, що певні періоди його розквіту аж ніяк не перебувають у відповідності з загальним розвитком суспільства, а значить також і з розвитком матеріальної основи останнього, яка становить наче кістяк його організації. Наприклад, греки у порівнянні з сучасними народами або також Шекспір». «Хіба... той погляд на природу і на суспільні відносини, який лежить в основі грецької фантазії, а тому і грецького мистецтва, можливий при наявності сельфакторів, залізниць, локомотивів і електричного телеграфу? Куди вже Вулканові проти Roberts et C°, Юпітеру проти громовідводу і Гермесові проти Crédit Mobilier?»

«...Чи можливий Ахіллес в епоху пороху і свинцю? Або взагалі «Іліада» поряд з друкарським верстатом і друкарською машиною? І хіба не зникають неминуче сказання й пісні і музи, а тим самим і необхідні передумови епічної поезії з появою друкарського верстата?»

«...Трудність полягає не в тому, що грецьке мистецтво і епос пов'язані з певними суспільними формами розвитку. Трудність полягає в розумінні того, що вони все ще дають нам художню насолоду і в певному розумінні зберігають значення норми і недосяжного зразка.

Чоловік не може знову перетворитися в дитину, не стаючи смішним. Але хіба не тішить його наївність

дитини і хіба сам він не повинен прагнути до того, щоб на вищому ступені відтворювати свою справжню сутність, і хіба в дитячій натурі в кожну епоху не оживає її власний характер у його природній правді? І чому дитинство людського суспільства там, де воно розвивалося найпрекрасніше, не повинно мати для нас вічної принадності, як ступінь, що ніколи не повторюється? Бувають невиховані діти і по-старечому розумні діти. Багато з стародавніх народів належить до цієї категорії. Греки були нормальними дітьми. Принадність, яку має для нас мистецтво, не перебуває в суперечності з тим нерозвинутим суспільним середовищем, з якого воно виросло. Навпаки, вона є його результатом і нерозривно пов'язана з тим, що незрілі суспільні відносини, при яких вона виникла і могла виникнути, ніколи не можуть повторитися знову» [17].

На цьому найцікавіша сторінка, на жаль, уривається. Спробуємо хоча б коротко розібратися в ній, оскільки звідси випливає дуже багато наслідків і оскільки, залучивши сюди деякі паралельні матеріали, ми можемо досить повно встановити тепер ту лінію розвитку мистецтва у співвідношенні з економічним розвитком, яку Маркс протиставляв гегелівській філософії історії мистецтва.

Як ми бачили, незвичайно високий рівень розвитку мистецтва, досягнутий у Стародавній Греції, визначався, на думку Гегеля, особливим моментом у діалектичному розвитку духа.

У наведеній цитаті Маркс також говорить про «нормальне дитинство», яким є антична грецька культура, але він одразу ж зазначає, що ця стадія розвитку культури була порушена не дальшим іманентним рухом духа, а дальшим ходом розвитку економіки людського суспільства.

В інших місцях своїх творів Маркс чітко визначає ці суто економічні причини: а) висоти, досягнутої грецьким мистецтвом, і б) неминучості його занепаду.

Уже в «Німецькій ідеології» є вказівка на виняткову роль поділу праці, з одного боку, як рушія економічного розвитку, з другого боку, як симптому, більший чи менший розвиток якого зразу характеризує більшу чи меншу висоту, досягнуту людською культурою.

Маркс зазначає, що стадія розвитку поділу праці, яка позначає собою античне господарство в його найти-

повішому періоді, мала якраз дуже сприятливі і характерні риси. У І томі «Капіталу» в розділі XII Маркс пише:

«...Письменники класичної давнини звертають увагу виключно на якість і на споживну вартість. Внаслідок поділу суспільних галузей виробництва товари виготовляються краще, різні нахили і таланти людей дістають можливість знайти собі відповідну сферу прояву, а без обмеження сфери діяльності не можна ні в одній галузі здійснити щось видатне. І продукт, і виробник удосконалюються завдяки поділові праці» [18].

В іншому місці, саме у славнозвісному вступі до праці «До критики політичної економії», ми знаходимо таку характеристику тієї самої форми поділу праці, цього разу вже прямо залучену для пояснення високого художнього розвитку давнини, притому паралельно з іншим поясненням, що виходить із ступеня звільнення індивіда з більш чи менш первісної суспільності. Ось ці чудові слова:

«В античній формі поділу праці якісний і кількісний бік відносно пропорційні: всі роди людської діяльності, всі людські здібності і таланти ще не підкорені абстрактно-кількісному принципові нагромадження капіталу. Уже це одно здатне пояснити нам багато що у питанні про причини високого художнього розвитку давнини. Але це ще не все. В античному суспільстві особа вже звільняється від общинно-родових зв'язків, але ще не стає відособленим індивідом розвинутого товарного господарства» [19].

У І томі «Капіталу» в розділі XII Маркс наводить цитати з різних мислителів і поетів античної Греції, які показують, що наявність рабства в античній Греції аж ніяк не змушує його змінити свій погляд на відносну простоту, ясність і гармонійність цього ладу. Навівши ці цитати, Маркс вигукує: «„Язичники" — так, язичники! Вони, як відкрив прозорливий Бастіа, а до нього ще премудріший Мак-Куллох, нічого не розуміли в політичній економії і християнстві. Вони, між іншим, не розуміли, що машина — найпевніший засіб для подовження робочого дня. І коли вони виправдували рабство одних, то лише як засіб для повного людського розвитку інших. Але для того, щоб проповідувати рабство мас для перетворення небагатьох грубих і напівосвічених вискочок у «видатних прядильників», «великих ковбасників»

і «впливових торговців ваксою»,— для цього їм бракувало специфічних християнських почуттів» [20].

Як ми вже сказали, Маркс визначив також, з такою самою чіткістю, і ті причини, які неминуче мали привести до зруйнування описаного вище порядку.

Дрібне селянське господарство і міське ремесло, що розвивалось паралельно з ним, становили собою, говорить Маркс у XI розділі I тому «Капіталу», економічну основу класичного суспільства в найквітучішу пору його існування. Цей порядок досягнув повного розквіту і проявив усю свою енергію, набув класичної форми остільки, оскільки робітник був власником своїх умов праці. Те саме стосується і селянина. Але, зауважує далі Маркс, вільна дрібна власність сумісна лише з дуже вузькими межами виробництва в суспільстві. Якби людство затрималось на тій стадії розвитку як на найвищій — це означало б крайню обмеженість розмаху людського виробництва взагалі.

«Класичний тип дрібного виробництва, який обмежує розвиток продуктивних сил, неминуче повинен відійти в минуле, поступившись місцем концентрації власності і усуспільненню праці, хоч би цей прогрес і був прогресом на черепахах» [21].

У «Листах про Індію» Маркс прямо говорить про те, що видовище цього неминучого зруйнування по-своєму красивого стародавнього світу «сумне особисто для нас» [22], але якраз у цих самих чудових «Листах» Маркс з особливою силою констатує той вузлуватий, зигзагоподібний, важкий шлях, який звичайно дорого коштує і яким людство пробивається вперед до чимраз більшої влади над природою. Тривалий і болісний процес, каже він, відокремлює дрібну власність від подальших високих досягнень людської економіки. Процес концентрації власності в руках небагатьох, процес експропріації народних мас є наслідком «найбезсоромніших, найбрудніших, найогидніших пристрастей» [23].

У відомій статті «Єврейське питання» [24] Маркс з разючою нещадністю характеризує цю оголеність, цей цинізм капіталістичного світу:

«Погляд на природу, який складається при пануванні приватної власності і грошей, є дійсна зневага, практичне розвінчування природи... зневага до теорії, мистецтва, історії, людини, як самоцілі... є справді свідомою точкою зору, доброчесністю грошовитої людини» [25].

У цілковитій відповідності до цього є славнозвісні слова з II розділу I тому «Капіталу»:

«Природжений левелер і цинік, товар завжди готовий обміняти не тільки душу, а й тіло з усяким іншим товаром, хоч би цей останній мав зовнішність ще менш привабливу, ніж Маріторн» [26].

Але, незважаючи на таку жахливу характеристику морального й естетичного стану капіталу, незважаючи на те що самі носії або творці цих цінностей зводяться на зовсім інший, низький рівень, на рівень майже суцільної продажності,— Маркс зовсім не впадає в песимізм з цього приводу. Послухайте, з якою люттю зображає він ці огидні явища морального і естетичного занепаду. Послухайте також, з якою радістю констатує він, що це падіння всіляких «жерців» насправді разом з тим внутрішньо вивільняє відповідні цінності, насправді наближає їх до деякого нового піднесення. У фрагменті «Заробітна плата» Маркс пише:

«...Зникло все патріархальне, тому що тільки гендлярство, купівля і продаж залишається єдиним зв'язком, грошове відношення залишається єдиним відношенням між підприємцями і робітниками... ореол святості взагалі перестав оточувати всі відносини старого суспільства, тому що вони перетворилися в прості грошові відносини. Цілком так само всі так звані вищі види праці — розумова, художня і т. д. — перетворилися в предмети торгівлі і втратили таким чином свій колишній ореол. Яким величезним прогресом було те, що всі функції священиків, лікарів, юристів і т. д. стали визначатися лише переважно за їх комерційною вартістю» [27].

У цілковитій відповідності до цього є і славнозвісні слова «Комуністичного маніфесту»:

«Все священне оскверняється, людей змушують нарешті подивитись тверезими очима на свої взаємовідносини» [28].

Разом з тим «Комуністичний маніфест» наголошує ще й на іншій формі визволення, що її мимоволі приніс капіталізм:

«Колишня місцева і національна замкнутість і самодостатність поступаються місцем всебічному обміну і всебічній взаємній залежності народів як у галузі матеріального, так і в галузі духовного виробництва. Плоди духовної діяльності окремих націй стають загальним надбанням. Національна односторонність і обмеженість

стають тепер дедалі більше неможливими, і з багатьох національних та місцевих літератур утворюється одна всесвітня література» [29].

Тепер для читача цілком ясні контури тієї лінії, яку провів Маркс для позначення шляхів розвитку мистецтва в історії людства замість проведеної Гегелем.

І в Маркса, і в Гегеля найвищим досі пунктом розвитку мистецтва є античність. У Гегеля це пояснюється ідеалістично, у Маркса матеріалістично. І Гегель, і Маркс вважають, що зберегти цю досягнуту висоту неможливо і навіть, з певного погляду, шкідливо. Моментом, який діалектично руйнує класичну античну усталеність, для Гегеля є хода духа вперед, для Маркса — подальша концентрація виробництва, подальший поділ праці.

Гегель спиняється з деяким ваганням перед перспективою, яка звідси відкривається: зовсім не бажаючи засуджувати християнство, він, з одного боку, констатує, що воно є найвищою точкою розвитку духа, але точкою менш сприятливою власне для мистецтва, яке, за Гегелем, зовсім не є якоюсь вищою формою прояву самосвідомості духа; навпаки, від мистецтва він має піднятися до релігії, а від релігії до філософії (і саме до ідеалістичної філософії Гегеля), в якій він пізнає себе цілком адекватно. Тим і закінчується історія духа. А зовнішнім проявом цього духа, самопізнання якого, в закінченій формі величне, вміщено в кількох грубезних томах зібрання творів визначного берлінського професора і таємного радника Фрідріха-Георга Гегеля, є найідеальніша форма людського співжиття, яка повністю здійснює правильно осмислену свободу — саме прусська військово-бюрократично-поміщицька монархія.

У Маркса в момент відходу основного центру ваги культурного людства від світлого перехрестя античності так само, як ми бачили, помічається двоїстість, але вона аж ніяк не бентежить Маркса, а цілком відповідає його діалектико-матеріалістичному поглядові на історію.

Маркс теж ладен визнати, що він відчуває якусь «особисту скорботу» від формального занепаду, який відбувається внаслідок цього руху вперед, від жахів і жорстокостей, від пожадливості, цинізму і всілякої скверни, яку приносить з собою капіталізм, проте він разом з тим, не вагаючись, радіє з усього цього, тому що це —

неминуча, невідворотна плата за подальше піднесення людства.

Але дозвольте, запитаєте ви, — чи справді вартий такої плати розвиток машинізму, хоча б навіть точніше пізнання законів природи, досягнуте в наш час, зріст населення і т. п. «дарунки» «капіталістичної цивілізації»?

На це запитання відповідь для кожного обізнаного з ідеями Маркса, з програмою нашої партії,— дуже легка. Та велика цінність, яка всією цією тяжкою ціною купується і яка аж ніяк не дістається людству сама собою, а ще має бути завойована у тривалих, тяжких і кривавих боях, є зовсім не дальший розвиток капіталізму чи хоча б, як говорять наївні несвідомі апологети цього капіталізму,— «розвиток наукової цивілізації», ні,— цією цінністю є комунізм.

Тут було б зовсім зайвим повторювати те, що в урочисті дні ювілею Маркса [30] ще й ще роз'яснювано захопливо і переконливо найширшим колам читачів. Я гадаю, що читачам відоме вчення Маркса про виникнення пролетаріату і сутність цього класу, про його поступове зростання, про його боротьбу з експропріаторами, про експропріацію їх, про перехід людства на нову, безмежно вищу стадію розвитку господарства, в якій людина не тільки не зможе експлуатувати людину, а в якій створені нею сили науково-технічного (машина і т. д.) і соціально-економічного (форми поділу праці і т. д.) характеру перестануть панувати над нею, а, навпаки, регулюватимуться її власною ясною колективною волею.

Цілком зрозуміло, чому Маркс, констатуючи всі ці напасті і скверни, все ж таки радісно схвалював «крота історії» [31], який для багатьох незримо наближає торжество такої форми людського життя, яку вперше можна буде визнати гідною людини.

Але перед нами, на шляхах нашого дослідження поглядів Маркса про мистецтво, все-таки залишається одне непорозуміння. Ось у Гегеля погляд на майбутнє мистецтва своєрідно песимістичний. Ну, гаразд, Гегель не вважає мистецтво за особливо високий продукт людини, але, як би там не було, цей продукт, на його думку, в майбутньому буде продукуватися лише як щось другорядне, і продукція ця ніколи не досягне тієї висоти, яку воно мало в «нормальному дитинстві людини».

Чи не думав так само й Маркс? Хіба він не говорить

з іронією, що не личить дорослому чоловікові вдавати з себе дитину, почати пустувати і бавитися дитячими іграшками, хоч би які вони були «милі»?

Проте ми повинні пригадати, що якраз перед тим самим рядком, де високо-важливе міркування Маркса про мистецтво, що про нього ми згадали вище, обривається, ми бачимо таку фразу: «Чи не повинен чоловік на вищому ступені відтворювати свою справжню сутність?» Чи не означає це, що справжнє, високе мистецтво є саме відображення справжньої сутності людини?

Безперечно, Маркс мислив саме так.

Не лише мистецтво, а й усі ідеології були досі в історії брехнею того чи іншого класу для себе і для інших, самообманом і обманом, причому те і друге випливає з фальшивих суспільних умов, у яких ці класи реально перебували.

Ми бачили, що серед інших відносних достоїнств античного світу Маркс вказував на відносну *простоту* його, відносну ясність людських взаємовідносин, які в ньому проявлялись. І природа простіше, ближче, дружніше, рідніше відображалась тоді в мистецтві людини, і сама себе людина відображала тоді чіткіше, здоровіше, гармонійніше, «нормальніше». Чи не ясно, що в комуністичному суспільстві, на незрівнянно вищій стадії розвитку, не на грунті селянської ремісничої праці, а на грунті свідомого скасування приватної власності на знаряддя виробництва і проголошення їх спільності людина знову зможе в своєму мистецтві повно, правильно і «нормально» відображати себе саму і своє природне середовище!

Мені здається цілком ясним, що саме такі думки мав на увазі Маркс, коли він писав свою фразу про це відтворення своєї правди (seine Wahrheit) на вищому ступені.

Марксові не був притаманний будь-який песимізм щодо майбутнього. Не тільки чужим було для нього всяке вчення про неминучість «старіння людського роду», а й усяке вчення про неминучість втрати людиною навіки того чи іншого її справжнього завоювання. Проблиск класичного мистецтва став можливим у VI — II століттях дохристиянської ери, завдяки деяким закономірним, але окремим і часовим умовам. Внаслідок таких же окремих і часових умов проблиск класичного мистецтва минув. Твердою рукою Маркс установлює, що не-

минуче мають прийти умови, які на незрівнянно вищій стадії розвитку приведуть знову до певних форм суспільної гармонії; тоді знову розквітне осяйна усмішка мистецтва.

Наведемо деякі доводи цієї нашої тези.

У «Німецькій ідеології» Маркс і Енгельс полемізують з деякими «надзвичайно цікавими» і в наш час положеннями відомого анархоіндивідуаліста Макса Штірнера.

Макс Штірнер, надто широко розумуючи про поділ праці, наговорив з цього приводу багато плутанини. Намагаючись заперечувати проти колективної організації праці, він спробував заперечити комуністам з тієї точки зору, що в їхньому суспільстві не можна сподіватися на високе мистецтво, бо високообдарований чи геніальний художник є «єдиним і неповторним».— «Хто може замінити Моцарта або Рафаеля?»

На це Маркс і Енгельс відповідають цілим рядом міркувань. Вони доводять, по-перше, що так звані великі майстри рідко є незамінимими і що як Рафаелю, так і Моцартові, наприклад, допомагали їхні помічники й учні. І далі вони пишуть:

Штірнер «гадає, що так звані організатори праці хочуть організувати всю діяльність кожного індивіда, тим часом як саме вони бачать відмінність між безпосередньо продуктивною працею, яка має бути організована і не безпосередньо продуктивною працею. Щодо цих останніх видів праці, то вони взагалі думають, як гадає Штірнер, нібито кожний повинен працювати замість Рафаеля, але що кожний, в кому сидить Рафаель, може безперешкодно розвивати свій хист. Штірнер гадає, нібито Рафаель створив свої картини незалежно від поділу праці, який існував у його епоху в Римі. Якби він порівняв Рафаеля з Леонардо да Вінчі і Тіціаном, то він побачив би, що творчість першого залежала великою мірою від тодішнього розквіту Риму, який відбувався під флорентійським впливом, творчість Леонардо — від соціальної обстановки Флоренції, а Тіціана — від зовсім іншого історичного розвитку Венеції. Творчість Рафаеля, як і будь-якого іншого художника, була зумовлена досягнутими до нього технічними успіхами в мистецтві, організацією суспільства і поділом праці в усіх країнах, з якими мала стосунки його батьківщина. Чи пощастить індивідові, подібному до Рафаеля, розвинути свій та-

лант, залежить від поділу праці і від породжених ним умов освіти людей» [32].

На цьому полеміка Маркса і Енгельса з Штірнером у цьому питанні не закінчується. Вони зазначають далі, що вже в рамках буржуазного суспільства намічаються інколи випадки колективного виконання тих чи інших художніх завдань; вони зазначають принагідно, що ці форми «організації художньої праці» поки що приводять до досить обмежених результатів. Але, кажуть вони, не можна ж змішувати цих дрібних починань з комунізмом. Усі кляті питання, пов'язані з винятковою талановитістю чи винятковою майстерністю при якій-небудь спеціальності, за комунізму, на їхню думку, відімруть. І далі ми знаходимо такі незвичайно знаменні рядки:

«Виняткова концентрація художнього таланту в окремому індивіді і зв'язане з цим придушення його в широкій масі є наслідок поділу праці. Якби навіть за певних суспільних відносин кожний індивід був прекрасним живописцем, то це зовсім не виключало б можливості для кожного бути також і оригінальним живописцем, так що й тут відмінність між «людською» і «єдиною» працею зводиться до простого безглуздя. Правда, за комуністичної організації суспільства відпадає місцева і національна обмеженість художника, що випливає з поділу праці, і замикання художника в рамках якогось певного мистецтва, що робить його виключно живописцем, скульптором і т. д. Сама вже назва його діяльності досить ясно виражає обмеженість його професійного розвитку і його залежність від поділу праці. В комуністичному суспільстві не існує живописців, існують лише люди, які між іншим займаються і живописом» [33].

Варто вдуматись у ці рядки. Тут немає жодного слова про те, ніби провісники комунізму схильні визнати будь-який ступінь зниження мистецтва за комуністичного ладу. Вони лише вважають, що та прірва, яка розверзається в капіталістичному суспільстві між сконцентрованим художнім талантом і масою, більше не зяятиме. Іншими словами, ця «маса» буде значно більше розуміти художні твори і сама проявляти значно більше творчості. За широкої освіти, яку тоді матиме кожна індивідуальність, за повної відсутності як потворних інтелігентів, відірваних від фізично продуктивної праці, так і суто фізичних працівників, дуже багатьох — мо-

же, в кожного співчлена тодішнього суспільства — виникне потреба художньої творчості того чи іншого роду і велика чи менша можливість такої творчості. Що ж такого, коли б навіть виявилося, що буде безліч чудових живописців, хіба вони стануть від цього безликими? Хіба настане якась сірість, монотонність? Навпаки, нехай ми матимемо тоді тисячі і тисячі художників, музикантів, літераторів та ін.: хто перешкодить їм за тодішнього культурного розквіту кожному зберегти свою оригінальність і ставати схожим на інших? Не треба думати, вчать нас наші великі вчителі, що різні місцеві і національні обмеженості, різні рамки, які замикають художника, сприяють його оригінальності чи його специфікації. І, зрештою, в комуністичному суспільстві взаємовідношення між специфікацією людини (її спеціальністю) і її «людяністю» буде, сказати б, зворотним у порівнянні з тією стадією поділу праці, яку ми бачимо у розвиненому капіталістичному суспільстві.

Тут, у цьому суспільстві, людина, що попала в ярмо поділу праці, особливо бідняк, змушена заради придбання шматка хліба специфікувати себе цілком, перетворюватися в однобоку потвору, закривати для себе доступ до всього людського поза даним родом праці, поза даним заняттям. Античне положення: я людина, і ніщо людське не чуже для мене,— вщент розбивається цим самим; але на вищому рівні заможності людина капіталістичного світу все ж таки лишається вузьким спецом і в кращому випадку присвячує вільні години більш чи менш дилетантському знайомству з іншими сторонами культури. Ми знаємо, що лише цією ціною набувається підвищена влада людства над природою і висока різноманітність самої культури.

Проте в комуністичному суспільстві справа стоятиме якраз навпаки: людська особистість буде передусім людиною. Ця людина *між іншим* може займатися різними спеціальностями, однією за одною, протягом дня чи року або життя: ми не знайдемо тоді потворної людини, що виявилася б живописцем, для якого зовсім чужою є музика, яка абсолютний невіглас в астрономії, що не цікавиться успіхами медицини і т. д. Те, що ми зараз із похвалою звемо широко освіченою людиною, людиною всесторонньою, і що ми зараз — як не заперечували цього Маркс і Енгельс — вважаємо іноді за досадне дилетантство, марнування сил, недостатню концентрацію

на основних завданнях,— буде на той час річчю природною, явищем панівним. Саме на цій прекрасній і широкій людяності розквітатиме і та інша, особлива, гостра, витончена обдарованість.

З цілковитою точністю, хоч і коротко, говорить про це Маркс у третьому томі «Капіталу» (ч. II, розділ XLVIII):

«Тільки комуністичне суспільство, де асоційовані виробники розумно регулюють свій трудовий обмін речовин з природою, ставлять його під свій контроль і не дають йому панувати над собою як сліпій силі; тільки тут може створитися матеріальний базис для *розвитку людської здібності як самоцілі справжнього царства свободи*» [34].

Отже, немає ніякого сумніву: лінія розвитку людського мистецтва у Маркса йде через занепад в епоху капіталізму до нового піднесення в епоху комунізму.

V

Із усього сказаного не випливає, що Маркс гадав, нібито з занепадом мистецтва, що настав після зруйнування античного господарського і культурного укладу, людське мистецтво не могло дати більше нічого, що заслуговує на увагу чи може дати високу і всебічну втіху. Нічого подібного. І протягом цього проміжку часу Маркс знав і називав ряд високих художніх явищ.

У цій статті ми не можемо гнатися за тим, щоб перераховувати всі, навіть маленькі і зовсім дрібні, зауваження Маркса про ті чи інші художні явища чи художників; тим більше перераховувати імена Марксових улюбленців чи художніх творів, гідних його похвали на основі різних свідчень, які заслуговують довір'я.

Ми хочемо на додачу до сказаного, яке ми вважаємо за найважливіше, вказати ще лише на деякі, на нашу думку, особливо значні, судження Маркса.

Читач пам'ятає, що, вказуючи на незвичайно високий зліт античного мистецтва, Маркс одразу ж згадав ще одну художню вершину людства — творчість Шекспіра.

Це дуже знаменно. Можна сказати, що Маркс (а так само й Енгельс) спиняв свою увагу особливо на тих видатних письменниках, які знаменували своєю появою велику зміну класів. Треба сказати і те, що майже всі (а чи не всі?) видатні письменники є саме такими свід-

ками, провісниками і учасниками великих суспільних переворотів. Письменники, яких особливо любив Маркс: Есхіл, Данте, Сервантес, Шекспір та інші,— були вже, безсумнівно, такими.

Такого роду письменники інколи мають основним змістом своєї поезії оплакування загибелі старого панівного класу, до якого вони так чи інакше належать (як його співчлени або більш чи менш віддані слуги). Проте вже величезний сумнів у міцності свого класу, критика розколин, які виявились у ньому, цілі рої проблем, що вилітають з тих розколин, пристрасне бажання якось по-новому скріпити те, що розпадається,— все це дає сильні поштовхи їхній творчості. Та надзвичайно рідко подібні поети черпають лише в старого класу. Недарма Енгельс якось побіжно зауважує, що неправильно намагатися витлумачити Корнеля, виходячи з його феодалізму, що неправильно це і щодо Шекспіра. Цим зауваженням якраз сказано, що всі ці видатні пости (наприклад, усі чотири, що їх ми назвали вище, як улюбленці Маркса) дуже багато черпали також у висхідного класу, тобто в буржуазії. Часом зовсім не легко сказати, де тут проходить демаркаційна лінія. Нові поняття, нові форми життя, нові форми критики — все це хвилює таких визначних людей саме тому, що вони розумні й чуйні і вони часто різною мірою підпадають під вплив нової стихії.

Весь той період, про який ми тут говоримо, загалом є період різноманітного піднесення буржуазії, що в різні часи і в різних місцях починалося, зростало і зривалось. І якраз всюди там, де це піднесення позначалося, де відчувалась буржуазна весна, де буржуазія виступала як критик, як руйнівник, де вона через те (щó Маркс і Енгельс відзначали вже в «Німецькій ідеології») змушена була старатись опертися на дуже широкі верстви,— всюди там бачимо ми й освіження мистецтва.

Шекспіру надавав Маркс цілком виключного значення. У зв'язку з цим необхідно спинитись і на знаменитих листах Маркса до Лассаля у відповідь на його політичну трагедію «Франц фон Зікінген», яку він надіслав Марксові з великим коментуючим листом. Ці листи Маркса (і Енгельса) дуже важливі.

Лассаль розгорнув було перед Марксом ту думку, що трагедія Зікінгена, якою він, Лассаль, її зобразив, є не щось випадкове, не щось навіть таке, що випливає ли-

ше з умов даної епохи (епохи селянських війн у Німеччині), а фатальна трагедія революції, щось, так би мовити, метафізично притаманне революції. А полягає цей трагізм у тому, що революціонер, саме як революціонер — людина високих і непримиренних ідеалів. Та коли він разом з тим не фантаст, а практик,— а що ж це, мовляв, за добрий революціонер, коли він не практик, а фантаст? — то він неодмінно старатиметься здійснити свою революційну програму на ділі, йдучи на всілякі компроміси з обставинами. Але тим самим він стане опортуністом і заплямує і свою справу, і себе, а часто навіть загубить і те, і друге.

Маркс (та й Енгельс), так би мовити, відмахнулись від усіх цих міркувань Лассаля, вони, певно, добре відчули, що Лассаль говорить про самого себе, передчуваючи, очевидно, що йому, з його характером, не уникнути такої долі. Маркс спинився зовсім на іншому, притому як по суті, так і по формі.

По суті, Маркс з деяким здивуванням і осудом вказав на те, що Лассаль обрав своїм героєм великого рицаря, вождя рицарів, тобто однієї з експлуататорських верств, яка, бунтуючи проти вищих, боягузливо остерігалася низів і тому була не здатною до скількинебудь широкого революційного руху.

Маркс прозоро вказував Лассалю, що коли вже братися за історичну трагедію, то треба змальовувати на повний зріст справжніх революціонерів, тих, що займали крайні позиції і гинули через несвоєчасність свого повстання, але гинули плідно, зі славою, будучи закликом, кинутим уперед, до часів остаточної перемоги трудящих.

А що стосується форми, то тут, крім ряду дрібних порад, Маркс вказує, що коли б обрав Лассаль за свій об'єкт «плебейські елементи руху» (наприклад, Мюнцера) — «тобі довелося б більше *шекспіризувати;* тим часом як тепер я вважаю шіллеризування, перетворення індивідуумів у звичайні рупори духу часу, твоєю основною хибою» [35].

Паралельний лист Енгельса наголошує ще на всій продуманості цих порад.

Отже, Маркс ніби розрізняє два методи трагедійної творчості (можна гадати, звичайно, і взагалі літературної творчості). Один іде таким шляхом: він теоретично вивчає певну епоху, дистилюючи для себе певні прин-

ципи цієї епохи (може, різноманітні, суперечливі), потім конструює відповідні постаті (більш чи менш життєподібні манекени) і робить їх *носіями* цих принципів. Так здебільшого працював Шіллер.

Другий прийом полягає в тому, що береться цілий, великий, багатозначний шмат життя, який аж кишить постатями, спостережений чи прямо в дійсності, чи створений уявою, сповнений шумом цієї дійсності, насичений її соками. Тоді ці постаті виявляються зв'язаними з своїм середовищем, виявляються живими; вони ніби мимоволі діють, стикаються, страждають, перемагають. Таким був переважно метод Шекспіра.

Маркс вважає цей другий метод значно вищим, значно придатнішим для справжнього класового аналізу тієї чи іншої дійсності і для створення високого пафосу.

Очевидно, з цього погляду Маркс завжди з найглибшою симпатією ставився до всіх сильних і соковитих реалістів. Таких реалістів досить багато в буржуазній культурі: Сервантес, Мольєр, Філдінг, Вальтер Скотт, а пізніше блискуча плеяда англійських реалістів (Діккенс, Теккерей) і т. д. Над усіма ними підноситься для Маркса (як і для Енгельса) колосальна постать Оноре де Бальзака.

Марксові подобається в цих реалістів саме те, що вони є більш чи менш сміливими представниками нового класу, які вміють досить нещадно ставитись до володарів становища, які насмілюються говорити правду, як насмілювалися, за свідченням Маркса, говорити правду (наскільки самі її могли вловити) перші видатні економісти буржуазії типу Сміта чи Рікардо.

Реалістичне мистецтво є мистецтво молодого класу, що любить дійсність, намагається орієнтуватись у ній і орієнтувати інших, намагається реагувати на неї, переробляти її. Звичайно, лише зрідка буржуазні чи дрібнобуржуазні митці і мислителі могли на це зважитись. І Маркс складав високу похвалу таким людям (Денісу Дідро, наприклад, або Лессінгу, або Гете за його прометеївські, його наступальні, прогресивні сторони).

Здебільшого в буржуазних письменників для цього не вистачало духу, а пролетарська література була ще в зародку. Маркс з інтересом і симпатією ставився до деяких (дуже, правда, змішаних) елементів комуністичної поезії у Гейне, до цікавого і гідного нового вивчення Веєрта, до кращих зльотів Фрейліграта і Гервега. Але

справжньої пролетарської літератури, хоч би не соціалістичної ще, але створеної усвідомленим прагненням до соціалізму, Маркс ще не знав. Він, напевне, привітав би її.

VI

Чи можна із сказаного вище зробити висновок, що Маркс не любив романтики?

Романтика, як і реалізм, слово розтяжне. Маркс, звичайно, терпіти не міг реалізму, який самовдоволено рохкає, і реалізму, який безпросвітно хникає. А такі були.

Те саме і щодо романтики або романтизму.

Як ми бачили, Маркс несхвально відгукується про романтизм надуманий, навмисний. Такий романтизм не потрібний справді сміливим, а тому насамперед реалістичним класам, тобто таким, які тягнуться до художньої правди.

Не міг, звичайно, Маркс позитивно цінувати романтику мрійників, які тікали від дійсності в фантазію або містичну мрію.

Маркс нещадно бичував — не так у галузі поезії, як у галузі філософії — всіх цих людей, які одірвані від дійсності, не знають її. Адже саме проти них було кинуто такі брили, як «Святе сімейство» і «Німецька ідеологія», що розчавлювали їх.

Над усе ненавидів Маркс святенницьке, лицемірне, церковне і бюрократичне, романтичне мистецтво, що намагається обманути інших (а інколи й себе), реакційну романтику. Ми вже говорили про те, як він нещадно боровся з нею за юних літ своїх *.

Але є й іншого роду романтика. Є пафос молодого класу, який поривається вперед і якому важко вкласти весь свій ентузіазм в образи, взяті з дійсності, в якого вони мимоволі розширюються, дістають фантастичні доповнення, виростають до грандіозних розмірів, набувають характеру алегорій — але живих, символів — але дійових.

Як же міг би інакше Маркс мало не напам'ять знати есхілівського «Прометея»? Як міг він захоплювати-

* Яскравим взірцем такої боротьби є полеміка Маркса проти Е. Сю і його критика Шеліги.

ся «Прометеєм» Гете і всім, що в цього поета, якого він визнавав за одного з найвидатніших серед видатних, було спорідненим з прометейством, наприклад, «Фаустом»? Як міг би в такому разі Маркс, котрий був, правда, трохи холоднуватим щодо царя бурхливих ліберальних романтиків — Байрона, говорити про його молодого, палкого друга Шеллі, що це був «революціонер з ніг до голови»?

Спинимося на цьому.

Повторюємо, в цій невеликій статті ми не претендуємо вичерпати все, що Маркс сказав про мистецтво.

Ми звертаємо увагу читача, який зацікавився викладеним тут, на праці, що мають вийти найближчим часом і присвячені цьому ж питанню. До них належить підготовлена Інститутом літератури і мистецтва Комакадемії хрестоматія «Маркс і Енгельс про мистецтво» і дві праці М. Ліфшиця — його стаття «Маркс» у VI томі «Литературной энциклопедии» [36] та його книжка «До питання про погляди Маркса на мистецтво», вже підготовлена до друку [37].

Цьому авторові я складаю глибоку подяку, оскільки і в цій моїй праці я широко використовував матеріал, який він сумлінно і проникливо зібрав для названих вище своїх праць і яким він так люб'язно дозволив користуватися авторові цих рядків.

МАРКСИЗМ І ЛІТЕРАТУРА

Мені доводилось уже зазначати, що мистецтво з марксистської точки зору може розглядатись і як частина промисловості (художня промисловість), до чого тепер намагаються звести цілком мистецтво деякі ліві марксистські теоретики, і як ідеологія.

Досі марксистські дослідники звертали особливу увагу саме на ідеологічний характер мистецтва. Навіть і Гаузенштейн, який з перших сторінок своєї великої праці «Суспільство і мистецтво» роз'яснює, що він зупиняється в основному на питаннях форми, а не на питаннях змісту, потім все-таки схиляється в багатьох місцях саме до змісту, та й форму трактує, як і належить марксистові, в такому безпосередньому зв'язку з ідеологією тих класів, породженням яких є це мистецтво, що в нього кінець кінцем мистецтво все ж дістає висвітлення переважно як ідеологія. Іншим марксистам, наприклад, нашому російському дослідникові Фріче, навіть дуже дорікають саме за те, що він, нехтуючи питаннями еволюції художньої форми, зупиняється цілком на змісті *. Треба, проте, відразу зауважити, що мистецтва щодо цього не однорідні. Еволюцію архітектури, наприклад, доводиться значною мірою відносити до еволюції художньої промисловості і розглядати її у залежності від еволюції будівельних матеріалів, будівельних знарядь, фінансових комбінацій, що виростають у різні епохи, і т. д. Правда, поряд з цим неминуче доведеться говорити і про архітектуру, як про ідеологію. Неможливо, хоча б просто проводячи погляд від Парфенону до Кельнського собору, не помітити, що йдеться не лише про еволюцію техніки (до речі, техніка по-грецькому означає і будівництво), а й про еволю-

* Такий докір кинули і мені з приводу мого популярного курсу західноєвропейської літератури.

цію класових настроїв та ідеалів. Але все ж ідеологія ця такою незвичайною мірою нерозривно сплітається з формами, що від неї абсолютно невіддільна.

Трохи інакше стоїть справа з музикою. Тут уже залежність від матеріальної техніки незрівнянно менша. Звичайно, можна і навіть необхідно вмістити в історію музики історію інструментів, історію комбінації інструментів, але цілком ясно, що тут інструментальний бік самостійним є лише частково. Людина споконвіку і понині є власником чудового інструмента, свого голосу, але користується ним у різні епохи зовсім інакше. Багато з інструментів залишаються порівняно нерухомими, тоді як музика еволюціонує надзвичайно. В усякому разі, музика є мистецтво цілковито ідеологічне, яке найтонше виражає психологічну конструкцію індивідуальної і колективної душі кожного народу і кожної окремої епохи, і все ж тут дуже важко відокремити зміст від форми, у величезній більшості випадків навіть зовсім неможливо. Тут доводиться стати на точку зору не художньо-промислову, не інструментальну, але все ж своєрідно технічну, саме музично-технічну. І тоді емоційний зміст музики і — побічно — її ідейний зміст (на якому наполягав, наприклад, Бетховен) виявиться так само щільно сплетеним з цією своєрідною музичною технікою, як ми це бачили в архітектурі.

Образотворчі мистецтва у власному значенні слова, тобто живопис і скульптура, перебувають знову-таки в новому відношенні в розумінні ідеологічного змісту. Правда, у певні епохи занепаду вони втрачають свою справжню базу, базу зображальності, творчого перетворення реальної дійсності і починають прямувати до безпредметності. Можна відзначити навіть цілий клас у древніх культурах, коли з причин, гостро помічених Гаузенштейном, наступає панування архітектуроподібного стилю, який стирає зображальність. А втім, у думці кожного, коли говорять про живопис і скульптуру, виникає одразу ж уявлення про картини і статуї як зображення, як про предмети, що більш чи менш ясно дають своєрідне відображення дійсності. Те, яка саме дійсність обирається як об'єкт, що його відображає мистецтво, і те, яким чином це відображення робиться, яких змін воно зазнає, пройшовши крізь творчу душу художника, і є ідеологічним боком мистецтва. Загальний марксистський погляд тут знаходить для себе якнайширше застосування.

Я не хочу сказати, що треба, говорячи про образотворчі мистецтва, відокремити зовсім зміст від форми. Навпаки, я готовий застерегти тут од відповідного захоплення цим і, скажімо, від підміни історії живопису історією живописних сюжетів, але факт залишається незмінним. Ідеологія, яка може бути виражена словами, укладена в поняття, тут наявна і навіть значною мірою на першому плані.

Але найбільше ідеологія є домінуючою в літературі. Це зрозуміло. Література є мистецтво слова, а всяке слово більшою чи меншою мірою виражає собою поняття. Слово є в основному і переважно мовою інтелекту; від первісної мови, мови емоцій збереглися лише оклики і вигуки, і виявляється цей емоційний бік у мові найбільше в ритмі слів, у підвищеннях і пониженнях голосу, акомпануючій міміці і жестикуляції.

Звичайно, словами можна зрештою дати уявлення про дуже повний і конкретний образ, але цікаво те, що слово не може навіть само по собі давати образів. Кожне слово окремо є вже абстракція, що втратила свої художні конкретні риси, і лише певна комбінація слів може виразити конкретність. Коли ми візьмемо фразу: «Біленька і зеленокоса берізка, схожа на русалочку, яку ведуть заміж»,— і розберемо цю дуже конкретну фразу з нальотом поетичності, то ми побачимо, що кожне слово окремо залишається абстрактним, але, накладаючись одно на одне, вони дають більш чи менш конкретний образ і шляхом порівняння додають до цього образу інші, спершу чужі для нього, створюючи таким чином деяку перемичку, деяку асоціацію мало поміченого об'єднуючого образу з різних сфер (сфери дійсності і сфери стародавнього поетичного вимислу чи міфа), що і надає образові характеру творчо освітленого.

Література є передусім друковане слово, і тут я зовсім не спиняюся на декламації і співові, ораторському мистецтві і т. д. Друковане слово позбавлене акомпанемента, міміки і жесту, позбавлене прикраси за допомогою тембру голосу, підвищення і зниження, пришвидшення і сповільнення і т. д. і т. ін. Тому друковане слово може виходити за межі чистих понять тільки шляхом вищезазначених комбінацій слів та ще ритму, рими, алітерацій і подібних до них прийомів. Що становлять собою ці прийоми?

На самому початку вони майже всі мали більш чи менш мнемонічний характер. Їх вживали для того, щоб надати легкого для запам'ятання виду певному змістові, який обертався в літературний твір. Але сам факт, що правильний ритм, рима, алітерація і т. д. дають можливість легше запам'ятовувати певну комбінацію слів, спирається на те, що ці способи надають певної правильності, за зовнішньою подобою організують цей матеріал. І правильність, і організованість матеріалу, який сприймається, є самі по собі могутні естетичні принципи... Цей суто формальний бік справи споріднює літературу з музикою. Коли б хто-небудь слухав вірша чи хорошу прозу чужою мовою і зовсім не розумів змісту, то він міг би все ж таки сприйняти зовнішню красу звучання. Проте як у музиці, так ще більше в літературі ця зовнішня краса звучання може бути відокремлена від характеру змісту. Митець-літератор певною мірою, хоча менше, ніж музикант, має змогу передати через зовнішньо формальну і, по суті, звукову характеристику свого твору ту емоцію, ту пристрасть, які лежать під його словами, що можуть самі по собі виразити лише поняття. Поняття, звісна річ, безмежно різноманітні. Вони знаменують часто і суто емоційні факти та явища. З цього погляду і проза може передавати, так би мовити, палкими словами певні переживання, а проте навіть найпалкіші слова залишаються крижаними поняттями поза вищезазначеними способами: виразно конкретизуючої комбінації слів і певної музичної обробки їх.

Це перший і найпростіший бік форми в літературі. З вищесказаного виходить, що форма ця повинна, по суті, випливати із змісту, тобто літератор-митець бажає висловити якийсь зміст. Коли в нього такого бажання щось висловити немає, то, зрозуміло, не може виникнути і сам зародок художнього твору. Але цього мало. Він хоче висловити свій зміст певним чином, звернути його не лише до розуму (на що над усе претендує слово) або більш чи менш зворушити його, заразити його тим емоційним забарвленням, тією пристрастю, в якій сам художник сприймає свій зміст. Для цього він його певним способом музично організує. Отже, художній твір кінець кінцем визначиться своїм інтелектуальним, конкретно образним змістом і тією емоцією, яка живе в душі митця. Чим сильніший, цікавіший зміст,

чим цілісніша, сильніша емоція, тим, зрозуміло, буде дійовішим і могутнішим і сам художній твір. Тут можуть бути всілякі градації, може ставитись всіляка мета: від жарту чи виразу найлегшої сентиментальності до найпоривнішої пристрасті, до пафосу відчаю чи до пафосу радості. Відокремити зміст від форми в тому розумінні, яким я зараз намагався визначити її, звичайно, можна, можна розповісти будь-який вірш, яким би не був сильний у ньому суто музичний бік. Що при цьому вийде? — Вийде інтелектуальний зміст цього твору. Від цього він може до краю збідніти. Чим менше твір грунтується на нових ідеях чи на багатстві конкретних образів, тим більше втрачає він від переказу, бо очевидно, коли твір справді художній, то ефект його при бідності інтелектуального і реального змісту визначиться багатством емоцій, а емоція виражається в основному музичним елементом у віршованій чи прозовій художній мові. Можна, зрозуміло, простежити еволюцію музики в літературі, тобто музичного боку літератури, і, мабуть, в цій галузі можна встановити деякі спостереження і закони, навіть ігноруючи конкретний зміст художнього твору. Але все ж таки надбання на цьому шляху буде досить мізерним. Зрештою, і ця форма перебуває в деякій тонкій залежності від класової структури суспільства, від того ладу думок, які домінують у класі, що його обслуговує цей літературний твір. А оскільки цей класовий зміст, звісна річ, виразиться з сюжету, в ідейному і реальному субстраті літературного твору, то й тут незрівнянно краще розглядати їх у нерозривному зв'язку.

Ми натрапляємо в історії літератури і на такі явища, коли зміст, ідейний і реальний, майже зовсім зникає, коли навіть руйнується і емоційний зміст, коли форма не виражає більше ні одягу, який щільно прилягає до ідейно-реального тіла, ні відображення тієї атмосфери почуттів, якою оповитий у душі художника народжуваний ним зміст. Тоді форма стає самодостатньою, абсолютно схоластичною, раз назавжди встановленою чи, навпаки, віртуозно мінливою, залежною не від змісту і живого почуття автора, а виключно від прагнення дати щось нове і екстравагантне в формальній сфері.

Можна завжди з певністю сказати, що така беззмістовна література має своїм коренем відому спустошеність тих класів, які її підтримують. Отже, в цьому

розумінні навіть сама беззмістовність знаходить своє пояснення з марксистського погляду в цьому самому соціальному моменті.

Я вже сказав, що питання про музичний елемент у літературі, як про форму першорядну, є відносно найлегшим. Далі йде питання структурне.

Літературне явище, особливо коли воно має значні розміри, а отже, і відповідне багатство змісту, має бути організоване і побудоване в розумінні розподілу своїх мас.

Літературний твір подібно до великого музичного твору протікає перед психікою читача або слухача, як певний тривалий феномен, що розгортається в часі. Необхідно, щоб читач або слухач охопив увесь твір, щоб жодна істотна його частина не була забута і затерта, щоб зрештою загальне враження від твору виявилося б максимально впорядкованим і ніби здатним викликати в свідомості читача або слухача якийсь акорд, що одноразово звучить і одразу дає відчути всю сукупність твору.

Художній твір дуже великий можна аналізувати по частинах, так би мовити, одним поглядом, але і тут у тих випадках, коли йдеться про великі маси, наприклад, в архітектурі, великим завданням є саме дати можливість охопити таким чином усе ціле одним підсумовуючим поглядом. У літературному творі, за винятком дуже коротких, справа надзвичайно ускладнюється, (як і в музичному). Фізично зміст не можна сприйняти як одноразовий. Це можливе тільки певним відповідним творчим актом читача. Наприклад, коли ми говоримо собі «Іліада» чи «Війна і мир», ми зразу уявляємо собі навіть на великій відстані від читання якийсь своєрідний акорд образів, що раптово постають, швидко змінюють один одного, певної музики, певних поєднань почуттів і т. ін. Ось це загальне забарвлення, загальна характеристика, які можна потім знову розкласти на окремі частини, легко розбираючись у них, міцно тримаючи в руках певну провідну нитку, є зрештою тим, що залишається від літературно-художнього твору, як певний аквізит * у душі публіки. Звісна річ, багато залежить тут від здібності самого читача, але надзвичайно багато і від конструкції твору. В самому про-

* надбання (від *лат.* acquisitio). — *Ред.*

цесі читання і особливо в тій плодотворній згадці про нього, в формі якої твір продовжує жити на все життя в душі читача, величезною допомогою, що виявляється у вигляді позитивного афекціоналу, тобто радісного естетичного почуття, є структурні прийоми автора або його композиція. До того ж можна було б написати історію законів композиції окремої національної літератури чи всієї світової літератури, і знов-таки і тут результат був би надзвичайно бідним, коли б ми не брали історії цієї композиції у найглибшому зв'язку з кількістю і якістю того ідейно-реального і емоційного матеріалу, який мають художники чи, коли висловитися точніше, в розпорядженні якого художники опинялися.

Все це я говорю для того, щоб показати, що, не ігноруючи формальної сторони літератури, доводиться постійно наголошувати особливо на її ідеологічному змісті. Звичайно, сухий підхід до творів з погляду тематики зовсім не відповідає тонкощам марксизму, коли навіть додати до цього й історію почуттів, як вони відбиваються в суто інтелектуальному дзеркалі понять (слів). Ні, марксист не може не розуміти, що не можна підходити до історії літератури так само, як можна підійти до історії філософії. Він прекрасно розуміє, що форма відіграє тут величезну роль, тобто що, сумарно кажучи, ритмічна конструкція і загальна композиція кожного твору становлять у ньому, як художньому творі, найголовніше, але все ж таки це найголовніше аж ніяк не може бути відірваним від змісту. Бо лише в найгірші декадентські епохи могла панувати композиція для композиції, музична форма для самої себе, і тільки тоді не помічається найосновнішої і нерозривної залежності художнього твору від тієї, так би мовити, внутрішньої будівлі (а це і є зміст), яка стояла перед художником під час роботи по оформленню.

Марксизм, як соціологічна теорія, як наука про суспільство, може підходити до літератури з кількох різних точок зору. Він може брати літературу, як відображення суспільства, і, зрозуміло, література відображає суспільство не лише в своїх реалістичних творах, а й у найдальших від реалізму. Тут марксизм бере художні твори й аналізує їх як з погляду більш чи менш реалістичного відображеня в них певних побутових умов (щодо цього література дає багатий матеріал), так і з погляду тих тенденцій, тих емоцій, тих ідеалів, які

в них відбиваються і які характеризують особу автора і через неї той клас, представником якого він був і для якого він в основному писав.

Не знаю, чи варто додати до цього, що в більшості випадків ми не знайдемо в художніх творах класичних меж точно визначеного класу. Кожного разу ми знайдемо тут досить складні групи чи сплетіння груп, які говорять нам через свого виразника і сприймають цей твір, як його більш чи менш захоплена або більш чи менш критична публіка.

Але марксист як соціолог, може підійти до питань літератури й інакше. Він може цікавитися літературою не як цілком своєрідним дзеркалом, у якому відображається життя, а як самостійним соціальним явищем, тобто запитувати себе, як виникає потреба в художньому слові, як відображається, як розвивається це художнє слово, як воно діє на суспільство, тобто яку роль відіграє в ньому? Очевидно, не далеко той день, коли й на ці запитання марксизм дасть цілком вичерпні відповіді, при цьому доведеться користуватись окремими конкретними літературними творами вже як ілюстраціями для такої *теорії літератури.*

До такої теорії літератури, крім загальної частини, має ввійти більш спеціальна, що відповідає на питання, як відображаються потреби певного класу в літературі, як відображаються в літературі класові поєднання, тобто класові суперечності чи класові союзи, оскільки вони знаходять вияв у якійсь конкретній художній особі. Це означає, що така часткова або динамічна теорія літератури повинна буде висвітлити *питання про закони еволюції літератури* у зв'язку з комбінаціями класової боротьби.

Нарешті марксист може підійти до літератури і з третьої, технічної, або, коли хочете, тактичної точки зору. Він може поставити перед собою такі запитання: як за допомогою літератури впливати на маси читачів або слухачів у певному напрямі? Тут можуть бути розкриті на основі вивчення законів виникнення і дії літератури певні *прийоми* художнього агітаційного впливу. При цьому постануть не тільки питання агітації з використанням художніх моментів, оскільки й це стосується цієї прикладної частини теорії літератури, ні, тут постануть і питання про вплив справді художніх творів (бо всі вони, зрештою, агітаційні) на масу. Тут дове-

деться простежити саме те, що вважається за суто художню форму; яка саме відсутність білими нитками шитої тенденції, яка саме відсутність дидактики посилює вплив художнього твору на людську психіку? Тут треба було б розглянути питання про те, яку роль відіграє мистецтво, як чистий відпочинок, як прості радощі життя і в яких поєднаннях можливе створення таких творів мистецтва, які були б водночас змістовними в розумінні художнього виховання людей і привабливо захоплюючі в розумінні безпосереднього відпочинку і втіхи життям.

Всі ці питання можуть бути поставлені соціологічною теорією літератури за завдання практики не лише як проблеми творчості окремого художника, а й як проблеми організації художніх сил певної партії чи навіть держави для певної мети, з одного боку, використання мистецтва для життєвих завдань, з другого боку, найрозкішнішого збагачення цих життєвих завдань мистецтвом.

Отже, марксизмові належить створити, виходячи з вищезазначених міркувань, історію літератури, загальну теорію літератури, динамічну теорію літератури і теорію літературно-художньої практики. Ми стоїмо лише біля початків усіх цих завдань. Само собою зрозуміло, що останнє з них, тобто літературно-художня практика, приводить уже нас із галузі марксизму як соціальної теорії в галузь марксизму як живої соціальної сили.

Марксист, як представник цієї сили, може виявити себе в літературі або як критик, або як творець.

Марксист-критик обов'язково повинен володіти достатнім запасом суто теоретичного досвіду, тобто до всякого твору він повинен уміти підійти об'єктивно, безпристрасно, знайти його соціальне коріння, з'ясувати його місце в суспільстві, зв'язок із суспільними відносинами даної епохи, головним чином *своєї* епохи. Бо критику у власному розумінні, на відміну від історії літератури, слід розуміти як живу реакцію на твір нашої епохи. Але разом з тим, коли для історика літератури — марксиста допустима і навіть бажана певна пристрасність в остаточній оцінці художнього твору чи його елементів, як блага чи зла для великої справи комунізму, то така пристрасна оцінка, бойова оцінка, стає вже прямо обов'язком критика. Словом, у критиці має жити справжній теоретик-марксист у всій строго на-

уковій об'єктивності і разом з тим справжній темпераментний боєць, яким зобов'язаний бути справжній марксист.

Марксист як письменник також надзвичайно міцними узами зв'язаний з теоретичною марксистською роботою. Було б зовсім смішно думати, що культура може перешкодити марксистові-письменнику, що йому майже шкідливо знатися на питаннях історії літератури, на питаннях теорії літератури, на питаннях літературної техніки, навпаки, все це може бути йому лише на користь, і похитування головою щодо надто великої освіченості того чи іншого письменника цілком збігається з докором, що його Бакунін зробив Марксові: «Він псує робітників, перевантажуючи їх теорією». За всім тим уся ця марксистська ерудиція може бути корисною марксистові-письменнику тільки в тому випадку, коли він справжній митець. Ніякі теоретичні хитрощі і ніяке багатство теоретичного багажу не може ні в якій мірі замінити справжнього таланту.

Що ж таке літературно-художній талант? Звичайно, це є одна з граней взагалі художнього таланту. Художній талант, якщо він цілісний, повний, зводиться до таких трьох суттєвих моментів: гостроти спостережливості, багатства здебільшого емоційної переробки сприйнятого, нарешті, здатності з максимальною переконливістю, ясністю і силою передати цей свій зміст (форма). Бувають скалічені обдарування. Обдарування, позбавлене гостроти сприйняття і чуйності, може бути досить сильним, але воно завжди буде трохи туманним, схильним до абстракції і фантастики. Це не заважає тому, що з-поміж таких художників виділяються іноді дуже визначні постаті. З випаданням середнього моменту ми маємо поверхово імпресіоністських художників, які, проте, можуть все ж таки дати надзвичайно цінні відображення дійсності, мало додаючи до них своєї власної творчості, окрім творчості чисто формальної. З випаданням обох перших моментів ми маємо суто віртуозну малоцінну художню постать. З відпаданням третього моменту ми маємо тип Рафаеля без рук, людини, яка багато що переживає, яка внутрішньо для себе і в найбільш вдалі години для невеликого гурту близьких може здаватися мало не генієм, але яка німа соціально.

Чим же відрізнятиметься марксистський талант, комуністичний талант у літературі від усякого іншого?

Очевидно, тим, що гострота сприйняття його і чуйність забарвлені специфічно. Особливо гостро сприймає він те, що має пряме відношення до боротьби вчорашнього і завтрашнього днів. Він особливо чуйно реагує на все, що безпосередньо чи опосередковано стосується світової осі, центрального суспільного явища,— боротьби праці і капіталу.

Внутрішня переробка цього матеріалу в художника-марксиста відбувається також під впливом основного центру його мислення і його почування, тобто справжній видатний художник-марксист, очевидно, має носити в собі величезний запас ідеалізму[1], величезний запас озлоблення і огиди до негативних сторін дійсності, величезний запас бойового запалу і т. ін., нарешті, і в третьому члені повноти художнього обдарування у марксиста буде певний ухил. Це буде ухил у бік максимальної ясності і монументальності. Такий марксист буде зацікавлений передусім у тому, щоб знайти широку народну аудиторію, тоді завдання монументальності, ясного вираження своїх переживань будуть у нього завжди домінувати над усіма іншими.

Найкраще, певна річ, коли таке обдарування маємо ми від природи, коли марксистський ухил нам даний нашим пролетарським походженням чи революційною практикою кращих років нашого життя. Проте не слід думати, що не можна по-марксистському виховувати обдарування. Це цілком можливо. І тому марксист-письменник може дуже багато почерпнути з марксистської літератури в усіх її вищезазначених частинах. Само собою зрозуміло, проблеми, що розгортаються перед тобою, коли ти пишеш ці слова «марксизм і література», такі різноманітні й широкі, що вичерпати їх можна лише у великій книжці, і як в усіх інших моїх статтях, у цьому випадку я маю на меті лише намітити для себе й інших основні віхи цього питання. Такого ставлення читача до цієї моєї статті я в нього й прошу.

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ СРСР

Відтоді як фаза яскраво вираженого фабрично-заводського капіталізму встановилась у Європі, дедалі частіше чути скарги на нівелювання культурного життя на земній кулі. Звичайно, поки що те, що можна назвати євро-американською буржуазною цивілізацією, не становить такої стихії, яка обійняла б усю земну кулю, і в країнах неєвропейських, у глибинах Азії та Африки, можна ще натрапити на області, в яких дихання цієї європейської культури дуже мало помітне. Але це не перешкоджає тому, що мандрівники-етнографи і поети відзначають невпинне вторгнення всюди духу стандартизованої одноманітності і витіснення цим оригінальних, дуже яскравих форм мистецтва і побуту, що йдуть з різних країв.

Для тих людей, які схильні по-естетичному дивитися на світ і тому шукають саме яскравості, різноманітності та оригінальності, це, звичайно, лихо. А з погляду загальної культури в цьому, мабуть, не було б особливого лиха, якби ця нова культура, ці нові форми побуту і мистецтва у так званих цивілізованих народів самі по собі становили певні культурні принципи, які є стійкими і подають надії на майбутнє.

Але цього насправді немає. В морально-суспільному розумінні капіталістичні уявлення ведуть до найбільших потрясінь людства, до найбільшого знеосіблення мас, зростання хижацтва окремих груп, які прагнуть експлуатувати широкі маси. З погляду художніх форм побуту, тобто форм радісного існування, ця цивілізація нам уявляється досить дикою і до того ж такою, яка ніби навіть прагне, особливо після потрясіння війни, дедалі більше до оголення і виродження.

Останнім часом багато хто почав уважно аналізувати ті чудові сторінки, які Карл Маркс накидав про мистецтво для планованої передмови до його праці «Критика політичної економії». Основна ідея цього начерку

Маркса полягає в тому, що розвиток мистецтва зовсім не йде паралельно із зростанням наукових знань і технічного вміння, із зростанням економічним і зростанням могутності людського господарства. Він зазначає в цьому уривку, що коли ми, наприклад, у античній Греції мали надзвичайно високо розвинене мистецтво, яке проникало в пори самого побуту і давало радісні форми життя, то, мабуть, такий розквіт художнього життя вже більше не повториться.

Я не думаю, щоб Маркс стояв на тій точці зору, що нібито людина, оддаляючись від дитинства і юності, стає нерадісною і що те саме людство стає дедалі більш психологічно утилітарним. Чи може людство втратити інтерес до самої втіхи буттям і його цілком поглинатиме праця, нажива і різні моменти, в яких виражається не торжество його, а поневолення якимись сторонніми для мистецтва зовнішніми образами, що посилюють водночас владу людини над природою? Я не думаю, щоб Маркс вважав, що з переходом до соціалізму ми здійснимо таку зрілість і свідомість, яка повинна буде прозу протиставити поетичному началу, тому началу, в якому зароджується всяке мистецтво і радісні форми життя. Я гадаю, що Маркс в основному вказав на риси буржуазної цивілізації, на той особливий присмак промислово-торгової буржуазії і весь порядок, який вона створює і який виходить через здешевлення масових товарів, той присмак прози, що набувається при падінні якості й підвищенні кількості. Все це не те, що може бути властиве зрілості людини і конче потрібне в ході розвитку науки і техніки, а те, що властиве *певній стадії* зросту наукової і технічної могутності людини, тобто стадії буржуазній, що характеризується моментами, пов'язаними з капіталізмом взагалі, і Маркс помітив занепад художнього життя людства в *буржуазний* період або так званий наступ і поглиблення цього занепаду.

І справді, після війни, в результаті сучасного європейського життя, можна констатувати, що коли в найвищих формах індивідуального мистецтва, може, і не почався розклад і навіть спостерігаються ще дуже великі досягнення, то в ходовому мистецтві, яке має особливо велике значення, яке покликане нівелювати побут, яке втягується в побут, одягає цей побут, справді спостерігається разюче огрубіння.

Можна, звичайно, допустити, і прихильники передбачення тривалого існування капіталізму якраз і передбачають, що це тільки хвиля, яка тимчасово заплеснула, і за нею настане певне піднесення, але навіть з уст цілком буржуазних мислителів вихоплюються чимраз частіше слова про кінець, про занепад Європи, про кінець європейської цивілізації чи принаймні про занепад її якісної сторони.

Коли я недавно прочитав статтю Смирнова (не знаю котрого, їх багато [1]), що була надрукована в «Народном учителе», де він з захватом говорить, що мистецтво перестає існувати, що якість стандартизується, ставши одноманітною і надамериканською, то я подумав: прекрасно, та коли перейти від цього до існування в людині живого людського почуття, то треба жахнутися від констатування цих фактів! Яка радість від такого оголення, такого прагнення до нагромадження, до збільшення кількості благ, яке, зрештою, нікуди не веде. У Смирнова є фраза про те, що все це приведе до великого визволення людини від праці, але *що* після того визволення людина робитиме з цими стандартизованими предметами — я не знаю; мабуть, тоді нема чого й визволятися! Постійно натрапляєш на твердження, що на загальній лінії європейського і американського розвитку на зміну високоестетичним формам ідуть масові танці, масова музика в мюзик-холах, кіно, що більш благородні, вищі і складніші форми мистецтва, як театр, викидаються зовсім із вжитку фабрик і заводів Європи і Америки і щодалі більше стають надбанням невеликої групи консерваторів-естетів. Та коли нам говорять, що фабрики і заводи нині позбавляють усіх вищих форм мистецтва, то це крок, зроблений у не надто бажаний бік.

Ось ця сама, така могутня цивілізація, яка ніби прагне до повного поглинення кількістю якості, до певного стирання індивідуальної творчості, владною хвилею напирає на ті низини людства, які живуть у національних формах, більш чи менш самостійних, інколи напівварварських, ця цивілізація нівелює їх, намагаючись одягти все людство в якийсь піджак певного зразка. У всіх відношеннях і в усіх інших галузях життя рука в руку з цим спостерігається і *своєрідний дух політики в галузі національній.*

Звичайно, буржуазні ідеологи безугавно твердять фрази проти Інтернаціоналу, який нібито прагне порушити особливості і права окремих національностей і втопити все в якомусь байдужому морі людства, але це якраз і означає з хворої голови звалювати на здорову, бо саме такі форми і створює поступово імперіалізм. Внутрішнім політичним моментом імперіалізму є поглинання малих національностей великими національностями, які самі в своїй імперіалістичній формі стають дедалі більше схожими одна на одну. Ці слабкі національності також зараз нівелюються, асимілюються тими великими переможними хижаками, якими є тепер великі нації, і я навіть не знаю, чи можна говорити про них як про великі імперіалістичні нації, бо вони є своєрідною амальгамою різних націй. Це передусім політичні формації, які посіли стільки місця на земній кулі, що одні й ті самі національності можуть бути розподілені між кількома великими імперіями, а цілий ряд національностей може в них входити як дуже пригноблені елементи,— так що назвати такі великі країни імперіалістичні національними майже зовсім неможливо. Чим більших успіхів вони досягатимуть, чим більше їм удасться розірвати на кілька великих таборів людство, асимілювавши його загальною єдиною буржуазною цивілізацією і приодягнувши тільки в різні облямівки і петлички, тим більше національний принцип завмиратиме і зовсім зникне.

Навпаки, наш інтернаціоналізм, соціалістичний, комуністичний, з усією цією тенденцією не має зовсім нічого спільного. Цей інтернаціоналізм, особливо відтоді, як Ленін звернув увагу на національне питання у питанні боротьби праці з капіталом, цілком ясний — він полягає у визнанні рівноправності всіх національностей, що є, з одного боку, необхідною умовою, а з другого боку — могутнім стимулом братерства народів між собою.

Наш інтернаціоналізм, у міру свого наближення до здійснення хоча б частини своїх ідеалів у формі реальної політики держави, політики об'єднання народів Радянської держави, вже виявляє свою внутрішню сутність щодо рівноправності всіх національностей, які живуть у Радянській країні. Ця програма, спрямована на те, щоб у відповідному порядку організувати життя національностей в усьому світі, має колосальне культурне і культурно-художнє побутове значення. Оскільки націо-

нальності визнаються рівноправними, оскільки наголошуються їхні права на культурне самовизначення, в якому національності передусім і знаходять «самих себе», остільки ми можемо чекати саме від комуністичного руху колосального захисного валу проти цієї нівелюючої євро-американської сили. Тоді з Європи і Америки, насамперед і тієї «Євразії», в якій ми маємо за честь працювати, піде нова хвиля, яка закликає народи до свободи і разом з тим до братерства. У міру того, як пролетаріатові пощастить зламати хижацькі наміри великих держав, а тим самим, зламавши їх, викоренити почуття обра́зи і помсти, які роблять фанатично розлюченими переможені нації, в міру того, як усе це буде здійснено,— безсумнівно, поряд з цим будуть помітні: по-перше, надзвичайне і нове процвітання цих окремих національних рис мистецтва і побуту, а по-друге, величезний взаємний інтерес національностей одної до одної.

Перше явище, тобто те, що це нівелювання, цей занепад і поступове линяння художньо-культурних форм окремих народів припиниться, буде викликане саме визвольним закликом до народів і можливістю культурного самовизначення, яка буде їм надана. А приплив певної національної гордості, відмова від думки, що бути одягненим і жити як поганий англієць краще, ніж як хороший китаєць або перс, а отже, і взаємний інтерес будуть пробуджені саме тим єдиним великим принципом, який може забезпечити за слабкими націями можливість самостійного існування,— *принципом братерства окремих народів.*

Отже, інтернаціоналізм, який розуміють по-комуністичному, по-ленінському, є сила, яка приводить до надзвичайно різкого окреслення національних фізіономій, також і в художньо-побутовому відношенні, а разом з тим і до надзвичайного об'єднання всіх цих окремих нот загальнокультурного концерту в єдину симфонію. Це, звичайно, найбільш бажане, що можна лише собі уявити, ідеал людини, яка нехай нічого спільного з комунізмом і не мала б, але цікавилася б яскравістю життєвих проявів людського генія.

Маркс колись сказав, що ступінь гідності будь-якого суспільства, критерій його абсолютних чи об'єктивних досягнень зводиться до того, наскільки це суспільство дозволяє розгорнути всі закладені в людині можливості. Коли ми скажемо це не про людину, а про людство,

то нам буде ясно, що саме такого роду інтернаціоналізм дає можливість найкраще розвинутися закладеним у людині можливостям найрозмаїтіше, найяскравіше і разом з тим найбільш єдино.

Цим інтернаціоналістським принципом якраз і досягається найбільша єдність за найбільшої різноманітності, тобто основний принцип краси. Я зараз не говорю про те, як же здійснюється, розв'язується при цьому питання про індивідуумів і громадськість,— це не стосується нашої сьогоднішньої теми.

Ось це і є те окреме завдання, що його поставила перед собою ДАХН *, створюючи новий відділ по вивченню мистецтва національностей СРСР. У нашій країні, де політичне і юридичне братерство народів здійснене, ми повинні показати приклад того, як це братерство позначається на художньо-культурному житті всього нашого цілого і кожної народності зокрема.

До цього я додам ще одне надзвичайно важливе міркування. Пролетаріат як клас створюватиме свою пролетарську культуру. Звідки ж він черпатиме елементи для свого художнього будівництва? Пролетаріат, як відомо, не відзначається особливими рисами яскравого прояву своєї національності. Його захоплює більше, ніж будь-кого іншого, фабрично-заводський стандартизований побут, і в зовсім різних країнах він найбільше схожий один на одного, тому що умови промисловості і побут, якого вона досягає, приблизно однакові. Саме це зростання великої промисловості і є та основна сила, яка приводить до нівелювання. Отож звідки пролетаріат черпатиме для своєї художньої культури, напевно надзвичайно інтернаціональної (тому-то пролетарі всіх країн особливо легко єднаються між собою), елементи творчості?

Насамперед я гадаю, що пролетаріат, який близький нам, якому ми служимо і з яким ми злилися, черпатиме елементи для своєї культурної творчості, особливо для художньо-побутової творчості, із *своїх власних класових надр,* із своєї соціальної психології, а вона надзвичайно висока і надзвичайно глибока.

По-перше, це — клас-виробник, із надр якого безпосередньо мають вирости великі технічні і наукові завоювання. По-друге, це клас найбільш колективний з усіх, які тільки виростали на землі; це клас найбільш злитий,

* Державна Академія художніх наук.— *Ред.*

в якому розчиняються масові організації. По-третє, в міру того як цей клас прагнутиме стати іншим класом — класом для себе,— він стане не просто біологічним явищем, а стане саме організацією пролетаріату. В міру того як цей клас зростатиме, його культура вбиратиме в себе елементи соціальної свідомості і перейматиметься, так би мовити, панпсихічними інтересами не стадного порядку, а порядку чіткої культурної організації.

Далі, пролетаріат несе за собою нові моральні устої, засади свободи, рівності і братерства — поняття, ніяк не розв'язані буржуазією. Нарешті, це клас-борець, це клас-психолог, який піднявся до високих меж свідомості — власною боротьбою, величезним напруженням і навиком безстрашної боротьби проти ворога. Пролетаріат має і ще цілий ряд особливостей, які дадуть, повинні дати зовсім нові внутрішні цінності, коли мистецтво пролетаріату розвинеться.

Тому ми можемо думати, що пролетаріат у своїй творчості — в живописі, в музиці, в танці — протягом тривалого часу повинен буде боротися із здрібнінням, з одноманітністю фабричного життя, з відірваністю побуту від головного джерела всього красивого і близького до природи. Немає сумніву, що спочатку в пролетаріату відчуватиметься відсутність естетичної соковитості, його мистецтво легко може набувати характеру надто дидактичного (а це надзвичайно шкодитиме генію пролетаріату як силі, що повинна допомагати переробляти у своїй душі найвищі елементи творчості інших класів, які гинуть).

Кажуть, що це — новий ступінь, що пролетаріат вступає в смугу урбанізму, що машина поетична, що завод — це наймогутніше, що можна бачити на землі, що всяка казка лиш міраж у порівнянні з тією поетичною обстановкою, в якій наука створює будь-який новий завод. Я зовсім не заперечую, що пролетаріат може з урбанізму, із стихії виробничого життя і переживань заводу черпати оригінальні і цікаві барви. Але все-таки треба сказати, що тільки буржуазія може урбанізмом обмежитися цілком; тільки футуризм і ліфи, які є авангардом урбанізму, цим криком лівого урбанізму євроамериканської міської культури, можуть цілком поринути у цю стихію.

Іноді ми чуємо від людей необмеженого захоплення поезією виробництва заклик до влади машини.

Я надаю величезного значення могутності машини, але все-таки повинен сказати, що ця могутність — прокляття буржуазної культури, якраз те, проти чого нас закликали боротися. Ми не для того прийшли у світ, щоб остаточно зробити господаркою життя машину, як це гадає, наприклад, Гастєв [2], який цю думку проводить надзвичайно цілісно в усій своїй громадсько-політичній літературі. Ми прийшли, щоб звільнити людину з-під влади машини, наша мета — так полегшити працю людини, так обмежити машинне виробництво, щоб вільна людина вивільнила і дуже велику кількість часу з машинного виробництва і стала б справді господарем машини. Як говорив колись Гобсон [3], ми зуміємо розташувати наші машини у підвальному поверсі і перетворити економіку в щось, що механічно засвоєне і вже не є проблемою нашої свідомості, а верхні поверхи ми заповнимо свідомим, творчим життям. Не може бути, щоб ми свої пісні і танці створювали тільки біля машини; нехай ритм машин і стане певним елементом у нашій культурі (бо машина є дуже важливе явище), але машина не може бути центром нашого мистецтва.

У пролетарській поезії джерелом образів стане, звичайно, і машинний урбанізм, але він не задовольнить цілком наших потреб, бо він може лише штовхати пролетаріат до знелюднення і знеособлення його, а ми цього зовсім не хочемо.

У нас існує величезна євро-американська культура індивідуальної творчості, того високого мистецтва, яке створене геніями, великими талантами і просто талантами євро-американської культури. Звичайно, дуже багато можна почерпнути з творів цього індивідуального мистецтва; я не маю сумніву, що і в нинішньому Парижі, й Берліні є дещо, і може бути навіть багато цінних речей, але ці речі мало підходять для пролетаріату. Звідки можуть бути запозичені високі технічні методи і прийоми, з яких багато що, мабуть, може бути засвоєне,— доти, поки які-небудь нові технічні методи і прийоми, досконаліші, не зроблять їх непотрібними. Там можуть бути якісь окремі пророки і предтечі того, що шукає пролетаріат; можуть бути й інші різні цінності, а проте це, безсумнівно, така культура, яка грунтується і зростає на основах надзвичайно індивідуальних якостей. Не лише тому, що буржуазія і епохи, які їй передували, базувалися на індивідуалістичному принципі

в розумінні приватної власності, а й тому, що безпосередньо виробники цих високохудожніх форм були художниками індивідуального ухилу, художниками, найбільш відгородженими у своїй особистій, індивідуальній сфері життя.

В жодній культурі немає більш вираженого типу індивідуаліста, аніж саме в дрібнобуржуазних художників, хоча б вони працювали для колективу, на самоуправлінні і т. д. Цей індивідуалістичний присмак і робить це мистецтво надто кволим як грунт, на якому може вирости мистецтво пролетаріату. З цього грунту можна виділити окремі рослини чи якісь поживні солі і соки, але все це в цілому чуже нам.

А це приводить мене до думки, що поряд з названими елементами і навіть більше, ніж вони, живильним середовищем для пролетарського мистецтва стане якраз *масив народного мистецтва, якраз те мистецтво, яке розвивалося в родовий період.* Це мистецтво зростало протягом віків, разом з селянством усіх країн, воно і створило основну комбінацію детермінантів, які потім визначали характер і більшість високих форм мистецтва різних окремих цивілізацій.

Недавно ми пережили таку суперечку. Нам говорили музиканти: не треба народних пісень для пролетаріату, бо вони селянські з відтінком куркульським та іншими ухилами; прищеплюючи ці пісні пролетаріатові, ми тягнемо його назад у сільську Росію, тоді як пролетаріат, навпаки, повинен рухати селянство до себе[4]. Але у пролетаріату немає великої культурно-художньої спадщини, тому в цій галузі йому доводиться підкорятися впливові села, з його безмірною масою скарбів формального образотворчого мистецтва, особливо музичного, словесного і т. д. Ми зовсім не кажемо, що через те, що пролетаріат є класом-гегемоном, він повинен відмовитися запозичувати у свого великого брата і батька, звідки він походить,— у світового селянина,— всі ті незвичайні скарби, які ми позначаємо словом «фольклор» і які становлять собою справжній океан, переповнений найвигадливішими формами, що яскраво світяться.

Саме звідси, з цього мистецтва, що відшліфовувалося протягом віків, набувало тому незвичайно викінченого характеру, і вироблявся стиль, майже бездоганний внутрішньою закономірністю своєї кристалізації; саме ця

велетенська формація, хоч вона і виникла до порога цивілізації, своєю коштовністю, колективністю основних принципів самого походження може бути таким живильним середовищем для пролетарської творчості.

Але, звичайно, при цьому треба мати на увазі величезну її різноманітність, бо інтернаціональний пролетаріат не зобов'язаний рахуватися з даними своєї національної культури. Вже наші художники і музиканти з різночинців, коли вони задумали припасти до грудей землі і звідси пити соки фольклору, для запліднення своєї індивідуальної творчості, вийшли за межі російської нації і звернулися одразу ж до нашого Сходу. Тому, коли інтернаціональний пролетаріат, шукаючи джерел, стикається з цією «варварською» землеробською цивілізацією (не виключаючи, звичайно, при цьому номадів мисливських), він бачить безмірне багатство і різноманітність форм. Саме тому, що ця творчість була розкидана по всій земній кулі в найрізноманітніших умовах і різні форми її розвивалися незалежно одна від одної або в такій залежності, за якої занесене з однієї частини в іншу насіння розвивалося зовсім особливим способом, ось тут і є найширший вибір і найширші можливості матеріального насичення і збагачення нашого художнього досвіду. Оскільки пролетаріат не є клас замкнутий, оскільки він постійно в себе втягує селянські елементи, оскільки селянські елементи перетворюються у виробничників, оскільки ми в співдружності з селянством будуватимемо нашу робітничо-селянську культуру, остільки постійно виходитимуть творці з селян, із селян різних народів, різних національностей аж до найменших. Вони підійматимуться в тій атмосфері інтернаціоналізму, про яку я говорив,— глибокою свідомістю цінності своєї оригінальності; підійматимуться до нового ладу міжнародного цивілізованого життя, вносячи туди свої особливі національно-культурно-художні дарунки.

Ось з цього погляду ще раз можна сказати, що ті завдання, які ставить перед собою ДАХН, є надзвичайно важливими і колосально запліднюючими. Я не говоритиму про ті завдання, які випливають з програми відділу, не говоритиму про те, що тут ми вивчатимемо ці явища, що при вивченні цих явищ ми натрапимо на прекрасний матеріал для соціологічних умовиводів щодо залежності оригінальних художніх форм від умов побу-

ту, які можуть бути разом з тим вивченими. Тут, за величезної різноманітності форм, створюватиметься щось на зразок порівняльної анатомії і фізіології культури.

Само собою зрозуміло, що тут ми зіткнемося і з цікавим питанням про взаємозапліднення, питанням, яке давно хвилює відповідні галузі науки, але яке при нашій поглибленій роботі, сподіваюся, буде ще більше посунуте вперед. Тут ми побачимо наочно, як переносяться з місця на місце певні детермінанти, певні сюжети, як вони видозмінюються,— тут якнайширше поле для якогось своєрідного дарвінізму в галузі культурно-художніх форм, який, мабуть, приведе до чудових висновків. Значною мірою наука вже заглибилася в це дослідження, і новий поштовх, я сподіваюся, вона дістане від виконання того широкого плану, про який говорив президент Академії [5].

Нарешті, треба буде перейти і до практики, тому що тепер, у важкі революційні часи, поряд з проясненням свідомості своєї національності і почуття свободи, наданої людям поряд з цим, на голову всіх, і особливо дуже багатьох національностей, звалився велетенський тягар загальної розрухи. Ми вже бачимо, як починає спадати і творчість сучасна в результаті такої кризи. Треба цьому допомогти, треба якомога швидше ознайомитися з художньою продукцією окремих народів, якомога швидше надати їй характеру загальносоюзного, а коли можна, то й загальнолюдської цінності і відкрити їй тим самим ринок споживання і в наших межах, і поза ними. З організаційного боку ця справа є поки що вакантною, ніхто цим, власне, не займається, і хто ж, коли не ДАХН і не Наркомос, можуть цим по-справжньому зайнятися?

Можна було б намітити ще цілий ряд надзвичайно важливих завдань, надзвичайно важливих висновків, які з цієї спільної програми випливають. Скажу лише, що тут, при реалізації цих досягнень, ми перебуваємо цілком на грунті тих гігантських загальнолюдських завдань, які зараз висуваються в процесі рішучої боротьби між працею і капіталом, що вже розпочалася. Отже, те невелике зібрання, яке сьогодні відбувається і яке знаменує собою певний прогрес, у світлі цих грандіозних явищ у галузі еволюції буржуазної культури та загальнолюдських і міжнаціональних відносин, дістає характеристику чогось надзвичайно важливого й історичного.

ЗА ЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУР СВІТУ [1]

Союз Радянських Республік є абсолютно винятко-ва країна. Цього ніхто не заперечуватиме. Але він не живе на якомусь материку, одірваному від реш-ти світу, і не бажає від цієї решти світу відгороджуватися. Навпаки, Союз дуже зацікавлений у то-му, щоб брати участь у житті всього світу і впливати на його хід у дусі тих основних принципів, які закладені в самому фундаменті його державності і суспільності. Ми самі хочемо впливати на навколишній світ і аж ніяк не відмовляємось від впливу з боку цього навколишньо-го світу. Ми високо цінуємо науку і техніку Заходу, на-віть у тих випадках, коли вони перебувають цілком на службі у капіталістів.

Трохи інакше стоїть справа з іншими сторонами євро-пейської культури. Тут класовий устрій країн Заходу (і Сходу) накладає руку на саму суть продукції: на звичаї, погляди (релігійні й філософські), на художню творчість різних форм.

Проте ми усвідомлюємо, що далеко не все, що відбу-вається в галузі культури,— зокрема в галузі, яка най-більше, в даному випадку, цікавить нас — літератури,— є буржуазним, і тільки. На Заході є хоч і слабкі, але життєздатні клітинки пролетарської літератури. Нехай у деяких випадках вони зводяться до ізольованих оди-ниць, вони все ж таки є дуже цінними іскорками, з яких у свій час розгориться полум'я.

Ці маленькі світлі цяточки пролетарської літератури зовсім не вимальовуються на чорному тлі, як зірки тем-ної ночі; існує цілий ряд переходів від справді чорної буржуазної облудлої літератури — чи тієї, яка безсо-ромно проводить нелюдські принципи буржуазії, чи тієї, яка сіє навколо себе розпусту абсолютної безприцип-ності,— до чистих проявів літератури, що безпосеред-ньо працює для комуністичного відродження людства.

І на Заході, і на Сході існують чесні письменники

і художники, які говорять (іноді з жахом) про потворність збудованого буржуазією життя. Часто вони не роблять з цього ніяких висновків, але їхній проникливий погляд і художнє вміння відобразити дійсність роблять їхні твори корисними. Далі йдуть явно антибуржуазні угруповання. Вони можуть бути пройняті якимись містичними, анархічними, фантастичними переконаннями і тенденціями, але певна ненависть до сучасного укладу життя, страх перед можливістю нової воєнної напасті і т. д. роблять таких письменників (експресіоністів, сюрреалістів та подібних до них) все ж таки ніби допоміжним загоном революційної антибуржуазної армії. Ще ближче до нас стоять щирі соціалісти: пацифісти, позитивісти, антирелігійники і т. д. Ми часто також не бачимо тут ні чіткого пролетарського почуття, ні чітких комуністичних думок. Та коли такий «вільнодумний соціаліст» має блискучий белетристичний талант, він часто дає чудовий матеріал для справжнього розуміння того, що відбувається за кордоном нашого Союзу, і часто навіть може дати нам самим корисні імпульси.

Ми повинні, як і скрізь, зуміти не лише розрізняти форми й відтінки мистецтва і ні в якому разі не вживати зловісних форм відгниваючого Заходу, не забуваючи про те, що ми досить твердо розраховуємо на перетворення цього загниваючого Заходу в здорові, чудові країни справжнього соціалізму. Ми повинні вміти навіть в одного і того самого письменника, в одному і тому самому творі шляхом аналізу відібрати те, що ми вважаємо корисним або навіть повчальним, показовим. Мало того, суто негативний твір, поставлений у рамки відповідної критики, обертається часто проти тієї мети, з якою він написаний, і стає документом, що таврує, виказує з особливою яскравістю таємні хвороби буржуазного суспільства.

Фактично ми в галузі літератури далеко не одірвані від Заходу. Навпаки, ніколи, може, на нашому ринку не скупчувалося стільки перекладної белетристики. Але біда полягає в тому, що перекладають все без розбору і перекладають дуже погано. Рідко в якій книжці ми знаходимо більш-менш розумні передмови або коментарі. До європейської книжки ставляться насамперед як до чтива, як до певного матеріалу для розваги або навіть до засобу для того, як то кажуть, щоб згаяти час. За цієї форми впливу на одну одиницю користі припа-

дає, мабуть, три-чотири одиниці справжнісінького розкладу читача. Часто недосвідчений, або молодий, або нестійкий читач сповнює свою уяву, хвилює свої почуття досить мерзенними образами буржуазного життя і ще заздрить Заходові — от би, мовляв, і нам так весело пожити.

Я гадаю, що нам пощастить шляхом проведення конвенції і взагалі продуманого впорядкування потоку іноземної літератури, що ллється до нас, знешкодити і, може, навіть повернути собі на користь і нашу перекладну літературу, що з'являється в різних наших видавництвах, серед них і в приватних.

Але ця перспектива анітрохи не послаблює потреби нашого суспільства в такому журналі, до видання якого ми приступаємо. Наш журнал з допомогою своїх європейських, американських і т. д. друзів, що стоять на одній платформі з редакцією, уважно стежитиме за всім, що з'являється в галузі літератури, даватиме цілком безпосередні зразки того, що ми знайдемо особливо цікавого, і даватиме в стислих викладах другорядніші, але характерні твори літератур різних народів. Ми даватимемо також оцінку окремих шкіл письменників і їхніх творів; ми даватимемо побіжніші, але досить влучні рецензії на все більш-менш варте уваги, що з'явиться за кордоном іноземними мовами.

Після революції кілька разів створювалися журнали приблизно такого самого типу. Ми підходимо до розв'язання цього завдання з новою організацією. Наша редакція цілком спирається на Міжнародне бюро революційної літератури. Наш журнал буде результатом колективної роботи цілого авангарду літераторів різних країн. Це, як мені здається, забезпечує за ним певні шанси на успіх. Можливо, перші номери не одразу знайдуть належний матеріал і тон. Ми дуже просимо читачів висловитися з приводу хиб, які вони помітять у перших номерах нашого журналу. Звичайно, нам хочеться якомога надійніше спертися на нашого читача. В усякому разі, ми переконані, що беремося за видання «Вестника иностранной литературы» своєчасно, пропускаючи цю літературу крізь призму наших культурних запитів.

ТЕЗИ ПРО ЗАВДАННЯ МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ

I

Наша література переживає один з вирішальних моментів свого розвитку. В країні будується нове життя. Література дедалі більше привчається відображати це життя в його ще не визначених, мінливих рисах і, мабуть, зуміє перейти до завдання ще вищого порядку, саме до певного політичного і особливо морально-побутового впливу на сам процес будівництва.

Хоч наша країна набагато меншою мірою являє собою контраст окремих класів, ніж будь-яка інша, однак склад її аж ніяк не можна вважати однорідним. Не кажучи вже про неминучість деякої відмінності тенденцій селянської і пролетарської літератури, в країні залишаються елементи з старими навиками: такі, що або зовсім не примирилися з диктатурою пролетаріату, або такі, що ніяк не можуть пристосуватися хоча б навіть до найосновніших тенденцій соціалістичного будівництва пролетаріату.

Між старим і новим триває боротьба. Вплив Європи, вплив минулого, вплив залишків старих правлячих класів, вплив нової буржуазії, що в певній кількості розгорнулася на грунті нової економічної політики, даються взнаки. Вони не тільки позначаються в домінуючих настроях окремих груп і осіб, але і в усякого роду домішках. Треба пам'ятати, що, крім безпосередніх, так би мовити, свідомо ворожих течій буржуазного порядку, є ще стихія, мабуть, небезпечніша і принаймні менш, очевидно, подолана,— стихія міщанських побутових явищ. Ця дрібнобуржуазна стихія в'їлася досить глибоко в побутові відносини самого пролетаріату і навіть часто в природу самих комуністів. Ось чому класова боротьба в формі боротьби за побудову нового побуту, який має на собі відбиток соціалістичних прагнень пролетаріату, не тільки не послаблюється, але, триваючи з попередньою силою, набуває поступово дедалі тонших і глибших форм. Ці обставини і роблять зброю мисте-

цтва — літератури зокрема — надзвичайно важливою тепер. Але вони ж таки викликають поряд з появою пролетарської або близької до неї літератури і літературні відображення ворожих нам стихій, причому під ними я розумію не тільки свідомо, явно ворожі, а й ворожі несвідомо, наприклад, своєю пасивністю, своїм песимізмом, індивідуалізмом, забобонами, збоченнями і т. д.

II

За умов тієї значної ролі, яку в цій обстановці повинна відіграти література, на надзвичайно високе місце в розумінні відповідальності ставиться і марксистська критика. Вона, безперечно, покликана тепер поряд з літературою бути інтенсивним, енергійним учасником процесу становлення нової людини і нового побуту.

III

Марксистська критика відрізняється від будь-якої іншої насамперед тим, що вона не може не мати передусім соціологічного характеру, і притому, цілком зрозуміло, в дусі наукової соціології Маркса і Леніна.

Іноді прийнято розрізняти завдання критика і історика літератури, причому розрізнення проводиться не так по лінії дослідження минулого і сучасного, як по лінії — для історика літератури — об'єктивного дослідження коріння даного твору, його місця в суспільній тканині, його впливу на суспільне життя, а для критика — оцінки даного твору з точки зору його формальних або суспільних достоїнств і хиб.

Такий поділ втрачає майже всю свою силу для критика-марксиста. Хоч критика у власному розумінні слова входить неодмінним елементом у закінчений критичний твір марксиста, проте ще необхіднішим основним елементом є соціологічний аналіз.

IV

В якому ж дусі проводить критик-марксист цей соціологічний аналіз? Марксизм розглядає суспільне життя як органічне ціле, де окремі частини залежать одна від одної, причому вирішальну роль відіграють найбільш матеріальні, найбільш закономірні економічні від-

носини, передусім форми праці. При широкому обстеженні якоїсь епохи, наприклад, критик-марксист повинен намагатися дати цілісну картину всього суспільного розвитку. В тих випадках, коли йдеться про якогось окремого письменника або твір, немає неодмінної потреби в обстеженні корінних економічних умов, бо тут починає з особливою силою висуватися завжди діючий принцип, який можна назвати принципом Плеханова. Суть його в тому, що художні твори лише дуже незначною мірою безпосередньо залежать від форми виробництва в даному суспільстві. Вони перебувають в залежності від них з допомогою інших ланок, саме класової структури суспільства і класової психології, яка виростає на грунті класових інтересів. Літературний твір завжди відображає свідомо чи несвідомо психологію того класу, виразником якого є даний письменник, або, що буває часто, деяку суміш, в якій позначаються впливи на письменника різних класів, що і слід піддати уважному аналізу.

V

Зв'язок з психологією тих чи інших класів або великих груп широко суспільного характеру визначається в кожному творі мистецтва в основному через зміст. Література — мистецтво слова, мистецтво, найближче до думки,— відзначається більшим значенням у ньому змісту порівняно з формою, ніж інші мистецтва. В літературі особливо очевидно, що саме художній зміст, тобто потік думок і почуттів, утілених в образи або зв'язаних з образами, є визначальним моментом усього твору. Зміст сам спрямовується до певної форми. Можна сказати, що всякому даному змісту відповідає ніби одна тільки оптимальна форма. Письменник може більшою чи меншою мірою знайти такі умови висловлення думок, явищ і почуттів, що хвилюють його, які показують їх з найбільшою яскравістю і справляють найсильніше враження на ті читацькі кола, на які твір розрахований.

Критик-марксист насамперед обирає, таким чином, об'єктом свого дослідження *зміст* твору, ту *соціальну суть,* яка в ньому відлита. Він визначає його зв'язок з тими чи іншими соціальними групами, вплив, який може мати закладена в творі сила навіяння на суспільне життя, а потім переходить до форми, насамперед з

погляду з'ясування відповідності цієї форми основним її цілям, тобто служити максимальній виразності, максимальному зараженню читача саме даним змістом.

VI

Не можна, проте, заперечувати і відособленого завдання дослідження літературних *форм,* до якого марксист не повинен бути глухим. Справді, форма даного твору визначається не лише його змістом, а й деякими іншими моментами. Класові психологічні навики мислення, говору, те, що можна назвати стилем життя даного класу (або класових груп, що мали вплив на твір), загальний рівень матеріальної культури даного суспільства, вплив сусідів, інерція минулого або жадоба оновлення, що може позначитися на всіх гранях життя,— все це може впливати на форму і бути додатковим моментом, який визначає її. Форма пов'язана часто не з твором, а з цілою епохою і з цілою школою. Вона може навіть виявитися силою, що шкодить змістові, вступає в суперечність з ним. Вона може іноді одірватися від змісту і набути своєрідного, примарного характеру. Це буває тоді, коли літературні твори виражають тенденцію класів, що позбавлені змісту, бояться живого життя, намагаються заслонити його перед собою пустою грою форм, велемовних і пишних або, навпаки, фривольних і забавних. Усі ці моменти не можуть не входити в аналіз марксиста. Як бачить читач, ці формальні моменти, що випадають з безпосередньої формули — в кожному шедеврі форма цілком визначається змістом, і кожний художній твір спрямовується до цього шедевра,— аж ніяк не є самі собою одірваними від суспільного життя. Вони, в свою чергу, мають знаходити суспільне тлумачення.

VII

Досі ми вели мову в основному про марксистську критику як літературознавство. Тут марксист-критик виступає як учений-соціолог, який специфічно застосовує методи марксистського аналізу до особливої галузі — літератури. Засновник марксистської критики, Плеханов, дуже наголошував, що це і є справжня роль марксиста. Він твердив, що марксист відрізняється, наприклад, від

«просвітителя» тим, що «просвітитель» ставить літературі певну мету, певні вимоги, міркує про неї з погляду певних ідеалів, тим часом як марксист з'ясовує закономірні причини появи того чи іншого твору.

Оскільки Плеханову доводилося протиставляти об'єктивний і науковий марксистський метод критики старому суб'єктивізму або естетському вередуванню і гурманству, остільки, звичайно, він не лише мав слушність, а й виконав величезну роботу по встановленню справжніх шляхів марксистської критики в майбутньому.

Однак ні в якому разі не можна вважати, що пролетаріатові властиво лише констатувати зовнішні факти, розбиратися в них. Марксизм не є лише соціологічна доктрина. Маркзим є також активна програма будівництва. Це будівництво неможливе без об'єктивної орієнтації в фактах. Якщо марксист не має чуття до об'єктивного встановлення зв'язку між явищами, які його оточують,— він загинув як марксист. Але від справжнього, викінченого марксиста ми вимагаємо ще й певного впливу на це середовище. Критик-марксист — не літературний астроном, який пояснює неминучі закони руху літературних світил від великих до найменших. Він ще й боєць, він ще й будівник. У цьому розумінні *момент оцінки* має бути поставлений у сучасній марксистській критиці надзвичайно високо.

VIII

Якими ж мають бути *критерії,* що їх необхідно покласти в основу *оцінки* літературного твору? Насамперед підійдемо до цього з погляду змісту. Тут справа загалом ясна. Основний критерій тут той самий, що й у пролетарській етиці, яка вже намічається: все, що сприяє розвиткові і перемозі пролетарської справи, є благо, все, що шкодить, є зло.

Критик-марксист повинен постаратися знайти основну соціальну тенденцію даного твору, те, куди вона, довільно чи навмисно, цілиться або б'є. Відповідно до цієї основної соціальної, енергетичної домінанти і повинен критик-марксист зробити загальну оцінку.

Але навіть і в сфері оцінки суспільного *змісту* даного твору справа стоїть далеко не просто. Від марксиста вимагається велика вправність і велике чуття. Справа зводиться тут не тільки до певної марксистської

підготовки, а й до певного обдарування, без якого нема критики. Дуже багато різних сторін доводиться зважити, коли йдеться про справді великий художній твір. Надто важко оперувати тут будь-якими термометрами і аптекарськими терезами. Тут потрібне те, що називається громадською чуйністю, інакше помилки неминучі. Так, наприклад, критик-марксист не може вважати істотними лише ті твори, які ставлять цілком актуальні проблеми. Не заперечуючи особливої важливості постановки проблем злободенних, абсолютно неможливо заперечувати і величезного значення постановки проблем, які здаються на перший погляд надто загальними або далекими, а насправді, при уважнішому розгляді, впливають на суспільне життя.

Тут ми маємо те саме явище, що й по відношенню до науки. Глибокою помилкою є вимога від науки віддатися цілком практичним завданням. Абеткою стало, що найабстрактніші наукові проблеми при своєму розв'язанні іноді виявляються найбільш плодотворними.

Проте саме в тих випадках, коли письменник, поет ставлять перед собою загальні завдання, по суті прагнучи (якщо це пролетарський письменник) до пролетарської переоцінки основних настанов культури, критик легко може розгубитися. По-перше, в цих випадках ми часто не маємо ще правильних критеріїв, по-друге, тут можуть бути цінними і гіпотези, при цьому гіпотези найбільшої сміливості, бо йдеться не про остаточні розв'язання питань, а про їх постановку і роботу над ними. Проте певною мірою все це стосується і суто актуальних літературних творів. Поганий той митець, який своїми творами ілюструє вже вироблені положення нашої програми. Митець цінний саме тим, що він підіймає новину, що він зі своєю інтуїцією проникає в галузь, в яку звичайно важко проникнути статистиці й логіці. Судити про те, чи правдивий митець, судити про те, чи правильно поєднав він правду з основними прагненнями комунізму,— справа зовсім не легка, і, можливо, і тут справжній висновок буде вироблятися тільки в зіткненні думок окремих критиків і читачів. Усе це не робить працю критика менш важливою і необхідною.

Надзвичайно серйозним питанням у справі оцінки соціального змісту літературних творів є вторинне міркування про цінність для нас твору, який за первісним аналізом належить до чужого нам, іноді ворожого

нам циклу явищ. Справді, знати настрій своїх ворогів дуже важливо, важливо користуватися свідченнями, які йдуть не з наших кіл. Вони часто можуть навести нас на глибокі висновки і, в усякому разі, дуже сильно збагатити скарбницю нашого знання життєвих явищ. Критик-марксист у жодному разі не може, оголосивши, що такий-то твір або такий-то письменник є, наприклад, чисто міщанським явищем, внаслідок цього махнути на даний твір рукою. Часто з нього все-таки слід здобути значну користь. Тому повторна оцінка з погляду вже не походження і тенденцій даних творів, а можливості їх використання в нашому будівництві є прямим завданням критика-марксиста.

Зроблю застереження. Природно, що чужі, а тим більш ворожі явища в галузі літератури, навіть в тому разі, коли вони містять у собі деяку частку користі у вищевказаному розумінні, можуть бути надзвичайно шкідливі і отруйні і є небезпечними проявами контрреволюційної пропаганди. Само собою зрозуміло, що тут на сцену виступає вже не марксистська критика, а марксистська цензура.

IX

Мабуть, ще складніша справа, оскільки критик-марксист переходить від оцінки змісту до оцінки форми.

Завдання це надзвичайно важливе, і Плеханов наголошував на його важливості. Який же загальний критерій оцінки цього роду? Форма має максимально відповідати своєму змістові, надаючи йому граничної виразності і забезпечуючи за ним можливість найсильнішого впливу на коло читачів, на яке твір розрахований.

Тут насамперед треба згадати про найважливіший формальний критерій, який поділяв і Плеханов, а саме про те, що література є мистецтво образів і що всяке вторгнення в неї голої думки, голої пропаганди є завжди промахом для даного твору. Само собою зрозуміло, що цей плехановський критерій не є абсолютним. Є чудові твори, наприклад Щедріна, Успенського і Фурманова, які явно грішать проти цього критерію, але це лише означає, що можливі гібридні літературні явища белетристично-публіцистичного порядку. Загалом від них треба все ж таки застерегти. Звичайно, публіцистика, яка набуває блискучого образного характеру, є

чудовою формою пропаганди і літератури в широкому розумінні слова, але, навпаки, белетристична художня література, що переповнюється суто публіцистичними елементами, загалом розхолоджує читача, які б не були блискучі судження. В цьому розумінні все ж таки критик може з повним правом говорити про недостатнє художнє опрацювання змісту автором, якщо цей зміст не ллється в художньому творі у вигляді блискучого розплавленого металу образів, а стирчить у цьому потоці великими холодними шматками.

Другим спеціальним критерієм, що випливає з вищезгаданого загального, є оригінальність форми твору. В чому має полягати ця оригінальність? А саме в тому, що формальне тіло даного твору зливається в нерозривне ціле з його задумом, із змістом. Справжній художній твір своїм змістом має бути, звичайно, новим. Коли нового змісту в автора немає, то твір малоцінний. Це само собою очевидно. Митець повинен сказати те, чого до нього не сказано. А повторення сказаного (що через силу розуміють, наприклад, деякі живописці) не є мистецтво, а тільки ремесло, іноді дуже тонке. З цього погляду новий зміст від твору до твору вимагає і нової форми.

Які ж явища ми можемо протиставити цій справжній оригінальності форми? З одного боку, трафарет, який заважає справжньому втіленню нового задуму. Даний письменник може бути в полоні у форм, що раніш вживалися, і хоч зміст у нього новий, але він вливається в старі міхи. Такого роду хиба не може не бути зазначена. По-друге, форма може бути просто слабка, тобто при новому цікавому задумі художник може не володіти ще формальними ресурсами в розумінні мови, тобто багатства слова, конструкції фраз, а також у розумінні архітектоніки цілого оповідання, розділу, роману, п'єси і т. д. в розумінні ритму та інших форм віршованої мови. Все це має бути вказане критиком-марксистом. Справжній критик-марксист, так би мовити, інтегральний тип такого критика, зобов'язаний бути вчителем, особливо молодого письменника або початківця.

Нарешті, третім найбільшим гріхом проти вищезгаданого спеціального правила про оригінальність форм є оригінальничання формою. У цих випадках за зовнішніми вигадками і орнаментами намагаються приховати порожнечу змісту. Буває навіть так, що, приголомшений

формалістами, цими типовими виразниками буржуазного декадентства, письменник, маючи дуже чесний, дуже вагомий зміст, намагається роздути і позолотити його різними трюками, чим і занапащає свою справу.

Обережно треба підходити і до третього критерію формального характеру — до *загальнодоступності* твору. Толстой дуже сильно боровся за неї [1]. Ми, надзвичайно зацікавлені в створенні літератури, яка адресувалася б до мас, апелювала б до них як до головних творців життя, також надзвичайно зацікавлені в такій загальнодоступності. Всякі форми замкнутості, герметизму, всякі форми, розраховані на невеликі кола специфічних естетів, всякі художні умовності і рафінованість повинна переслідувати марксистська критика. Марксистська критика не тільки може, вона повинна вказувати на ті чи інші внутрішні позитивні якості таких творів у минулому і сучасному, але разом з тим вона повинна таврувати самий умонастрій митця, який прагне такими формальними моментами одірватися від живої справи.

Але, як уже сказано, до критерію загальнодоступності треба ставитися з великою обережністю. Як у нашій пресі, в нашій пропагандистській літературі ми йдемо від дуже складних книжок, журналів і газет, що ставлять великі вимоги перед читачем, до найелементарнішої популяризації, так само не можемо ми нівелювати нашу літературу відповідно до рівня ще дуже невисоких у культурному відношенні великих мас селян або навіть робітників. Це було б величезною помилкою.

Слава тому письменникові, який може складний і цінний суспільний зміст висловити з такою художньо могутньою простотою, що він хвилює мільйони і десятки мільйонів. Слава і такому письменникові, який уміє хвилювати ці мільйонні маси, нехай і порівняно простим, порівняно елементарним змістом. І такого письменника марксистський критик повинен ставити дуже високо. Тут потрібні особлива увага і особливо розумна допомога критика-марксиста. Але, звичайно, не можна заперечувати значення і таких творів, які не вдалося зробити досить зрозумілими для *кожного* письменного, котрі належать до верхньої верстви пролетаріату, цілком свідомих партійців, до читача, що вже має неабиякий культурний рівень; перед усією цією частиною населення, яка відіграє величезну роль у справі соціалістичного

будівництва, життя ставить багато пекучих проблем, і не можна, звичайно, залишати ці проблеми без художньої відповіді тільки тому, що вони ще не стали перед великими масами або що їх не можна ще в загальнодоступній формі художньо опрацювати. Треба зазначити, проте, що в нас помічається скоріше протилежний гріх, тобто наші письменники концентрують свою увагу на легшому завданні — писати для культурного кола читачів, тим часом як, повторюємо, літературну працю на благо робітничих і селянських мас, коли вона вдала і талановита, ми повинні поставити значно вище в розумінні її оцінки.

X

Як уже сказано, критик-марксист є значною мірою вчителем. Всує критикувати, якщо від цієї критики не виходить якийсь плюс, якийсь рух уперед. Який же плюс має вийти з критики? По-перше, критик-марксист повинен бути вчителем щодо письменника. Тут можливі крики обурення про те, що ніхто не дав критикові права вважати, що він стоїть вище від письменника, і т. ін. Такі заперечення при правильній постановці питання мають зовсім відпасти. По-перше, з того положення, що критик-марксист повинен бути вчителем письменника, треба зробити висновок, що він повинен бути надзвичайно стійким марксистом, людиною вишуканого смаку і людиною великих знань. Скажуть, що таких критиків ми не маємо або маємо їх мало. В першому випадку буде неправильно, в другому — буде ближче до істини. Але ж і звідси можна зробити тільки один висновок: треба вчитися. В добрій волі й таланті в нашій великій країні нестачі не буде, але вчитися треба багато і твердо. По-друге, критик, звісна річ, не тільки вчить письменника і зовсім не вважає себе вищою істотою по відношенню до письменника, але він багато чого в письменника вчиться. Найкращий критик той, який здатний з ентузіазмом, з захопленням ставитися до письменника і який принаймні заздалегідь по-братньому до нього дружелюбний. Марксист-критик повинен і може бути вчителем письменників у двох відношеннях: по-перше, він повинен вказувати молодим письменникам і взагалі письменникам, здатним на велику кількість формальних помилок, на ці їхні хиби.

Побутувала думка, що нам не треба вже Бєлінських, оскільки письменники наші не потребують більше порад. Може, це й було правильно до революції, але це просто смішно після революції, коли у нас з'являються сотні і тисячі нових письменників з народних низів. Тут тверда керівна критика, тут Бєлінські всіх розмірів, аж до просто сумлінного і обізнаного з літературним ремеслом працівника, безумовно, потрібні.

З другого боку, критик-марксист повинен бути вчителем письменника щодо суспільності. Не лише письменник непролетарський буває часто немовлям щодо суспільності, допускає найгрубіші помилки через примітивні уявлення про закони суспільного життя, через нерозуміння основних моментів нашої нинішньої епохи і т. д., а те ж саме на кожному кроці трапляється і з письменником-марксистом, письменником пролетарським. Це говориться не для того, щоб образити письменника, а частково навіть майже з тим, щоб похвалити його. Письменник — істота чутлива, яка піддається безпосереднім впливам дійсності. Письменник здебільшого не має ні особливого хисту, ні особливого інтересу для абстрактно-наукового мислення, тому, звичайно, письменник іноді з нетерпінням відкидає пропозиції допомоги з боку критика-публіциста. Але це часто пояснюється педантичною формою, в якій така допомога пропонується. Насправді ж саме із співробітництва видатних письменників і літературних критиків з видатними талантами завжди виростала і надалі виростатиме істотно велика література.

XI

Прагнучи стати корисним учителем письменника, критик-марксист повинен бути також учителем читача. Так, необхідно читача вчити читати. Критик як коментатор, критик як людина, що застерігає від отрути, іноді смачної, критик, що розлузує тверду шкаралупу, щоб показати чудове зерно, критик, що розкриває скарби, які лишаються в тіні, критик, який ставить крапку над «і», робить узагальнення на підставі художнього матеріалу,— це для нашого часу, часу появи величезної кількості найціннішого, але ще не досвідченого читача,— необхідний путівник. Таким він є по відношенню

до минулого нашої і світової літератури, таким же він повинен бути по відношенню до сучасної літератури. Тому ще раз наголошуємо, які надзвичайні вимоги ставить наш час до критика-марксиста. Ми не хочемо нікого залякувати нашими тезами. Можна почати зі скромної роботи, можна почати і з помилок, але треба пам'ятати, що доведеться підійматися дуже високими і крутими сходами для того, щоб дійти до першої площадки, яка дає початкуючому критикові-марксисту право визнати себе хоч би підмайстром. Проте не можна не розраховувати на величезну висхідну хвилю широкої нашої культури, на талановиту літературу, яка фонтаном починає бити звідусіль, не можна не вірити, що нинішнє не зовсім задовільне становище з марксистською критикою незабаром не зміниться на краще.

XII

Додатково торкнуся ще двох питань. По-перше, часто виникають звинувачення проти критиків-марксистів за те, що вони займаються мало не доносительством. І справді, в наш час досить небезпечно сказати про якого-небудь письменника, що його тенденції несвідомо, а то й «напівсвідомо» є контрреволюційними. Та і в тих випадках, коли письменник оцінюється як чужий елемент, як міщанський елемент або як попутник, що стоїть дуже далеко на правому фланзі, і в тих випадках, коли тому чи іншому письменникові нашого табору докоряють тим чи іншим ухилом, справа здається не зовсім чистою. Нам кажуть: хіба справа критика розбиратися в політичній злочинності, в політичній підозрілості, в політичній недоброякісності або недостатності тих чи. інших письменників? Ми повинні з усією енергією відкинути такі протести. Негідником є той критик, який зводить у такий спосіб особисті рахунки або свідомо несумлінно зводить такі звинувачення на ту чи іншу особу. Таке негідництво рано чи пізно завжди викривається. Неохайним і легковажним є критик, який необдумано, не зваживши, іноді кидає такі звинувачення. Але недбайливою і політично пасивною треба визнати людину, яка перекручує саму суть марксистської критики, боячись голосно висловити результат свого сумлінного соціального аналізу.

Річ зовсім не в тому, щоб критик-марксист кричав: «Консули, будьте пильні»[2]. Тут не заклик до державних органів, тут настанова об'єктивної цінності для нашого будівництва того чи іншого твору. Справа самого письменника зробити висновки, виправити свою лінію. Взагалі ми перебуваємо у сфері ідейної боротьби. Відмовитися від характеру саме *боротьби* в справі нинішньої літератури і її оцінки жоден послідовний і чесний комуніст не може.

XIII

І, нарешті, останнє. Чи припустима форма запальної, гострої полеміки?

Загалом кажучи, гостра полеміка — річ корисна, корисна в тому розумінні, що вона захоплює читача. Статті полемічного характеру, зокрема при взаємній сутичці, за інших однакових умов, більше впливають і глибше засвоюються публікою. До того ж бойовий темперамент марксиста-критика, як революціонера, мимоволі штовхає його до різкого висловлювання своїх думок, однак при цьому треба відзначити, що великим гріхом критика є затуляти полемічними красотами слабкість своїх аргументів. І взагалі, коли аргументів не дуже-то багато, а різних уїдливих віршиків, порівнянь, глузливих вигуків, лукавих запитань сила-силенна, то враження виходить, мабуть, веселе, але і надзвичайно несерйозне. Критика має бути застосована до самої критики, бо марксистська критика є водночас і наукова, і своєрідно художня праця. В справі критики гнів — поганий порадник і рідко буває виявом правильності погляду. Але допустимо, що іноді разючі сарказми і тиради обурення вихоплюються з самого серця критика. Завжди більш чи менш тонке вухо іншого критика або читача і передусім письменника відрізнить, де має місце природний вибух обурення, а де прориває ться просто злість. У нашому будівництві злоби має бути якомога менше. Не треба змішувати її з класовою ненавистю. Класова ненависть б'є рішуче, але вона, як хмари над землею, підіймається над особистою злобою. Загалом критик-марксист, аж ніяк не впадаючи в добродушність і потурання, що було б величезним гріхом з його боку, повинен бути апріорі доброзичливим. Його великою

радістю має бути — знайти позитивне і показати його читачеві в усій цінності. Другою для нього метою має бути його допомога: спрямувати, застерегти, і тільки в рідкісних випадках може виникнути потреба постаратися вбити негідне разючою стрілою сміху, або презирства, або роздавлюючою критикою, що може справді просто знищити якусь роздуту вдавану величину.

КЛАСОВА БОРОТЬБА В МИСТЕЦТВІ

Тема моєї статті така широка, що я, звичайно, зможу в ній тільки поставити деякі найвизначальніші, на мою думку, віхи.

Як теоретичне питання про взаємовідношення класової структури суспільства і культури його взагалі, так і історичне питання (тобто конкретний розгляд окремих культур з погляду їх взаємовідношення з класовим ладом того чи іншого конкретного суспільства), і злободенні питання (як у різних галузях мистецтва має відбуватися класова боротьба в нас) — усе це проблеми, які вимагають дуже докладного і широкого висвітлення шляхом обміну думок, іноді полемічного. Ще протягом тривалого часу ці проблеми будуть предметом обговорень. Я не претендую в моїй статті дати ні всеосяжної картини, ні якихось остаточних висновків.

Насамперед я хочу зупинитися на загальному питанні: чи справді мистецтво є класовим? Для нас, марксистів, у цьому сумніву не може бути. Мистецтво є класовим. Але воно досить чітко ділиться на різновидності, в яких класовий принцип виявляється зовсім по-різному.

Література і театр, в його драматургічній частині, стикаються з ідейним змістом даного суспільства з цілковитою очевидністю. Можна пробувати в галузі літератури і театру відмежовувати публіцистичне, злободенне мистецтво від ніби позакласового, загальнолюдського (я ще до цього повернуся), але не можна заперечувати того, що слово, яким користується література, є виразником думки і залишає граничну для людини чіткість у визначенні змісту, який з його допомогою передається публіці, слухачеві, читачеві. Художній образ, при словесному його вияві, є також дуже чітким, містить величезну кількість визначників, що діють безпосередньо на розумові центри слухачів або читачів.

Ніхто, звичайно, не заперечує в літературі музичних сторін чи безпосереднього, своєрідно живописного чи скульптурного впливу цього словесно переданого образу

на ваші почуття; ніхто не може заперечувати значення, хоча б у деякій мірі, метафорично вживаного вислову про «архітектурність» літературних образів.

Усі ці вислови наголошують на зоровій, чуттєвій стороні впливу літератури.

Ніхто не заперечує того, що в словесне мистецтво вводиться дуже багато елементів не інтелектуального порядку, які належать до власне естетичного світу людини, які сприймаються не з допомогою її розуму, а безпосередньо, чуттєво. Але все ж таки майже всі визнають, що домінуючою в цьому мистецтві, яке користується словом, як і в самому слові, є думка. Набагато важче говорити про класовий зміст мистецтва, в якому думка не передається словом — найзвичнішою і найадекватнішою для думки формою.

Сучасна передова психологія вважає думку аналогічною слову і вважає, що внутрішнє мислення є, власне кажучи, внутрішня мова. Але деякі художники недавнього минулого говорили, що, навпаки, в людському слові ніяк неможливо більш-менш повно передати те, що переживає людина всередині. Ми бачимо деяку відразу до слова навіть у самих письменників. Наприклад, знаменитий вислів Тютчева: «Думка висловлена є брехня»,— показує, що Тютчев мислив особливим способом, що він надавав думці деякого присмаку емоційного характеру, який навіть у чарівній силі його слова все ж таки повного вияву не знаходив.

Це уявлення про неадекватність розуму і його інструментів з життям (яке лягає, наприклад, в основу філософії Бергсона) [1] приводить до побудови такого судження, що мистецтва не словесні або принаймні ті, що користуються словом тільки як поєднанням звуків, як музичним звучанням, що ці мистецтва, не маючи нічого спільного з думкою, з ідеологією, тим самим належать до галузі, не підвладної соціальній організації; тенденційні, як звичайно говорять, наміри в них не можуть бути проведені, і ці мистецтва більше, ніж література, нібито застраховані від проникнення в них суєти нинішнього дня і, отже, від зараження їх класовою боротьбою.

Однак з-поміж цих мистецтв є такі, які наближаються до раціонального полюса.

Образ є, як я вже сказав, і як усі знають, основою і для художника слова. Бєлінський говорив, що специ-

фікум літератури як мистецтва визначається саме тим, що словом користуються для створення образу; коли словом користуватися не через образ, а безпосередньо через власну мову, це буде вже ніби відхід від художньої літератури, впадання в публіцистику. А коли образ є такою могутньою формою художнього вираження для літератури, то чому йому не відігравати такої ж ролі в пластиці, тобто в живопису, графіці і т. д.?

Спенсер [2] має слушність, коли говорить, що первісна писемна мова являла собою малюнки і була поєднанням живопису і письма. До нинішніх літер ми прийшли через ієрогліфи, через відмітки, зазубні, символічні значки, які, з другого боку, розгорнулися в графічне образотворче мистецтво.

Живопис красномовний. Він може одхилятися від цієї красномовності, він може залишатися в сфері лише зорових вражень, вимагати, щоб його розглядали тільки як сукупність ліній, площин і фарб. Але що живопис може передавати думку і цим дуже сильно хвилювати глядача — це безсумнівно. Це особливо ясно на прикладі ілюстративної графіки. Ви почуваєте, як ілюстрації Бенуа пояснюють і показують ті образи, які дає Пушкін, намагаючись оформити їх так, щоб вони у вигляді графічного твору були якомога доступнішими. Та й живопис, який не йде слідом за текстом, може виражати дуже точно певні положення і бути насиченим соціальним змістом.

Важче зробити це в галузі мистецтв руху (включаючи сюди й вокально-інструментальну музику, і деякі види поезії, і танець), бо вони далі стоять від думки і від чітко вираженого образу. Правда, є такий музично-звуковий матеріал, який може вважатися до певної міри натуралістичним,— реалістичну виразність можуть мати звуконаслідування або такі, сказати б, шумові поєднання подібних до дійсності звукових елементів, з яких може виникати ніби слухова картина світу. В цей бік спрямована, наприклад, програмна музика. Однак програмна музика, без відповідної програми, може бути витлумачена дуже різними способами. І в більшості випадків догадатися середньому слухачеві, що зображується, скажімо, в тій чи іншій поемі Берліоза або Штрауса, якщо йому не буде дано певних вказівок,— неможливо. Щось він вловить — буде розрізняти сумні й радісні настрої і т. д.; іноді якась вказівка

зовнішньо-наслідувального характеру, похоронний дзвін, наприклад, йому трішки допоможе — він буде шукати в цьому напрямі. Але за виразністю нічого подібного до живопису, а зокрема до слова,— не буде.

Звичайно, музика може поєднуватися зі словом, включаючи слово синтетично в свою чисто музичну тканину (романс, пісня, ораторія і навіть цілі музично-драматичні твори). Але це вже інша річ, це запозичення з іншого мистецтва.

На цьому заснована така побудова: музика і частково танець є цілком адекватне відображення суто емоційного життя; тут ніякої думки немає, а коли вона є, то це незаконна домішка, і говорити про класову боротьбу в галузі драматичних мистецтв — це означає притягувати за волосся цей світ чистого мистецтва до ідеології [3]. В зорові мистецтва ідеологія може втрутитися скоріше, але вона тільки принижує суто живописний момент. І хай живе чистий живопис, який не хоче, щоб його сповнювали літературщиною, а, навпаки, тяжить до музичного полюса! Живопис повинен бути зоровою музикою, так само далекою від літературного змісту, як чиста музика.

В літературі також існують такі тенденції. Верлен говорив: «De la musique avant tout», тобто «насамперед музика», найзначніше в поезії — це музика. Граничним розвитком літератури в музичний бік є література заумна, яка прямо заявляє, що ми страждаємо від надто великої близькості до розуму. Краще брати звичайні сполучення мовних звуків, добиваючись цим емоційної виразності, яка була б по змозі далі від розуму.

Ця течія спрямована в бік віддалення мистецтва від ідеології, ця теорія дуже небезпечна і випливає з інтересів певних класів у певний період їх розвитку. Так, наприклад, буржуазія Франції, тоді коли вона прагнула зібрати навколо себе всі інші класи для боротьби з старим феодальним режимом, вимагала від художників відображення своїх ідей. Тоді все мистецтво тримало курс на літературу, і сама література наповнилась життєвим змістом. Характерний для цього періоду ідеолог мистецтва — Дідро — вимагав соціального змісту в мистецтві. Але буржуазна свобода, після перемоги над феодалізмом, виявилась правом для неї виробляти товари і вигідно продавати їх, експлуатуючи робітничий клас і дрібну буржуазію, вільно, тобто без феодальних обме-

жень; рівність виявилась формально-юридичною рівністю економічно нерівних членів суспільства; хижацьке обличчя буржуазії все ясніше і ясніше виступало з-під машкари братерства.

Відтоді, як буржуазія почала одходити від своїх перших лозунгів, висока тенденція в мистецтві, де вона збереглась, почала набувати щодалі опозиційнішого характеру. Вона кульмінувала в таких поетах, які з величезним обуренням відкидали існуючий суспільний лад і владу. Інтелігенція розшарувалась. Частина її пішла на службу до буржуазії. Але значна частина інтелігенції не здалася. Після війни чотирнадцятого року, особливо в країнах, які зазнали поразки, наприклад у Німеччині,— характерним антибуржуазним рухом інтелігенції був експресіонізм. Правда, зараз ця течія відходить у минуле.

Відбувається мобілізація художньої інтелігенції на служіння капіталу, а капіталові потрібне таке мистецтво, яке відвертало б увагу від серйозних завдань. Курс буржуазії на нові війни для захоплення ринків, на зміцнення влади дуже невеликої купки мільйонерів та мільярдерів — захищати важко. Спроби змалювати капіталіста надлюдиною тепер не можуть вдатися. Буржуазія сама просить таких «адвокатів» не захищати її ідеології. Надто антипатичні величезній більшості людей суть і плани капіталу. Від такого захисту стає тільки гірше. Краще про них не згадувати зовсім. Буржуазія говорить митцям: «Ви згодні служити мені? Це дуже добре. Але не змальовуйте мене героєм, ніхто не повірить вам. Зарядіться краще настроєм «геть від розуму». Французькі дадаїсти і сюрреалісти договорюються прямо до того, що мистецтво має бути безглуздим, і чим воно безглуздіше, тим вище, оскільки вся суть його полягає у звільненні людини, хоча б на деякий час, від гніту розуму. Ви бачите в цих художніх угрупованнях класичний вияв страху перед хоч якоюсь мірою певним змістом у мистецтві.

Зараз мистецтво Заходу орієнтується не так на музику, як на джаз-банд. У культурній музиці буржуа запідозрює певний соціальний зміст — і недарма, звичайно. Крім того, надто розумна правильна конструкція, а ось розгардіяш у звуках, що п'янить відчуттям легкості життя, уривчасті жваві ритми і веселі шуми так само, як сильне освітлення, фейєрверк, танці, виклика-

ють у людини, не без допомоги алкоголю, піднесений настрій. Вона святкує, відкинувши всі думки, своє свято життя. А саме це буржуазії й треба. Їй треба, щоб люди на неї працювали, проливали кров за неї і при цьому не скаржились. А домогтися цього можна саме створенням такої святкової обстановки. Це повернення до формули, яку надзвичайно точно викарбував Метерлінк: «Римляни говорили, що треба народові давати хліба і видовищ; але чим менше хліба, тим більше треба видовищ». Треба побоюватись тільки, щоб у ці видовища і свята не проникала думка. І той самий Метерлінк розумів це і говорив: «Таке мистецтво, мистецтво п'янке, присипляюче, потрібне для правлячих класів».

І коли сюрреалісти кажуть, що мистецтво має бути безглуздим, і вдосконалюють свій розум на книжках, які мають розумно довести, чому треба бути безглуздим, будують цілу таку теорію, філософську систему, то це відбувається не тому, що «час» збіднів на ідеї, а тому, що господар цих інтелігентів-художників — буржуазія — боїться ідей. Інтелігенти на службі в капіталу пропагують «велику революцію — найвеличнішу революцію, набагато радикальнішу, ніж більшовицька,— революцію проти розуму!»

Ми добре розуміємо, що «революція проти розуму» з боку буржуазії і буржуазної інтелігенції є бажання, щоб експлуатовані помирилися з нинішнім класовим ладом і не критикували його.

Протилежні тенденції ми бачимо в класі, який підіймається, в класі з дуже великим внутрішнім змістом, який не тільки хоче пояснити всьому людству, за що він бореться, але хоче довести, що його ідеал є найвище благо. Такий клас вимагає від мистецтва, щоб воно йому допомогло підняти згуртованість і мужність його рядів і привернуло на його бік хиткі верстви суспільства, впливаючи на людські почуття, настрої і визначаючи цим волю, а отже, і поведінку людей. З цього погляду все має бути приваблюваним до основних символів віри нового класу, до основної думки того. В основу всього мистецтва має бути покладений етичний і естетичний світогляд цього класу.

Але чи не отруюється мистецтво класовим змістом? Чи є літературною цінністю роман, який написано для того, щоб дати літературний тип байки — маленької чи

великої, байдуже,— якщо мораль, «сенс байки цієї», становить найголовніший його зміст?

Коли навіть ми звернемося до байки, то побачимо, що вона впливає тим сильніше, чим сильніша її художня частина, тобто чим образніше ілюстрована вона яскравими прикладами, які впливають не тільки на розум, а й на уяву. Художнім можна назвати тільки такий твір, який хоч і захищає яку завгодно широку чи глибоку думку, але передає її в образах, що безпосередньо хвилюють почуття тих, хто сприймає цей твір.

На цьому треба, звичайно, наполягати. Будь-яка спроба з точки зору нового мистецтва, хоча б такого, що має великий зміст, заявити: «Аби зміст був хороший, аби класова витриманість була достатньою, а все інше додасться»,— є ударом по власних ногах. Краще звичайна проповідь, звичайна лекція, ніж недорікувате мистецтво, яке само собою нікого не переконує. Невміле силкування скористатися художньою мовою для пропаганди ідеї може надзвичайно скомпрометувати цю ідею.

Правда, коли клас, який переміг, хоч до того був пригноблений, тільки починає вчитися, то спочатку форма творів його митців не відповідає змістові. Перші твори є звичайно недосконалими спробами. Але до цих спроб треба ставитися з величезною увагою і симпатією. Старі класи глумляться над молодим мистецтвом нового класу, говорячи, що воно погане тому, що і сам новий клас поганий, і ідеї його погані, що цей клас ніколи не зможе створити свого мистецтва, бо мистецтво класове буде завжди низьким. Вони висувають своє положення про позакласове і позаідейне мистецтво.

Ми повинні дати цій реакції найсерйознішу відсіч. Ми повинні оберігати дітей нового мистецтва, бо з них виростуть, як говорив Маркс, велетні, які перевершать все те, що було створене досі.

Коли у нас є молоденький баобаб, який може вміститись у вазоні на віконці, і ми, знаючи, що це — баобаб, будемо захоплюватися його чудовою величиною, то потрапимо в смішне становище. Та коли хтось скаже: ваш баобаб звичайна і притому маленька травинка, а у нас є великий лопух,— то треба нагадати йому про те, що такий процес росту. Старий лопух може бути більший від паростка баобаба, але він залишиться лопухом усе своє життя, а баобаб стане більшим за всі рослини. Треба його тільки дбайливо вирощувати.

Ми зацікавлені в тому, щоб література не втрачала своєї специфічності, тобто, будучи справді художньою, надзвичайно сильно впливала б безпосередньо на почуття читача, давала йому потрібний пролетаріатові ідейний зміст.

У нашій російській класичній літературі ми маємо хороші зразки, тому що російська література і першої дворянської епохи — епохи Пушкіна, і останньої дворянської епохи — епохи Толстого, і демократична народницька література в епоху свого вищого розвитку завжди давала твори ідейні, і спроби заперечувати цю ідейність не можуть увінчатися ніяким успіхом. Наша література більше, ніж будь-яка інша, як зазначав у своїй блискучій праці В. Г. Короленко, є гідним подиву поєднанням величезної, переконливої художності з надзвичайно глибоким соціальним і етичним змістом.

Історія висуває зараз на перший план зростаючу пролетарську літературу, що є виразницею класу найпередовішого, з ідеологією найпрогресивнішою і разом з тим такого, що більше за всі суспільні групи сучасності володіє справжньою свіжістю почуттів, справжнім глибоким і здоровим емоційним ладом.

Художність є неодмінною умовою того, щоб літературний твір міг бути названий твором мистецтва. Але нам важливо, з другого боку, щоб не лише література, а й графіка, пластика і т. д., не перестаючи бути високохудожньо оформленими, не перестаючи нас естетично радувати і чуттєво хвилювати, також запалювали б нас внутрішнім вогнем настроїв, які давали б натхнення кращій частині сучасного людства. Цю вимогу ми висуваємо і перед музикою.

Але чи може музика, інструментальна, чиста музика,— до якої апелюють такі люди, як Верлен у літературі або деякі імпресіоністи і постімпресіоністи в живопису саме як до мистецтва безідейного,— чи може вона бути виразником класових ідей? Ні, класові ідеї через музику, коли не додати до неї слів, які викладають ідеї, передати не можна. Музика — форма зовсім не підхожа для вираження ідей. Але, крім класових ідей, є й класові почуття, або те, що можна назвати комбінацією класових почуттів, емоційним ладом класу. Він дуже різний у різних класів.

Клас, який перебуває на кульмінаційному пункті свого розвитку і вже хилиться до занепаду, не має сильних

життєвих коренів і намагається натішитись життям, у витончених формах,— він у своїх танцях і музиці виражає витончені, вишукані почуття, він любить деталі й дрібну фактуру, що вимагає пильної уваги і не дуже хвилює. Сильні пристрасті і прагнення видаються грубими в очах такого класу. Приклад — клавесиністи, французькі композитори кінця XVII — початку XVIII століття. Мистецтво таке має музейну цінність, як фарфорові речі, як художньо-ювелірні табакерки; але ви не можете, звичайно, запропонувати пролетаріатові оточити себе такими табакерками і жити, скажімо, серед меблів часів Павла I.

Пригноблена демократія має переважно похмурий лад почуттів; він тим похмуріший, що вона не бачить виходу. Наприклад, у селянській музиці переважає мінорна і понижена настроєність. У пісні шукають розради, виливають в ній свою скорботу.

Буржуазія в період свого піднесення створювала бойову, бадьору музику (марсельєза, Бетховен, Вагнер до його містичного періоду).

У пролетаріату, який мало підготовлений, через об'єктивні історичні умови, до розвитку власне музичного мистецтва і ще не привернув остаточно на свій бік художньої інтелігенції,— в процесі боїв створювались уже бадьорі мотиви, бойові пісні, що відповідають настроям, які висуваються в цьому класі на перший план.

Ось кілька прикладів того, наскільки в цьому відношенні може бути різним основний життєвий тонус, самопочуття. Різні класи в різні моменти свого життя (піднесення, кульмінація, занепад) по-різному себе почувають. Самопочуття це грунтується на невисловлених, може, в порядку ясного розуміння і судження взаємовідносинах суб'єкта і середовища: подолає мене середовище чи я його подолаю? Крім того, діапазон цих почуттів, а тим самим і всякого роду звукових поєднань і ритмів, для кожної окремої людини дуже широкий. Життя людини всякого класу дуже різноманітне. Смішно було б говорити, що в пролетаріату немає скорботи, немає суму, а тільки боротьба і радість. Але є певні психологічні емоційні домінанти, які краще сприймаються даним класом тому, що відповідають його основним переживанням. У цьому розумінні можна сказати, що і музика може бути класовою і що ми можемо розрізняти в минулому і сучасному музику, більш чи менш нам

близьку. Існували такі музичні лади, що їх Платон намагався оголосити поза законом у своїй ідеальній республіці; навпаки, музику просту і мужню, яка сприяла виробленню мужнього, стійкого типу, він вважав педагогічно корисною.

З наведених мною загальних теоретичних міркувань щодо класової суті мистецтва видно, що теорія позакласовості мистецтва і позарозумності мистецтва є також класова теорія. Власне кажучи, класи борються між собою не лише мистецтвом, що визначилось як ідеологічне,— мистецтво безідейне також є зброєю класової боротьби. Коли б безідейне мистецтво і теорія, що його утверджує, могли перемогти у нашому Союзі,— це було б значною перемогою буржуазії, це означало б, що наше мистецтво вибите з рук пролетаріату і пішло буржуазним шляхом.

Пролетаріат повинен створити своє власне мистецтво. Але чи означає це, що все мистецтво непролетарське йому вороже? Вузьколобий, дрібний «марксист» іноді стає на таку точку зору. На початку нашої революції він частенько скочувався до такої позиції: є пролетарське мистецтво і є мистецтво ворогів пролетаріату — буржуазне мистецтво; правда, може, є ще мистецтво «ні те ні се», але воно тим більше заслуговує осуду і підлягає викоріненню. Не менш просто і радикально розв'язували такі «теоретики» питання і про форму: форма відповідає змістові; раз буде новий зміст, повинна бути й нова форма. Висновок: учитися в минулого не треба, треба тримати курс лише на творчість пролетаріату.

Свого часу в трохи послабленій формі ці погляди були виражені в русі так званої групи «На посту». Партія з цього приводу ухвалила резолюцію, яка допомогла багатьом напостівцям, що тепер належать до ВОАППу, значною мірою виправити свою лінію.

Перший аргумент, який говорить проти цієї дуже глибоко неправильної теорії,— це те, що не лише мистецтво, а вся культура, і наука, і техніка — класові. У Вавілоні і Єгипті світогляд відповідав одній із гірших форм феодалізму, а саме: глибокому деспотизмові, що обожнював особу монарха, з дуже сильною, феодалоподібною бюрократією, яка спирається на духівництво. Маси рабів і навіть деякі вищі верстви суспільства перебували в дуже пригнобленому стані. Незважаючи на це, в той час створилося багато основ наукових світоглядів,

які живуть досі і, мабуть, проживуть ще сотні років. Принципи обчислення, арифметика і навіть до певної міри алгебра, геометрія і різне землемірство, спостереження в галузі гідравліки, астрономії зберігають ще своє значення; календар у нас і понині вавілонський. Одне слово, ми дістали в спадщину від тієї епохи певну кількість міцних і важливих наукових завоювань. Аналіз показує, що в самому Вавілоні й Єгипті вони були оточені цілим рядом нашарувань і передсудів, що робили з них прекрасну зброю в руках правлячої аристократії. Але разом з тим в основі їх були ідеї, які так добре орієнтують, результати дослідів, які так добре спостережені і сформульовані, що вони виявились живучими. Нові класи інших суспільств узяли цю здорову частину і очистили її від шлаків.

Та коли прожили до наших днів досягнення давніх культур, то набагато важливіше для нас те, що вироблене культурою буржуазії старої, нової і сучасної. Буржуазія в період своєї боротьби і розквіту досягла височезних вершин. Тільки колосальне піднесення науки і техніки, створене промисловою буржуазією, робить можливим перехід до соціалізму. Ніхто не оцінив так високо буржуазної науки і техніки і ніхто не проспівав їй таких захоплених дифірамбів, як Маркс і Енгельс у «Комуністичному маніфесті». Ленін висловив цей зв'язок у своїй знаменитій фразі: по-справжньому наша країна стала європеїзуватися тільки після революції. Що означає «європеїзуватися»? Європеїзація означає сприйняття благ буржуазної культури, підтягування країни до культурного рівня поки ще буржуазного Заходу.

Само собою зрозуміло, Маркс і Енгельс не вважали культуру буржуазії найвищим і кінцевим пунктом в історії культури людства. Навпаки, вони вважали буржуазний період, разом з усіма попередніми етапами, тільки передісторією людства. Але вони вказували на величезну підготовчу роль, яку відіграв нечуваний розквіт буржуазної техніки для переходу суспільства на вищий, соціалістичний ступінь. Зрозуміло, і Ленін не хотів сказати, що ми будемо будувати в себе точну копію з європейської культури. Його слова означають, що в культурному надбанні Заходу є колосальна кількість позитивного, яке ми можемо використати. Ленін страшенно боявся цих звужених пролеткультівських і напостівських тенденцій, які говорили: нам не треба вчитися

в старого, ми вже переросли його і т. д. У відповідь на це він казав: «Треба вчитись, вчитись і ще раз вчитись». Він говорив у своїй лекції комсомолу: «Якщо ви не опануєте цілком стару культуру, ви не зможете збудувати нову».

Нам можуть заперечити: «Це стосується значної частини культури, але тільки не мистецтва». До певної міри таке заперечення буде законне, тому що точна наука, техніка мають цілком об'єктивні цілі, і хороша буржуазна машина залишиться хорошою машиною, поки ми не винайдемо кращої, і для нас: з хорошої рушниці буржуа може застрелити пролетаря, але і пролетар буржуа; в руках робітника зброя, яка за походженням своїм буржуазна, набуває іншого класового сенсу. Цього не можна сказати про мистецтво. Мистецтво, оскільки воно проймається в серйозній мірі тенденціями чужого нам класу, буде нам чуже, матиме розкладаючий вплив. Воно нам не підходить, як не підходить нам чужа філософія, чужа соціологія, чужа політична економія. Ми можемо їх вивчати тільки для того, щоб, борючись з класами, які їх породили, розгромити, перемогти і їхню ідеологію. Справді, мистецтво, яке пройняте ворожим нам класовим змістом або не має ніякого змісту і тому є класово ворожим самою цією своєю беззмістовністю, повинне вивчатися тільки для того, щоб ми могли його перемогти.

Але чи правда, що в мистецтві минулого ми маємо лише ворожі нам спрямування? Ні, це не так. Пролетаріат є клас, який своєю класовою сутністю і своєю особливою роллю в історії відрізняється від усіх класів, які будь-коли існували; але буржуазія також була свого часу передовим класом, вона також підносила прапор революції, також вела велику боротьбу з віджиаючими панівними класами. І в той час вона створювала велике революційне мистецтво.

...Буржуазія, ще не будучи класом панівним, була вже матеріально досить могутньою, щоб створювати свою культуру. Тому, коли буржуазія здійснила свою революцію, в неї була надзвичайно вигострена культурна зброя, така, що Ленін рекомендував нам матеріалізм великих буржуазних мислителів XVIII століття поширювати зараз, популяризувати його як чудове досягнення. Хоч цей механічний матеріалізм і є буржуазним, все ж він був блискуче вигостреною матеріалістичною зброєю, спря-

мованою проти панівного класу. Ми маємо ще кращу зброю — наш діалектичний матеріалізм, але цей діалектичний матеріалізм може бути цілком засвоєний тільки після того, як ми засвоїмо блискучі форми полеміки і популяризації, вироблені видатними мислителями молодої буржуазії.

В галузі соціології пролетаріат озброєний найкраще — він має марксизм. Це дало йому можливість іти в цій галузі науки попереду всіх класів, незважаючи на його пригнобленість. Не те в галузі мистецтва. Троцький у своїй книжці «Література і революція» навіть твердив, що пролетарського мистецтва не тільки немає, а й не буде: поки пролетаріат пригноблений, він некультурний; після захоплення влади він переживає період боротьби і віддає їй усі свої сили; а потім, перш ніж пролетаріат встигне створити своє мистецтво, створиться новий, безкласовий світ, в якому не буде ні пролетаріату, ні буржуазії. Правда, Троцький тут же писав, що мистецтво нашої епохи має бути революційним. Та що може означати в наш час революційне, але не пролетарське мистецтво? Навряд чи Троцький хотів цим сказати, що перехідній епосі судилося мати літературу дрібнобуржуазну. Якби він поставив перед собою це питання, то, безперечно, був би змушений визнати помилковість свого твердження. Справді революційним може бути лише мистецтво пролетарсько-революційне. Це непорозуміння грунтується на тому, що викувати своє мистецтво пролетаріатові справді дуже важко.

Але як же можна за таких умов хоча б на хвилину заперечувати необхідність вчитися і з боку форми, і багато в чому навіть з боку змісту в того історичного досвіду, що його набули попередні класи?

Крім того, ці класи добивались іноді й перемоги. В період зростання і в той період, коли перемогу здобуто і влада даного класу міцна, він загорявся вогнем великої, самовпевненої радості життя і втілював його в мистецтві. Ми бачили, як це з особливою силою проявилося в історії людства двічі: в епоху античної культури (особливо IV і частково III століття до так званого «Різдва Христового») і потім у XV—XVI століттях на південному заході і частково в усій Західній Європі. Ці моменти — класицизм і Ренесанс (тобто відродження того самого класицизму) — є моментами найвищого розквіту творчих сил експлуататорських класів, але які

разом з тим не стали ще паразитичними, класів, які ще виконують свою функцію організатора суспільного виробництва і ведуть ще людство вперед.

Такий клас, який є великою соціологічною силою, який почуває себе авангардом людства, створював монументальні, горді, сповнені радощів життя і самоутвердження твори мистецтва. Цей тон є далеко не чужим для нас; пролетаріат, у подальшому своєму утвердженні, безперечно, дасть Ренесанс. Звичайно, це буде нове продовження класики, але ж і італійський Ренесанс був зовсім не тим, чим було античне мистецтво. Наше місто вже не схоже на тодішній поліс, ми маємо іншу індустріальну техніку, іншу соціальну структуру — це дуже сильно вплине на той Ренесанс, який буде розвиватися в нас у міру нашого просування до соціалізму. Але деякий внутрішній тонус цього врочистого і переможного самоутвердження людяності, цей високий гуманізм, реалістичний, чуттєвий, щасливий,— безперечно, буде важливою сторінкою, важливим струменем у нашому мистецтві. Тому твори античного мистецтва, як Маркс говорив і наголошував, є нашими союзниками.

Із сказаного ясно, як ми повинні здійснювати класовий принцип у мистецтві.

Класовість полягає не в тому, щоб весь багаж іншого класу відкинути і думати, що пролетаріат є, як деякі анархісти вчать, гола людина на голій землі: він усе зруйнував і все створить сам. Ні, подібні погляди не властиві пролетаріатові: він бере досягнення мистецтва так само, як досягнення науки і техніки попередніх епох, намагаючись їх критично перевірити. Але оскільки мистецтво є ідеологія, розрахована на те, щоб підкупити, вплинути на почуття в напрямку, вигідному для класу, який його створив, то тут потрібна особлива обережність. Тут критицизм і прагнення вибрати тільки те, що нам підходить, перешкодити доступу (особливо в хитку частину нашого населення) шкідливого для нас,— є необхідним. Тому не лише без великого вибору шляхом критики, а, я сказав би, без відбору шляхом заборонної і притому досить суворої і проникливої цензури ми тут обійтися не можемо. Ми дістали спадщину від класів, які хворіли на заразні хвороби; серед одягу, що залишився нам від цих класів, ми знаходимо багато тканин, які нам потрібні. Але вони потребують дуже ретельної дезинфекції. Я вказав на необхідність органів

цензури; але найбільше ми повинні все ж таки розраховувати на нашу критику, яка має бути сильною і, даючи висвітлення творам ворожим або напівворожим, створити імунітет, дати ту правильність мислення, яка дасть можливість не піддатися заразі.

Це є справжня класова лінія.

У буржуазному суспільстві — та, мабуть, так було і в усіх інших суспільствах до нас — молодь взагалі легко поривається до заперечення минулого. Це цілком природно. Молодь прагне зайняти місце старих. Тут діє відомий принцип: «Встань з цього місця, щоб я міг на нього сісти».

Такі «тенденції» проявляються і в нас.

Це бажання нового покоління, щоб старих швидше біс забрав, набуває в мистецтві особливого характеру. Пушкін давно помер, і на його місце сісти не можна; але можна сісти на його місце в пантеоні літератури. Якийсь самозакоханий молодик почуває з великою силою і гостротою образу на те, що ось стоять бронзові фігури не його, Іванова, а інших людей, з інших поколінь. Він хоче, щоб його визнали вищим, ніж вони. А в буржуазному суспільстві (і в нас багато в чому, оскільки ми є значною мірою дрібнобуржуазною країною і маємо інтелігенцію індивідуалістичного типу) в усіх галузях ведеться кар'єристська боротьба, і славу людина здобуває в боротьбі з іншими. Тому прийоми і почуття що виникають при цьому, бувають хоч і не зовсім благородними, але життєво цілком зрозумілими. Такі юнаки іноді (навіть часто) укладають один з одним союз, який полягає в тому, що півень хвалить зозулю за те, що зозуля хвалить півня, і обоє вони — і півень, і зозуля — «гордо зрікаються старого».

Правда, поряд з цими вихрястими пустунами можуть з'явитися слухняні, тихі хлопчики. Ці слухняні, тихі хлопчики відстоюють своє місце і значення в мистецтві, кажучи: «Ми тримаємося за фалди Пушкінового фрака, ми — охоронці великої старої культури і пишемо, як найслухняніші учні, які вчаться на «п'ять» з плюсом у цих учителів». Це молчалінська течія. Завжди поряд з Чацькими, що готові завжди і всіх лаяти, є і Молчаліни. Я віддаю перевагу вихрястим. Все ж таки вони намагаються створити щось нове. А ті, інші, «визнають тільки класиків», але все це старе, все це епігонство, все це для нашого часу непридатне, і навіть найкращі з них ні-

чого не варті. На цьому шляху звичайного наслідування старовини нічого не можна знайти. Таке ставлення до старовини означає застій. У революційний час такий застій є прийом міщанської інтелігенції, яка причаїлась і молиться: «Господи, може, буря пронесеться». Звідти і виходять такі Молчаліни.

А в наших молодих рядах є завзяття, прагнення поставити себе з становища учня в становище «метра».

Дрібнобуржуазні групи, хоча б вони зовні і набирали того чи іншого забарвлення, від цього відмовляться з величезним зусиллям, бо прагнення, яке рухає ними, це — прагнення утвердити свою особу. Вони егоцентричні. І одним із засобів до такого самоутвердження служить те, що вони говорять, ніби минуле вороже всьому, що створює нове як формально, так і за змістом. Коли в цих людей нового змісту не вистачає, з'являються такі потворні компромісні побудови, як ті, наприклад, що їх розвивали Брік та іже з ним: «Художник — це майстер, який усе може. Соціальне замовлення? Будь ласка. Вам треба написати плакат з приводу 7-годинного робочого дня? — єсть» [4].

Проте ясно, що поняття соціального замовлення, при допустимій цілковитій пасивності самого митця, який тільки робить те, що йому доручають, приводить до висновку, що ті самі митці були б слухняними виконавцями і за часів панування буржуазії. Така точка зору якнайбільш прийнятна для буржуазії. Адже соціальне замовлення дає і вона.

Я цим не хочу сказати, що це компромісне тлумачення відношення мистецтва до справжнього життя вкоренилося в нас. Навпаки, в міру того як пролетарське соціальне замовлення проникало в ряди митців, воно вводило тих, хто справді хотів служити пролетарській революції, в певне русло. Я думаю, що коли ми такого визначного поета, як Маяковський, спитали б: «Як ви, щиро чи не щиро пишете?»— то він глибоко образився б.

Але з точки зору теорії Бріка він повинен був би відповісти: «Звичайно, нещиро, бо я митець — майстер, а митець щирим бути не може». Колись Брік говорив: «Не можна від намальованих колон вимагати, щоб вони були із справжнього мармуру»,— тобто іншими словами — зображені почуття не є справжніми почуттями художника. Художник не сміє бути щирим, він завжди фальсифікує,

завжди підробляється. Така самохарактеристика штовхає до висновку, що це говорять люди, які примазались, які хоч і «відповідають на соціальне замовлення робітничого класу», але в яких усередині не горить вогонь революційних переконань.

Маяковський під час запального періоду свого розвитку говорив на одному з мітингів: «Нам кажуть, що мистецтво повинне світити. Що це — лампа? Нам кажуть, що мистецтво повинне зігрівати. Що це — грубка?» Мистецтво не грубка і не лампа, але повинне світити і зігрівати. Насправді метафори Маяковського були законні. Мистецтво повинне справді світити, зігрівати людство, бути джерелом нових сил.

Футуризм — це, звичайно, тільки одно з перехресть на нашому шляху. Митці цього табору спочатку, ще до революції, керувалися настроями, безумовно, дрібнобуржуазними: «Ми прокладаємо собі зубами і кігтями місце і в справжньому житті, і в майбутньому літературному пантеоні і всіх будемо спихати зі своєї дороги». Тепер це відкинуто, і кращі ліфівські митці стали справді ідейними. За цієї умови урбаністичні форми їхнього мистецтва можуть бути корисними в нашій, в основному селянській, країні, якій дуже не вистачає міської культури.

Але пролетарські письменники стали на іншу точку зору. Візьміть те краще, що створила пролетарська література в галузі белетристичного роману, який хазяйським оком оглядає те, що відбувається навколо, і старається дати пролетаріатові і всій країні звіт про процеси, які відбулись у нас. Такі безперечно глибоко художні твори, як «Розгром» Фадєєва і «Тихий Дон» Шолохова, з очевидністю показують, що автори їх учились у класиків.

Форма у Фадєєва дуже близька до Толстого, з певною домішкою Чехова. Форма у Шолохова — насичена реалістична форма, до якої піднімалось багато наших класиків, змальовуючи великі побутові явища.

Чи пошкодило це Шолохову і Фадєєву? Звичайно, ні, як не пошкодив цей напрям і всій пролетарській літературі.

Пролетарські письменники говорять: «Ми будемо вчитися в класиків, зокрема у відношенні формальному. Зміст у нас інший. Мабуть, зрештою під тиском нового змісту форма зміниться і вийде нова форма. Ми вчимося і повинні робити це кращими з існуючих способів, а не

йдучи шляхом власних, доморослих вигадок, кустарних домислів, які можуть тільки утруднити наш шлях».

Безперечно, наша пролетарська письменницька молодь взяла правильний курс. Вони не ставлять собі завдання прославитися, когось залишити в тіні, зіпхнути. Це справжні, істинні пролетарські творці.

Але, як я вам уже сказав, кілька років тому серед пролетарських письменників була така тенденція: лише пролетарського письменника, лише його можна приймати всерйоз, треба діяти так, як коли б він був гегемоном, треба йому передати кермо влади в літературі.

Тут, звісна річ, був не прояв гострого класового чуття, а викривлення класової лінії. Був тут і кар'єристський момент, тому що художня молодь, яка, може, є дуже хорошою, передовою і навіть партійною, несе в собі деяку закваску інтелігентського дрібнобуржуазного індивідуалізму і вносить певні риси взаємного розбрату, далеко не завжди принципового. Ми бачимо, що й тепер пролетарські письменники утворюють різні групи і один одного лають, іноді надзвичайно несправедливо. Це вже не прояв господарського ставлення, яке все цінить об'єктивно, а боротьба осіб і груп, непристойна в пролетарському середовищі, і яка пояснюється тим, що письменницька пролетарська група ще не стала остаточно пролетарською. Разом з абсолютним зростанням (відносно її частка з року в рік в усіх галузях господарства падає) буржуазії у нас в країні в період непу ми бачимо наростання ворожого нам класового настрою і небезпеку впливу на партію, щоб викривити її політику вправо. При цьому дуже характерні відомі спроби вхопитися за Леніна, вхопитись за рішення партії не для того, щоб їх правильно втілити в життя, а для того, щоб відгородитись окремими вихопленими з них фразами і положеннями від життя. Такі спроби, такі тенденції даються взнаки і на літературному фронті. Це явище, безперечно, соціально небезпечне. За такими виступами треба пильно стежити і кожного разу давати їм відсіч.

Але можливий і перегин палиці в інший бік, і не тільки можливий, він є в дійсності. При піднесенні класової боротьби виходить рецидив звуженого пролеткультства, яке прагне довести, що тільки стопроцентне партійно витримане мистецтво для нас прийнятне. Треба якнайрішучіше протестувати і проти цього.

Зрозуміло, ми тепер в іншому становищі, ніж у 1925 році, коли було дано основні партійні директиви щодо політики в літературі (про них я скажу далі). Ми переживаємо момент загострення класової боротьби. Зараз у нас іде величезна і цілком необхідна перебудова сільського господарства на селі. Ми енергійно поставили питання про соціалізацію сільського господарства. Це означає, що ми зараз ідемо в похід за справжнє щасливе майбутнє середняка і бідняка, за те, щоб вирвати майбутнє з рук куркульсько-непманських елементів. Останні чинять шалений опір, стараються перешкоджати нашим хлібозаготівлям, щоб використати загрозу голодом як зброю проти пролетаріату. Навколо цієї основної боротьби йде ряд боїв, у яких ворог користується всіма засобами. Зараз усякі інтелігентні і неінтелігентні обиватели, які давали нам дулю в кишені, ховаючись по темних кутках, підбадьорились і починають виступати з великим нахабством. Ті ідеологічні групи, які спираються на цього обивателя, художні чи наукові, починають кокетувати знову і знову з усякими формами і видами буржуазної ідеології і починають повторювати всі свої старі лозунги— від тих, за які не дуже міцно можна вхопитися (вони звуться «лозунгами нейтралітету»), до явно контрреволюційних.

Наш класовий натиск треба посилити. Але чи означає це, що ми зовсім повинні зійти з тих позицій, що їх вказали Ленін і партія? Чи означає це, що коли деяка частина інтелігенції виявляє антирадянські тенденції, то ми повинні вдарити по спеціалістові взагалі, оголосити, що інтелігенція перейшла у ворожий табір? Коли середняк вагається, чи означає це, що ми повинні відштовхнути середняка і сказати, що це безнадійна справа повести основний масив селянства нашим шляхом, і поставити на цьому хрест? Ні, це був би лівий ухил, такий же небезпечний, як і правий ухил, який говорить: «Чи не піти на компроміс? Чи не занадто страшно гостро боротися з куркулем? Чи не задушить куркуль наш рух голодом?»

Партія має цілком чітку і тверду лінію в політиці. Але можна наробити помилок у цьому відношенні в галузі культури. Чи можемо ми, наприклад, сказати: оскільки стопроцентна комуністична література важливіша і краща за все для країни, то інша література повинна мовчати, а оскільки вона не хоче мовчати добровільно, то треба заборонити їй розмовляти? Ні, це буде мати нега-

тивний результат. Правда, так ніхто і не скаже, але завжди корисно з'ясувати неправильність тієї чи іншої позиції, довівши її до крайніх висновків. Насправді нам треба, щоб говорив і безпартійний пролетар, і селянин, щоб говорила інтелігенція. Пересування до нас або від нас у літературі, зміни відносної ваги різних письменницьких угруповань — все це чудовий показник припливів і відпливів, змін позицій соціальних груп і сил у країні. Буржуазії і куркулеві ми не дамо можливості розвивати свою отруту. Прямо проти нас спрямовану контрреволюційну літературу ми забороняємо цензурою. Але трудовій інтелігенції і селянству ми повинні дати можливість висловитись, і по цих висловленнях ми повинні стежити за тими процесами, які в них відбуваються.

Величезною помилкою є така думка: «Хай такий-то письменник наблизився до нас, але не став ще цілком нашим; очевидно, те, що він домішав до своїх фарб трохи червоної, це мімікрія». Такий підхід не дає нам можливості залучати сили, які й самі хотіли б іти до нас. Часто, коли письменник написав (або театр поставив) хорошу річ, а потім одну або дві — гірших, то з цього роблять висновок, що він «розкладається» і треба прописати йому таку дозу громадського осуду, щоб він більше на ноги стати не зміг. Ленін говорив, що у нас має бути товариське ставлення до наших працівників, що не можна їм ставити на кожному кроці перешкоди, що треба полегшувати їхню працю надзвичайною симпатією та увагою і бачити кожний їхній крок уперед. А ми бачимо частіше таке ставлення: «Ти ступив крок уперед? Це тому, що ти боїшся нас і перефарбовуєшся. А ось тепер ти ступив півкроку назад: це ясно засвідчує, що в тебе нутро буржуазне. Ми завжди знали, що ти наволоч!»

Чи це класова політика? Ні, я боюсь, що в таких міркуваннях частіше відчуваються інтереси груп і осіб, а не класу.

Я не кажу, що всі іноді дуже суворі вимоги спричиняються певним молодим кар'єризмом деяких груп чи осіб, яким хочеться мати ширший шлях для себе. Але все ж таки ця думка відіграє певну роль, і треба уважно ставитись до кожного випадку зокрема, тому що під виглядом боротьби з класовою небезпекою, яка посилилась, можуть бути допущені колосальні помилки, від

яких нас застерігають Ленін і рішення партії від 1925 року.

Я прочитаю тези цієї резолюції, що стосуються форм класової боротьби в державі, яка за більшістю населення є дрібнобуржуазною, але керує нею диктатура пролетаріату.

Теза 4. «...Як не припиняється у нас класова боротьба взагалі, так само вона не припиняється і на літературному фронті. В класовому суспільстві немає і не може бути нейтрального мистецтва, хоч класова природа мистецтва взагалі і літератури зокрема виражається в формах, нескінченно більш різноманітніших, ніж, наприклад, в політиці».

Теза 5. «Проте було б зовсім неправильно випускати з уваги основний факт нашого громадського життя, а саме факт завоювання влади робітничим класом, наявність пролетарської диктатури у країні.

Якщо до захоплення влади пролетарська партія розпалювала класову боротьбу і провадила лінію на вибух усього суспільства, то в період пролетарської диктатури перед партією пролетаріату стоїть питання про те, як ужитися з селянством і поступово переробити його; питання про те, як допустити певне співробітництво з буржуазією і поступово витісняти її; питання про те, як поставити на службу революції технічну і всяку іншу інтелігенцію та ідеологічно відвоювати її у буржуазії.

Таким чином, хоч класова боротьба не припиняється, але вона змінює свою форму, бо пролетаріат до захоплення влади прагне зруйнувати дане суспільство, а в період своєї диктатури на перший план висуває «мирно-організаторську роботу» [5].

Мирно-організаторська робота? Але чи відповідає це нинішньому моменту? Зараз боротьба загострилась. Фраза про те, що ми повинні допустити співробітництво з буржуазією і поступово витісняти її, до певної міри втратила свій зміст. Ми цю буржуазію з нашого виробництва і торгівлі витіснили, ми даємо останні й енергійні бої. Щодо селянства більше ніж будь-коли треба тримати курс на боротьбу з куркулем, підтримання наших добрих відносин з бідняцько-середняцьким селянством. Щодо інтелігенції ми спостерігаємо такі процеси. Нема ніякого сумніву, що праве її крило відхилилося од нас у зв'язку з труднощами моменту, який ми переживаємо. Але, з другого боку, основна її маса, як показують

численні з'їзди (агрономів, наукових працівників), рішуче вливає свої сили в загальне русло соціалістичного будівництва. Тому і ставлення наше до інтелігенції складне і диференційоване. Загалом колишня директива ЦК, як відзначив це недавно і тов. Керженцев, залишається правильною.

Теза 6. «Пролетаріат повинен, зберігаючи, зміцнюючи і все розширюючи своє керівництво, займати відповідну позицію і на цілому ряді нових ділянок ідеологічного фронту. Процес проникнення діалектичного матеріалізму у зовсім нові галузі (біологію, психологію, природничі науки взагалі) уже почався. Завоювання позицій у галузі художньої літератури так само рано чи пізно повинне стати фактом» [6].

Ми завоювали вже значні позиції, особливо в галузі літератури, де, мабуть, пролетарська література є домінуючою; вона може вже певною мірою претендувати на це перше місце і з боку кількісного, і з боку якісного,— по продажу в книгарнях вона займає перше місце, і, найсуворіше її оцінюючи, ми повинні сказати, що, в усякому разі, ніяка інша група не може претендувати на художнє змагання з нею. Щодо симпатій читача пролетарська література дуже зрушила вперед. Усі промови, що їх виголошували навіть деякі члени партії про те, що пролетарська література є химера, що потрібні десятки років, щоб вона з'явилась, зараз просто прозвучали б анахронізмом.

Теза 7. «Треба пам'ятати, однак, що це завдання — нескінченно більш складне, ніж інші завдання, що вирішуються пролетаріатом, бо вже в рамках капіталістичного суспільства робітничий клас міг підготовляти себе до переможної революції, підготувати собі кадри бійців і керівників та виробити для себе чудову ідеологічну зброю політичної боротьби. Але він не міг розробити ні питань природничонаукових, ні технічних, а так само він, клас культурно пригнічений, не міг виробити своєї художньої літератури, своєї особливої художньої форми, свого стилю. Якщо в руках у пролетаріату вже тепер є безпомилкові критерії громадсько-політичного змісту будь-якого літературного твору, то в нього ще немає таких самих певних відповідей на всі питання щодо художньої форми» [7].

Саме зараз пролетарське культурне середовище поглиблено займається питаннями художньої форми, її

взаємовідношенням із змістом і з класовою боротьбою в країні і т. д. Питання форми поставлено дуже реально, є цілий ряд блискучих статей. Є вже цілі теоретична і критична бібліотечки, де ці питання поставлено,— бібліотечки дуже цінні, хоч питання са́ме ще лише поставлено, а не остаточно розв'язано.

Теза 9. «Співвідношення між різними угрупуваннями письменників за їх соціально-класовим або соціально-груповим змістом визначається нашою загальною політикою. Проте треба мати на увазі, що керівництво в галузі літератури належить робітничому класу в цілому, з усіма його матеріальними та ідеологічними ресурсами. Гегемонії пролетарських письменників ще немає, і партія повинна допомогти цим письменникам завоювати собі історичне право на цю гегемонію. Селянські письменники повинні зустрічати дружній прийом і користуватися нашою безумовною підтримкою. Завдання полягає в тому, щоб переводити їх зростаючі кадри на рейки пролетарської ідеології, ні в якому разі, проте, не витравляючи з їхньої творчості селянських літературно-художніх образів, які і є необхідною передумовою для впливу на селянство» [8].

В галузі літератури пролетарська творчість може вже зайняти місце, близьке до місця гегемона. В галузі театру зроблено набагато менше.

В багатьох театрах ідуть п'єси пролетарських письменників. Далеко не всі ці п'єси — першокласні; навпаки, іноді вони досить слабкі з драматургічного боку.

Неприйняття п'єс театрами дає іноді привід до розмов про те, що ці театри чинять опір проникненню в них пролетарських п'єс. Здебільшого це не правильно, театри загалом ідуть назустріч вимогам пролетарського глядача, але слабкість самої драматургії не дозволяє їм створити собі досить широкий, гостросучасний і водночас художній репертуар. Доводиться чути і скарги на цензуру, яка забороняє іноді постановку п'єс не тільки явно ворожих нам авторів, а більш чи менш близьких попутників і навіть пролетарських драматургів і комуністів. Але річ у тому, що, бажаючи висловити пролетарські, революційні ідеї, найдоброзичливіший автор може іноді допуститися фальшивого і просто шкідливого тону. Навіть належність письменника до Комуністичної

партії і політична витриманість не є гарантією цілковитої витриманості його творчості.

Тому,— не заперечуючи консерватизму і реакційності деяких діячів театру і навіть цілих театрів, не заперечуючи окремих помилок репертуарних комітетів, які через надмірну підозріливість надто звужують рамки припустимих у художній творчості відхилень від програмної ортодоксальності,— головну причину недостатності опанування нами театру треба бачити в слабкості нашої драматургії.

Є, звичайно, позитивні явища. Є кілька комуністів, які пишуть прийнятні і хороші п'єси. Скажімо, Білль-Білоцерківський пише п'єси, хоч і сповнені структурних та літературних вад, незграбностей і т. ін. і часом не цілком правильних змістом, але сам автор зростає, і разом з тим п'єси його вже зараз прийнятні і справляють велике враження на пролетарську аудиторію. Зростає Кіршон. Остання п'єса його «Місто вітрів» є вже справжнім художнім досягненням. Ми не можемо претендувати на гегемонію в цій галузі на тій підставі, що в нас є три-чотири драматурги, які пишуть непогано.

В інших мистецтвах ми ще слабші. Є пролетарське ядро, яке в галузі живопису, в галузі пластичних мистецтв працювати тільки ще починає — не більше. В музиці ми маємо лише перші паросточки, перші спроби визначити, що таке музика, яка відповідає нашому часові, і якими шляхами треба до неї йти. Тому залишається ще цілком актуальним положення, що ми повинні допомогти пролетарським художникам у справі завоювання гегемонії на основі їхньої подальшої художньої творчості. Методи адміністративного натиску тут ні до чого не приведуть. Тільки в галузі літератури пролетаріат може тепер з певним правом заявити про справжню перевагу в нашій країні.

Треба застерегти деяких товаришів, особливо письменників, художників, від майже фізичної, запеклої боротьби з митцями не нашого табору. Наша боротьба має характер насамперед залучення до нас сил, характер боротьби за тих, що вагаються. Це не означає, що ми не повинні пускати в хід різку критику,— критика може бути різкою. Але вона не повинна цькувати і ганьбити письменника Не треба ставати на точку зору витіснення безпартійних елементів з мистецтва. Це один з видів спецоїдства. Та велике проникнення в ми-

стецтво безпосередніх виразників ідеології пролетаріату не лише законне, а й необхідне. Можливість виконати це дає культурне зростання робітничого класу.

Ми підтримуємо певну кількість старих художніх установ. Ми, звичайно, повинні це робити. Вони нам потрібні як джерело розуміння старої культури, старих навиків, як провідники кращих сторін старого мистецтва. Ці установи виявляють велику життєвість. Нема, наприклад, жодного старого театру, який би не пішов назустріч вимогам часу. Але впадає у вічі те, що наші нові і значні рухи в галузі театру — такі, як ленінградський ТРОМ*, Театр Революції, Мейєрхольда, ММРПС** та інші, не забезпечені матеріально і дістають надзвичайно мізерну фінансову підтримку. Пояснюється це певною інерцією наркомфінівського апарату. Кожного разу, коли ми вимагаємо нові десятки або сотні тисяч на нові заходи, нам кажуть: «Рік важкий, важко більше дати; ми дамо те, що давали минулого року, і тим установам, яким давали і раніше, а зробити новий перерозподіл неможливо».

Я гадаю, що Головмистецтво розгорне велику громадську кампанію, щоб змінити це досить ганебне становище наших нових театрів. Правда, Ленін сказав мені в особистій розмові, коли я його просив: «Дайте мені грошей для підтримки наших експериментальних театрів, бо це театри нові і революційні».— «Нехай протягом голодного часу експериментальні театри протримаються на певному ентузіазмі. Цілком необхідно докласти всіх зусиль, щоб не впали основні стовпи нашої культури, бо цього нам пролетаріат не простить». Ленін стояв на тій точці зору, що ми повинні подбати передусім про те, щоб не розпались музеї, які зберігають величезні цінності, щоб не зголодніли і не втекли за кордон визначні спеціалісти. Він вважав, що коли ми підождемо з тим, щоб поставити на перший план експериментуючу молодь,— це буде меншим гріхом.

Але відтоді минуло одинадцять років. Ми стали незрівнянно багатшими,— адже тодішній бюджет був разів у десять менший за теперішній! Зараз ці (які тоді справді тільки починали експериментувати) театри являють собою дуже цікаві суспільно-художні явища.

---

* Театр робітничої молоді.— *Ред.*

** Московської міської Ради професійних спілок.— *Ред.*

У нас є наші власні працівники сцени, які, якщо дати їм матеріальні засоби, зможуть піднести на значну висоту нові форми творчості. Ми їх не підтримуємо. Тут потрібний різкий поворот.

На театральній нараді при Агітпропі ЦК партії ми говорили: підтримувати старі театри і штовхати їх дедалі більше на новий шлях — необхідно, але розвивати нові театри — з цілком революційною настановою, з молодими трупами — ще більш необхідно. Втілити це в життя виявилось важко. Може, це залежить частково від нашої незграбності, від нашого невміння. Ми повинні цієї плями на нашій художній політиці позбутися. Це, звичайно, хиба. Не можна сказати, щоб хибою було те, що Наркомос підтримує старе мистецтво і дає можливість його діячам поступово еволюціонувати в наш бік. Дискусійні статті, які звинувачують Наркомос у пасеїзмі *, не влучають в ціль. Але правильно те, що ми мало підтримуємо нові форми мистецтва. Голос нашої преси повинні врахувати ті відомства й інстанції, які були глухі до повторних вимог Наркомосу дати кошти для цієї мети, в тому числі на розвиток мистецтва на селі.

Резюмую: Ми повинні вести енергійну боротьбу проти спрямування вправо, проти полону в старих форм, застарілого змісту і проти формування мистецтва, що відображає нову ідеологію ворожих нам класів у мистецтві безпредметному, безпристрасному і ніби беззмістовному, а насправді сповненому ворожого змісту. Коли ці течії проявляються в формі контрреволюційній, їх треба просто забороняти, а форми м'якші, менш виразні, треба піддавати суворій критиці. Ми повинні натискати на тих, хто ще й досі сидить у бесті ** або йде лише на мінімальні поступки, сподіваючись ними відкупитися, відбутися. Ми не вживаємо заходів адміністративного натиску. Але нехай не дивуються такі художники й художні установи, якщо громадська думка буде викривати їх і боротися з ними.

Ми повинні боротися за дедалі більше наближення мистецтва до мас, за проникнення в світ діячів мистецтва і його споживачів правильного розуміння ідейного, соціально-змістовного мистецтва. Ми повинні до-

---

* пристрасть до минулого (від *франц.* le passé — минуле).— *Ред.*

** Тут у розумінні: сховатися від переслідування, вичікувати зміни обставин.— *Ред.*

вести, що соціальний зміст не знижує, а підносить мистецтво і його значення. Нарешті, зростання пролетарської художньої продукції є найосновніше, найважливіше явище, якому мають бути віддані наші сили і наша увага. Треба, щоб наша критика боролася з старомаляйством, з запалюванням лампад перед великими письменниками минулого і фирканням на все нове. Тільки старіючі класи, сивіючі буркотуни думають, що їхній час був хороший, а тепер усе взагалі вичерпалось. Ця оцінка притаманна представникам класу, засудженого історією.

Треба боротися з беззмістовністю в мистецтві. Але цим зовсім не заперечується право на існування не досить змістовного, але веселого, трюкового мистецтва, оперети і т. д. Ми не оголошуємо війни проти смачної їжі, хоч у ній нічого класового й ідейно змістовного нема, не забороняємо їсти цукерки і морозиво. Та коли звичайна розвага перетворюється в головну культурну потребу, тоді це дуже погано, тоді це стає величезною небезпекою. Ті, що кажуть: «Я ходжу в кіно або в театр, щоб розважитись»,— змушують думати, що ці люди дуже втомилися. Той, хто відпочинку шукає в своєрідному, хоч би й шумному сні,— це соціально хвора людина, і людям, які на цю точку зору стають, треба над цим замислитись, бо нова зростаюча громадськість зробить рано чи пізно, в тій чи іншій формі, свої висновки щодо них,— висновки не зовсім приємні для них. Бажання «провести час», відпочити на спустошеному міщанському мистецтві є показник того, що йти в ногу з часом такі типи не можуть. В ногу з часом іде той, хто свій робочий час віддає будівництву соціалізму, а час свого відпочинку — своєму духовному зростанню.

Нарешті, треба домогтися того, щоб наша безпартійна публіка, яка співчуває нам, зрозуміла, що справді нове, справді велике мистецтво буде з'являтися тільки в міру зростання нашого соціалістичного будівництва і в міру нашого наближення до тих цілей, які, будучи пролетарсько-класовими, разом з тим є і загальнолюдськими.

СЕЛЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ГЕНЕРАЛЬНА ЛІНІЯ ПАРТІЇ

Мистецтво може бути поділене на дві групи: перша з них — мистецтво ідеологічне, яке є проповіддю художньою мовою певних ідейних цінностей, друга — мистецтво орнаментальне, беззмістовне, розважальне. Соціологічний аналіз показує, що перевага мистецтва розважального характерна для класів і груп занепадницьких, позбавлених соціальної енергії. Аналіз мистецтва, з свого боку, може бути одним з опорних пунктів соціологічної діагностики: занепадницький характер мистецтва, його беззмістовність дає нам можливість бачити печать смерті на зовні дуже живих соціальних формах. Приклад — нинішня буржуазія Заходу: вона розвинула нечувані військові сили, досягла величезного розквіту техніки і нібито зовсім не має наміру здавати свої позиції. Але погляньте на її мистецтво — воно перевелося на блискучі формою, але внутрішньо пусті твори, перетворилося на засіб для того, щоб розважати себе, відвертати увагу інших від серйозніших завдань. Чому? Це необхідно для панівного класу, бо вся нинішня енергія імперіалістичної буржуазії є глибоко руйнівна енергія, і немає цілей, якими вона могла б виправдати своє існування, немає ніяких аргументів: ні філософських, ні економічних, ні політичних, ні художніх. Цілком ясно, що нинішня буржуазія з її імперіалістичною верхівкою — це хижаки, які згрупувалися в окремі банди, що стоять на чолі держави або групи держав, які від часу до часу всю людську худобинку, все людське стадо ділять між собою разом з майном, землями і т. д., що належать їм, до того ж змушують це стадо битися між собою за те, що якомусь із хижаків припала більша латка вкраденої землі. Такі цілі не можна захищати нічим. Їх доводиться викривати. Тому з наближенням буржуазії до імперіалістичного її періоду дедалі значніше місце займає мистецтво безідейне, мистецтво як розвага, як самоціль.

Мистецтво ідейне буває в класів, у яких є творчі цілі, є позитивна програма.

Бувають, правда, такі випадки, коли правлячі класи мають велику повноту влади й досить великі ресурси і, будучи виразником інтересів групи, яка справді керує прогресом виробничого процесу, ставлять великі завдання, для яких виховують свій народ. Маркс указував приклад — розквіт античної грецької культури. Пізніше настав час, коли ця позірна демократія зжила себе, перетворилася в реакційну соціальну форму і культура та мистецтво її почали руйнуватися. Проте назва «класичного» надовго лишилася за цим часом.

Але навіть і в тих випадках, коли панівний клас ще не вичерпав своїх сил і є справжнім керівником розвитку своєї країни, навіть у цих випадках класові-експлуататору властива гранична обмеженість. Погляньте на такий блискучий прояв творчості панівного класу, як грецька буржуазія в епоху її розквіту. Вона — колонізаторська, хижацька, вона намагається насамперед захистити власницькі інтереси, захистити ідею рабства як нормальну ідею (на що, між іншим, вказував Маркс),— цілий ряд струпів, вад псують навіть те позитивне, що є в цього класу і в його культурі.

Досі панівним класом була завжди меншість і навіть незначна меншість, яка жила коштом пригноблення більшості, була паразитною. Отже, навіть у тому випадку, коли панівний клас виявляв позитивну творчість, і тут вона виходила спотвореною.

Але історія мистецтва знає не лише творчість панівних класів; ми маємо також значні скарби мистецтва, створені класами, які прагнуть до панування,— опозиційними класами, які прагнуть до усвідомлення приниженості свого становища, до усвідомлення необхідності боротися за зміну ладу. Це мистецтво з'являється тоді, коли економічний розвиток приводить пригноблений клас, який не займає керівної позиції, до нового становища: значення його в загальній економіці починає зростати, в нього виникає незадоволення своїм становищем, критика вищого класу. І цей клас органічно зростає, організується в певну політичну силу, починає боротьбу зі старим світом на всіх фронтах. Блискучим прикладом є боротьба буржуазії з феодальним ладом. У цю епоху буржуазія розгорнула величезну наукову і художню творчість, пройняту завжди в більшій чи

меншій мірі (перед марксистським аналізом це не може випасти з уваги) опозиційними тенденціями щодо панівного дворянського класу.

Ми знаємо і перехідні явища. Неправильно було б думати, ніби буржуазія розвивала тільки таку літературу, яка мала різко виражений буржуазний характер. Буржуазія в гострі моменти боротьби намагалася привернути симпатії якнайширших мас трудящих і для цього висувала прийнятні для них ідеї і лозунги. Це робилося, звичайно, не як свідомий маневр, обман, а просто з середовища буржуазної інтелігенції висувались ідеологи, які особливістю свого становища в суспільстві, близькістю своєю до незаможних верств виявлялися здатними сприйняти народне горе, обурення. Так, утворився надто лівий табір французької революційної буржуазії, група дрібнобуржуазних революціонерів-якобінців, яких ми вважаємо попередниками подальших, пролетарських революцій. Література — і філософська, і художня,— яка відображає цю боротьбу молодої революційної буржуазії, не може бути чужою для нас. Коли Ленін писав, що ми маємо зараз перевидавати твори Гольбаха, які багато в чому є і тепер цінними для нас, то це можна сказати і про драми Дідро, про твори Вольтера та ін. Правда, Французька революція і період, що передував їй, може, не дали таких художніх творів, які можна було б порівняти за їх значенням з матеріалістичною філософією XVIII століття, але все ж таки комедії Бомарше є й тепер цікавими і суспільно корисними.

Буржуазія, що завоювала владу, впливала на літературу в протилежному напрямку, захищаючи зайняті панівні позиції від будь-якої критики знизу. Суперечності між буржуазією великою і дрібною загострились, утворилася дрібнобуржуазна течія і в політиці, і в мистецтві. Серед цієї дрібнобуржуазної протестуючої літератури є такі самі цінні речі. Досить назвати Золя, щоб схарактеризувати явище, про яке я говорю.

В Росії опозиційна, протестуюча література мала ще більше значення, ніж у будь-якій іншій країні. Значна частина дворянства, декласуючись, переходячи на становище своєрідного загону буржуазії, втягувалась в опозицію щодо панівного класу самодержавної аристократії. Ця буржуазна опозиція поповнилася ще крайніми лівими з різночинців, які (з Бєлінським і Черни-

шевським) почали відігравати велику роль і ставали іноді на близькі нам позиції.

Російська опозиційна і революційна література була забарвлена в тони утопічного соціалізму народницького відтінку і сягала іноді високої художності. Ніхто, і особливо селянський письменник, не може проходити повз таких колосів мистецтва, як Гліб Успенський, Щедрін. Ця література становить собою дуже значну силу. А втім, це були слова, яким не могло відповідати діло, і тому всі ці письменники мають надзвичайно гіркий вираз на своєму обличчі. Багато хто з них були настроєні вкрай песимістично, навіть безнадійно, писали з гіркотою, знаючи, що читачі співчувають їм, проливають сльози разом з ними, але так само безсилі, як і вони. Тому божевілля, самогубство, запій— все це поєднується з іменем майже кожного тодішнього письменника, бо він був живою людиною, в його голосі звучав голос маси експлуатованого народу Російської імперії, а зробити такий письменник нічого не міг, його твори були стогоном, скаргою, криком гніву, сміхом, за яким завжди відчувалися сльози, бо сміятися добре може тільки переможець, а сміятися знизу вгору, сміятися над тим, хто тебе придушує,— дуже важко. Говорячи про українську літературу, передусім згадуєш справжнього великомученика, людину, яка безпосередньо представляла собою селянські маси і в буквальному значенні слова була замучена,— Тараса Шевченка. Можна тільки дивуватися з того, що з такою долею він зміг стати одним із світових поетів.

Література була опозиційною, оскільки краща частина письменників не могла працювати для господаря країни. Він був їй ненависний.

Тепер наша країна переживає нову епоху: при владі клас, повний сили, клас творчий, який хоче переробити світ відповідно до певних принципів, що випливають з ходу історії,— її могутня течія несе цей клас саме туди, куди він хоче допливти. Цей клас-господар зовсім ще не впорядкував свого господарства, навіть зовсім ще не знає всього свого господарства і тих процесів, що їх революція внесла в країну у всій їх багатогранності. До того ж пролетаріат зустрічає в своїй країні ворогів — не лише контрреволюційні сили, а й таких, як соціальна стихія темряви, хвороби, великий залишок міщанських забобонів і потворств, нарешті, мала населе-

ність, безмежні степи, небезпеки засухи і т. ін. Перед класом-диктатором стоїть завдання подумати про всі нестатки і труднощі, зуміти піднести країну, створити матеріальну і людську базу, на якій, наперекір усім ворожим силам, пролетаріат побудує соціалістичне суспільство.

Чого ж великий будівник-пролетаріат може чекати від літератури як помічника в цьому будівництві? Коли ми з деяким презирством ставимося навіть до найблискучіших творів мистецтва минулого, які не є частиною будівництва реального життя людей на землі, вважаємо їх іграшками, хоча б і зробленими з золота, то тим більше тепер усе, що не сприяє нашому будівництву, стоїть надзвичайно низько в нашій оцінці. Ми розцінюємо кожне суспільне і культурне явище з погляду користі для нашого будівництва. Будь-яка активна людська діяльність, що її ми сприймаємо зі знаком плюс, є, власне, тією чи іншою формою співробітництва в спільній соціалістичній будові. Наша радянська література також повинна бути могутнім, висококваліфікованим співробітником у будівництві соціалізму.

Чого ж вимагає від літератури це будівництво?

Насамперед інформації. Звичайно, інформацію ми можемо діставати з допомогою статистики, анкет, з допомогою соціальних наук і публіцистики, статей у наших журналах і газетах, всього нашого інспекторського державного апарату. Величезна армія робсількорів служить справі інформації. Але митець дає особливу інформацію. Мистецтву властивий цілком особливий спосіб синтезу — підсумовування досвіду. Це — спосіб створення художньо типового. Можна підсумувати складні явища в цифрах: усі знають їх цінність, але всі знають, що вони аж ніяк не життєві в розумінні абстрагування від матеріальних форм життєвих явищ і дають уявлення про явища в якомусь середньому розрізі. Нормальна схема має величезне значення. Але є теми, яких не можна викласти статистичним методом; вони вимагають особливого, художнього методу. В них немає нічого таємничого, але вони є складнішими і вимагають дуже складних процесів творення. Художник збирає різні життєві враження, матеріали і поєднує ці розрізнені матеріали в одному якомусь образі. Це може бути людина, або місто, або якась подія, соціальна група або відношення між якимись групами, але, в усякому разі,

це буде новий образ, тобто щось цілком конкретне, так ніби митець говорить не про суму фактів, а про певний, узятий із життя факт. У цей факт він вкладає шляхом напруженого творчого процесу, шляхом збирання великого матеріалу і обробки його все, що є цінного й важливого для того, щоб характеризувати сотні й тисячі подібних же явищ. Так, наприклад, коли ви спитаєте статистика чи соціолога, що таке купець, він відзначить усі загальні риси, які притаманні купцеві. Вийде або схема, або певний статистичний облік. А Островський вибирає типові риси всіх або більшості купців, яких він спостерігає, і ви маєте абсолютно цілісний образ, що дає уявлення про цілу соціальну різновидність. При цьому образ настільки конкретний, що так і хочеться спитати, де цей купець живе. Таке типове зображення не заперечує інших методів, але є надзвичайно цікавим методом інформації. В художньому творі не можна зображати ні на кого не схожої людини, дивного індивідуума, оригінала,— це не потрібно нам, не цікаво. Нам цікаво, щоб село в творі (приклад — «Бруски» Панфьорова) було створене з таких мужичків, на кожного з яких є в інших селах сотня, тисяча схожих селян. І оскільки виклад цього типового йде як розповідь про певне життєве явище, то якщо розповідач хороший, кожний із фактів і дійових осіб має величезну пізнавальну зарядку, бо дає відчути яскравіше і повніше явища, що їх спостерігає читач у своєму повсякденному досвіді. Іноді читачеві доводиться внести тільки маленьку поправочку, щоб встановити цілковиту схожість з відомими йому людьми чи випадками.

Але є ще одна риса художньої інформації, яка характеризує інше завдання мистецтва, тонше, складніше, важче.

Бувають, звичайно, байдужі оповідачі, які зображують типові події, вчинки типових людей, не кажучи, як вони ставляться до них: добре чи погано, ніде не висловлюючи власної думки, а надаючи робити висновки самому читачеві. Іноді митці кажуть: «Я не можу робити висновків»; другі додають: «Митець і не повинен їх робити»; а треті просто кокетують в цьому розумінні: «Нехай,— мовляв,— читач сам здогадується».

В наші часи швидкого життя ми рідко вимагаємо від митця, щоб він усе виписував до рисочки, і задовольняємося звичайно тільки натяками, це — імпресіоніст-

ський метод письма. Багато хто з письменників, які втримуються від висновків, ховаються теж за такий імпресіонізм. Звичайно, не можна від письменника вимагати, щоб він у кінці писав, що «мораль цієї байки така». Та коли митець не знає, що ж виходить з того, що він розповів,— це митець поганий, у нього не вистачає певного світогляду, він, як «кодак», фотографує, але не реагує на речі; це поганий митець, бо митцем робить людину навіть не стільки проникливий погляд і гостре перо, скільки велике почуття. Митець реагує, відгукується на життя скоріше, сильніше, ніж людина художньо не обдарована. І байдужий митець може служити людству: адже навіть апарат може служити, і ми не вимагаємо, наприклад, від термометра, який ставимо, аби подивитися, яка температура у хворого, щоб він обурювався, жахався, але, в усякому разі,— це інструмент бездушний, позбавлений активності.

Іноді кажуть, що хороший саме той митець, який про все пише з цілковитою байдужістю, завжди зберігає олімпійський спокій; але це ідеал старий, придуманий тим класом, який усувається від дійсності. Наш митець є людина з певним почуттям. Звичайно, коли він говоритиме не образами, а проповідуватиме, переконуватиме, то це буде хороша людина, але поганий митець, бо, як говорив Плеханов, митець повинен сміятися, плакати, але все це — мовою образів. Погано, якщо художник, намалювавши лева, пише: «Це лев, а не собака»,— але ще гірше, коли він, намалювавши лева, сам не знає — лев це чи собака. Візьміть «Бруски» Панфьорова: це не публіцистика, але хіба можна сказати, що це річ за почуттям і симпатіями не визначена? Ви відчуваєте напруженість боротьби соціалізму з куркульством, серце кров'ю обливається при тимчасових поразках бідноти; ви прекрасно відчуваєте, на чиєму боці симпатії письменника, хоч він про це і не говорить на кожній сторінці,— це ясно само собою. Справжнє мистецтво емоційне, воно не лише інформація з допомогою типових образів і положень, але ще й живий емоційний виклад, зігрітий почуттям; воно не лише розповідає, не лише дає можливість орієнтуватися розумом і більше знати, а допомагає міркувати про те, що показано, міркувати на основі тих принципів і живих пристрастей, якими зігріто наш світогляд. Меншовики говорили, ніби для марксистів суспільна теорія Маркса

є така сама об'єктивна наука, як і теорія Ньютона. Але треба пам'ятати слова Маркса, що ми хочемо пізнати світ, щоб переробити його. А без ентузіазму ця велика справа неможлива. Коли б наш клас був безсторонній, коли б наш клас скрізь ходив з компасом і кутоміром, перекладав на геометрію те, що бачимо навколо себе, зрозуміло, це не був би революційний клас, він не був би здатний на велику справу.

Проповідуючи образами, митець повинен мати живе серце і повинен учити нас, допомагати нам думати. Я днями прочитав оповідання початківця, письменника-вчителя. Оповідання дуже непогано написане, хоч і не є шедевром. У ньому змальовується куркуль, який, ненавидячи одну молоду жінку-висуванку, жваву, міцну молодичку, вирішив її вбити. Вона живе дуже далеко від села, в лісі; він пішов туди, але по дорозі зустрів вовків і прибіг до неї додому, шукаючи порятунку, надзвичайно наляканий,— бо він внутрішньо боягуз, нещасна егоїстична людина. А вона, бачачи його переляк, каже: «Я тебе проведу». І коли вона провела його, вивела з лісу, він її вбиває. Оповідання не бозна-як написане, але ви не можете не полюбити цієї жінки. Вона проводить людину, якої не любить, яку зневажає; він заблудився — треба йому допомогти, хоч вона пам'ятає всі його гидоти. Цій мужній жінці протиставлена потайна злість куркуля, який не знає високого людського почуття і переслідує тільки одну мету — зберегти свою калитку. Ось наочний приклад, як можна літературою вчити. Я переконаний, що в усякій аудиторії це оповідання залишить якийсь слід гарячої симпатії до наших прагнень і з новою силою викличе презирство, огиду до егоїстичного типу ворога.

Але митець повинен не лише звеличити тип пролетаря, показати нам сильні наші сторони: він повинен критикувати,— критикувати не самих лише певних і свідомих ворогів, а також нестійкі елементи.

Художня критика витягує на світло і ставить під мікроскоп шкідливі для нас риси і рисочки, в художній формі відображає негативний тип, робить його конкретним, типовим. Для цього вона розглядає його з точки зору нашого світогляду, нашого почуття,— критика передбачає негативну або позитивну оцінку, симпатію або антипатію. Розмови про те, що ворога треба змальовувати, не нав'язуючи своєї точки зору,— або помилка,

або свідома брехня. Треба витягати назовні його внутрішні болячки, його потворність.

Величезна частина селянства, що перебуває під тиском комунізму, з одного боку, і буржуазії — з другого, належить до типів хитких. Тут ми маємо величезну кількість соціальних прошарків і типів... Ці хитання треба критикувати розумно, з розумінням наших величезних завдань, оскільки ми не лише повинні вести боротьбу з дрібною буржуазією, а й за дрібну буржуазію, щоб залучити її на свій бік, щоб поступово втягнути її в новий, соціалістичний лад. Цей бік художньої критики має величезне значення.

Але дуже важлива й самокритика. Велике завдання — змалювати абсолютно цілісну, монолітну більшовицьку постать, але важливо і підмітити вади, смітинки і якусь небезпечну для нашої роботи рисочку в нас самих. В одному з романів, наприклад, було поставлено таку проблему: що має бути вище — жива ініціатива чи партійна дисципліна? Це питання ставилося дуже часто у воєнних романах довоєнної епохи. Так і в романі «Принц фон Гамбург» [1] генерал, полководець, коли він зважиться на свій страх порушити дисципліну і накази вищого начальства, то має всі шанси перемогти. Але це буде перемога шляхом порушення дисципліни, а порушувати дисципліну — це означає внести розклад в армію. Коли ж він цього не зробить, це буде дрібнобюрократичний підхід, бо це означає підкорятися наказам згори, які було видано без знання місцевих умов.

Це питання цікаве. Марксизм не вважає, що якісь сили роблять за нас історію. Історію роблять люди, і кожний повинен намагатися бути яскравим, сміливим, живим представником соціальної сили, яка рухає мільйони мас. Звідси цілком ясно, що і в воєнному, і в усякому іншому випадкові ми лишаємо за окремими людьми значну ініціативу і відповідальність.

Ми кажемо: «відповідальний працівник». Що це означає?

Відповідальним називається такий працівник, який може поводитися так чи інакше за своєю ініціативою, порушуючи навіть ті чи інші закони; та коли він при цьому помилиться, то відповідає за свою помилку. Можна уявити собі монолітного більшовика, в якого риси дисциплінованої людини переважають над іншими і якоюсь мірою не дають можливості розвинутися інди-

відуальності. І можна собі уявити працівника, який при всьому своєму більшовизмі має трошечки анархічний присмак, бажання вирізнятися, і це приводить його до неправильних вчинків. Коли б хтось написав на таку тему не моральний трактат про дисципліну, а роман і показав би і перший, і другий типи, взявши барви з життя, подавши цілком конкретні, але, звичайно, типові образи, то чим позитивніший тип був би змальований, тим краще, бо позитивний тип нам покаже найвищий розвиток цих рис, дасть нам ніби камертон, за яким має в цьому відношенні йти розвиток, щоб не допуститися шкідливого ухилу ні в той, ні в другий бік. Але цього навчає і образне відтворення помилок, що випливають з хибної настанови. Критика може піддати своєму аналізові всіх—від найбруднішого, мерзенного нашого ворога до постаті, яка гідна бути вождем, але в якій ми бачимо ті чи інші вади. Чим гідніша і більша натура зображуваної особи, тим дійовішою буде і наша критика.

Звичайно кажуть: «Позитивний тип створювати найважче, позитивний тип завжди здається картонажним, штучним». Певна річ, цілком позитивний тип створюється цілком позитивним середовищем. Поки його нема, доти кожний буде більшою чи меншою мірою відображати негативні якості того далеко не досконалого середовища, з якого він вийшов. Але вже в наш час авангардний тип, тип викінченого партійного, радянського будівника дуже високий — такий, що від нього видно подальші висоти. Ленін, взятий як особистість, осявається сонячним світлом те, якою має бути нова людина. Митець повинен показувати позитивні типи.

Рецепт — «зроби такий позитивний тип, щоб він був гладесенький-рівнесенький» або «зроби позитивний тип, але примішуючи певну кількість негативного, інакше ніхто не повірить» — ми давати не можемо. Це справа генія або таланту митця.

Але вся суть нашого пролетарського руху і завдань, що стоять перед ним, дає опорні пункти, виходячи з яких можна малювати і майбутній лад, як ми його уявляємо, і тип викінченої людини, за яку ми боремося. Це важко, на цьому легко зірватися. Коли, скажімо, сприйняти останній акт «Клопа» Маяковського — Мейєрхольда як майбутнє суспільство, якого ми бажаємо, то можна сказати: «Не варто для цього боротися, бо більш темного, невдалого суспільства не можна собі

уявити». Зрозуміло, для того щоб змалювати майбутнє, потрібні дуже добре знання основ нашої соціології, надзвичайно сильна уява, а на палітрі митця — величезна кількість барв із нашої дійсності. Все, що досі писалося в утопічних романах, слабке. Та коли, виходячи з того, що досі спроби не вдавалися, ми скажемо, що про це не можна писати, це буде груба помилка. ...Наша молодь не знає царя, околодочного, вона виросла за нашого ладу, їй немає з чим його порівнювати, і тому вона не відчуває перехідності, в неї немає конкретного уявлення про минуле і майбутнє. Але про минуле вона може черпати знання від письменників-реалістів минулого і з історії, а вселити живе уявлення про те, куди ми йдемо, без того, що називається утопічним романом, не можна.

Те, що сказано про передбачення життя суспільства, стосується і створення позитивного людського типу. Можуть заперечити: «Як же можна будувати, коли не знаєш плану, за яким будуєш, і не знаєш остаточного результату?» Але не говоритимемо про остаточний результат, його не може бути: комунізм не є кінцевий етап історії, за однією епохою буде виростати інша. Результатом найближчого етапу буде соціалізм і нова соціалістична людина. Спроби змалювати її численні, але не дуже задовільні. Розповім вам такий курйозний факт. Один французький письменник (прізвища тепер не пам'ятаю), письменник третьорядний, написав фантастичний роман, в якому показав людей дольодовикового періоду і намагався довести, що в них були такі самі пристрасті і така сама логіка, як у нас, тобто що в усі віки людина, по суті, була одна і та сама. Французький академік (академік надзвичайно реакційний) написав у передмові до цієї книжки: «Автор намагається довести, що людська натура залишилась одна і та ж сама відтоді, коли вони були людиноподібними мавпами, і до гордого більшовика». Якось зовсім несподівано вихопилась у нього така фраза: «до гордого більшовика». Так от, дуже хочеться, щоб і цього «гордого більшовика», нову, випростану на весь зріст людину хтось змалював якомога повніше, всебічно і живо.

Яка ж література це може зробити? Пролетарська література.

Це — її прямий обов'язок. Попутники можуть тут тільки допомогти, а основну роботу повинні виконати

пролетарські письменники. Якщо вони зараз слабкі, з цього не випливає тільки те, що вони повинні стати якомога сильніші. Це — не лише їхнє право, а й обов'язок. У п'ятирічний план треба було б поставити висування справжніх пролетарських письменників.

Селянська література також відіграє колосальну роль.

Вона є виразником велетенських селянських мас. Крім того, письменники, найближчі до селянських мас, можуть впливати на селян, може, навіть сильніше, ніж пролетарський письменник, який не відчув усіма фібрами своєї істоти селянського життя.

Згідно з цим наш ЦК писав про селянських письменників у 1925 році: «Селянські письменники повинні зустрічати дружній прийом і користуватися нашою безумовною підтримкою. Завдання полягає в тому, щоб переводити їх зростаючі кадри на рейки пролетарської ідеології, ні в якому разі, проте, не витравляючи з їхньої творчості селянських літературно-художніх образів, які і є необхідною передумовою для впливу на селянство» [2].

Що це означає?

Це означає, що нам потрібний особливий селянський письменник, ідеологічні прагнення і політична програма якого були б пролетарськими. Всякий інший селянський письменник буде перехідним типом, відходитиме в бік попутництва. Генеральна лінія політики пролетаріату є єдина лінія, рятівна для селянства. Треба розуміти своєрідність шляхів, якими кожний клас іде до соціалізму. Але для того щоб селянський письменник розумів шляхи, якими селянство має йти до соціалізму, він сам повинен прийти до ленінізму. Селянський письменник, на думку ЦК, може впливати на селянство лише в тому разі, коли його художні образи насичені і селянською мовою, і селянською мораллю,— тільки таким чином він перетворює нашу чітко визначену мету на таку силу, яка здатна впливати на селянську дійсність. Отже, необхідне прекрасне знання реальної дійсності, вміння розібратися в шляхах, якими вона рухається і повинна рухатися вперед, особиста глибока симпатія до всього життя трудового селянства і вміння користуватися художнім методом, який справді прийнятний, справді переконливий для селянської маси. Ось що таке селянський письменник, якого ми хочемо мати.

Коли цей селянський письменник сам і не оре, коли він залишив ниву і став спеціалістом-письменником, то він повинен жити одним життям з селом і лишатися селянином за інтересами і методами викладу своїх думок.

Особливо підкреслюється важливість художнього впливу на село тим, що селянська маса живе природою, лише поступово виходить із світу забобонів і здебільшого не дуже грамотна; навіть у високих своїх прошарках вона не може абстрактно мислити, і для неї мова образів украй важлива. Н. К. Крупська говорила про те, що на селянські маси дужче впливає художній образ, ніж політичний аргумент[3]. Якщо ми цього проводу, селянського письменника, не створимо, то це буде великий промах у справі зв'язку між пролетаріатом і селянством, величезним недоліком у роботі над нашою змичкою.

Ось чому потрібні саме такі селянські письменники.

Бувають і інші селянські письменники, надзвичайно насичені селянським побутом, але не пройняті пролетарською свідомістю. Одні з них можуть бути ближчими, інші дальшими від нас, і їх треба наблизити до себе,— звичайно, не обіцянками, а шляхом розумної пропаганди, тобто з допомогою такого методу, яким ми боремося з релігією. Робота серед цих письменників входить у нашу широку боротьбу за дрібну буржуазію. Але є й такі, котрі далеко від нас стоять, і не тому, що не розуміють соціалістичних шляхів, а тому, що виражають тенденцію капіталізму. Серед селянства є група куркульства. Треба пам'ятати, що нинішній куркуль — це недавня людина, це не колишній «потомственний» куркуль, який успадковує майно батьків,— ні, він висувається у верхній шар, у групу сільських буржуа-фермерів через спритність, меткість, хижацьку обдарованість і розум. Тому куркуль — ворог досить сильний. Коли б куркулі були, як їх часто зображають, заплилі жиром туші, то можна було б їх послати на бойню і переробити на мило (як говориться в одному оповіданні), але в тім-то й річ, що їх так легко не візьмеш. Ці селянські капіталістичні елементи намагаються виразити свою ідеологію в літературі. Вони знаходять собі такий літературний рупор у частині інтелігенції, яка не йде з нами в ногу. Куркуль — це ворожа нам сила, це небезпечний внутрішній ворог нашої Радянської країни.

Тому серед контрреволюційної інтелігенції набираються певні кадри, які хочуть вести куркульську лінію і говорять: «Слухай, селянине, більшовики тебе тягнуть у фабричний казан пролетаріату. Цим знищать тебе більше, ніж поміщик, який хоч і дер з тебе три шкури, але стояв за старе село, «матушку-деревню» з усіма її звичаями і віруваннями». Такий письменник мобілізує всяких лісовиків, водяників, і ладан, і всяке чаклунство та знахарство — одне слово, всю ту романтику, яка зливається з старим селом [4]. Вони намагаються зміцнити реакційне одноосібне селянське господарство, борються проти пролетаріату, який хоче зруйнувати його, замінивши колективними формами господарства. Боротьба проти колективізації — одне з ударних завдань цієї соціальної групи в наші дні. Один куркуль сказав мені якось: «Колгоспи — це значить, що хочуть посадити селянина на кіл, як це у Персії роблять». І письменник, який виражає інтереси куркуля, не шкодує фарб, щоб скомпрометувати ідеї колгоспу,— тут і оповідання про колективи, що розвалюються, і глузування, і наклеп, і докази того, що ця форма проблематична, бо «не рідня» «одвічному духові» селянства.

Це література селянська, але реакційно-селянська, куркульсько-селянська, вона тягне селянина геть від пролетаря, тягне його в болото індивідуалізму, де водяники в образі куркулів справді на ньому їздитимуть. Це лінія закабалення селянства.

Як ми будемо боротися з такими явищами в літературі? Якщо переступлять через край — просто заборонимо, але ми не хочемо затикати кожну дірку, з якої не б'є кришталево чиста пролетарська вода... В більшості випадків критика буває корисніша від заборони.

Ось, наприклад, Кличков. Від книжки до книжки він стає прогресивним, бачить, що не можна з самими чортами жити, але від цих чортів ніяк не може відкараскатися, дедалі більше в його книжках радикально-народницьких елементів, але ці нові рисочки, як і раніш, сповнені забобонами. Виходить так: я в бога не вірю, хреста натільного не ношу, з чортами не зустрічаюсь і вдачі їхньої навіч не знаю, але мені страшенно подобаються селянські узори, я люблю кустарне мистецтво, словесний селянський орнамент і тому можу писати тільки такі речі, як «Чортухінський балакир». Та коли письменник хоче користуватися цією мовою селянських

забобонів, то треба користуватися нею так, щоб видно було, чого хоче письменник, щоб видно було, що він хоче руйнування старого сільського побуту, так добре ним описаного. А то виходить так, що в Кличкова темрява і неуцтво в опоетизованому вигляді — основна тема. «Оглядаєшся назад і бачиш: минуле прекрасне». Як прекрасне? Сам Кличков описує страхіття кріпосного права. А естетично це виходить прекрасно. Це благоговіння перед селянськими забобонами, як перед естетичною цінністю, стає кайданами на ногах письменника, заважає йому йти вперед.

Селянство розшароване, і його письменники також. До одних ми ставимося просто, як до ворогів,— часом, може, таку селянську книжку Головліту доведеться і не випустити; других ми друкуємо, але покриваємо вогнем усіх наших критичних батарей; третіх, ближчих до нас, ми критикуємо, відзначаємо їхній рух уперед, до нас. Та коли ми зустрічаємо того самого селянського письменника, про якого говоримо, як про найбажанішого,— бо ленінська свідомість у нього повноцінна, є знання селянського укладу і способи мислити селянською мовою,— то цьому письменникові ми повинні приділити максимум уваги, піклування й підтримки. Цей письменник — важливе знаряддя в нашій червоній армії культури, цей письменник ні на йоту не нижчий від пролетарського письменника, бо він є пролетарським письменником у селянському середовищі, або письменником сільськогосподарського пролетаріату, або селянином, що прийшов до вищого пункту розвитку селянства — пролетарського мислення.

Така в основному наша настанова щодо селянського письменства.

Зараз у нашій країні йде одна з найвеличніших господарсько-культурних битв, яку будь-коли бачило людство. Я не дуже давно зустрів одного видатного німецького економіста, і він сказав мені: «Я добре розумію, за що ви зараз взялися. Ви хочете понад стомільйонне село, ці майже тридцять мільйонів господарств, повернути на новий шлях з допомогою впливу пролетарської ідеології, пролетарської держави. Це — найвеличніший факт, який будь-коли знала людська історія, факт велетенської битви економічної стихії і людської свідомості, що починає вторгатися в цю стихію і змінювати історичні шляхи. Співчуваю я вам чи ні, це не повинно

вас цікавити, але я з завмиранням серця стежу за цією колосальною боротьбою». І я можу сказати: кожна тямуща людина — одна зі страхом, якщо вона не співчуває соціалізмові, друга — з тривогою і надією, якщо співчуває, третя — може, просто з тривожною допитливістю, якщо вона вважає себе не зацікавленою в результаті боротьби, але має достатньо твердий розум і достатньо інформована,— але всі вони з напруженою увагою повинні стежити за цією боротьбою старого села з новим, за цією величезною битвою сил, найвеличнішою з усіх, які будь-коли відбувалися на землі.

Ленін говорив, що коли порветься змичка з селянством, нас чекає двадцять-тридцять років страхіть білогвардійського терору, а коли не порветься і ми протримаємося десять-двадцять років, ведучи селянство своїм шляхом,— тоді перемога в світовому масштабі забезпечена. Не [лише] для нас, комуністів, не лише для робітників і селян цікаве це питання; це питання долі людства. Саме тут зараз лежать визначальні шляхи, шляхи дальшого руху людської історії на сотні років.

Головним методом боротьби за основний селянський масив є економічний вплив, господарська політика. Але серед культурних засобів, може, більше, ніж дуже багато інших методів, допоможе в боротьбі за проникнення в село соціалістичної свідомості селянська література, що виражає лінію революційного авангарду селянства.

Ваш з'їзд, товариші, має послужити значним моментом для зміцнення в цій частині нашої культурної армії і розв'язанні того завдання, яке, своєю важливістю, не поступиться першим місцем ні перед яким іншим завданням і стоїть у першому ряду нашого будівництва і боротьби.

Бажаю успіху вашому з'їздові і ще більше успіху зростаючій сім'ї селянських письменників нашого Радянського Союзу.

ЛЕНІН І МИСТЕЦТВО

ПЕРЕДМОВА

Усе, що залишилось від великого вождя, становить значний інтерес,— навіть випадкове, недоговорене.

Коли настане час, сама особа Володимира Ілліча, Ленін-людина, стане предметом уважного і любовного вивчення. Біографічне в ньому, інтимне в ньому теж має величезну, загальнолюдську цінність.

Кілька штрихів, що стосуються його побутового ставлення до мистецтва, відзначені в цій книжці,— дуже цікаві. Ленін співав. Співав з іншими, в хорі. Співав сам, працюючи, прогулюючись. Любив ритми, мелодії. Завжди поєднував з ними слова. Слова і мелодії поєднувались у нього. Найчастіше і найохочіше він співав речі, в які міг укласти своє заповітне — революцію.

Та хоч яка цікава для нас і зараз особа Леніна, що причаровує своєю простотою, цілісністю і монументальністю, зараз ми шукаємо в його спадщині, часом шукаємо занепокоєно, порад, вказівок для нашої боротьби, нашого будівництва.

Ми знаємо — і Ленін знав це добре,— що мистецтво посідає велике місце в нашій боротьбі і колись посяде визначне місце в нашому будівництві.

Чим далі, тим більше потребуємо ми певних принципів *художньої політики.*

Програма партії, природно, говорить про це загально і мало. Найголовніший документ у цій галузі — це резолюція ЦК про літературу (1925). Рішення партійних нарад з питань театру й кіно не були відповідно перетворені в рішення ЦК [1].

А тим часом у самій партії є незгоди в питаннях художньої політики.

Ці незгоди трохи ослабли після резолюції про літературу — тепер вони знову виникли.

Є небезпека відродження того посіху, виключності, вузькості, яка загрожувала свого часу з боку крайніх напостівців. Відзначаючи цілком реальну в нашій обстановці небезпеку дрібнобуржуазного оточення, зара-

ження, допускаються помилки — захищатися, ізолюючи себе, замикаючись у стінах, оголошуючи ворогами тих, хто має бути учнями.

Така найосновніша помилка, яка може загрожувати нам і яка, безсумнівно, обмежила б комуністичний вплив на свідомість величезної периферії і, намагаючись прискорити, сповільнила б розвиток пролетарського, комуністичного мистецтва.

Та є й багато інших проблем.

Хто розв'яже їх? Де достатній авторитет? Поки що вони розв'язуються (або, точніше, зважуються) у суперечках, полеміці, майже в боротьбі комуністів між собою.

Настав час, коли питання ці стали надто настійливі і важливі. Принаймні найважливіші проблеми художньої політики мають бути розв'язані шляхом розширення вказівок, даних щодо літератури, шляхом відновлення їх у точнішій і багатооб'ємній формі.

Ленін мало писав і говорив про мистецтво. Але в його гармонійній революційній свідомості все посідало правильне місце. Коли б він де-небудь дав систематизований виклад своїх поглядів на мистецтво і художню політику, це було б таке саме авторитетне і мудре, як і все ним написане.

Але час був інший. Завдання художнього виховання народу ще тільки мріли крізь дим війни і хмари куряви руйнування і початку будівництва. Тому ми маємо в Леніна лише намітки, уривки. Вони дорогоцінні. Треба вміти обдумувати їх, тлумачити, застосовувати.

Це не означає, що мало не все мистецтвознавство і всі основи художньої політики мають чи можуть бути виведені з невеликих зауважень Леніна, старанно зібраних у цій книжці. У цій галузі, навпаки, багато найважливішого залишено нам як проблема. Тут потрібна велика самостійна, звичайно, в остаточному підсумку колективна думка. Але без зібраного тут матеріалу ця думка не обійдеться.

У цьому головне значення пропонованої увазі читачів книжки.

Коментувати її в передмові я не збираюсь. До тлумачення цієї частини спадщини Володимира Ілліча доведеться часто повертатися. Тут достатньо вказівки на особливу цінність її для нинішнього моменту.

Г. В. ПЛЕХАНОВ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК

І

Значення Плеханова як літературного критика пов'язане передусім із загальними питаннями естетики, історії мистецтва і літературознавства.

Власне літературною критикою Плеханов займався небагато, хоч йому належать окремі чудові етюди в цій галузі. Для нас вони служать скоріше взірцями застосування загальних принципів, свідченням того, які важливі самі ці загальні принципи.

Не перебільшуючи, можна сказати, що основу марксистського мистецтвознавства дав саме Плеханов.

Справді, у Маркса і Енгельса є лише невелика кількість розкиданих зауважень: прямої мети вказати на способи застосування великих принципів діалектичного матеріалізму в галузі мистецтва вони не мали.

Так само і в послідовників Маркса і Енгельса в закордонній літературі можна знайти лише дещо. Найбільше працював у цій галузі Франц Мерінг. Його «Легенда про Лессінга» і том літературно-критичних статей «Світова література і пролетаріат» є, звичайно, дуже цінним внеском у марксистську мистецтвознавчу літературу. Але їх навіть віддалено не можна порівнювати з працями Плеханова у розумінні систематизації основних положень.

Правда, і Плеханов не написав цілісної великої праці, яка була б присвячена питанням естетики, мистецтвознавства і зокрема літератури. Але більш грунтовні, вдумливі етюди, що закладають фундамент у цьому питанні, коли б вони були зібрані всі разом, дали б не менше трьох-чотирьох великих томів, які залишають, звичайно, ті або інші прогалини, але в основному порівняно легко піддаються остаточній систематизації. Всі ці праці в цілому можуть дати картину марксистського мистецтвознавства за Плехановим.

Звичайно, не треба поспішати оголошувати це марксистським мистецтвознавством, абсолютно ортодоксальним, починати «божитися» Плехановим, як свого

роду святим письмом. Незважаючи на праці Плеханова, марксистське мистецтвознавство ще молоде, воно лишається таким і після цілого ряду нових праць у цій галузі марксистів, які працювали вже після революції. Багато що в думках Плеханова може ще бути переглянуте. Тут, безсумнівно, вимагається наполеглива і вільна праця. Свободу думки в галузі мистецтвознавства і літературної критики має зв'язувати тільки правильне розуміння марксизму і ленінізму, як таких.

Проте все змушує думати (так думає принаймні автор цієї статті), що основне у вченні Плеханова залишиться міцним аквізитом марксистської думки і що всяке одхилення від принципів, установлених Плехановим, є достатньо великим риском і вимагає з боку того, хто пропонує таке відхилення, досить вагомих доводів. У теперішній момент ми значно більшою мірою потребуємо поповнення встановлених Плехановим принципів, точніше, розробки на їх основі конкретного мистецтвознавства, зокрема й літературної критики, яка для нас, марксистів, є частиною мистецтвознавства, ніж перегляду його вчення.

Коли ми дозволяємо собі критично поставитись до деяких суджень Плеханова і внести в них ті чи інші поправки, то тільки тому, що зауваження наші стосуються якраз галузі, де Плеханов сам дуже вагався і де ваганням цим має бути покладений край уже в силу історичної обстановки, в якій ми тепер живемо. В усьому іншому завданням цієї статті є більш або менш систематичний виклад плехановських поглядів на мистецтво, особливо на літературу.

Читач може, звичайно, сказати, що автор даремно розширює таким чином рамки свого завдання. Книга, яку ми колективно створюємо, є історія російської критики. У її рамках Плеханов мав би бути взятим саме тільки як критик.

Проте звузити таким чином наш виклад плехановських поглядів і наше судження про нього було б просто неможливим. Критика Плеханова залишилася б незрозумілою, якби ми її одірвали від її коріння, тобто від загальної естетики Плеханова. Ця критика відзначається всіма тими достоїнствами і всіма тими вадами, якими відзначається вся система ідей Плеханова в галузі наукового пізнання художніх явищ.

II

Ставши переконаним марксистом, Плеханов, як ідеолог російського робітничого класу і, мабуть, ще більшою мірою — передової частини російської інтелігенції, яка після розгрому практичного народництва жадібно шукала зближення з робітничим класом, жадібно з'ясовувала для себе характер майбутньої долі цього класу, шляху спільної праці з ним, не міг відірватися такою мірою, як це було можливо для німецьких первоучителів соціалізму, від питань літератури і мистецтва в цілому.

Ми вже мали нагоду в першому томі цього збірника говорити про те, якого виняткового значення набула літературна критика в нашій країні. Виняткового значення набула в ній і сама література, що була не лише художнім відображенням життя класів та їхньої боротьби між собою, а й величезною мірою також замісницею публіцистики, провідником досить виразних тенденцій.

Треба пам'ятати, і це дуже важливо саме при пильному розборі поглядів Плеханова, що слід чітко розрізняти два види тенденційності або ідейності художніх творів.

Точно кажучи, жоден художній твір не може бути безтенденційним, тобто не мати виразного спрямування, не приводити об'єктивно до певних соціально-психологічних зрушень і змін. Мистецтво є величезною силою, що впливає на суспільство. Таким воно залишається завжди. Художник може не лише суб'єктивно думати, що в нього немає ніякої суспільної мети і що він віддається чистому мистецтву, він може навіть стверджувати, що сама думка про таку мету викликає в нього огиду, і все ж таки він буде об'єктивно тенденційним, бо мистецтво, коли воно служить просто для розваг, або мистецтво, коли воно служить містичній ідеї краси, або чистій фантазії, або ще чомусь такого роду, насправді зовсім так само впливає на навколишніх людей, тільки не в напрямі озброєння їх певною соціальною зброєю, а в напрямі обеззброєння. Обеззброювати «мистецтвом для мистецтва» суспільні елементи, які могли б зайнятися критикою словом і ділом існуючого порядку,— це дуже хитрий маневр, який може бути зробле-

ний руками митця, що зовсім нічого не розуміє ні в яких маневрах суспільного характеру.

Звичайно, інколи такий «чистий» митець обеззброює і свою власну групу або, точніше, служить декоратором, який затушовує те почуття падіння, безсилля, яке властиве панівним класам у деякі епохи декадансу, коли з особливою силою розвивається в них смак до «надземного» і асоціального мистецтва.

Отже, навіть найбільші вороги тенденційності, самі того не усвідомлюючи, виявляються тенденційними, і навіть сама боротьба з тенденційністю або з будь-яким служінням мистецтва земному є насправді політичною тенденцією, яка має свої причини і спрямована до певних результатів.

Інша річ — тенденційність цілком свідома, тобто бажання митця за допомогою художніх образів домогтися певних суспільних результатів, зробити певний художній вплив на своїх читачів. Тут, звичайно, може бути ціла градація нюансів від письменника, який старанно приховує свої тенденції, який вважає антихудожнім усякий елемент публіцистики в своєму мистецтві, в якого навіть і душа більше лежить саме до використання мови чистих образів, до такого письменника, який весь час зривається на голу тенденцію, в якого не лише образи набувають штучного, мало живого характеру, до того навантажені вони навмисне відібраним багажем, а й сама тканина образів часто-густо розпускається, і крізь неї ми бачимо обличчя самого письменника, що перетворюється на проповідника, який розмірковує перед нами на зразок тих, наприклад, письменників-народників, яких досить суворо (з естетичного погляду) засуджував за це Плеханов.

Критика в нашій країні завжди користувалась яскраво вираженим суспільним характером літератури і, ніби прикриваючись своїми міркуваннями про «вимисли», розгортала свою власну пропаганду.

Коли Плеханов (це й буде, між іншим, одним із суттєвих питань всієї цієї статті) засуджує і, на мою думку, занадто засуджує це «просвітительське» використання літератури нашими великими критиками, то сам він практично уникнути цього не зміг.

Передусім не уникнув він цього в тому розумінні, що в його очах значно більше, ніж в очах німецьких

марксистів, питання літератури і мистецтва лишилися надзвичайно суспільно важливими.

З тих самих причин, з яких Чернишевський приділив стільки уваги естетиці і написав кілька блискучих суто літературно-критичних статей, з тих самих причин і Плеханов — соціолог, політик, вождь мас — не міг не лишити дуже важливого місця в своїх працях тим самим питанням літератури, її сутності, її впливу на життя, правильного ставлення до неї, правильного використання її.

Ми, звичайно, можемо лише дякувати історії за те, що це так сталося. Ми можемо лише пошкодувати, що особливості німецького життя за часів Маркса, які давно вже звільнили Німеччину від необхідності шукати відображення громадської думки *тільки* в художній літературі і через літературу, тим самим позбавити нас, може, багатьох блискучих сторінок, що їх самі Маркс і Енгельс могли б присвятити цим питанням.

Значна відсталість нашої громадськості привернула увагу Плеханова до мистецтва, тоді як головним його завданням було підготовляти політичні шляхи пролетаріату. Але завдяки цьому — як це часто буває в історії — ми виявилися на передових позиціях щодо мистецтвознавства у порівнянні з країнами, які політично випередили нас на той час.

Опинившись, таким чином, віч-на-віч з тонкою суспільною надбудовою, про яку в Маркса і Енгельса можна було знайти лише найзагальніші і випадкові зауваження, Плеханов повинен був самостійно продумати основи нової галузі марксизму, нової марксистської дисципліни — мистецтвознавства.

Плеханов пішов при цьому трьома надзвичайно знаменними шляхами.

По-перше, прекрасно вивчивши Гегеля і прекрасно розуміючи, якою велетенською величиною в самий марксизм входять ідеї Гегеля, Плеханов, так би мовити, через голову Маркса, звернувся безпосередньо до Гегеля,— не для того, зрозуміло, щоб включити як марксистське мистецтвознавство в загальну систему марксистської соціології неперетравлені шматки Гегеля, а для того, щоб у цій спеціальній галузі, де Гегель якраз зробив надзвичайно багато, повторити ту операцію, яку зробив був Маркс по відношенню до гегелівського

світогляду в цілому, тобто перевернути, в свою чергу, і гегелівську естетику з голови на ноги.

Плеханову, звичайно, довелося брати Гегеля у зв'язку з Фейєрбахом, оскільки якраз Фейєрбах перший задумав саме це перевертання Гегеля «униз дном».

Але це завдання виявилося особливо вдячним для Плеханова, оскільки воно зразу поставило його у зв'язок з великими російськими попередниками.

Вивчення Гегеля і Фейєрбаха в галузі естетики чудово озброїло Плеханова для найглибшого і найтоншого розуміння найвидатніших постатей в історії російської критики — Бєлінського і Чернишевського. Критична переробка Гегеля зливалася, таким чином, із завданням критично переробити основи нашої найбільш прогресивної і найбільш демократичної літературної критики (і естетики взагалі).

Другий шлях, яким ішов Плеханов, було ретельне вивчення джерел розвитку культури і етнографічного матеріалу, який належить до цього. Плеханов брав при цьому в Дарвіна відомості про ті, так би мовити, передестетичні явища, які мають загальнобіологічний характер, а потім стежив, як вони переломлюються на найраніших з відомих нам ступенях людської культури. І тут Плеханов ішов Марксовими шляхами. Відомо, якого колосального значення Маркс і Енгельс надавали працям, подібним до морганівських [1]. Вони вважали, що величезну допомогу розуміння пізнішої еволюції людства дає правильна установка відносно якомога первісніших суспільних форм.

Нарешті, третій шлях, яким ішов Плеханов, був шлях конкретного вивчення окремих переломних, на його думку, найважливіших епох в їх художньому відображенні і перевірки на них, доказовості сили на них марксистського методу вивчення.

Таким способом Плеханову вдалося встановити основний підхід до найважливіших питань мистецтва. Йому вдалося довести до надзвичайної викінченості витлумачення окремих періодів історії мистецтва, зокрема літератури.

Нарешті, цю роботу він доповнив рядом чудових монографій, серед яких є і цінна критика художньо-літературних творів і особливо варті уваги тонкістю і глибиною розгляди великих попередників Плеханова в нашій країні: Бєлінського і Чернишевського.

III

У своїй роботі по підведенню марксистського фундаменту під літературну критику Плеханов передусім зіткнувся з суб'єктивістами, що були епігонами, які вульгаризували основні прийоми великих просвітителів кращої пори діяльності різночинної інтелігенції.

Коли для самого просвітительства вже характерне ставлення до літературних явищ переважно публіцистичне, тобто оцінка крізь них тих або інших життєвих фактів і оцінка самих літературних творів за ступенем прогресивності їх тенденцій, то соціологічна школа суб'єктивістів (Михайловський і К⁰) саме ці сторони перетворила в свого роду всеохоплюючий суспільний принцип.

Кінець кінцем для суб'єктивістів властиво було вважати осіб, які критично мислять (з часу П. Лаврова), тобто, іншими словами, інтелігенцію, чи, як дотепно висловився Плеханов, «людей не нижчих від колезького реєстратора», справжніми рушіями історії. А коли так, то та частина інтелігенції, яка здавалася за убогими суспільними умовами Росії такою, що найсильніше впливала на життя, тобто письменники — як художники, так і публіцисти особливо — мали розглядатись як сіль землі і як рушійна сила прогресу.

Ясно, що кожний, хто це письменництво застосовував не по лінії прогресу, як його розуміла тодішня передова народницька інтелігенція, розглядався як зловмисник, що саботує спільну роботу. Виходячи з цього, можна було побудувати цілу градацію письменників за ступенем їх прогресивності, за ступенем виразності тих тенденцій, які вони проводили в своїх творах.

Ця точка зору видавалася за пряме продовження роботи великих російських критиків 50-х і 60-х років і була майже домінуючою, якщо відкинути, звичайно, консервативну журналістику, що жила непоказним і маловпливовим життям, спираючись майже виключно на підтримку уряду.

Проте з дальшим зростанням капіталізму з'явилися нові прошарки інтелігенції. Вони пов'язували свою долю з дальшим зростанням капіталізму, побоюючись все ж таки прямо видавати себе за його апологетів, а просто зрікаючись, інколи дуже енергійно, старих

народницьких заповітів і переходячи на аполітичні позиції.

Цьому сприяв, з одного боку, крах практичного революційного народництва і, з другого боку, можливість, наслідуючи Європу, де література і критика ставали чимраз більше естетними, служити ніби європеїзації нашої країни шляхом постачання всякого роду культурної обстановки і культурних розваг для буржуазії, що збільшилась кількісно, розбагатіла і причастилася вже до культури, почала меценатствувати, а також заможній частині інтелігенції, яка багато заробляла на зростанні капіталізму. Відображенням цього стала, між іншим, і та спроба перевороту в галузі оцінки критичних методів і самих цінностей художньої літератури, яку зробив був Волинський і взагалі «Северный вестник» і пізніше продовжили всілякі естети, символісти, декаденти і т. д. [2].

Плеханов, певна річ, прекрасно розумів, що література має суспільне значення, що літературний твір цілком доцільно розглядати і з точки зору більшої або меншої користі, яку він може принести пролетарській революційній силі, що зростає в надрах російського суспільства. Так само він розумів, що справжнього свого значення мистецтво набуває тільки тоді, коли ці ідеї, які благотворно діють на суспільство, справді виражені в художній формі, тобто насамперед діють не переконуванням, а живим показом життя в образах.

Обидві ці сторони в різних випадках Плеханов достатньо яскраво відзначав. Проте на перше місце, саме для боротьби як з критикою публіцистичною, так і з критикою естетною, для протиставлення їм нового марксистського методу, Плеханов поставив щось інше, а саме: науково-генетичний розгляд явищ мистецтва, зокрема літератури.

Давши блискуче обгрунтування такої об'єктивно-історичної критики художніх творів, давши чудові її зразки і намагаючись чітко наголосити на її перевазі перед критикою суто публіцистичною і критикою суто естетичною, Плеханов, проте, як нам здається, не звів усіх цих методів до справжнього синтезу.

Кінець кінцем, у Плеханова залишився і своєрідний еклектизм, оскільки з різними застереженнями він допускає і публіцистичну, і естетичну критики,— численні свідчення цього наведемо пізніше,— а з другого боку,

в багатьох випадках він так різко наголошує на винятковій правильності користування генетичним методом, що прямо заявляє, нібито критика не може щодо творів мистецтва ставити питання під кутом зору «повинності».

Слід пам'ятати, що такі хиби в самій конструкції теорії критики у Плеханова є разом з тим його достоїнством і цілком визначаються його часом. Можливо, тільки при полемічній загостреності захисту марксистського об'єктивного історико-генетичного методу можна було справді завдати рішучих ударів однобічному суб'єктивізмові публіцистів та імпресіоністсько-гурманському ставленню естетів, які марно намагалися прикрити свої любительські «ахи» і «охи» фальшивим запозиченням фраз у філософів-ідеалістів.

Плеханов був надто розумний, проникливий і широкий, щоб у цій полеміці беззастережно стати на точку зору генетики. Тому в різних місцях своїх творів він ніби задумується, перш ніж здійняти нищівний молот на публіцистичну критику і естетичну критику, і намагається відвести їм законне місце. Проте основна його тенденція рішучого захисту нової генетичної точки зору проти точки зору оціночної не злилася в гармонійне ціле з його теорією оцінок, хоч Плеханов робив подекуди дуже цікаві спроби поєднати їх разом.

Цей бік діяльності Плеханова, як мистецтвознавця і літературного критика, надзвичайно важливий. Тому в нашій статті нам доведеться не раз повертатися до питань, які пов'язані з цим. Подолання деякої однобічності Плеханова, встановлення органічного зв'язку між усіма трьома точками зору (генетичною, публіцистично оцінюючою і естетично оцінюючою, для чого, очевидно, необхідні критерії, тоді як для першої точки зору критерії не потрібні) є завданням нашого часу в справі освоєння і справжньої утилізації поглядів Плеханова.

Цілком ясно, що для Плеханова оцінююча точка зору мала стати вже тому другорядною, що в його роль і в справу партії, видатним представником якої він був, не входив і не міг входити реальний вплив на хід розвитку літератури.

Плеханов працював як підпільник, як емігрант. Найбільшим здобутком його зусиль могло бути са́ме ствердження основних принципів марксизму і глибоке марксистське висвітлення того, що є, того, що постає. Якби навіть Плеханов став на точку зору того, що має бути,

і почав застосовувати публіцистичну або естетичну критику до літератури свого часу тим чи іншим способом, то це було б майже смішним, бо воно вищою мірою безплідне.

Сам вплив соціал-демократії був на той час невеликий, і навряд чи хтось із письменників став би хоч якоюсь мірою уважно до нього прислухатися.

Порівняйте з цим сьогоднішній стан речей, коли держава і керівна в ній партія кровно зацікавлені в тому, щоб відлити літературу в певні форми як у розумінні її змісту, так і в розумінні її стилю. Література стає надзвичайно важливою (просвітительською) зброєю партії, тобто зброєю у справі організації мас, піднесенні їх культурного рівня і спрямування ходу культурного розвитку народів нашої країни в певний бік. За таких умов критик, який став би говорити, що для марксиста є гріхом підходити до літератури з боку повинності, здався б страхітливим меншовиком, коли не чимось ще гіршим.

Хіба можливий у наш час пасивно-генетичний підхід до поточної літератури? Ще якоюсь мірою він допустимий по відношенню до минулого, та й то ми розшукуємо там такі цінності, які могли б нам допомогти в будівництві сьогоднішнього дня. А вже по відношенню до сучасного справжня марксистська критика мала б стати помічником, до певної міри навіть наставником письменника, що роз'яснює йому те велике соціальне замовлення, яке виникло разом з революцією і відображає гігантські будівні зусилля Радянського Союзу *.

Тому читач не повинен дивуватися, що в подальшому викладі ми звертатимемо особливу увагу на цей бік справи. Пожи́ви для цього Плеханов дає багато, бо в своїй боротьбі з просвітителями типу Чернишевського він, безперечно, перегнув палицю, і тепер нам треба вносити деякі поправки в його, часом надто суворі,

---

* З цього приводу корисно згадати знаменні слова Леніна про принципову злитість для нас теорії і «партійності»:

«...Матеріаліст розкриває класові суперечності і тим самим визначає свою точку зору... Матеріаліст, з одного боку... глибше, повніше проводить свій об'єктивізм. Він не обмежується вказанням на необхідність процесу, а виясняє... *який саме клас* визначає цю необхідність... З другого боку, матеріалізм включає в себе, так би мовити, партійність, зобов'язуючи при всякій оцінці події прямо і відкрито ставати на точку зору певної суспільної групи» [3],

відзиви про той «утилітарний» підхід до літератури, до якого цілком свідомо і визначено приєднувалися Чернишевський, Добролюбов та інші їхні однодумці.

IV

Яке ж визначення мистецтва, і зокрема літератури, дає Плеханов у своїх тепер таких знаменитих «Листах без адреси»?

Плеханов виходить для визначення мистецтва з основного визначення, яке дає Толстой у своїй книжці «Що таке мистецтво?». «Викликати в собі раз пережите почуття і, викликавши його в собі, за допомогою рухів, ліній, барв, образів, виражених словами, передати це почуття так, щоб інші пережили те саме почуття,— в цьому полягає діяльність мистецтва» [4].

Проте Плеханов не погоджується з деякою вузькістю цього визначення. Він наводить також і іншу цитату з Толстого: «Мистецтво є одним із засобів спілкування людей між собою... А особливість цього спілкування, яка відрізняє його від спілкування за допомогою слова, полягає в тому, що словом одна людина передає іншій свої думки, а мистецтвом люди передають одне одному свої почуття» [5].

Плеханов цілком правильно відзначає, що література, поезія є таке мистецтво, яке користується словом, а звідси ясно, що принаймні в цьому мистецтві «зараження» відбувається не тільки почуттям, а й думкою. Я гадаю, що Толстой, з усім своїм розумінням мистецтва взагалі, навряд чи серйозно сперечався б з цим положенням Плеханова. А загалом з поправкою «почуття і думка» Плеханов приймає толстовське визначення.

Звідки ж походить сама здатність людини створювати художні твори і факт певної втіхи, яка є основою цієї здатності і яку переживає людина перед явищем мистецтва, факт наявності краси або, ще ширше, прекрасного, що відзначається людською свідомістю як щось позитивне і приємне?

Як справедливо вважає Плеханов, корінь естетичної здатності людини розгалужується глибоко в житті взагалі. Він цілком співчутливо цитує таке місце з книжки Дарвіна «Походження людини і статевий добір»: «Почуття краси було теж проголошено винятковою особливістю людини. Та коли ми згадаємо, що самці

деяких птахів навмисне розпускають своє пір'я і красуються яскравими барвами перед самицями, тоді як інші, що не мають красивого пір'я, не кокетують у такий спосіб, то, звичайно, не будемо сумніватися, що самиці милуються красою самців. А оскільки, далі, жінки всіх країн наряджаються таким пір'ям, то, звичайно, ніхто не буде заперечувати витонченості цієї прикраси. Плащоносці, які прикрашають з великим смаком свої альтанки для гри яскраво забарвленими предметами, і деякі колібрі, що так само прикрашають свої гнізда, ясно доводять, що вони розуміються на красі. Те саме можна сказати і щодо співу птахів. Ніжні пісні самців у пору кохання, безперечно, подобаються самицям. Коли б самиці птахів були нездатні цінувати яскраві барви, красу і приємний голос самців, усі намагання і клопоти останніх зачарувати їх цими властивостями були б втрачені, а цього, очевидно, не можна допустити.

Чому певні кольори, певні звуки, згруповані певним чином, дають насолоду, мабуть, так само мало пояснене, як і те, чому той чи інший предмет приємний для нюху або смаку. Можна, проте, сказати з певністю, що одні й ті самі кольори і звуки подобаються нам і нижчим тваринам» [6].

Слід сказати, що ці положення Дарвіна останнім часом піддавалися різній критиці; але, як мені здається, вони вистояли перед цією критикою. Уже Плеханов знав, що Уоллес заперечував «перебільшені судження Дарвіна про значення естетики в статевому доборі в тварин», але це, по справедливості, не особливо бентежило Плеханова. Тепер ми маємо новозібрані факти, які доводять безсумнівність наявності у тварин естетичного почуття.

Проте найсуттєвішим у естетиці Плеханова є са́ме розмежування біологічних факторів естетики і факторів соціологічних. Він пише з цього приводу: «Галузь досліджень прихильників матеріалістичного погляду починається якраз там, де кінчається галузь досліджень дарвіністів. Їхні праці не можуть замінити того, що дають нам дарвіністи, і так само найблискучіші відкриття дарвіністів не можуть замінити нам їхніх досліджень, а можуть лише підготувати для них грунт, подібно до того, як фізик готує грунт для хіміка, анітрохи не усуваючи своєю роботою необхідності власне хімічних досліджень» [7].

І «остаточним висновком» у цьому розумінні Плеханов вважає таке положення: «Природа людини робить те, що в неї можуть бути естетичні смаки і поняття. Навколишні умови її визначають собою перехід цієї можливості в дійсність; ними пояснюється те, що дана суспільна людина (тобто дане суспільство, даний народ, даний клас) має саме ці естетичні смаки і поняття, а не інші» [8].

Проте можна запитати себе, наскільки все-таки впливають на весь подальший хід розвитку мистецтва біологічні межі? Наскільки вони є при цьому еластичними, тобто наскільки самі біологічні або психофізіологічні основи мислення і почуття змінюються з ходом прогресу?

Плеханов у тих самих листах наводить таке, надзвичайно важливе міркування:

«Коли в шлунок потрапляє певна кількість їжі, він починає працювати згідно з загальними законами шлункового травлення. Але чи можна з допомогою цих законів відповісти на запитання, чому до вашого шлунка щоденно надходить смачна і поживна їжа, а в моєму вона є рідким гостем? Чи пояснюють ці закони, чому одні їдять надто багато, а інші помирають від голоду? Здається, пояснення треба шукати в якійсь іншій сфері, у дії законів іншого роду. Те саме і з розумом людини. Коли він поставлений у певне становище, коли дає йому навколишнє середовище певні враження, він поєднує їх за відомими загальними законами, причому і тут результати до краю урізноманітнюються розмаїтістю одержуваних вражень. Але що ставить його в таке становище? Чим зумовлюється приплив і характер нових вражень? Ось питання, якого не розв'язати ніякими законами думки» [9].

Все це, звичайно, цілком правильно. Але можна сказати, з одного боку, що й сам шлунок біологічно все-таки змінився, хоч і не дуже глибоко, з розвитком тваринного роду. Що ж до розуму, то тут ми маємо справу з органом значно більш рухливим, а саме з мозком, і ми, мабуть, можемо твердити, що суспільні впливи є такими важливими і сильними, що вони змінюють саму структуру мозку. Історія людського черепа від Неандерталя до нашого часу цілком ясно знаменує собою зростання обсягу мозку, а анатомічні детальні

зміни, і особливо зміни гістологічні, мають бути ще значно більшими.

В усякому разі, вже можна сказати, що, наприклад, самі закони людського мислення переживають три великі фази: мислення прелогічне або магічне, яке є фактом, як би не вважали перебільшеними судження його дослідника Леві Брюля; мислення логічне, у власному розумінні цього слова, і мислення діалектичне, яке кілька разів у історії людства оволодівало до певної міри кращими умами і яке, безсумнівно, тепер починає поступово входити в загальне користування, обмежуючи сферу впливу старої статичної і приблизної логіки.

З другого боку, в конкретній історії літератури (і мистецтва) слід рахуватися з тим, що як хворий шлунок може незалежно від того, яку їжу постачає вам суспільство, дати свої досить серйозні результати для всього організму, так само і хвороби мозку можуть у деяких випадках відігравати дуже значну роль.

До певної міри залишається завдання, так би мовити, розчинити патологічні явища в загальній соціальній стихії, тобто довести, що безсумнівно патологічні явища в творчості окремих мислителів (Плеханов сам посилається, наприклад, дуже виразно на патологізм філософії Ніцше) анітрохи не впливають істотно на хід розвитку літератури, який визначається загальними соціологічними причинами. Завдання це дуже цікаве, і автор цих рядків підходив до нього вже не раз (наприклад, у своїй доповіді про соціальні й патологічні фактори в літературі, прочитаній у Комуністичній академії, і в своїй післямові до цікавого дослідження проф. Євлахова про патологічні сторони в характері Толстого).

Проте в цих моїх працях я якраз намагаюся довести, що патологічні фактори, впливаючи, зокрема, на ті або інші твори і змушуючи нас брати їх до уваги при аналізі, насправді підпорядковуються, зрештою, соціальним законам розвитку суспільства, тобто всесильній економіці з її впливом на класи, їхню боротьбу і т. д.

Тому загалом я цілком приєднуюся до думки Плеханова, що соціальний момент є домінуючим і, можна сказати, загальновизначаючим у галузі мистецтва і літератури.

Проте цей економічний момент і найголовніша риса його — техніка — лише на перших ступенях суспільного розвитку людини могутньо впливають на його мистецтво

в безпосередній формі. Плеханов цитує Дарвіна: «Здатність, якщо не втішатися музикальністю такту і ритму, то принаймні помічати її, властива всім тваринам і, безсумнівно, залежить від загальної фізіологічної природи їхньої нервової системи» [10]. І, констатувавши таким чином біологічний корінь ритміки, він далі, у згоді з Бюхером («Робота і ритм»), вказує на те, що ритми, які виникають у первісній культурі людини і є в подальшому основою її танцю і музики, залежать від «технологічного характеру даного виробничого процесу, від техніки даного виробництва» [11].

Але разом з тим Плеханов тут же зазначає, що «з розвитком продуктивних сил слабшає значення ритмічної діяльності у виробничому процесі», і навіть висуває таке положення: «У цивілізованих народів техніка виробництва значно рідше впливає безпосередньо на мистецтво» [12], і в іншому місці: «У цивілізованих народів *зникає* безпосередня залежність мистецтва від техніки і способів виробництва» [13].

Загалом міркування Плеханова про взаємовідношення природи і культури в галузі людської художньої творчості зводиться до такого розв'язання цього питання: «Природа дає людині здатність, а вправляння і практичне застосування цієї здатності визначається ходом розвитку його культури» [14].

Отже, сам факт наявності мистецтва в культурному житті певних суспільств, спрямування і форми, яких набуває мистецтво, суперечності, яких допускаються окремі твори мистецтва, окремі митці, течії і т. д.,— все це має визначатися з умов суспільного життя.

Величезною заслугою Плеханова є те, що ці загальні положення він підтвердив численними цікавими і надзвичайно доказовими ілюстраціями.

V

У тих самих «Листах без адреси» Плеханов критично відмежовує вищезазначену свою теорію від деяких інших учень про сутність мистецтва і місце його в житті людини.

Однією з найважливіших теорій цього роду є теорія гри. Вона досить стара, і з особливою силою виразив її Шіллер, причому мистецтво, породжене грою, якраз протиставлялося в ній праці, породженій нуждою,—

в дусі того високого романтизму, який захищав Шіллер, тому що, як роз'яснив сам Плеханов у своїх статтях про романтизм, у галузі праці, що дає практичні результати, людям, подібним до Шіллера (або, точніше, епохам, подібним до шіллерівської), не судилося нічого звершити, і тим охочіше хапалися вони за всіляке відмежування, а разом з тим і звеличення галузі вільної гри і вищої її форми — вільного мистецтва.

Не згадуючи про Шіллера в «Листах без адреси», Плеханов бере як вираження цієї теорії положення Бюхера і Спенсера.

Бюхер, грунтуючись на неправильному аналізі життя дикунських суспільств, приходить до висновку: «Гра старша від праці, а мистецтво старше від виробництва корисних предметів» [15].

Спенсер, не заперечуючи того, що гра може давати непряму користь, тренуючи ті або інші органи тварини чи людини, стверджує передусім, що грою є таке функціонування організму, яке прямої корисної мети не має, а дає задоволення саме собою.

З надзвичайною легкістю, я сказав би навіть грацією, Плеханов заперечує це положення Спенсера простим аналізом того, як і в що грають тварини або діти. Виявляється, що ніякої гри, яка не була б наслідуванням дорослим або передчуттям праці дорослих, ні в тварин, ні в дітей немає. Кошеня, яке ловить клубок, наслідує кота, який ловить мишу. Всілякі хижі тварини малими зображають між собою бійку, яка колись перетвориться в дуже серйозну річ. Діти грають у ляльки, солдатики і т. д.

Поглиблюючи це положення, Плеханов зазначає, що саме вдоволення, яке дає гра, має бути відкрите спочатку в трудовій діяльності. Він цитує Вундта: «Життєва необхідність змушує до праці, а в праці людина помалу навчається дивитися на використання своєї сили для діла як на вдоволення». І Плеханов робить висновок: «Гра породжується прагненням знову відчути вдоволення, спричинене використанням сили для діла» [16].

Блискуче ілюструє це Плеханов описом танців дикунів, які наслідують різних тварин, пояснюючи їх як гру, що повторює вдоволення від полювання. «Гра є дитя праці»,— робить висновок Плеханов.

Різні ритмічні прояви людини, як ми вже вище сказали, за Плехановим, є «простим відтворенням рухів

тіла робітника» [17]. Як же вони могли виникнути раніше від самих цих «рухів тіла»?

Далі Плеханов цілком слушно наголошує з особливою силою на положенні Спенсера, яке, на його думку, недостатньо вказує на біологічне значення гри: «Ігри, особливо ігри молодих тварин, мають цілком визначену біологічну мету. Як у людей, так і в тварин ігри молодих особнів є тренуванням властивостей, корисних для окремих індивідуумів або для цілого роду» [18].

Лишається ще одне заперечення. Часто дорослі граються так само, як і діти, але при пильнішому розгляді їхньої гри на примітивних ступенях розвитку людського суспільства ми помічаємо, що насправді це зовсім не гра, а якийсь ритуал, якась церемонія, яка нам здається глибоко некорисною, але яка з точки зору людини, що магічно мислить, мала впливати на оточення. З цього погляду праця є такими діями людини, які реально змінюють навколишнє середовище в якомусь доцільному смислі, а магія — такі дії людини, які в її уяві впливають на природу особливими шляхами, що визначаються пізніше на стадії ананімізму, як вплив на природу через духів, які панують у ній.

Плеханов цілком правильно розуміє це положення. Він пише:

«Червоношкірі Північної Америки танцюють свій «танець бізона» якраз у той час, коли їм уже давно не попадалися бізони і коли їм загрожує голодна смерть. Танець триває доти, поки не покажуться бізони, появу яких ставлять індійці у причинний зв'язок з танцем. Лишаючи осторонь питання, яке нас тут не цікавить, питання про те, як могло виникнути в їхній голові уявлення про такий зв'язок, ми можемо з певністю сказати, що в подібних випадках ні «танець бізонів», ні полювання, яке починається з появою тварин, не можна розглядати як забаву. Тут сам танець виявляється дійсністю, що має утилітарну мету і тісно пов'язана з головною життєвою діяльністю червоношкірого» [19].

Плеханов, мабуть, і в усьому іншому якось слабо відзначив роль магізму в справі розвитку мистецтва. Ми знаємо тепер, що ці первісні церемонії, з одного боку, породили всілякі церковні ритуали, які сильно впливали на мистецтво, культ, з усіма його діями і предметами, що втворюють величезний пласт у людському мистецтві; з другого боку, звідси ж виріс театр, який має чи

не найбільше значення в історії людства у порівнянні з будь-якими іншими, менш синтетичними і менш дійовими формами мистецтва.

Це говориться не на докір Плеханову, бо спеціальний великий розділ (який насправді може бути виражений цілою серією томів) у марксистському мистецтвознавстві, присвячений розгляду магічних форм мистецтва, може бути прекрасно вставлений у загальну схему Плеханова, нічого в ній не порушуючи.

Само собою зрозуміло, що всяка спроба зобразити все мистецтво як дитя магії (такі спроби є) ми маємо рішуче відкинути, бо сама магія є, власне, первісним способом праці або, точніше, деяким досить істотним домішком до всіх трудових процесів, що походить просто від початкових хибних поглядів, тих неясних теоретичних поглядів, якими керувалася людина (замість пізнішої науки) для обгрунтування своєї первісної техніки. Ось саме тому і техніка її виявлялась багато в чому цілком фантастичною, не пристосованою до реальної навколишньої дійсності. Ця частина первісної техніки, до якої входили і всілякі ритуали, розвивалася певною мірою поза контролем реальної дійсності і набувала найдивовижніших форм у галузі табу, тотемів, жертвоприношень, замовлянь і т. д. В усьому цьому виявлялася воля соціальної людини, тобто цілого суспільства. Соціальна людина (суспільство) виробляла певні прийоми своєї поведінки в цій галузі. Окремий індивідуум вносив сюди, можливо, незначні зміни. А загалом це був цілком необхідний продукт суспільного життя, яке виростало поза полем свідомості і волі індивідуума і міцно поневолювало окремих осіб. В основі всієї цієї первісної магічної або первісної релігійної творчості лежали все-таки господарство і господарські взаємовідносини. Пізніше дуже велику роль у цих господарських взаємовідносинах відігравали відносини ста́тей. Але й тут перебільшили цей бік справи, і прагнення мало не звести головні визначники соціальної поведінки первісної і дикої людини до статі, як це роблять різного типу фрейдисти, є також помилкою. Проте певне місце впливам форм сім'ї на первісну ідеологію охоче відводив і Енгельс. Залишається справою подальших досліджень (праці Кунова, праці Ейльдермана та інших ідуть у цьому напрямі [20]) установити взаємовідношення між первісною економікою і первісною сім'єю.

Плеханов зважав також і на теорію віку, яка зараз якоюсь мірою відроджується у творах Шпенглера. Шпенглер тільки в блискучішій, але разом з тим і у в'ялішій формі повторює вчення про цикли окремих цивілізацій, на основі якого побудував усю свою історію культури Дрепер. Щось подібне спеціально в галузі історії мистецтва (цикли, якщо не за віком, то все ж таки деякі примусово одноманітні цикли з переходом від одних форм до інших) запропонував останнім часом і російський мистецтвознавець, який вважає себе за марксиста, Ф. І. Шміт.

Усіх цих пізніших праць Плеханов не знав, але й він уже міг спиратися на серйозну літературу, яка захищала точку зору таких циклів, при допущенні яких, очевидно, треба було визнати цілковитий розрив між економікою і культурою, тобто якимось чином підкорити саму економіку такому чужому для неї принципу, як віковий, або іншому якомусь настільки ж примусовому циклічному принципу.

Цим, проте, не відкидається можливість повторення в історії, з великими змінами від одного разу до другого, більш або менш типових епох або навіть чергування епох. Значною мірою на цьому побудована, наприклад, «Соціологія мистецтва» В. М. Фріче.

Плеханов, розглядаючи деякі міркування, що стосуються цього питання, мадам де Сталь, Гізо, Тека та інших, цілком правильно прирівнює їх побудову до іншої, не менш штучної теорії, яка намагається бути біосоціологічною,— саме до теорії раси. Всюди, де б ми не досліджували конкретні факти, ми знаходимо за умов, що змінилися, глибокі зміни і в культурі будь-яких рас. Чим більше умови ці загальні, тим більше маємо ми схожості, незалежно від раси. І чим у більш відмінних економічних умовах живуть люди однієї і тієї ж самої раси, тим більша виявляється різниця між ними. Плеханов наводить велику кількість цікавих прикладів, які це доводять.

Очевидно, що і так званий «природний розвиток людського розуму» (яким Гізо, наприклад, пояснював розвиток культури в античній історії, прекрасно зазначивши, проте, що рушієм історії нової культури є боротьба класів) теж є абстракцією, яка підлягає найуважнішому розглядові з точки зору реальних фактів. Плеханов правильно вказує на те, що факти новітньої історії були

більш відомі передовим і проникливим історикам типу Гізо, тому що вони раніше розгляділи тут те, що є справжнім рушієм історії. А античний світ сприймали вони сумарно, і внутрішній механізм його історії лишався неясним.

Звичайно, неможливо не погодитися з загальним положенням Плеханова: «Отже, для того, щоб зрозуміти історію мистецтва і літератури тієї або іншої країни, треба вивчити історію тих змін, які відбулися в становищі її жителів. Це — безсумнівна істина» [21].

Лишаються, проте, трохи не ясними питання взаємозалежності економічного прогресу, тобто зростання господарської могутності даного суспільства, і його культурного прогресу, зокрема і особливо — прогресу мистецтва (у тому числі й літератури).

Плеханов так характеризує погляди мадам де Сталь на цей предмет: «Пані Сталь знала, що новітні народи, незважаючи на всі успіхи їхнього розуму, не дали жодного поетичного твору, який можна було б поставити вище від «Іліади» або «Одіссеї». Ця обставина загрожувала похитнути її впевненість у постійному і неухильному вдосконаленні людства, і тому вона не хотіла розлучатися з успадкованою нею від XVIII століття теорією різного віку, яка давала можливість легко впоратись із зазначеним утрудненням» [22].

Плеханов не погоджується з цим поглядом мадам де Сталь і вказує так само, як по відношенню до Гізо, що вона при переході до новітніх народів стає на більш конкретну точку зору.

Чудово. Проте чи залишається правильним сам факт великої і особливо художньої висоти «Іліади» і «Одіссеї», грецької трагедії, грецької скульптури, грецької архітектури? Мало того, чи залишається правильним факт, що змужнілість, принаймні в межах тієї культури, яку ми знаємо досі— буржуазної культури,— далеко не завжди йде поруч із зростанням якості художньої продукції даного народу?

Запитання цього не можна поставити тепер, коли опублікований, очевидно, не відомий Плеханову уривок з передбачуваного Вступу «Zur Kritik der politischen Oekonomie», де Маркс стає цілком на ту саму точку зору.

Ось деякі найважливіші місця з цього, тепер уже досить широко відомого уривка:

«...Відносно мистецтва відомо, що певні періоди його розквіту аж ніяк не перебувають у відповідності з загальним розвитком суспільства, а, значить, також і з розвитком матеріальної основи останнього, яка становить ніби кістяк його організації. Наприклад, греки в порівнянні з сучасними народами або також Шекспір. Відносно деяких форм мистецтва, наприклад епосу, визнано навіть, що вони в своїй класичній формі, яка становить епоху в світовій історії, ніколи не можуть бути створені, тільки-но почалася художня творчість, як така; що таким чином у галузі самого мистецтва певні форми, які мають велике значення, можливі тільки на порівняно низькому ступені художнього розвитку. Якщо це має місце в галузі мистецтва, у відношеннях між різними його видами, то тим менш ця обставина має дивувати, якщо ми візьмемо всю галузь мистецтва по відношенню до всього соціального розвитку. Трудність полягає тільки в загальному формулюванні цих суперечностей. Досить тільки визначити кожну з них, і вони вже пояснені. Візьмемо, наприклад, відношення грецького мистецтва і потім Шекспіра до сучасності. Відомо, що грецька міфологія становила не тільки арсенал грецького мистецтва, а і його грунт. Хіба був би можливий той погляд на природу і на суспільні відносини, який лежить в основі грецької фантазії, а тому й грецького мистецтва, при наявності сельфакторів, залізниць, локомотивів і електричного телеграфу? Хіба знайшлося б місце Вулканові поруч Roberts & C⁰, Юпітеру поруч з громовідводом і Гермесу поруч з Credit mobilier? Всяка міфологія переборює, підкоряє і формує сили природи в уяві і за допомогою уяви і, отже, зникає разом з дійсним пануванням над останніми. Що сталося б з Фамою при наявності Printing house square! * Передумовою грецького мистецтва є грецька міфологія, тобто природа і суспільні форми, вже перероблені несвідомо художнім способом народною фантазією. Це її матеріал. Але не всяка міфологія і не всяка несвідома обробка природи. (Тут пізніше розуміється все предметне, отже (також) суспільство). Єгипетська міфологія ніколи не могла б бути грунтом або материнським лоном грецького мистецтва. Але, в усякому разі, це *(має)* бути

* Друкарня «Таймс» у Лондоні.— *Ред.*

міфологія. Отже, такий суспільний розвиток, який виключає всяке міфологічне ставлення до природи, всяке міфологізування природи, яке вимагає від художника незалежної від міфології фантазії, не (могло б) ні в якому разі (створити грунт для грецького мистецтва).

З другого боку: чи можливий Ахіллес із порохом і свинцем? Або взагалі Іліада поруч з друкарським верстатом і друкарською машиною? І хіба не зникають неминуче сказання, і пісні, і музи, і тим самим і необхідні передумови епічної поезії разом з друкарським важелем?

Проте трудність полягає не в тому, щоб зрозуміти, що грецьке мистецтво і епос зв'язані з певними суспільними формами розвитку. Трудність полягає в (розумінні) того, що вони все ще дають нам художню насолоду і в певному розумінні зберігають значення норми і недосяжного зразка.

Чоловік не може знову перетворитися в дитину, не стаючи смішним. Але хіба не тішить його наївність дитини і хіба сам він не повинен прагнути до того, щоб на вищому ступені відтворювати свою справжню сутність, і хіба в дитячій натурі в кожну епоху не оживає її власний характер у його природній правді? І чому дитинство людського суспільства, де воно розвинулось найпрекрасніше, не повинне мати для нас вічної принадності, як ступінь, що ніколи не повторюється? Бувають невиховані діти і по-старечому розумні діти. Багато з стародавніх народів належить до цієї категорії. Греки були нормальними дітьми. Принадність, властива їхньому мистецтву, не суперечить тому нерозвинутому суспільному середовищу, з якого воно виросло. Навпаки, вона є його результатом і нерозривно зв'язана з тим, що назрілі суспільні умови, в яких мистецтво виникло і тільки й могло виникнути, ніколи не зможуть повторитися знову» [23].

Звичайно, тут і не пахне ніякою «дреперівщиною». Маркс зовсім не думає, що існує якийсь іманентний закон, який веде від дитинства до юності, до зрілого віку і, нарешті, до старості. Звичайно ж, не Маркса ми запідозримо в тому, що він не розумів, яку роль в усьому цьому відіграє боротьба класів і наскільки сама боротьба класів визначається економічним базисом, з якого самі ці класи виникають.

Річ не в тім. Необхідно критично перевірити те положення, чи справді умовою високої поезії, високої художньої творчості є певний антропоморфізм, що його вносять у природу і все навколишнє?

Первісна людина живе значною мірою в світі поезії, тобто вона має у високій мірі суб'єктивне, тобто творче, уявлення про навколишню природу, про сили суспільства, про себе саму і т. д., але називати це поезією в ці періоди розвитку людини, звичайно, по суті, неможливо. Для неї це зовсім не поезія, яка відмінна від дійсності. Суб'єктивно вона приймає саме цей світ, створений її соціальною уявою, світ, що успадковується від батьків до дітей, проповідується і закріплюється ревнителями племінних традицій (чарівниками, жрецями і т. д.) за справжній світ, а справжній світ лише частково просочується крізь світ уявний.

На другому полюсі ми маємо науково-інженерний світ сучасної технічно передової буржуазії. Будь-який антропоморфізм цілком вигнано з природи. Природа розглядається виключно як причинний і закономірний зв'язок явищ. Мало того, науково-інженерне буржуазне відношення до дійсності намагається саму психіку, людську думку розглядати як мало зрозумілий і ні до чого не придатний епіфеномен *. Психіка, таким чином, опиняється десь збоку і перестає бути значимою у великому автоматі всесвіту. Життя, «психіку» намагаються звести до хімії та фізики і всі явища світу, зрештою, до «танцю атомів».

Такий механістичний світогляд, який відповідає «змужнінню» суспільства. Під «змужнінням» тут, очевидно, слід розуміти більш критичне, більш практичне відношення до дійсності, безсумнівно більшу зрілість точних знань про природу, техніку і презирливе ставлення, як до вигадок, до всього того, що раніше становило базу вірувань, які визначали собою світогляд.

За цих умов деяке, притому величезне зачарування творчого порядку зникає, мистецтво не може більше відігравати керівної ролі. А антична Греція перебувала в пору свого золотого віку в такому періоді, коли вона вже розуміла «поетичне», тобто те начало в художньому відображенні світу, яке значною мірою виходить із

* Побічне явище, яке супроводить інші явища, але не має ніякого впливу на них.— *Ред.*

фантазії, мистецтвом. Самі боги в того ж Гомера починають уже сприйматися не стільки релігійно, скільки естоміфічно *. Та міфи мають не лише величезну свіжість, а й надзвичайну силу. До них ставляться із свого роду напівдовірою. Очевидно, саме такий стан людського розуму віддає фантазії визначне місце в культурі і разом з тим вимагає від творів фантазії надзвичайної соціальної упорядкованості.

Коли на такій основі, як це було в античній Греції, народжується суспільство сильне або хоч трохи стійке, то в кульмінаційний пункт панування основних класів, які визначили це суспільство (аристократичне чи напіваристократичне, хоч за йменням і демократичне громадянство яких-небудь Афін), ми матимемо чудові твори мистецтва, що не втрачають, як вказує Маркс, своєї переконливості і пізніше.

В інші епохи ми не лише не можемо створювати таких творів, тому що вони в ці епохи навряд чи потрібні, а й усвідомлюємо саму їх «фантастичність» у порівнянні з наукою. Проте, вважаючи їх чистим продуктом людської уяви, ми не можемо не милуватися ними і почасти не можемо ніби не заздрити тому «щасливому станові розуму», за якого людина могла створювати світогляд глибоко «гуманістичний» — антропоморфний.

Для нас тут важлива, звичайно, не якась спроба відновити теорію віку, основуючись на зовнішній формі виразів Маркса (про дитинство і т. д.). Важливе саме встановлення можливості значного розходження лінії господарської і лінії художньої: перша може круто підійматися вгору, а друга в той самий час може знижуватися. Людське суспільство, яке володіє великими науковими знаннями, величезними технічними силами, може водночас бути художньо безплідним.

Я гадаю, що було б надто поспішно і надто неправильно, ловлячи Маркса на слові і договорюючи те, чого він не договорив і що, напевно, він договорив би інакше, думати, що Маркс вважає, нібито художні вершини, зайняті античною Грецією, *ніколи* вже не можуть бути досягнуті або перевищені. На нашу думку, це було б, звичайно, цілком неправильно, і навряд чи Маркс міг зробити такі висновки.

---

* У тексті виправлено невідомою рукою на «суто художньо».— *Ред.*

Справді, діалектичний матеріалізм радикально відрізняється від механістичного реалізму, типово науково-інженерного погляду буржуазії на світ. Марксизму властивий погляд на матерію, як на вічно живе і безконечно різноманітне ціле, в якому процеси аж ніяк не зводяться до простого переміщення частинок у просторі, а включають у себе цілком закономірні *якісні* зміни. Марксизм зовсім не виключає думки, ніби тільки деякої позірності, з картини справжньої природи, і не вважає, її, як реальну дійсність, за той самий механічний рух частинок. Марксизм не виключає думки, як якогось непотрібного додатку або як незрозумілої маски процесів матеріальних. Він бачить у думці якість живої матерії, що з'являється там, де ця матерія певним чином організована.

Мені здається цілком ясним, що на грунті цього світогляду можлива глибока космічна поезія, що тут взагалі відкриваються джерела для життєвої поетичної творчості, що знаходить глибокий зв'язок між людиною і всесвітом, так званим живим і так званим мертвим. Ті порівняно слабкі дидактичні поеми, які писав Шеллінг про еволюцію світу, якою вона йому уявлялась, можуть відродитися з незвичайною пишністю і безконечною різноманітністю вже не на грунті еволюційного ідеалізму, а на грунті діалектичного матеріалізму.

За соціалістичного ладу людство буде звільнене від великих турбот про «хліб насущний» (від обов'язків євангельської Марфи), дедалі більше часу матиме людство поза його економікою. Це є одна з форм того стрибка з царства необхідності в царство свободи, про який говорив Енгельс.

Звільнена від надмірної трудової повинності, людина на дозвіллі повинна значно більшою мірою розгорнути творчу роботу своєї уяви, ніж це було у будь-яку іншу епоху.

Ось те коріння, з якого виросте колись мистецтво могутніше, мужніше, більш знаюче і правдивіше, аніж грецьке, і разом з тим не менш свіже, юне.

Дитинство, звичайно, безповоротне для окремої особи. Але всі ці поняття «дитинство», «зрілість» стають дуже відносними в галузі соціології. Тут майбутні покоління можуть виявитися свідками чудового синтезу нового, щасливого дитинства з величезною мудрістю і

стійкістю людської зрілості. Все це, певна річ, можливе лише за перемоги соціалізму.

Але, може, незважаючи на цілком ясні думки Маркса, які ми щойно навели, ми маємо прийти до того висновку, що для порівняння мистецтв окремих епох немає взагалі ніяких критеріїв?

Плеханов співчутливо наводить таку цікаву цитату із «Читань про мистецтво» Іпполіта Тена:

«Новий метод, якого я намагаюся додержуватись і який поступово входить в усі моральні науки, полягає в тому, щоб дивитися на людські науки, і зокрема на твори художні, як на факти і явища, які повинні визначити характерні риси і відшукати причини — і більш нічого. Наука, яку розуміють таким чином, не засуджує і не прощає, вона лише вказує і пояснює. Вона не каже вам: «Зневажайте голландське мистецтво — воно надто грубе; захоплюйтеся лише італійським мистецтвом». Так само не скаже вона вам: «Зневажайте готичне мистецтво — воно хворобливе; захоплюйтеся лише грецьким». Вона надає кожному певну свободу йти за власними своїми симпатіями, надавати перевагу тому, що відповідає його темпераментові, і вивчати з більш глибокою увагою те, що більш відповідає розвиткові його духу. Що ж стосується її самої, то вона ставиться співчутливо до всіх форм мистецтва і до всіх шкіл, навіть до тих, які здаються найбільш протилежними: їх вона вважає за різні прояви людського духу» [24].

І Плеханов одразу погоджується з цим положенням:

«Так необхідно має уявлятися справа доти, поки ми залишаємося в суто науковій сфері: естетика-наука не дає нам таких теоретичних підстав, спираючись на які ми мали б сказати, що грецьке мистецтво гідне нашого захоплення, а готичне — осуду чи навпаки».

Однак зразу ж після цього ми з деяким здивуванням читаємо у Плеханова подальше міркування:

«Певна річ, справа відразу ж складається інакше, як тільки ми виходимо зі сфери естетики. Художні твори є такі явища і факти, які породжуються суспільними відносинами людей. Із зміною суспільних відносин міняються й естетичні смаки людей, а отже — і твори художників. Людина даної суспільної епохи завжди віддаватиме перевагу таким художнім творам, у яких виражаються смаки цієї епохи. В суспільстві, поділеному на класи, смаки, властиві даній епосі, часто дуже неоднакові, у

залежності від становища класів, з яких воно складається. А оскільки всякий даний художній критик сам є продуктом навколишнього суспільного середовища, то і його естетичні судження завжди визначатимуться властивостями цього середовища. Тому він ніколи не матиме змоги уникнути того, щоб не віддати переваги одній школі в літературі або в мистецтві перед іншою, їй протилежною. Все це так, але все це аж ніяк не спростовує ні Бєлінського, ні Тена. Все це, навпаки, показує, що вони мали цілковиту слушність, відкидаючи абсолютизм художніх критеріїв. Наукова естетика стає неможливою всюди, де визнаються такі критерії» [25].

Отже, кожний художній критик є продуктом навколишнього суспільного середовища, не може мати *естетичних* (sic!) міркувань, які не були б визначені особливостями цього середовища. Він неодмінно робитиме висновки з погляду кращого чи гіршого. Проте, на думку Плеханова, Бєлінський і Тен мають слушність: абсолютних художніх критеріїв немає, і естетична наука неможлива, коли визнати такі критерії.

Залишмо осторонь будь-яке питання про абсолютні критерії. Абсолютних критеріїв взагалі не існує. Але ось Маркс ставить перед собою питання про те, чи можна з точки зору якого-небудь «критерію» встановити вищий або нижчий за своїм соціальним типом той чи інший суспільний лад?

На це Маркс, як відомо, відповідав: критерієм, згідно з яким можна взаємно оцінювати окремі суспільні уклади, є розвиток людського багатства. Або коли замінити цей сухий термін конкретнішим, то ми повинні будемо сказати: той суспільний уклад має вважатися вищим, який сприяє найбільшому розвитку всіх закладених у людині здатностей і можливостей.

Ну, так от. Ми маємо таку картину. В кожній епосі, у тому числі і в нашій епосі, є тільки такі критики, міркування яких узгоджується з характером їхніх переконань, сприйнятих від свого класу і через нього від своєї епохи. Але, крім них, виявляється, є ще якісь критики, до яких належать не лише буржуазний Тен, котрий, природно, бажає стати на точку зору еклектичну, на точку зору рівноцінності всіх епох, але й Бєлінський, і сам Плеханов. Такі критики говоритимуть нам, звичайним критикам: «Правда, ми усвідомлюємо, що жоден критик (адже так сказано в Плеханова: «жоден», крім, очевид-

но самого Плеханова, який у даному випадку виявився таким, що не підлягає законам соціальної природи) не може уникнути забобонів свого часу; тому і ви підписалися під цим забобоном. Ви також розцінюєте окремі мистецтва, знаходите, що одні епохи кращі, інші — гірші. Але ви жалюгідно помиляєтеся, ви опиняєтеся у полоні в свого класового почуття. А ось ми — особливого типу марксисти (чи попередники марксистів: Тен, Белінський), ми, що не знаємо впливу класових забобонів, заявляємо вам, що всі ці оцінки — суєта, що вони є справжнісіньким суб'єктивізмом, а насправді, об'єктивно, кожний твір мистецтва, якщо він виражає повно свою епоху, є неперевершений шедевр, і його ніяк не можна оціночно порівнювати з творами будь-якої іншої епохи».

На це ми відповіли б нашим несподіваним позакласовим марксистам: Ми дуже сильно підозрюємо, що ви так само, як і ми, грішні, не можете бути винятком із загального закону, за яким ваші естетичні (саме естетичні, ви самі так висловилися) міркування є відображенням інтересів, що володіють вами і вас хвилюють, класово-суспільних інтересів. Але ви хочете чинити опір цьому «насланню». Ви хочете стати поза класами, вище будь-яких класів, на цілком об'єктивну і суто наукову точку зору. З цієї суто наукової точки зору в історії культури не виявляється критеріїв, які могли б показати більше достоїнство однієї епохи у порівнянні з іншою. Коли навіть вашу «безкритерність» ви поширюєте тільки на естетику, то дозвольте вам зауважити, що це все ж таки інтелігентська точка зору, яка цілком до лиця Тену, менш до лиця Белінському, котрий з неї часто зривається, і ще менше до лиця Плеханову, який також з неї не раз зривався і в якого є своє виправдання, оскільки йому доводилося вести важку боротьбу з суб'єктивістами і хотілося їх якомога глибше розвінчати, якомога яскравіше протиставити їм об'єктивізм марксизму.

Але ми, грішники і класовики, зовсім не хочемо визнати свою точку зору безнадійно суб'єктивною. Ми гадаємо, що пролетаріат, віддаючи перевагу соціалізму над капіталізмом, не лише виявляє *класовий суб'єктивізм,* а разом з тим *захищає об'єктивний розвиток людства,* так само ми вважаємо, що мистецтво не може бути одірваним від тієї бази, на якій воно зростає, і що,

очевидно, чим вищою буде загальносоціальна база, чим могутнішим і щасливішим буде суспільство, чим більше в ньому буде дано перспектив «найбільшого розвитку всіх закладених у людині можливостей і здібностей» (у тому числі, очевидно, і художніх), тим вищим типом мистецтва володітиме дане суспільство. З цієї точки зору ми зовсім не вважаємо неможливим естетично говорити про те, яка епоха — середньовіччя чи грецький класицизм — ближча нам, хто будує соціалізм?

Це зовсім не позаестетичне міркування, бо насправді— і Плеханов сам це так чудово пояснює — ніякого такого естетичного міркування, взятого поза людським життям, немає. Оскільки мистецтво завжди є вираженням суспільності, остільки ми й естетично повинні його брати саме як вираження тієї або іншої суспільності.

Порівняйте ж, яке суспільство, яка культура, яке мистецтво давало більші можливості для розвитку всім людським здібностям — середньовіччя з його містикою і готикою чи античний світ? Згадайте, що сама буржуазія, коли вона почала утверджуватися, коли вона почала міцніти, в кращих своїх представниках щоразу святкувала ту чи іншу форму «Відродження грецьких начал».

Так, ми можемо сказати, що античне мистецтво естетично ближче нашій епосі. Але,— заперечить нам Плеханов,— з цього не випливає, що воно вище від таких мистецтв, які далі від вашої епохи, бо все відносне.— Це було б так,— відповімо ми,— коли б самі соціальні бази були також загублені у безмежних просторах відносності. Але цього зовсім немає. Оскільки соціалістична епоха є найвища з усіх, що досі існували, то все, що ближче до цієї соціалістичної епохи, є разом з тим справжнє підвищення лінії людської культури, а що далі від неї — зниження. Естетика соціалістичного суспільства, виражаючи собою естетику вільної людини, яка зробила стрибок з царства необхідності в царство свідомості організованої людини, є найвища естетика. Суб'єктивне і об'єктивне її значення тут збігаються. Вона суб'єктивна, бо виражає собою справжні інтереси, справжній спосіб думок і почуттів даної епохи,— але вона і об'єктивна, бо сама ця епоха *об'єктивно* вища від усіх, що передували їй. Здається, все ясно?

Нам доведеться ще кілька разів повертатися до цієї думки і розвивати її по-іншому, в зв'язку з тим, що Пле-

ханов часто до неї повертається і дуже різноманітно її розвиває. Проте істотне подаємо вже тут, бо з цього нашого міркування випливає і те, що не вважаємо правильним, ніби критик не може розглядати твір мистецтва з точки зору повинності. І ми підкреслюємо, що з цієї точки зору стати на плехановську позицію для нашого часу було б просто дивовижним. Критик, який у наш час твори мистецтва наших днів,— та хоча б і минулих, оскільки ми їх «критично засвоюємо», як рекомендував нам Ленін,— перестав би розглядати з точки зору критерію повинності, тобто найбільшої їх здатності служити справі соціалістичного будівництва, був би надто дивним, і навряд чи хтось визнав би його за марксистського критика.

Не можна не пожалкувати також про те, що Плеханов у тому місці, яке ми цитували (і ще кілька разів), раптом намагається відділити якоюсь непроникною перегородкою естетичну науку, в якої критеріїв немає або, точніше, існують тільки критерії, взяті з самої епохи виникнення даних творів мистецтва, від якоїсь позаестетичної точки зору, в якій, виявляється, панують класові інтереси й інші суб'єктивні сили. Тут Плеханов одійшов від тієї точки зору, яка синтезує суб'єкт — об'єкт. Тут він, на нашу думку, не звів кінців з кінцями.

VI

Багато уваги приділив Плеханов питанню, що стало в його час знову центральним,— питанню «мистецтва для мистецтва» і мистецтва утилітарного.

Коли російські «просвітителі» розв'язували це питання, рішуче заперечуючи «мистецтво для мистецтва» і визнаючи його лише остільки, оскільки воно може бути провідником знань і прогресивних ідей, і коли цей погляд більш чи менш надовго усталився в російській інтелігенції, то якраз на час Плеханова (і цьому явищу він присвятив великий етюд) почався перегляд спадщини Чернишевського і Добролюбова, і нові художньо-літературні школи в нашій країні гордо розгорнули прапори «мистецтва для мистецтва».

Плеханов підійшов до цієї проблеми надзвичайно розумно і гнучко, що не звільняє нас все-таки від необхідності відзначити і в цій галузі деякі, на нашу думку, недомовки, які походять з того самого джерела,— з того

самого прагнення Плеханова всіляко наголосити на винятковому об'єктивізмі марксизму і внаслідок цього недостатньої його уваги до другої — вольової, творчої сторони марксизму.

В якому значенні слід розуміти користь мистецтва? У цьому відношенні Плеханов коротко і влучно висловлює цілком правильні ідеї:

«Зрозуміло, не кожен корисний предмет здається суспільній людині красивим; але безсумнівно, що красивим може їй здаватися тільки те, що їй корисне, тобто що має значення в її боротьбі за існування з природою чи з іншою суспільною людиною. Це не означає, що для суспільної людини утилітарна точка зору збігається з естетичною. Зовсім ні! Користь пізнається розумом: краса — споглядальною здатністю. Сфера першої — розрахунок; сфера другої — інстинкт. До того ж — і це треба пам'ятати — сфера, що належить споглядальній здатності, незрівнянно ширша від сфери розуму: втішаючись тим, що здається їй прекрасним, суспільна людина майже ніколи не усвідомлює тієї користі, з уявленням про яку пов'язується в неї уявлення про цей предмет. У величезній більшості випадків ця користь могла б бути виявлена тільки науковим аналізом. Основна характерна риса естетичної насолоди — її безпосередність. Але користь все ж таки існує; вона все-таки лежить в основі естетичної насолоди (нагадуємо, що йдеться не про окрему особу, а про суспільну людину); якби її не було, то предмет не здавався б прекрасним...

Тут помічається повна паралель з моральністю. Далеко не все те, що корисне суспільній людині, моральне. Але морального значення може набути для неї тільки те, що корисне для її життя і для її розвитку; не людина для моральності, а моральність для людини. Так само можна сказати, що не людина для краси, а краса для людини. А це вже утилітаризм, який слід розуміти в його справжньому, тобто широкому значенні, тобто в значенні корисності не для окремої людини, а для суспільства: племені, роду, класу.

Але саме тому, що ми маємо на увазі не окрему особу, а суспільство (плем'я, народ, клас), у нас залишається місце і для кантівського погляду на це питання: міркування про смак, безсумнівно, передбачає відсутність всяких утилітарних думок в індивідуума, що його висловлює. Тут теж повна паралель із судженнями, які

висловлюються з точки зору моральності: коли я оголошу даний вчинок моральним тільки тому, що він мені корисний, то я не маю ніякого морального інстинкту» [26].

Ця правильна точка зору сама по собі допускає дальше розгалуження в бік «мистецтва для мистецтва», яке в цьому випадку виявиться несвідомим у значенні розуміння самим художником суспільної корисності його творів і в значенні наявності ідей утилітаризму в самій оцінці публіки, а також у бік мистецтва утилітарного, при якому можливе цілком свідоме прагнення митця виразити в своїх творах певну ідею, яка здається йому суспільним благом, а з боку публіки цілком свідома утилітарна оцінка мистецтва,— звичайно, не користолюбно-утилітарна, а суспільно-утилітарна. При цьому, зрозуміло, треба тільки додати, що ні в якому випадку не лише перший, а й другий напрям не повинен виходити за рамки мистецтва. Якби суспільно-утилітарна точка зору почала розцінювати мистецтво (той або інший твір) *виключно* з точки зору корисності знань та ідей, що містяться в ньому, забувши розцінювати всі ті сторони, ті явища, які якраз роблять його мистецтвом, то ми мали б дику помилку, з якою не варто й рахуватися.

Яке ж місце займає Плеханов у галузі, обмеженій цими двома естетиками: естетикою «мистецтва для мистецтва» (за умови підсвідомої об'єктивної корисності його) і естетикою мистецтва як суспільної корисності (за умови безперечної художності його творів)?

Плеханов стає тут передусім на свою об'єктивну історичну точку зору, яка є, певна річ, могутньою і необхідною при всякій роботі мистецтвознавчого або художньо-критичного характеру. Зрозуміло, *насамперед* марксист повинен усяке культурне явище розглядати у зв'язку з тією суспільністю, плодом якої він є.

З цієї точки зору треба передусім осягнути, в які саме епохи (і на це особливо натискає Плеханов) виникала перша і друга точки зору. А ми до цього додамо, що і та, і друга точки зору дуже часто були притаманні одній і тій самій епосі і сильно стикалися між собою, будучи вираженням ідеології різних класів одного і того самого суспільства. Плеханов не ігнорує і цієї сторони справи, хоч залишає її трохи в тіні. Він виставляє таке положення: «Схильність до мистецтва для мистецтва виникає там, де існує розлад між художниками і суспільним середовищем, що їх оточує» [27].

Це положення влучне, і Плеханов, як завжди, підтверджує його величезною кількістю блискучих ілюстрацій. На чудово розробленому прикладі французьких романтиків він показує, що вони не могли не обурюватися від думки про «корисне мистецтво», оскільки ненавиділи, і правильно ненавиділи, навколишній буржуазний світ з його поняттям корисності.

Навпаки, до утилітарного погляду на мистецтво схиляються, на думку Плеханова, ті класи, які мають безпосередні творчі завдання, одне слово, класи владні, які переробляють світ або активно чинять опір такій переробці.

Цілком правильно зазначає Плеханов, що утилітарний погляд на мистецтво зовсім не органічно злитий саме з революційними або радикальними поглядами. «Додам,— пише він,— що всяка дана політична влада завжди віддає перевагу утилітарному поглядові на мистецтво, звісна річ, оскільки вона звертає увагу на цей предмет. Та воно й зрозуміло: в її інтересах спрямувати всі ідеології на служіння тій справі, якій вона сама служить. А оскільки політична влада, що буває інколи революційною, частіше буває консервативною і навіть зовсім реакційною, то вже звідси видно, що не слід думати, ніби утилітарний погляд на мистецтво поділяють переважно революціонери або взагалі люди з передовими поглядами» [28].

Незважаючи на цей об'єктивно цілком правильний висновок (звичайно, консерватизмові притаманне іноді утилітарне мистецтво), я просив би особливо взяти до уваги положення Плеханова, що «всяка дана політична влада віддає перевагу утилітарному поглядові на мистецтво». Звідси ясно випливає, що і нинішня політична влада в нашій країні, безумовно революційна і найреволюційніша, яка існувала будь-коли у світовій історії, також не може схилятися до утилітарної точки зору. Ясно також, що утилітаризм її буде абсолютно інший, ніж той, приклади якого із царювання Миколи I наводить Плеханов у тій самій статті «Мистецтво і суспільне життя».

Ще виразніше наголошує він у іншому місці: «Утилітарний погляд на мистецтво так само добре уживається з консервативним настроєм, як і з революційним. Схильність до такого погляду необхідно передбачає лише одну умову: жвавий і діяльний інтерес до певного — байдуже

до якого саме — суспільного порядку або суспільного ідеалу, і вона пропадає скрізь, де цей інтерес зникає з тієї або іншої причини» [29].

Власне кажучи, тут уже є цілком певна оцінка. Ніяк не можна за цих умов погодитися з Плехановим, коли він час від часу твердить, що, встановивши таким чином зв'язок двох точок зору з різними суспільними укладами, ми вже не можемо запитувати себе, яка з цих точок зору вища. Чому ж не можемо? Це не може не здивувати кожного читача, що є учнем Плеханова, читача-марксиста. Хіба, наприклад, з того, що утилітарний погляд на мистецтво так само милий і аристократичним класам, що владарюють у суспільстві, як і революційним, ми не можемо сказати, який з цих двох утилітаризмів вищий? Очевидно — можемо.

Так само, коли ми маємо два суспільні уклади, з яких в одному є «жвавий і діяльний інтерес до суспільного порядку і суспільного ідеалу», до того ж дуже високої якості (тобто перейнятий не фальшивою, а правдивою ідеєю, за термінологією Плеханова), а другий втратив будь-який інтерес до діяльності, то невже ми можемо хитатися між тим, який з цих двох порядків *об'єктивно* є вищим? (Нагадую ще раз про наведений вище об'єктивний критерій для порівняння суспільних укладів, що його дав сам Маркс).

У тій самій статті «Мистецтво і суспільне життя» Плеханов далі ставить запитання: «Підемо далі і поглянемо, який з двох протилежних поглядів на мистецтво більше сприяє його успіхам?» Питання поставлено дуже цікаво.

Відмовляючись (на нашу думку, даремно) від того, щоб дати об'єктивну установку і сказати прямо, що як епохи, в які консерватизм, котрий затримує розвиток людини, панує через утилітарне мистецтво, так і епохи (і класи), які внаслідок нещасних обставин, що роблять їх безсилими, взагалі не можуть перейнятися суспільно-утилітарним поглядом на мистецтво, є найнижчими у порівнянні з повними сил епохами, що йдуть попереду,— Плеханов, проте, хоче принаймні поставити питання про те, яка з цих точок зору вигідніша для розвитку самого мистецтва, як такого.

Тут ми натрапляємо на цікаве міркування Плеханова. Він пише: «І. С. Тургенєв, який дуже недолюблював проповідників утилітарного погляду на мистецтво, ска-

зав якось: «Венера Мілоська безперечніша за принципи 1789 року. Він мав цілковиту слушність. Але що ж з цього випливає? Зовсім не те, що хотів довести І. С. Тургенєв» [30].

Плеханов зазначає, що деякі раси і деякі епохи зовсім не побачили б у Венері Мілоській свого ідеалу. «Але Венера Мілоська, «безперечно», приваблива лише для деякої частини людей білої раси. Для цієї частини цієї раси вона справді безперечніша за принципи 1789 року. Але з якої причини? Тільки тому, що принципи ці виражають такі відношення, які відповідають лише певній фазі розвитку білої раси,— часу утвердження буржуазного порядку в його боротьбі з феодальним,— а Венера Мілоська є такий ідеал жіночої зовнішності, який відповідає багатьом фазам того самого розвитку. Багатьом, але не всім» [31].

Звісна річ, я не схильний відшукувати, на відміну від Плеханова, такий абсолютний критерій краси, який змусив би в Венері Мілоській визнати об'єктивно найпрекрасніший тип людини. Цілком можна погодитися з тим, що пройнятий самосвідомістю негр може вважати, що їй бракує чорної шкіри й інших властивостей негритянської раси. Та коли ми залишимо осторонь расове питання або, точніше, розглядатимемо красу жінки, яка втілена у Венері, саме як красу жінки певної людської породи, то чи не виявиться тоді, що жіноча зовнішність, подібна до Венери Мілоської, як ідеал, відповідає не лише багатьом фазам розвитку, а якраз найкращим фазам?

Справді, далі Плеханов пише: «У християн був свій ідеал жіночої зовнішності. Його можна знайти на візантійських іконах. Всі знають, що шанувальники таких ікон дуже сильно «сумнівалися» в мілоських і всяких інших Венерах. Вони величали їх дияволицями і знищували повсюди, де мали можливість. Потім настав такий час, коли античні дияволиці знову стали подобатися людям білої раси. Час цей підготовлений був визвольним рухом у середовищі західноєвропейських городян, тобто якраз тим рухом, який найяскравіше виразився саме в принципах 1789 року. Тому ми, всупереч Тургенєву, можемо сказати, що Венера Мілоська ставала тим «безпечнішою» в новій Європі, чим більше визрівало європейське населення для проголошення принци-

ніж 1789 року. Це не парадокс, а голий історичний факт» [32].

Але чи переміг у даному випадку «земний» ідеал, чи ні? Чи будемо ми справді разом з Плехановим говорити, що ми рішуче не знаємо, що вище в розумінні художнього досягнення: найвеличніше втілення «земного» ідеалу чи найвище втілення християнського містичного ідеалу?

Не кажучи вже про те, що наше почуття,— почуття передових людей нашої епохи,— обурюється від думки, що можна вагатися між цими двома ідеалами, до такої міри ми матеріалісти, до такої міри ми перейняті свідомістю того, що земне щастя, яке принесе з собою соціалізм, є щось конкретніше і прекрасніше, ніж усі «іже херувимські» мрії про «безплотне» небо,— хіба ми не можемо з точки зору чисто об'єктивної сказати, що коли «про смаки» починають «сперечатися» ідеаліст і матеріаліст, то художні погляди матеріаліста рівно в стільки ж разів безперечно і об'єктивно вищі від художніх поглядів ідеаліста, в скільки разів сам матеріалізм вищий від ідеалізму? Хіба інакше не довелося б сказати, що кінець кінцем ідеалізм і матеріалізм це також справа смаку? Переконати ідеаліста логічним шляхом, як відомо, неможливо, коли його класове підгрунтя чинить опір цьому.

Що сказали б про марксиста, який зробив би таке резюме з приводу суперечки: «О друже мій ідеаліст, ви так само маєте слушність, як і я, об'єктивної точки зору тут немає. Мої погляди відповідають становищу мого класу в мою епоху, а ваші випливають із становища вашого класу. Я не можу мислити інакше, ніж я мислю; ви також не можете. Отже, суперечки зовсім марні». Хтось «об'єктивний, хто був би вільний від класової точки зору (Плеханов і подібні до нього марксисти), мав би так і сказати: «Та й друга точки зору однаково високі, бо однаково точно виражають значення певних епох; об'єктивної переваги ні в кого не може бути, але й примирення не може бути, справу просто вирішить боротьба».

Що б ви сказали про такого марксиста? Невже після цього можна зробити умовивід, що коли б відбувся великий зрив революції й ідеалісти в громадянській або світовій війні перемогли б матеріалістів, то це означало б,

що ідеалізм і довів свою перевагу єдино можливим на землі способом?

Ні, вибачте. Ми не притримуємося цієї точки зору. Ми знаємо, що перемога ідеалізму була б при цьому зниженням усієї людської культури. Краще твердо триматися за об'єктивний критерій Маркса.

Дуже цікаво, що Плеханов сам наводить погляд Бєлінського, в якому Бєлінський дуже серйозно відходить від дорогих Плеханову положень чистого об'єктивізму. Плеханов пише: «Бєлінський, який цілком справедливо стверджував у останній період своєї літературної діяльності, що «чистого», відчуженого, безумовного або, як кажуть філософи, «абсолютного» мистецтва ніколи і ніде не було, допускав, проте, що твори живопису італійської школи XVI століття певною мірою наближалися до ідеалу абсолютного мистецтва, оскільки стали творінням епохи, протягом якої «мистецтво було головним інтересом, який надзвичайно захоплював освічену частину суспільства» [33].

Цитата ця дуже цікава. Звичайно, обсолютного мистецтва, відчуженого, безумовного, ніколи не було і, з нашої точки зору, ніколи не може бути. Та коли Бєлінський усе ж таки раптом визнає, що «італійський живопис XVI століття наближався до ідеалу абсолютного мистецтва, то ми мимоволі запитуємо себе: як це психологічно узгоджувалось у Бєлінського?

Справді, абсолютного ідеалу немає, як же можна говорити про те, що дане мистецтво до нього «наближається»? Бєлінський вказує на те, що таке наближення сталося внаслідок виключного інтересу, який освічена частина суспільства виявляла до мистецтва. Але ж освічена частина суспільства виявляла інтерес до мистецтва і в інші епохи. Важко уявити собі епоху більш естетську, ніж, наприклад, епоха кінця XVIII століття, коли освічена частина суспільства витрачала на мистецтво, мабуть, більші гроші, ніж будь-який Ренесанс, коли зовнішньо мистецтво стало відігравати просто-таки гігантську роль у житті цих дармоїдів. Та оскільки дармоїди кінця XVIII століття були не дуже впевнені в своїй міцності і їхнє коріння достатньою мірою підгнило, то мистецтво їхнє було гнилуватим і, досягнувши часом надзвичайної тонкості в різних галузях мистецтва, навряд чи хоч на хвилину здалося Бєлінському таким, що

наближається до цього поняття «абсолютного мистецтва».

І Плеханов одразу ж каже, що дорогі серцю Белінського художні твори були «характерним художнім виявом перемоги земного ідеалу над християнсько-чернечим» і що в них проявляється «велика сила і здорова радість», які не мають «нічого спільного з благочестивими богородицями візантійських майстрів» [34].

Так ось, виходить, у чому річ. Белінському здалося, що мистецтво досягає абсолюта не тому, щоб йому був відомий цей абсолют, а тому, що він порівнює це мистецтво з мистецтвами інших епох і, хоч, може, не цілком це усвідомлюючи, вітає його як величезне піднесення саме остільки, оскільки «велика сила і здорова радість» тут так бурхливо проявилися.

Але я запитую безумовних прибічників погляду Плеханова: як же ми будемо міркувати, чи будемо ми говорити, що з точки зору естетики, яка, як пояснював сам Плеханов, усе-таки від життя не може бути відірвана, епохи благочестивого посту і умертвіння плоті можуть бути поставлені в одну лінію з епохами сили, здоров'я і радості?

Всупереч надуманому і підказаному полемічними міркуваннями об'єктивізмові, Плеханов сам інстинктивно, цілком стоїть, звичайно, на цій самій точці зору. Описуючи достоїнства і вади буржуазно-реалістичної школи та інших буржуазних напрямів, Плеханов зазначає, що митці відстали років на вісімдесят від нашого часу і що вони мали б іти в ногу з пролетаріатом. Він гнівно заперечує думку, що пролетаріат, власне кажучи, сам перейнятий міщанськими настроями: «Це смішно. Ріхард Вагнер давно вже показав, який безпідставний докір за міщанство, що його посилають такі пани в адресу визвольного руху робітничого класу. Як цілком справедливо зауважив Вагнер, при уважному ставленні до справи визвольний рух робітничого класу виявляється прагненням не до міщанства, а від міщанства, до вільного життя, до «художньої людяності»...» [35]

І Вагнер, і Плеханов тут, звичайно, мають цілковиту слушність. Має слушність Плеханов і в дальшому. Він погоджується з Флобером, що «доброчесні книги нудні і брехливі», але додає: «Це тому, що доброчесність нинішнього суспільства, буржуазна доброчесність, нудна і брехлива».

Він каже: «У соціалістичному суспільстві захоплення мистецтвом для мистецтва стане суто логічно неможливим у тій же самій мірі, в якій припиниться опошлення суспільної моралі, яке є тепер неминучим наслідком прагнення панівного класу зберегти свої привілеї» [36].

І пояснює: «Прагнення бути корисним суспільству, що лежало в основі античної доброчесності, служить джерелом самовідданості, а самовідданий вчинок дуже легко може стати,— і дуже часто бував, як це показує історія мистецтва,— предметом естетичного зображення. Досить нагадати пісні первісних народів або, щоб не ходити так далеко, пам'ятник Гармодію і Арістогітону в Афінах» [37].

Далі у Плеханова йде висновок, до якого слід поставитися з величезною увагою:

«Я намагаюся, за відомим висловом, не плакати, не сміятися, а розуміти. Я не кажу: сучасні митці «повинні» надихатися визвольними прагненнями пролетаріату. Ні, коли яблуня повинна родити яблука, а грушеве дерево родити груші, то митці, які стоять на точці зору буржуазії, повинні повставати проти вказаних прагнень. Мистецтво часів занепаду «повинне» бути занепадницьким (декадентським). Це неминуче. І марно ми стали б «обурюватися» цим. Але, як справедливо каже «Маніфест Комуністичної партії»,— «в ті періоди, коли класова боротьба наближається до розв'язки, процес розкладу в середовищі пануючого класу, всередині всього старого суспільства досягає такого різкого характеру, що деяка частина панівного класу одділяється від нього і приєднується до революційного класу, який несе стяг майбутнього. Як частина дворянства об'єдналася колись з буржуазією, так переходить тепер до пролетаріату частина буржуазії, саме буржуа-ідеологи, які піднеслися до теоретичного розуміння всього ходу історичного руху» [38].

Вдумуючись у цю чудову цитату, ви бачите, що до посилання на «Маніфест Комуністичної партії» вона перейнята справжнісіньким фаталізмом. Ось тут-то міг би радіти Переверзєв, який так наполягав на фатальній установленості всякого митця.

Справді, хто може сказати митцеві: «Ти повинен стати пролетарським»,— коли він в іншому розумінні повинності, в розумінні фатальності, неминуче мусить бути буржуазним митцем, як «яблуня мусить родити яблука».

Та й сам приклад, вибраний Плехановим, дуже невдалий, бо найновіше садівництво показує, що яблуня може родити і груші. Коли не йти так далеко в розумінні «фокуса», що було б рівнозначне вимозі, щоб скульптор, наприклад, зайнявся музикою, а говорити в рамках перевіреного дійсністю, то яблуня-дичка, залежно від уміння садівника, може родити найрізноманітніші сорти.

Але можна не посилатися на досліди садівництва, тому що в другій частині своєї цитати, спираючись на Маркса, сам Плеханов руйнує першу її частину. Виявляється, що буржуа-ідеологи можуть піднестися до теоретичного розуміння пролетарських ідей. І нам залишається тільки запитати себе: чи можемо ми сприяти тому, щоб якомога більше видатних митців, які помиляються зараз, у наш період, «коли боротьба класів наближається до розв'язки», опинилися на боці «тих, що перейшли»? І ми дедалі більше починаємо думати, що ми можемо стати визначальною силою в цьому відношенні. Сам Плеханов говорить так: «Між буржуа-ідеологами, які переходять на бік пролетаріату, ми бачимо дуже мало митців. Це пояснюється, очевидно, тим, що «піднестися до теоретичного розуміння всього ходу історичного руху» можуть лише ті, які думають, а сучасні митці — на відміну, наприклад, від видатних майстрів епохи Відродження — думають надзвичайно мало» [39].

Отже, митці думають надзвичайно мало, а видатні майстри епохи Відродження думали багато. А чи не випливає з цього, що митці нашого часу *повинні* думати більше? А чи не може людина *будити* думку в іншій людині? А ціла партія, яка вважає однією з головних своїх зброй агітацію і пропаганду, як вона,— чи не повинна вона будити в митцях думку і спрямовувати її саме в здоровий бік, що його сам Плеханов вважає здоровим, бо він каже: «Як би там не було, можна з певністю сказати, що всякий хоч трохи значний художній талант дуже великою мірою збільшить свою силу, якщо перейметься великими визвольними ідеями нашого часу. Треба тільки, щоб ці ідеї ввійшли в його плоть і в його кров, щоб він виражав їх саме як митець» [40].

Багатьом здається, що нібито немає про що сперечатися після цього. Часом навіть кажуть мені: «Та й не треба було сперечатися; ви бачите, Плеханов сам усе

розуміє». Ні, вибачайте, у Плеханова тут є очевидна неув'язка, яку потрібно кінець кінцем виправити.

Стаючи на точку зору Плеханова і підходячи об'єктивно (а це обов'язок марксиста передусім) до його точки зору і точки зору, яку розвиваємо тут ми, можемо сказати: плехановська точка зору *повинна була* відповідати тому періодові марксистської думки, коли вона ще не почувала себе владною, здатною змінити обставини, в тому числі і творчу думку митців, коли вона була більш спостерігаючою і роз'яснюючою, коли вона, кажучи словами Маркса, «витлумачувала світ» мистецтва і тому вважала, що це — єдине законне її заняття. А наша точка зору відповідає тому періодові, коли марксистська думка в нашій країні стала владною, коли вона хоче *переробляти* світ, у тому числі і світ мистецтва, в цілковитій згоді з основною ідеєю Маркса про призначення філософії, тобто кінець кінцем всякої теоретичної роботи. І, оскільки ми живемо саме в нашу епоху, а не в плехановську, то нам треба очистити погляди Плеханова від того, що внесла в них слабість його епохи.

Я не вважаю за потрібне наводити тут виписки і заперечувати ту післямову до статті «Мистецтво і суспільне життя», яка присвячена мені особисто. Я це зроблю в якомусь іншому співвідношенні, та й робив уже. Зазначу лише одне, що Плеханов тоді зовсім перекрутив моє перше заперечення (звичайно, несвідомо). Я в жодній мірі не міг (і ніде ні в яких моїх творах не можна знайти і сліду цього) вимагати від Плеханова якогось абсолютного критерію. Але, головне, він цілком несправедливо приписав мені, ніби я сам заперечував можливість об'єктивно судити про те, «чи добре виконано даний художній задум». Мені ніколи і не снилося заперечувати таку об'єктивність. Я стверджував лиш одне в моїй тодішній суперечці з Плехановим, що можна порівнювати між собою не тільки окремі художні твори тієї самої епохи, тобто ті, які випливають з одного і того самого принципу, а й самі естетичні *принципи* окремих епох. Хоча ми не маємо абсолютного ідеалу суспільства, але ми маємо критерій для судження про те, що є в суспільстві прогресом, а що регресом.

Соціалізм ми разом з Марксом вважаємо величезним соціальним здобутком, до якого ми зараз прагнемо. Такого в минулому земля не бачила. Тому хоч абсолютної художньої істини ми не маємо, але ті естетичні теорії,

які органічно зростаються з нашим соціалістичним ідеалом, з нинішнім передовим робітничим рухом, цілком так само, як і філософські або економічні доктрини, ми вважаємо, безумовно, вищими. І в подальшому своєму запереченні Плеханов почасти, хоч і з різними недомовками, змушений був це визнати. Оскільки він визнав естетично позитивне значення великих визвольних ідей нашого часу, залишилося б тільки поставити крапку над «і» (якої Плеханов, проте, для того щоб не розлучатися з своїм улюбленим «об'єктивізмом», ніколи не хотів поставити), а саме зазначити, що наші великі визвольні ідеї великі не лише для нашого часу, а й по відношенню до всіх часів минулих, що не можна тому просто сказати, що, звичайно, соціалізм у наш час не лише об'єктивно можливий, а й морально великий, проте і в минулому бували епохи, які можуть претендувати на таку саму висоту, оскільки вони були природним плодом свого часу.

Закінчимо. Кожне культурне явище є природним плодом свого часу, але ж часи міняються, і вони не байдужі. Ми зовсім відкидаємо всякі теорії циклів а-ля Шпенглер, що стверджують, ніби вищі гребені однаково високі в будь-якій епосі, коли тільки вона знаходить у них своє адекватне вираження. Ні, прогрес людства є справжньою ходою вперед. Звичайно, вона не прямолінійна, як думали наївно прогресисти, а зигзагоподібна, хвилююча і діалектична; але в соціалізмі, за який ми боремось і який уже будуємо, ми справді досягнемо вершин, яких ніколи не досягалося до цього часу.

VII

Плеханов зупиняється також на питанні колосальної ваги — про зміст і форму в мистецтві.

Коли в наївній просвітительській критиці форма і зміст розрізнялися між собою майже механічно, виправдуючи порівняно недавній дотеп Маяковського: «Генерал може бути у формі і може бути без мундира, так і зміст у мистецтві»,— то, з другого боку, повне змішання форми і змісту, що почало недавно переважати, заява, що в мистецтві зміст цілковито виражений у формі, що, крім художньої форми, ніякого змісту в творі мистецтва і бути не може, є справжнісінькою нісенітницею

і явною поступкою формалістській буржуазно-занепадницькій тенденції, спрямованій до беззмістовності.

У цьому твердженні, ніби форма і зміст у художньому творі повністю збігаються, є цілий ряд непорозумінь.

По-перше, форма і зміст збігаються в художньому творі лише тоді, коли він дуже досконалий, коли фактично митець знайшов для свого «змісту» цілком відповідну форму. З огляду на справді величезну відповідність між обома цими сторонами творчого акту легко доводити щось на зразок метафізичної єдності змісту і форми. Та тільки-но ми звернемося до творів недосконалих, ми одразу ж побачимо, що різниця обох моментів істотна.

Критично розглядаючи будь-який твір мистецтва, ми на кожному кроці натикатимемося на обставини, які змусять нас говорити, що митець ще не володіє в достатній мірі формою і тому йому не вдалося надати своєму змістові цілком художнього вираження. Таким чином, тут обидві ці сторони ніби хімічно розпадаються перед нами і відбивають сам процес творчості. У митця бродять певні думки, які підказала йому дійсність. Вони викликали в нього певні почуття. Вони змусили його більш або менш бурхливо побажати виразити їх, але самі виражальні засоби в нього недостатні.

З другого боку, ми маємо такий самий розпад на протилежному полюсі. Ми можемо уявити собі митця, який має величезні формальні можливості,— це мислимо в усіх мистецтвах, у тому числі і в літературі,— чудову великодосвідчену майстерність; проте і такий митець ходить і бродить у пошуках сюжету, розуміючи під сюжетом щось таке, що здатне викликати серйозний інтерес у читача (в публіки взагалі).

Чому він не знаходить сюжету? Та, очевидно, тому, що він одірвався від життя, що в нього немає достатнього ідейного змісту. А тим часом він буде і далі творити, і зовні здаватиметься, ніби він творить справді художні твори. Від них відійде «живий дух», і вони, по суті, будуть чимось на зразок «гробів повапленних» [41].

Міркування, які я наводжу тут, засновані на тому, що́ ми можемо безперервно спостерігати в безпосередньому контакті критики і практики в мистецтві, мають і епохальне значення. Так, романтика висхідного класу майже завжди має бурхливий новий зміст. На те він і новий клас, клас висхідний. Але на перших ступенях

свого піднесення новий клас не має ще формального досвіду, не знайшов ще формальних адекватних виражень для свого змісту. Звідси — внутрішня нечіткість таких творів. Далі, при правильному розвитку даного класу відбудеться чимраз більше наближення до класичної епохи з адекватним вираженням змісту формою, з повною відповідністю змісту і форми, коли їх важко буде розрізнити між собою. А потім, коли клас почне відцвітати і втримуватиме владу, тоді як економічне виправдання цієї влади вже відімре, ми матимемо перед собою розквіт чистого формалізму з його прагненням до курйозного, грандіозно-роздутого, натягнуто-вигадливого, за всяку ціну нового і т. д. і з його пустотою, яка впадає в око кожному серйозному цінителеві.

Плеханов прекрасно розумів ці взаємовідношення форми і змісту і чудово їх виразив. У його статті «Мистецтво і суспільне життя» ми маємо прекрасне формулювання безумовної ідейності, тобто змістовності всякого мистецтва, в його «суперечці» з Теофілем Готьє:

«Т. Готьє говорив, що поезія не лише нічого не доводить, а навіть нічого не розповідає, і що краса вірша зумовлюється його музикою, його ритмом. Але це величезна помилка. Зовсім навпаки: поетичні і взагалі художні твори завжди щось розповідають, тому що вони завжди щось виражають. Звичайно, вони «розповідають» на свій особливий лад. Митець виражає свою ідею образами, тоді як публіцист доводить свою думку за допомогою логічних висновків. І якщо письменник замість образів оперує логічними доводами або коли образи вигадує він для доведення певної теми, тоді він не митець, а публіцист, хоча б він писав не дослідження і статті, а романи, повісті чи театральні п'єси. Все це так. Але з усього цього зовсім не випливає, що в художньому творі ідея не має значення. Скажу більше: не може бути художнього твору, позбавленого ідейного змісту. Навіть ті твори, автори яких дорожать тільки формою і не дбають за зміст, все-таки так чи інакше виражають певну ідею» [42].

І Плеханов пояснює це:

«Твори, автори яких дорожать тільки формою, завжди виражають певне,—як я пояснив раніше,—безнадійно негативне ставлення їх авторів до навколишнього суспільного середовища. І в цьому полягає ідея, спільна

для них усіх разом і така, що її на різні лади виражає кожний з них зокрема» [43].

Далі Плеханов розвиває надзвичайно важливу думку про те, що далеко не кожний зміст може бути одягнений у художню форму, здатний породити ту блискучу художню оболонку, без якої немає творів мистецтва.

«Та коли немає художнього твору, цілком позбавленого ідейного змісту, то не всяка ідея може бути виражена в художньому творі. Рескін чудово каже: дівчина може співати про втрачене кохання, але скнара не може співати про загублені гроші. І він же справедливо зауважує, що достоїнство творів мистецтва визначається висотою вираженого ними настрою. «Запитайте себе про будь-яке почуття, що сильно оволоділо вами,— говорить він,— чи може воно бути оспіване поетом, надихнути його в позитивному, справжньому розумінні? Коли так, то почуття це хороше. Коли ж воно не може бути оспіване або може надихнути тільки в бік смішного, значить, це низьке почуття». Інакше й бути не може. Мистецтво є одним із засобів духовного спілкування між людьми. І чим вище почуття, що його виражає даний художній твір, тим з більшою зручністю може, за інших рівних умов, цей твір відіграти свою роль зазначеного засобу. Чому скнарі не можна співати про втрачені гроші? Дуже просто: тому що коли б він заспівав про свою втрату, то його пісня нікого не зворушила б, тобто не могла б служити засобом спілкування між ним та іншими людьми» [44].

Дуже цікавий розвиток ці думки мають у раніше написаній великій критичній замітці Плеханова — єдиній, якщо не помиляюся, присвяченій образотворчим мистецтвам, але важливій для всього мистецтвознавства — «Пролетарський рух і буржуазне мистецтво» *. Про так звану безідейність буржуазного мистецтва, що нею деякі буржуазні художники схильні пишатися, Плеханов пише там таке:

«Був час, коли вищі класи, для яких в основному й існує мистецтво в «цивілізованому» суспільстві, прагнули вперед, і тоді ідейність не лякала, а, навпаки, приваблювала їх. А тепер ці класи, в кращому випадку, стоять на одному місці, тому ідейність їм не потрібна

* До речі, в цій статті Плеханов виявляє високу міру художньої чутливості.

зовсім або потрібна лише в мінімальних дозах, і тому ж їхній протест проти безідейності,— протест, неминучий з тієї простої причини, що без ідеї мистецтво жити не може,— не веде ні до чого, крім абстрактного і хаотичного символізму. Не буття визначається свідомістю, а свідомість — буттям!» [45]

І він прекрасно розкриває далі цю ідею в застосуванні до образотворчих мистецтв, причому з його думок легко зробити висновки і для літератури:

«Коли митець зосереджує всю свою увагу на світлових ефектах, коли ці ефекти стають альфою і омегою його творчості, тоді важко чекати від нього першокласних художніх творів,— його мистецтво, за необхідністю, спиниться на поверхні явищ. А коли він піддається спокусі вражати глядача парадоксальністю ефектів, тоді доводиться визнати, що він пішов прямою дорогою до потворного і смішного. Тут з повною силою проявляється дія того психофізіологічного закону, який каже, що почуття є логарифми подразнення: щоб посилювати ефекти,— а посилювати їх митців змушує взаємна конкуренція,— необхідно дедалі збільшувати дозу парадоксальності і непомітно для себе вдаватися в карикатуру. І даремно говорять також, що Англада відроджує славну традицію старого іспанського живопису. Старий іспанський живопис не цурався, правда, ефектів; але в нього був багатий *внутрішній зміст;* у нього був цілий світ ідей, що давав йому „душу живу“» [46].

Легко було б зробити з цих зауважень Плеханова той висновок, що в усіх мистецтвах нам потрібно що б то не стало вимагати від митця соціально-ідейного змісту, тобто що, нібито задовольняючи наші вимоги, *пролетарський* митець повинен неодмінно і неминуче вкладати виключно тільки соціальну і злободенну ідею в свою творчість. У цій однобічній формі така ідея, безумовно, шкідлива, вона підкошує справжню художню стихію творчого начала в митцеві.

Так, ми повинні погодитися, що пролетарський митець є передусім ідейний митець, що він надихається насамперед ідеями свого класу, а оскільки цей клас переживає гострополітичний момент, саме *політичними* ідеями і почуттями свого класу. Але це не означає, що він повинен *цілком у них замкнутися,* і в нашого видатного старого вчителя Плеханова ми можемо повчитись цього, коли він говорить про імпресіонізм:

«Цим я не хочу сказати, що я не бачу нічого хорошого в імпресіонізмі. Зовсім ні! Я вважаю невдалими багато з тих результатів, до яких прийшов імпресіонізм, але я вважаю, що поставлені ним на чергу технічні питання мають немалу цінність. Уважне ставлення до світлових ефектів збільшує запас насолод, які дає людині природа. А оскільки в «майбутньому суспільстві» природа стане для людини, очевидно, значно дорожчою, ніж тепер, то необхідно визнати, що й імпресіонізм працює, хоч і не завжди успішно, на користь цього суспільства: «він приніс нам ласку освітленого сонцем життя»,— говорить про нього його великий прихильник Камілл Моклер. За це треба подякувати імпресіонізмові» [47].

Тут Плеханов визнає і величезну важливість технічних досягнень, і особливо величезну важливість того заряду життєрадісності, який може дати нам мистецтво. Пояснюю маленьким прикладом: ось ми будуємо соціалістичні міста. В них будуть індивідуальні квартири для окремих жителів (не торкаюся тут складнішого завдання громадських приміщень). Якщо я запрошу пролетарського художника розмалювати цю кімнату так, щоб вона давала підбадьорюючий тонус, деякий живодайний акорд барв, чи повинен такий художник неодмінно намалювати на стінах якийсь сюжет із громадянської війни чи якийсь мотив праці? Зовсім ні. Власник такої кімнати може почепити або чіпляти час від часу, міняючи їх, різні естампи чи картини на стінах, а коли б на стіні була написана якась вічна фреска, вона б просто стомлювала його і могла б набриднути йому. А от розпис за допомогою акорду кількох фарб, добре підібраних у їх поєднанні і пропорції до площі, яку вони займають, може зробити кімнату радісною і приємною для мене. І це, звичайно, буде одним із завдань пролетарського художника.

На цьому простому прикладі ми бачимо, наскільки багатозначний той заповіт, який дає Плеханов у наведених вище рядках.

VIII

Плеханов не проминув також питання про роль особи в мистецтві, питання, яке захоплені переверзєвською школою літературознавці останнім часом ставили украй неправильно.

Найглибшою нісенітницею є, коли нам, марксистам, які завжди стояли в багатьох питаннях в антагонізмі до тверджень Переверзєва, приписують якийсь «біографічний метод».

Що це справді за нісенітниця? Про який біографічний метод може йти мова, коли маєш справу з марксистом? Хіба біографію особи ми не розглядаємо цілком як явище суспільне? У чому ж був би наш марксизм, коли б, приступаючи до пояснення життя людини, та до того ж ще дуже видатної людини, що стала виразником своєї епохи, ми б заперечували домінуючий вплив суспільних умов *на всі* факти його біографії? Для марксиста біографія є цілком соціальне явище. Марксист, який не вміє всі найважливіші біографічні дані перевести на соціальну мову,— це поганий марксист. Звичайно, ми дуже добре розуміємо, що в історії, якщо розглядати її в усій конкретності, є багато сміття, нікчемного сміття, так званих випадковостей. Випадковість у цьому розумінні є деякий непередбачений маневр і незначне переплетіння різних впливів, інколи асоціальних. Так, наприклад, той факт, висловлюючись уже освяченими традицією термінами, що на голову видатної людини падає черепиця з даху і вбиває її, або, висловлюючись напівміфічно, що орел кидає черепаху на череп Софокла, або, висловлюючись цілком історично, що зідраний музикантом Скрябіним прищ спричинюється до запалення, яке забирає його в передчасну могилу, є випадковістю. Вона досить значна, але вивести її з соціальних умов, звичайно, важко і працювати над цим досить безглуздо. Ряд незначних біографічних факторів тим більше не становить ніякого інтересу для марксиста і не заслуговує спроб розкласти їх на їхні соціальні компоненти.

Але такі факти біографії мають досить другорядне значення для найважливішого, саме для з'ясування характеру громадянської діяльності особи, а оскільки ми говоримо про митця, про письменника,— характеру його художньої творчості.

Та чи можна заперечувати вплив на твір мистецтва, який, будучи сам по собі явищем соціальним, проходить все ж таки крізь індивідуальну свідомість так інтимно, як в акті творчості, величезне значення спеціальних визначників даної особи? Чи можна ці спеціальні визначники даної особи з легким серцем, як хотілося це пере-

верзєвцям, замінити загальною, достатньо широкою і плоскою ознакою класу чи навіть соціальної групи? Це означало б одходити від заповіту Леніна про те, що марксист завжди повинен бути конкретним.

Слід сказати, що Плеханов прекрасно розумів цю проблему і чудово розв'язував її. Ось що пише він у своєму знаменитому етюді «Генріх Ібсен»: «Але ж я і не заперечую значення особи в історії взагалі і в історії літератури зокрема. Адже без осіб не було б і суспільства, а значить, не було б і історії. Коли дана особа протестує проти навколишньої пошлості і неправди, тут неодмінно виявляються її розумові і моральні особливості: її проникливість, її чуйність і т. ін. Кожна особа своєю особливою ходою йде дорогою мистецтва. Але куди веде ця дорога — це залежить від суспільного середовища, що оточує особу, яка протестує. Характер заперечення визначається характером того, що піддається запереченню».

І зверніть увагу, що це говориться саме тому, що, як зазначає Плеханов, Ібсен вів із своїм середовищем війну «на свій особливий особистий лад».

Отже, визначаючи саме «особливий особистий лад», Плеханов вимагає, щоб ми пояснили залежність цього «особливого особистого ладу» від суспільного середовища, що оточує особу, яка протестує» [48].

Плеханов прямо і досить рішуче бере під свій захист Сент-Бева, визначного майстра (кажу це з застереженням) біографічної критики, правда, особливий наголос ставлячи не на біографічному, а на політичному моменті, що, проте, також дуже важливо для розмежування заповітів Плеханова від новацій Переверзєва:

«Ставлення Бєлінського до французької історичної критики несправедливе. На той час, до якого відноситься стаття, що її ми розглядаємо, найвизначнішим представником цієї критики був Сент-Бев. Чи можна сказати, що Сент-Бев не визнавав законів прекрасного і не звертав уваги на художні достоїнства творів? Звичайно, ні. Літературні погляди Сент-Бева були в багатьох відношеннях близькі до поглядів Бєлінського. Для нього, як і для нашого критика, література була вираженням народної самосвідомості. Але Сент-Бев не був прихильником абсолютного ідеалізму; він шукав останніх причин літературних рухів не в іманентних законах розвитку абсолютної ідеї, а в суспільних відношеннях. «За

кожного великого суспільного і політичного перевороту,— говорив він,— змінюється і мистецтво, яке належить до числа найважливіших сторін суспільного життя; в ньому теж здійснюється переворот, що захоплює не внутрішній його принцип,— цей принцип завжди залишається незмінним,— а умови його існування, способи його вираження, його ставлення до навколишніх предметів і явищ, почуття й ідеї, які позначаються на ньому, так само, як і джерело художнього натхнення». Ставши на цю точку, Сент-Бев, зрозуміло, змушений був рахуватися з історичними умовами існування митців. Йому треба було знати, що робилося в Греції за часів Есхіла і Софокла і в яких стосунках зі своїм урядом і своїми співгромадянами перебували ці трагіки. Він не міг дивитися на політичні події, як на «дрібниці». Але від цього тільки вигравала його критика. Правда, він надавав перебільшеного значення особистому характерові письменників і зовнішнім обставинам їхнього приватного життя. Це було безсумнівною і дуже важливою хибою його критики...» [49]

«Суперечність між особистою ініціативою і загальними законами залишилася для нього нерозв'язаною. У своїх літературних характеристиках («Портретах») він звертав основну увагу на один бік цієї антиномії: на ініціативу, яка пов'язувалася в його уявленні переважно з особистим характером і приватним життям письменника. Ось чому його «Портрети» хороші тільки з цього психологічного боку, а історичне значення письменників з'ясовується в них досить погано» [50].

Міркуючи далі про засудження Бєлінським Сент-Бева, Плеханов відзначає як сильну сторону Бєлінського те, що «він був переконаний, що *загальне не суперечить індивідуальному* і що поняття про свободу цілком погоджуване з поняттям про необхідність» [51], тобто що навіть найіндивідуальніше, оскільки воно виражається в особистій творчості митця, є соціально зумовленим.

Проте для того, скажемо ми від себе, щоб зрозуміти зв'язок між соціальною зумовленістю та найіндивідуальнішим у творчості митця, необхідно знайти факти його біографії, маючи на увазі його соціальну біографію.

Втім, Плеханов не залишає ніяких сумнівів з цього приводу. Він пише, наприклад, у своїй статті про Гліба Успенського: «Сам Шекспір опинився б у скрутному становищі перед селянською масою, в якій «і чоловіки,

і жінки, одна в одну, один в одного, з одними суцільними думками, костюмами, з одними суцільними піснями» і т. д. Художньому зображенню добре піддається тільки те середовище, в якому особа людська вже до певної міри виробилась. Тріумфом художньої творчості є зображення осіб, які беруть участь у великому прогресивному русі людства, служать носіями великих світових ідей»[52].

Тут Плеханов має на увазі художнє зображення, але, власне кажучи, літературна критика є своєрідним соціально-науковим художнім зображенням, і вже, зрозуміло, якщо «тріумфом художньої творчості є зображення великих осіб, носіїв великих світових ідей», то те саме слід сказати і про критику. Саме на таких індивідуальностях доводиться спинятися окремо і ні в якому разі не заслоняти їх, як би ви не вважали *додатково* важливим дослідження різної дрібноти, що їх супроводжує, обличчя цих великих осіб сонмом цієї дрібноти.

Нарешті, вирішальним для думки Плеханова про роль біографії в марксистській художній критиці я вважаю його думки, висловлені у статті «Літературні погляди В. Г. Бєлінського»:

«Видатний поет видатний тому, що виражає собою визначний крок у суспільному розвитку. Але, виражаючи цей крок, він не перестає бути індивідуумом. У його характері і в його житті є, напевно, дуже багато рис і обставин, які не мають ані найменшого відношення до його історичної діяльності і не роблять на неї ані найменшого впливу. Але є в ній, напевно, і такі риси, які, аніт рохи не змінюючи загального історичного характеру цієї діяльності, надають їй індивідуального відтінку. Ці риси можуть і повинні бути з'ясовані докладним вивченням особистого характеру і приватних обставин життя поета. Ось саме ці риси і вивчала та «емпірична» критика, проти якої повстав Бєлінський. Засуджувати її можна лише тоді, коли вона гадає, що *окремі* риси, які вона досліджує, пояснюють *загальний* характер діяльності видатної людини. Та коли вона наводить їх лише для пояснення індивідуального характеру цієї діяльності, вона і корисна, і цікава» [53].

Ми лиш додамо до цього, що така індивідуалізація не лише цікава і корисна, а що вона надає дослідженню того конкретного характеру, який Ленін вважав основною властивістю всякого здорового марксистського дослідження.

IX

Найближчим зв'язком факторів, які дають загальну установку літературі даного суспільства і епохи, є класові взаємовідносини або класова боротьба. А класи, звичайно, в свою чергу, як Плеханов постійно обстоює це, пояснюються, як у розумінні самого свого буття, так і в розумінні діалектичного свого розвитку і місця серед інших класів, основним фактором — саме господарським.

Тут надзвичайно важливо взяти до уваги думки Плеханова відносно складної опосередкованості впливу економіки на таку далеку надбудову, як література. Найкраще він висловив це у IX розділі його статті «Літературні погляди В. Г. Белінського». Ось що він пише там:

«Прибічникам діалектичного матеріалізму, який змінив собою діалектичний ідеалізм Гегеля і його послідовників, приписують звичайно ту думку, що розвиток усіх сторін народної свідомості здійснюється під виключним впливом «економічного фактора». Важко було б помилковіше витлумачити їхні погляди: вони говорять зовсім інше. Вони говорять, що в літературі, мистецтві, філософії і т. д. виражається суспільна психологія, а характер суспільної психології визначається властивостями тих взаємних стосунків, у яких перебувають люди, що складають дане суспільство. Ці стосунки залежать зрештою від ступеня розвитку суспільних виробничих сил. Кожний значний крок у розвитку цих сил веде за собою зміну в суспільних відносинах людей, а внаслідок цього — і в суспільній психології. Зміни, які сталися в суспільній психології, неодмінно відіб'ються також, з більшою чи меншою яскравістю, і на літературі, і на мистецтві, і на філософії і т. д. Але зміни суспільних відносин приводять в рух найрізноманітніші «фактори», і який із факторів сильніше від інших вплине в даний момент на літературу, на мистецтво і т. д.— це залежить від безлічі другорядних і третьорядних причин, які зовсім не мають прямого відношення до суспільної економії. Безпосередній вплив економії на мистецтво та інші ідеології взагалі спостерігається дуже рідко. Найчастіше впливають інші «фактори»: політика, філософія та ін.» [54].

І Плеханов пояснює далі: «Коли ви говорите: в даному випадку впливає політичний фактор,— вони пояснюють: це означає, що взаємні стосунки людей у суспільному процесі виробництва найпомітніше виразились за

посередництвом політики; коли ви вказуєте на філософський чи релігійний «фактор»,— вони знову намагаються визначити те поєднання суспільних сил, яким була, зрештою, викликана перевага цього фактора» [55].

Далеко меншого значення надає Плеханов географічному фактору, значення якого дуже перебільшувалося багатьма буржуазними мислителями, що наближалися до матеріалізму (Боклем, Теном та ін.), і який у Плеханова обмежується роллю фактора надто другорядного. Він пише про це: «До числа другорядних причин, які впливають на мистецтво, відноситься і вплив географічного середовища. Не вдаючись до широких міркувань з цього приводу, зауважимо, що географічне середовище впливає на розвиток мистецтва опосередковано, тобто через суспільні відносини, які виростають на основі виробничих сил, розвиток яких завжди в більшій чи меншій мірі залежить від географічного середовища. А безпосередній вплив цього середовища на мистецтво навряд чи існує хоч в трохи помітній мірі» [56].

Ми не можемо не навести тут хоча б одного більш чи менш складного прикладу, які фігурують у Плеханова як виправдання вищезазначеного методу соціологічного дослідження літературних творів. Саме, як таким прикладом, скористаємося деякими випискаами з його статті «Французька драматична література».

«Французьке суспільство XVIII століття з точки зору соціології характеризується насамперед тією обставиною, що воно було суспільством, поділеним на класи. Ця обставина не могла не відбитися на розвитку мистецтва. Справді, візьмімо хоча б театр. На середньовічній сцені у Франції, як і у всій Західній Європі, важливе місце займають так звані фарси. Фарси творилися для народу і розігрувались перед народом. Вони завжди були виявом поглядів народу, його прагнень і — що особливо корисно відзначити тут — його незадоволень проти вищих станів».

Переходячи до вищих класів, він зауважує: «Оскільки вищі класи не займаються продуктивною працею, то мистецтво, що виникає в їхньому середовищі, не може мати ніякого прямого відношення до суспільного процесу виробництва. Та чи означає це, що в суспільстві, поділеному на класи, послаблюється причинна залежність свідомості людей від їхнього буття? Ні, зовсім не означає, тому що поділ суспільства на класи сам обумовлю-

ється економічним його розвитком»... «Тут між «працею», з одного боку, і мистецтвом — з другого, утворюються деякі проміжні інстанції, які часто привертали до себе увагу дослідників і тим утруднювали правильне розуміння явищ» [57].

Плеханов, як пізніше робив Фріче, дуже любив вносити до своїх характеристик прекрасні цитати з близьких, а часом і далеких буржуазних мислителів, оскільки в тому чи іншому окремому випадку думки їхні відповідають його власним думкам: «Французька трагедія,— говорить Тен у своїх «Читаннях про мистецтво»,— з'являється в той час, коли упоряджена і благородна монархія за Людовіка XIV запроваджує панування пристойностей, витончену аристократичну обстановку, розкішні вистави, придворне життя, і вона зникає з того моменту, коли дворянство і придворні звичаї падають під ударами революції» [58].

Плеханов показує тут чудовий приклад об'єктивності. Він нітрохи не соромиться тієї суб'єктивної об'єктивності, з якою поставився до теорії трьох єдностей великий руйнівник їх у Німеччині — Лессінг. Він сам стверджує, що «торжество єдностей було насправді перемогою реалізму над уявленням», як до нього стверджував Лансон, але пізніше, звичайно, ці єдності застаріли. Все залежало від ходу соціальних умов.

Немало зусиль потрібно було, щоб звергнути закон трьох єдностей, незважаючи на всю його позірну схоластичність. Тривалий час, як справедливо зазначає Плеханов, він вважався таким, що випливає з «вимог доброго смаку» [59]. Адже реалізм розуміли зовсім по-іншому. Перш за все він зовсім не вимагав відображення дійсності, якою вона є, тим більше напираючи на зовнішні формальні умови нібито узгодженості з дійсністю (єдність часу і місця).

Плеханов каже: «Аристократичне суспільство XVII і XVIII століть виявило б більше невдоволення, якби трагічні актори надумали грати свої ролі з тією простотою і тією природністю, якими зачаровує нас, наприклад, Елеонора Дузе. Проста і природна гра рішуче суперечила всім вимогам аристократичної естетики».

І це цілком природно, бо актори, зображаючи панівний клас, повинні «виявляти,— як говорить абат Дюбо,— велич і піднесеність у всьому, що вони роблять». І Плеханов з цього приводу іронічно зауважує: «Висо-

копоставлені особи з службового обов'язку повинні здаватися величними і піднесеними» [60],— хоч би насправді вони і не були такими.

Звичайно, всі ці станові умови і станові звичаї потім стають перешкодою до вільного розвитку театру, коли йому доводиться служити новому класові — буржуазії. Буржуазна драма зразу перевертає всі уявлення про сценічні умови. Коли у Франції вона виступає з своїм уявленням про доброчинність (адже Робесп'єр говорив: «Нам потрібна не «честь», а «чесність»), то особливо яскраво це впадає в очі в Англії. «В Англії,— говорить Плеханов,— цей рід драматичних творів виник — у кінці сімнадцятого століття — як реакція проти страшної розпусти, яка панувала тоді на сцені і була відображенням морального занепаду тодішньої англійської аристократії» [61].

Боротьба йшла поступово дедалі яскравіше і перейшла в боротьбу за саме існування аристократії. «Зрозуміло, що це не могло бути без запеклої боротьби, і не менш зрозуміло, що батько родини, при всій безперечній поважності своєї буржуазної моралі, не міг послужити зразком невтомного і безстрашного борця. Літературний «портрет» буржуазії не викликав героїзму. А тим часом противники старого порядку відчували потребу в героїзмі, усвідомлювали необхідність розвитку в третьому стані громадянської доброчесності. Де можна було тоді знайти зразки такої доброчесності? Там же, де раніше шукали зразків літературного смаку: в античному світі...» «Тепер афінські і римські «пригоди» знову викликали у публіки живий інтерес. Але інтерес до них набув тепер зовсім іншого характеру...» «Тепер захоплювались уже не монархічним віком Августа, а республіканськими героями Плутарха...» «І це захоплення республіканськими героями знову оживило інтерес до всього взагалі античного життя. Наслідування давнини стало модою і наклало глибокий відбиток на все тодішнє французьке мистецтво» [62].

Зупинимося на цьому і відішлемо читача, який ще не мав щастя прочитати ці блискучі сторінки Плеханова і, може, зацікавився нашим викладом, безпосередньо до першоджерела.

Дуже цікаве те, що пише Плеханов про «захоплення Французькою революцією», справді надто крайні, але для них Плеханов знаходить виправдання, яке дово-

дить, що він добре зміг би зрозуміти і теперішній наш час, котрий також іноді страждає деякими зайвими захопленнями, що походять, проте, з дуже благородного кореня. Він пригадує слова Флеріо:

«Та й взагалі,— запитує Флеріо,— що за люди ці пани, які займаються скульптурою в той час, коли їхні брати проливають кров за вітчизну? На мою думку, не треба премій!»...

«У своєму захопленні він висловлював навіть ту думку, що живописець мав би обходитися просто з допомогою циркуля і лінійки. Під час засідання по відділу архітектури якийсь Дюфурні стверджував, що всі будівлі мають бути прості, як доброчесність громадянина. Не треба зайвих прикрас. Геометрія повинна відродити мистецтво. Нічого й говорити, що тут ми маємо справу з величезним перебільшенням; що тут ми дійшли до тієї межі, далі від якої поміркованість не могла йти навіть у той час крайніх висновків із загальновживаних посилань, і не важко висміяти,— як робить це Гонкур, всі подібні міркування...»

«Але вона аж ніяк не заглушила естетичних потреб народу; зовсім навпаки. Великий суспільний рух, що підвів народ до ясного усвідомлення свого достоїнства, дав сильний, небувалий поштовх розвитку цих потреб...»

«Як доброчесність тодішнього французького «патріота» була переважно політичною доброчесністю, так і його мистецтво було переважно політичним мистецтвом. Не лякайтеся, читачу. Це означає, що громадянин того часу — тобто, само собою зрозуміло, громадянин, гідний своєї назви,— був байдужий або майже байдужий до таких творів мистецтва, в основі яких не лежала якась дорога йому політична ідея. І нехай не говорять, що таке мистецтво не може не бути безплідним. Це помилка. Виняткове мистецтво стародавніх греків дуже значною мірою було саме таким політичним мистецтвом. Та й чи саме лише воно? Французьке мистецтво «віку Людовіка XIV» теж служило відомим політичним ідеям, що не перешкодило йому, проте, розквітнути пишним квітом. А що стосується французького мистецтва епохи революції, то «санкюлоти» і вивели його на такий шлях, яким не вміло ходити мистецтво вищих класів: воно ставало всенародною справою. Численні громадські свята, процесії і торжества того часу є найкращим і найпереконливішим свідченням на користь «санкюлот-

ської» естетики. Тільки це свідчення не всі беруть до уваги» [63].

Ми ж тепер пильно беремо до уваги ці свідчення, але ми також не повинні забувати, що Плеханов, звичайно, розумів, що «тут ми маємо справу з *величезним* перебільшенням» [64]. Такого роду величезні перебільшення є і в нас, мабуть, не у вигляді самого заперечення мистецтва, а у вигляді деякої геометричної утилітарності архітектури, про яку стільки кричать, у вигляді надто ревних вимог програмовості мистецтва, прямої, ясної, як у байці, зрозумілості,— «такий сенс байки цієї» і т. п. перегини.

Плеханов передбачав, а почасти навіть застосовував до книжки «Літературний розпад»,— до книжки, між іншим, зовсім не поганої,— це своє передбачення і такі захоплення марксистської критики, які доводиться назвати спрощенством. До неї потрапляє і частина нашої молодої критики. Найкурйозніше те, що деякі з цієї категорії наших товаришів виявляють незвичайне спрощенство в справі підходу до мистецтва, яке показує майже повну сліпоту і глухоту артистичного порядку, з гелертівським * способом вираження або тим авторитетом, який при «безвусості» відповідних молодих «метрів» справляє незгладно комічне враження. А Плеханов розумів, що, крім значного знайомства з самим мистецтвом, а потім з культурою взагалі та її економічним базисом, необхідне тут у критика особливе обдарування, яке споріднює його з митцем.

Плеханов говорить: «Може, в питаннях, які стосуються розвитку ідеології, найкращі знавці «струни» виявляться іноді безсилими, коли не будуть володіти деяким особливим обдаруванням, саме художнім чуттям. Психологія пристосовується до економії. Але це пристосування є складний процес, і, щоб зрозуміти весь його хід, щоб наочно уявити собі та іншим, як саме він здійснюється, не раз і не раз потрібний буде талант митця. Ось, наприклад, Бальзак уже багато зробив для пояснення психології різноманітних класів сучасного йому суспільства. Багато чому можна навчитися нам і в Ібсена, та й мало ще в кого? Будемо сподіватися, що з часом з'явиться багато таких митців, які розумітимуть, з одного боку, «залізні закони» руху «струни», а з дру-

* псевдонауковим *(нім.)*.— *Ред.*

гого — зуміють зрозуміти і показати, як на «струні», і саме завдяки її рухові, виростає «живий одяг» ідеології. Я й тепер так думаю. Щоб розібратися в тому, що я назвав тоді живим одягом ідеології, треба мати часом талант — або принаймні хоч чуття — митця» [65].

«Струна», про яку тут неодноразово говорить Плеханов, це вислів, запозичений у Михайловського. Під цією самою «економічною струною» Михайловський розумів економічну структуру суспільства.

Сам Плеханов виявляв у цьому відношенні дуже велику обережність міркувань, дуже велику гнучкість. Йому був цілком зрозумілий факт переходу представників одного класу до іншого, про що він блискуче говорить у статті «Ідеологія міщанина». Він розуміє, що в попередні епохи, не так далеко від нас (ідеться, наприклад, про Чаадаєва), містик міг виявитися цілком передовим мислителем і т. д.

Прекрасно розумів Плеханов також і те, що марксист не може обмежуватися соціологічним аналізом творів мистецтва, але обов'язково повинен дати також його естетичний аналіз. Теоретично він говорив про це прекрасно:

«Прагнучи знайти суспільний еквівалент даного літературного явища, критика ця зраджує свою власну природу, коли не розуміє, що справа не може обмежитися знайденням цього еквівалента і що соціологія повинна не зачиняти дверей перед естетикою, а, навпаки, навстіж відчиняти їх перед нею. Другим актом вірної собі матеріалістичної критики має бути — як це було і в критиків-ідеалістів—оцінка естетичних достоїнств твору, який розглядається. Якби критик-матеріаліст відмовився від такої оцінки під тим приводом, що він уже знайшов соціологічний еквівалент даного твору, то цим він тільки виявив би своє нерозуміння тієї точки зору, на якій йому хочеться утвердитися. Особливості художньої творчості всякої даної епохи завжди перебувають у найтіснішому причиновому зв'язку з тим суспільним настроєм, який у ньому виражається. А суспільний настрій всякої даної епохи завжди обумовлюється властивими їй суспільними відносинами. Це якнайкраще показує вся історія мистецтва і літератури. Ось чому визначення соціологічного еквівалента всякого даного літературного твору лишилося б неповним, а отже, і неточним у тому випадку, якби критик ухилився від його художніх досто-

їнств. Інакше кажучи, перший акт матеріалістичної критики не лише не усуває потреби в другому акті, а передбачає його, як своє необхідне доповнення» [66].

Не можна дуже наполягати на важливості цих думок Плеханова, але треба разом з тим зазначити, що сам Плеханов майже ніколи і ніде не дав справжнього прикладу такої естетичної оцінки. Можна лише мимохідь відзначити суто естетичні міркування в тих чи інших його монографіях, та й то звичайно в дуже тісному зв'язку з правильною чи неправильною ідеєю, з правильним чи неправильним вираженням цієї ідеї. Самі питання стилю, як такого, самі питання художньої творчості, художньої майстерності, саме питання психології художньої насолоди в літературі так само, як основи естетики у власному розумінні цього слова, тобто позитивного естетичного почуття, з яким ми сприймаємо мистецтво, яке нам подобається, залишились, на превеликий наш жаль, осторонь від Плеханова як мистецтвознавця і літературного критика.

Надзвичайно добре принаймні те, що Плеханов показав на ті двері, в які сам не ввійшов, і виразно сказав, що тільки той, хто вхожий і в ці двері, може стати справжнім і закінченим марксистським літературним критиком.

Відзначимо ще, що Плеханов також мало звернув уваги (чого, зрештою, як зрозуміє читач багато з чого, що ми висловили вище, і треба було чекати) на політичні функції літератури і на те особливе мистецтво, яке мало бути властивим критикові-марксисту, як представнику своєї партії, особливо в моменти, коли партія веде гостру боротьбу і є навіть урядом у цілій країні, і яке полягає в умінні спрямовувати окремих літераторів, школи і всю літературу (готуючи, наприклад, нове покоління літературної молоді і т. д.) для того, щоб визначити цю літературу як величезну суспільну силу в тому розумінні, в якому його партія знаходить це бажаним. Уся ця сторона справи за умовами часу, в який жив і боровся Плеханов, залишилась нерозробленою, мала б бути розробленою в наш час, проте поки що створені лише самі загальні підходи до того, що можна назвати політикою в художній літературі, і до того, що можна назвати свідомою політичною критикою в ній.

Тут наша практика значно випередила теорію, але, не освітлена ніякою теорією, крім хіба поодиноких і часто

трохи застарілих уже вказівок в окремих резолюціях ЦК, практика ця часто відзначається різнобоєм, впадає в суперечність, рясніє курйозними і неприємними випадками швидкого переходу з однієї точки зору на іншу, який принижує авторитет марксистської критики і т. д. Розгляд, широкий, вільний, по-марксистському витриманий розгляд питань літературної політики і марксистської літературної критики, як частина цієї політики, є, на нашу думку, невідкладним.

X

У попередніх розділах ми визначили загальні риси ідеологічної постаті Плеханова як мистецтвознавця і теоретика літератури.

Це завдання ми вважаємо найважливішим. Але необхідно також, хоча б коротко, торкнутися важливих окремих етюдів Плеханова, присвячених критикам або художникам пера.

Монографії Плеханова, які можуть бути віднесені до його праць літературно-критичного характеру, поділяються на дві групи: на монографії, присвячені літературним критикам, і ті, що присвячені літераторам-митцям. Не можна не відзначити при цьому, що, незважаючи на постійні твердження Плеханова про те, що марксистська критика може бути лише генетичною і що публіцистичний ухил критики, тобто прагнення подобролюбовському (Добролюбов з особливою яскравістю висловив ці міркування) користуватися літературним твором як приводом і прикладом для суто публіцистичного трактування якого-небудь життєвого питання, є великим недоліком, що пояснює лише епоху діяльності наших видатних критиків,— сам Плеханов дає майже виключно зразки публіцистичної критики, а в тих випадках, коли торкається художньої, формальної сторони творів, користується певними нормами, які в загальному збігаються з «естетичним кодексом», що його він вивів з творів Бєлінського.

Залежність Плеханова від Бєлінського не підлягає ніякому сумніву, хоч важко говорити, чи можна в якомусь відношенні вважати Плеханова учнем Бєлінського. Справа стоїть не зовсім так. Швидше треба сказати, що Плеханов виріс із того самого гегеліанського кореня, з якого випливло краще, що є в Бєлінського, і що перехід

Бєлінського наприкінці свого життя до лівого гегеліанства, до Фейєрбаха, споріднює певною мірою і подальшу еволюцію думки Бєлінського з світоглядом Плеханова.

Плеханов знайшов у Бєлінському не лише конгеніальну йому натуру, а й — в інших умовах часу — людину, яка йшла правильною лінією, тим самим шляхом, яким пішов і Плеханов, котрий зміг, звичайно, зайти значно далі, ніж Бєлінський (і ніж Чернишевський), оскільки йому допомагали вже великі завоювання Маркса.

Плеханов з надзвичайною не лише соціологічною, а, можна сказати, художньою чутливістю розуміє всю філософську трагедію Бєлінського. З цього погляду численні статті Плеханова, присвячені Бєлінському і передруковані в Повному зібранні творів Плеханова, в томах 10-му і 23-му, є справжніми перлинами соціально-критичної праці.

Ця філософська і разом з тим суспільна трагедія, в яку майже цілком вкладається вся доля Бєлінського, полягала саме в тому, що Бєлінський — перший великий різночинець — з величезною гостротою розуму і совісті пробудився в жахливій Росії Миколи І. Все кликало його до нещадного бою з навколишньою дійсністю, він ясно відчував, що бій цей має відбуватися по лінії піднесення самосвідомості оточуючих.

Служити освіті своїх одноплеменців і одночасників означало для Бєлінського боротися з основним лихом у суспільній природі. Але ось тут і починалися ті самі митарства, які переживала, між іншим, і німецька інтелігенція. Адже й вона ще в кінці XVIII століття (від Лессінга і навіть ще раніше) пробудилася такою самою гостро мислячою, вона була чутливо уважною, такою самою першою ластівкою наступаючого буржуазного перевороту і побачила себе групою розрізнених одиниць, позбавленою будь-якої підтримки мас.

Навчити того, що сама зрозуміла, відкрити очі оточуючим, розгорнути їхній розум і відшліфувати їхню волю, одне слово, просвітити — це був на той час аж ніяк не ліберальний лозунг, здатний протиставити мирному культурництву збройну боротьбу, а це були єдині виходи, що їх на своєму шляху велетні буржуазії, яка пробудилася,— її перші вожді — могли знайти.

Німецька інтелігенція в кінці XVIII і на початку XIX століття безперервно у всіх своїх кращих індивідуальностях переживала питання про те, як бути: чи йти по

лінії того самого палкого протесту, який виріс у грудях цих людей, і розбитися об громаддя дійсності, яка ще не похитнулася, як розбився сам Лессінг, як розбився Гельдерлін і безліч інших, чи зуміти знайти якесь примирення з цією дійсністю, як зумів його знайти ціною величезних самозречень Гете або як добився того самого своєю грандіозною системою Гегель.

По суті, навіть у Гете, і тим більше у Гегеля, в їхніх світоглядах крилася сильна революційна динаміка, але самі вони користувалися цим світоглядом в основному для того, щоб виправдати своє власне примирення із злом життя, свою недостатню політичну активність. Бєлінський, незважаючи на дружбу деяких представників передового дворянства і того, що декласується, почував себе, як «один у полі не воїн», і коли він став засвоювати геніальні ідеї Гегеля, він не міг не потрапити на відповідну зарубку правого гегельянства з його проголошенням дійсності розумною і з його різкою критикою зарозумілого бунтарства окремої особи проти об'єктивного духу.

Плеханов з величезною проникливістю вказує на те, що інкримінована Бєлінському стаття про Бородіна насправді показує найглибшу роботу по засвоєнню гегелівської діалектики, величезний крок уперед по відношенню до простих романтичних настроїв застрільника, який не відчуває за собою ніякого фронту, відщепенською особою.

Але, звичайно, якби Бєлінський, потрапивши на зарубку правого гегельянства, затримався на ній, не було б ніякої трагедії, або, вірніше, трагедія набула б зовсім іншого характеру на зразок трагедії Гоголя, Достоєвського, Толстого, які всі різними шляхами приходили до непротивленства і різним способом виправдували це непротивленство, яке випливало, правда, з різних джерел, але являло собою усвідомлення безсилля протестів перед панівним злом.

А Бєлінський перейшов на вищі стадії розвитку; після тимчасового повернення на позицію самоцінності особи Бєлінський дедалі більше засвоює прогресивний бік учення Гегеля. Він усвідомлює закон розвитку цього самого об'єкта, закон його суперечливого діалектичного розвитку, він шукає, де ж ці сили, які в самій Росії можуть виявитися представниками завтрашнього дня, но-

сіями антитези по відношенню до самодержавно-поміщицького режиму.

Ставши наприкінці свого життя остаточно матеріалістом, фейєрбахіанцем, Бєлінський показав себе таким проникливим, що він прямо вказує на буржуазію, на капіталізм як на ті начала, які повинні розпушити грунт Росії, які зрушать її з мертвої точки.

Було б надто поверхово говорити з цього приводу, що Бєлінський суб'єктивно якоюсь мірою був представником саме буржуазних засад. Нічого подібного. Суб'єктивно Бєлінський був соціалістом і революціонером, але об'єктивно, звичайно, він такою ж мірою служив зміцненню «європейських» засад, тобто перетворенню Росії на достатньо виражену капіталістичну країну, як фактично служили цьому, скажімо, утопісти типу Сен-Сімона.

Сам Бєлінський стояв, проте, на такій великій висоті, і кругозір його був такий широкий, що, звичайно, йому й на думку не спадало оголосити буржуазний режим взагалі бажаною метою всього руху. Він ясно дає зрозуміти, що для нього цей буржуазний режим є лише опорою для дальшого руху, яка заперечує вже і самий капіталізм.

Як читач бачить, гегельянська основа тяжка, але переможна робота думки над проблемою прогресу і дійсності, саме розв'язання її через розрахунок на об'єктивний економічний розвиток, з урахуванням, звичайно, відповідного впливу свідомої частини людства на цей розвиток,— все це робить Бєлінського близьким сусідом марксистського соціалізму, а коли взяти до уваги ранній час, у який працював Бєлінський,— сусідом простотаки чудовим, бо важко сказати, чи пішов у чомусь рішучому Чернишевський далі за Бєлінського, а тим часом Чернишевський жив уже в пізнішу епоху, дозрілішу з точки зору революційних подій у нашій країні, які підготовлялися.

Не можна не поділяти сповненого подиву захоплення Плеханова перед ясністю думки Бєлінського, що виявилася в знаменитому листі до Анненкова, написаному в революційний, 48 рік:

«Коли я, в суперечках з вами про буржуазію, називав вас консерватором, я був віслюком у квадраті, а ви були розумною людиною. Усе майбутнє Франції в руках буржуазії, усякий прогрес залежить від неї одної, а на-

род тут може час від часу відігравати пасивно-допоміжну роль. Коли я при моєму віруючому другові сказав, що для Росії тепер потрібний новий Петро Великий, він напав на мою думку як на єресь, кажучи, що сам народ повинен усе для себе зробити. Що за наївна, аркадська думка... Після цього чому ж не уявити, що вовки, які живуть в російських лісах, з'єднаються в упорядковану державу, заведуть у себе спочатку абсолютну монархію, потім конституційну і, нарешті, перейдуть в республіку. Пій IX за два роки довів, що означає велика людина для своєї землі. Мій віруючий друг доводив мені ще, що рятуй, мовляв, боже, Росію від буржуазії. А тепер ясно видно, що внутрішній процес громадянського розвитку в Росії почнеться не раніше як від тієї хвилини, коли російське дворянство перетвориться на буржуазію. Польща найкраще довела, яка міцна держава, позбавлена буржуазії з правами».

«Майбутній розвиток Росії ставить тепер він у залежність від її економічного розвитку» [67].

Переходячи до естетичних поглядів Бєлінського, як їх характеризує Плеханов, треба насамперед відзначити, що і в справі вивчення історії літератури та її найважливіших факторів Бєлінський вносив більше «марксистського» методу, ніж можна було чекати від його часу. Плеханов відзначає це на прикладі думки Бєлінського про Пушкіна як представника дворянського класу, про Байрона, якого він хоче пояснити з його епохи, а зовсім не з випадковостей його біографії.

Так само і ті завдання, які Бєлінський як естетичний критик ставить перед мистецтвом слова, викликають в цілому повну згоду Плеханова.

Коли думки Бєлінського щодо цього зовсім дозріли, він, як відомо, став рішучим другом реалізму.

«Абсолютна істина життя (в повістях Гоголя) тісно поєднується з простотою домислу. Він не підлещується до життя, але й не зводить наклепів на нього; він радий винести назовні все, що є в ньому прекрасного, людського і разом з тим не приховує нітрохи і його неподобства. В тому і другому випадку він вірний життю до краю. Воно в нього справжній портрет, у якому все схоплено з дивовижною схожістю, починаючи від експресії оригіналу до веснянок на його обличчі» [68].

Це не заважає, проте, Бєлінському прекрасно розуміти також і значення стилізуючого мистецтва, літера-

тури, яка деформує життя під впливом певних тенденцій. Про це Плеханов каже:

«Якщо Ган Ісландець, — говорить Бєлінський,— може існувати в природі, то я справді не розумію, чим він гірший від якогось Карла Моора чи навіть маркіза Позн? Я люблю Карла Моора, як людину, обожнюю Позу, як героя, і ненавиджу Гана Ісландця, як потвору; але як витвори фантазії, як окремі явища загального життя, вони для мене все одно прекрасні». У цих рядках, які ми знову взяли з «Літературних мрій», корисно відзначити ставлення Бєлінського до Шіллера: він «любить» Карла Моора і «обожнює» маркіза Позу. Чи вважав він тоді «Розбійників» і «Дона Карлоса» правильним зображенням життя? Не зовсім. Але він відносив їх, як і «майже всі драми Шіллера», до таких творів, «предметом яких є життя дійсне, але в яких це життя ніби перетворюється і змінюється або внаслідок якоїсь улюбленої, задушевної думки, або однобокого, хоч і могутнього, таланту, або, нарешті, від надміру завзяття, яке не дає авторові глибше і грунтовніше вникнути в життя і осягнути його таким, як воно є, у всій його повноті» [69].

Бєлінському подобаються твори мистецтва, в яких, «правда, немає істини життя, але є істина почуття, сила-силенна поезії, ситуації неприродні, але вірне почуття і глибока думка» [70].

З цього приводу Плеханов заявляє: висловлений тут Бєлінським погляд на естетичні достоїнства драм Шіллера залишився незмінним до кінця його життя. Про це не завадило б подумати, наприклад, тов. Фадєєву, який з такою винятковою прискіпливістю не зрозумів значення шіллерівського романтичного начала [71] і не зумів засвоїти собі такої думки, що наше стилізуюче мистецтво, як з боку пристрасної апологетики, так і особливо з боку сатири, карикатури, має величезні права на життя і що воно буде відноситися до попередніх буржуазних форм тієї самої апологетики і того самого нищівного сміху так само, як буде відноситись новий діалектико-матеріалістичний пролетарський реалізм, або, точніше, об'єктивізм, до різних форм буржуазного реалізму. Шіллера або карикатурну фантастику в Гоголя ми можемо заперечувати лише в такій же мірі, в якій ми зобов'язані заперечувати і Флоберів, і Толстих, що викликають благоговіння т. Фадєєва. Але, з другого боку, ми зобов'я-

зані брати їх до уваги при нашому самовизначенні і до певної міри «вчитися» в них так само, як ми повинні це робити з Толстими і Флоберами.

Виявлене Бєлінським розуміння двох основних шляхів творчої літератури — шляху переважно об'єктивного і шляху переважно суб'єктивного, тобто того, який дає художнє орієнтуюче зображення дійсності, і того, який виявляє її внутрішню суть, взяту полемічно, крізь гостре почуття (класове почуття, пролетарське почуття для нас),— свідчить, звичайно, про величезну його проникливість.

Плеханов вважає, що естетичний кодекс Бєлінського був більш чи менш незмінним протягом усієї його літературно-критичної діяльності.

Плеханов дає його резюме, таке повчальне, що ми вважаємо за необхідне навести його і тут:

«Спробуємо в небагатьох словах формулювати естетичний кодекс нашого критика,— говорить Плеханов:

Перший закон цього кодексу проголошує, що поет повинен показувати, а не доводити, мислити образами, а не силогізмами. Цей закон випливає з того визначення поезії, згідно з яким вона є безпосереднє споглядання істини або мислення в образах.

Та коли предметом поезії є істина, то правдивість становить першу умову художньої творчості, а краса полягає в істині і простоті. Поет повинен зображати життя, як воно є, не прикрашаючи його і не спотворюючи. Це — другий закон художнього кодексу Бєлінського.

За вимогою його третього закону, ідея, що лежить в основі художнього твору, має бути конкретною ідеєю, яка охоплює весь предмет, а не якусь його сторону.

В силу четвертого закону форма художнього твору має відповідати його ідеї, а ідея — формі.

Нарешті, єдності думки має відповідати єдність форми. Це означає, що всі частини художнього твору мають становити одне гармонійне ціле. Це п'ятий і, коли не помиляємося, останній основний закон естетичного кодексу Бєлінського» [72].

Не заперечуючи, проте, «по суті» проти кодексу Бєлінського і — наголошуємо на цьому — з цього погляду звертаючись до нього, і саме тільки до нього, в своїх естетичних судженнях про літературні твори Плеханов вважає за потрібне, або, точніше, Плеханов змушений і тут докладно говорити на ту тему, що сам Бєлінський

прекрасно розумів неможливість судити літературні твори і ставити їм мету, а необхідність ставитися до них суто науково, як до об'єктивних фактів — бо ж їх не подолаєш,— з точки зору, що пояснює їх.

Мені здається, що тут з особливою ясністю постає фальшивість точки зору Плеханова.

Коли можна сперечатися, чи не повинно бути переважаючим для літературознавця, історика літератури, об'єктивне генетичне ставлення до фактів, які він досліджує, то вимагати того самого від *літературного критика*, тобто представника читачів, певною мірою від суспільного наставника, а дуже часто від прокурора по відношенню до фактів літератури,— справді дивовижно.

Чи мислимо уявити собі критика активного класу, який викладає художній твір, з'ясовує, якими соціальними факторами пояснюються ті чи інші його властивості, жодним словом не згадуючи про те, чому він тут співчуває, а що заперечує, і потім складає ручки на животику і вважає свою справу закінченою? Образ марксистського критика-борця замінюється образом дяка: посивілого в літературознавчих приказах — до зла й добра байдужого ганебно.

Дивне в устах революціонера положення: «Все зрозуміти — означає все простити»,— мимоволі спадає при цьому на думку.

Бєлінський не був таким. Бєлінський справді ясно розумів соціальну залежність літературних творів і намагався докопатися до їхніх глибоких коренів. Але ставлення *ботаніка* до літературної флори не змушувало його забувати ставлення *садівника* до неї.

Плеханов палко стає на бік Бєлінського проти Валеріана Майкова, який хотів ніби доповнити і виправити точку зору Бєлінського.

Цілком погоджуючися з тим, що багато в чому напади Майкова були і неправомірними, і несимпатичними, треба сказати, що Плеханов нападає на Майкова в основному за те, що останній намагається відстояти величезну значимість почуття в художніх творах і встановити емоційне ставлення до зображуваного як одну з суттєвих рис мистецтва у порівнянні з наукою.

У цьому пункті полеміка Плеханова з Майковим не здається нам переконливою. Нам здається, що необхідно трохи розібратися в цій суперечці.

Майков говорить:

«Позитивна ознака художньої ідеї полягає в тому, що вона може бути не лише зрозумілою, а й відчутою».

«Чиста думка є висновок наслідків з аксіоми або принаймні з того, що той чи інший вважає за безсумнівне; художня думка — не що інше, як почуття тотожності, почуття спілкування будь-якої дійсності з людиною» [73].

«Претендувати на пояснення самого процесу зачаття і вираження художньої думки — означало б мати наміри пізнати сутність творчої фантазії. А втім, навіщо нам знати більше? Достатньо, коли естетичний досвід дозволяє нам зробити висновок, що художня думка зароджується у формі любові або обурення і що таємниця творчості полягає в здатності правильно зображати дійсність з її симпатичної сторони.

Інакше кажучи, художня творчість є перебудова дійсності, яка робиться не зміною її форм, а введенням їх у світ людських інтересів (у поезію)».

Плеханову здається, що цим самим завдається удару основній ознаці художньої літератури, саме тій, яку яскраво висловив Бєлінський такими словами:

«Політико-економ, озброюючись статистичними числами, доводить, діючи на розум своїх читачів або слухачів, що становище такого-то класу в суспільстві справді набагато поліпшилось або погіршилося внаслідок таких-то і таких-то причин.

Поет, озброюючись живим і яскравим зображенням дійсності, показує у правильній картині, діючи на фантазію своїх читачів, що становище такого-то класу в суспільстві справді набагато поліпшилось або погіршилося від таких-то і таких-то причин. Один доводить, другий показує, і обидва переконують, тільки один — логічними доводами, другий — картинами» [74].

Проте можна визнати цілком правильними обидва положення, вони анітрохи не заперечують одне одного.

Плеханов відповідає Майкову так:

«Не кожен той, хто «любить» або «обурюється», здатний бути поетом. Любов (або обурення) може бути умовою виникнення художньої думки,— це, мабуть, і хотів сказати Майков, говорячи: «Художня думка зароджується у формі любові або обурення»,— але й любов, і обурення ще не є художньою думкою. Майков змішав два поняття, які необхідно відрізняти одне від одного. Те саме змішування помічається і там, де він, наголошуючи на своїх словах, твердить, що таємниця

творчості полягає у здатності правильно зображувати дійсність з її симпатичного боку. Далеко не всі ті люди, які симпатизують даній дійсності, здатні дати її правильне зображення» [75].

Хіба це є справжнє заперечення проти Майкова? Краще було б, якби Плеханов пригадав своє власне визначення мистецтва. Правда, до толстовського визначення, яке він як читач визнав за основне, він додав, що художник заражає *не лише* своїм *почуттям, а й думкою,* переданою в образах. Проте він зовсім не викинув емоцій, які відіграють центральну і навіть виключну роль у визначенні Толстого, визнаному Плехановим.

Звичайно, не всякий, хто любить і обурюється, тим самим стає поетом, але виникає питання, чи можна стати поетом і чи буде хоч яке-небудь бажання стати поетом, коли людина нічого не любить і нічим не обурюється?

Які завдання науки? Завдання науки, коли вона не є фальсифікатом,— дати цілком *точне* зображення об'єкта; чи повинен твір мистецтва обов'язково прагнути до того самого?

Але ж Плеханову не здалася неприйнятною заява Бєлінського про те, що він любить і такі твори, в яких положення фальшиві, але почуття правильне? З точки зору мислення образами, що відображають дійсність, можна допускати тільки естетику реалізму.

Бєлінський не був таким однобічним. Він, як ми наводили, допускав романтику і, звичайно, допускав найглибшу деформуючу суспільну сатиру. Це означає, що прийоми мистецтва і мета його інші, ніж у науки.

Далі. Коли йти шляхом Плеханова, то можна було б сказати так: оскільки людина, яка обурюється і любить, зовсім не митець, а митцем стає лише тоді, коли вона починає творити образами, остільки ж і людина, яка взагалі мислить, також не митець, їй також потрібно піднестися до образів, щоб стати ним. А з цього випливає, що мистецтво не базується ні на почуттях, ні на думках, а тільки на творчості образів, як таких.

Ось від цього якраз ми і поринули б у найповніший інтуїтивізм, у цілковите заперечення ідейного змісту в творах мистецтва, за яке Плеханов так тримається.

Не влучає в ціль також і зауваження Плеханова, що вчений може проводити почуття у своїх наукових творах і що, таким чином, тут немає грані між наукою і художньою літературою. Але дозвольте: а хіба вчений не може

висловлюватися образами? Хіба ми не маємо геніальних істориків, які створюють чудові конкретні портрети і картини? Хіба публіцист типу Герцена не є дуже часто письменником, що творить блискучі образи? Хіба від справжнього оратора ми не вимагаємо так званого ораторського *мистецтва,* яке однаково полягає в тому, що оратор яскраво заражає слухачів своїми *почуттями,* і в тому, що мова його *образна?*

Ні, всі ці міркування Плеханова б'ють мимо цілі.

Звичайно, оскільки самому Майкову хотілося б перенести *центр ваги* з положення: художня література є мова образів, створюваних зі словесного матеріалу,— на положення: художня література є виявлення почуттів людини,— остільки ми не пішли б за Майковим. Але оскільки Майков нагадує взагалі про величезну роль емоції в мистецтві, ми ніяк не можемо не визнати правильності цього погляду.

Не знаю, чи можна сказати, що Валеріан Майков вносив цим *поправку* до естетики Бєлінського, але оскільки положення Майкова про величезну роль почуття в усякому мистецтві наголошують на *суб'єктивному* моменті, отже, також і на класовій настроєності, класовій пристрасті, на відміну від об'єктивності науки,— остільки він був правий.

Мені можуть сказати: що стосується класової установки, то вона ж обов'язкова і в науці. Але тут ми повинні пригадати Маркса, який досить гостро виступив проти такої точки зору. Він вказував, наприклад, на *об'єктивність* політико-економічних ідей Рікардо, на нищу попівську суб'єктивність, точніше, фальшивість Мальтуса, і при цьому він прямо заявляє, що наука *зобов'язана* відбивати явища в усій повноті їх діалектичного існування і оцінювати з точки зору об'єктивних критеріїв, і навіть тут же дає такий об'єктивний критерій, який ми вже цитували в нинішній нашій статті. Виняткове соціальне становище робітничого класу приводить до збігу наукової чесності і наукової об'єктивності з прагненнями пролетаріату, але і кожний буржуазний вчений може і повинен розцінюватися з такої точки зору, наскільки його класовий інтерес викривив у даному випадку дійсність, наскільки можна вірити свідченню того чи іншого історика. І вже зовсім згубним є всякий спотворюючий суб'єктивізм у точних науках.

Чи можна сказати те саме про поезію? Хіба від опису морських глибин якимсь поетом ми будемо вимагати обов'язково повної наукової точності? Хіба ми не розуміємо, що поет, навіть пролетарський, може згустити огидні риси ворогів, змінити співвідношення світла і тіні тих чи інших історичних подій і хіба тут ми не будемо передусім запитувати себе про те, які почуття приводять до всього цього, які емоційні передумови змушують поета горіти яскравим полум'ям любові чи ненависті?

Емоційне ліричне начало для бойового класового поета відіграє роль майже домінуючу. Коли, наприклад, покійний В. В. Маяковський, часто під впливом усіляких Бріків, схилявся до того, що емоція нібито не потрібна людині, то насправді саме величезна емоційність, величезний запас найпекучіших і найяскравіших пристрастей, які він вкладав у будь-який вірш, робило і робить Маяковського чудовим поетом.

[XI]

Цикл праць — передусім великий спеціальний твір,— присвячений Чернишевському, не менш важливий, ніж цикл праць, присвячений Бєлінському. Звісна річ, тут критика філософських, політико-економічних, політичних поглядів Чернишевського займає значніше місце, ніж у дослідженнях про Бєлінського, який був переважно літературним критиком. Чернишевський сам вважав себе вірним учнем Бєлінського і, як ми вже сказали, багато в чому залишився приблизно на найвищому рівні, досягнутому Бєлінським у його житті.

Звичайно, в галузі, наприклад, політичної економії, в галузі виявлення практичних політичних шляхів для зміцнілої на той час передової дрібнобуржуазної інтелігенції, в галузі прийняття соціалізму в кращій його формі, в межах соціалізму утопічного, Чернишевський являв собою дальший ступінь розвитку, але разом з тим Чернишевський, будучи ближчим до часів Плеханова, зустрів з його боку і деяке, природне як на той час, навіть необхідне упередження.

Бєлінський був менш небезпечний, як такий пройдений ступінь, що його відстала дрібнобуржуазна «революційна» інтелігенція могла б висунути проти марксизму для того, щоб затриматися на старих позиціях.

Велика тінь Чернишевського становила тут величезну небезпеку. Чернишевський, якого цінували як необхідний ступінь у розвитку російської суспільної думки до марксизму, як мислителя, за самостійністю своїх шляхів (тобто незалежністю від безпосереднього впливу Маркса) і за спорідненістю кореня, з якого він зростав (Гегель, Фейєрбах), робить величезну честь російській інтелігенції,— це одно, а протиставлення Чернишевського як національного вождя революції Марксові — це інше.

Ось чому Плеханов особливо, з самого початку своїх занять з Чернишевським, мав на увазі деяке розвінчування Чернишевського. Треба було показати його справжнє місце і трохи звести його з того п'єдесталу непогрішного вчителя (вчення якого при цьому найжалюгідніше спотворювалось), на який намагалися звести його народники.

У подальших своїх зверненнях до Чернишевського Плеханов усував різні полемічні фрази, пом'якшував свої міркування, але все ж таки, коли Ю. М. Стеклов у своєму творі намагався показати, який *близький* ступінь Чернишевського до ступеня Маркса, близький часом нібито до збігу, Плеханов знову з деякою різкістю відсунув Чернишевського по відношенню до Маркса назад [76].

Загалом судження Плеханова, звичайно, правильне, але правильне і те, що він сам нюансував це відношення, і нюанс наступний, позитивніший для Чернишевського, правильніший, ніж попередній, частіше негативний. Це позначилось і на судженні Плеханова про Чернишевського як про літературного критика. В пропонованому зараз увазі читача томі «Історії російської критики» є стаття про Чернишевського, з якою ми цілком згодні, а тому немає потреби визначати тут нашу точку зору на нього.

Хотілося б тільки побіжно вказати на деякі основні незгоди Плеханова з Чернишевським у галузі естетики і літературної критики. Плеханов бореться з просвітительством Чернишевського, тобто з його вимогами відносно літератури, щоб вона служила громадськості, і з його оцінкою літературних явищ, насамперед за ступенем цього їх справжнього служіння.

На Чернишевського напали всі консервативні сили, від реакціонерів до найблагороднішних ліберальів, саме за цей його «утилітаризм». Плеханов громить, звичай-

но, утилітаризм зовсім з іншої точки зору. Він не ставить утилітаризм Чернишевського поза суспільними естетичними критеріями,— він протиставляє йому об'єктивне дослідницьке ставлення до літератури. Проте слід сказати, що Плеханов і сам розуміє всі ті мудрі застереження, які Чернишевський робив до своєї установки, а коли придивитися ближче до творчості Чернишевського, то ми побачимо, що цих застережень більше, ніж це відображено в Плеханова. Можна й справді подумати: «повинність», яку встановлював Чернишевський, є чимось на зразок «тиранії» над письменником. Тим часом Чернишевський якнайрішучіше захищає письменника від таких, зовні поставлених вимог. Він іронічно каже: «витискання корисне лише на маслобойні». Він рішуче стає на захист щирості письменника, розуміючи під цим, звичайно, не «перевальську» щирість, яка може бути виражена словами: «вали безпосередньо все, що в тебе є в нутрі, і не думай про інше»,— а в розумінні глибокої відповідності між переконаністю письменника і його зовнішньою проповіддю.

Чернишевський говорить про літературу:

«Надзвичайно могутню допомогу подає науці мистецтво, надзвичайно здатне розповсюджувати у величезній масі людей поняття, здобуті наукою, тому що знайомство з творами мистецтва значно легше і простіше для людини. У цьому відношенні значення мистецтва для людського життя незмірно величезне» [77].

Було б наївно думати при цьому, що Чернишевський під наукою розуміє в основному (як це можна було б подумати собі відносно Писарєва) природничі науки, технічні знання і т. д.

Ми прекрасно розуміємо, що Чернишевський під істинами, виробленими наукою, розуміє тут соціалізм, те матеріалістичне соціалістичне переконання, до якого він сам примикав. Він вважав (для цього він узявся за перо, щоб написати «Що робити?»), що величезне значення могла б мати художня популяризація цих ідей.

Ми стоїмо перед тим самим завданням, перед яким стояв Чернишевський,— привернути до себе маси, перевиховати маси, і ми цілком згодні з Чернишевським, ми також говоримо і повторюємо, *переконано* повторюємо, що основним завданням мистецтва є найширше впровадження, найширше розповсюдження нового пролетарського світогляду в масах.

Чи означає це, що Чернишевський вимагав *дидактичної,* повчальної поезії і прози? Ні, він прямо каже:

«Твори, написані з дидактичною метою, ніяк не можуть бути названі творами поезії».

Якщо вникнути в це положення, стає ясно, що Чернишевський всюди передбачає в письменникові людину, вражену, завойовану новим світоглядом і таку, що бажає допомагати його розвиткові.

Коли метою є чисте повчання, а немає живого почуття, яке підштовхує людину, коли спонтанно не народжуються в голові людини образи, а лише логічно розгортається думка, а потім через силу одягається в убрання, вигадане головою або з чужого плеча взяте, то краще, звичайно, не займатися мистецтвом, а працювати безпосередньо в галузі науки або наукової популяризації.

Бєлінський уже добре характеризував особливості часів Чернишевського, коли він писав:

«Благородні злидні кращі від мрійливого багатства. Настане час — освіта розіллється в Росії широким потоком, розумова фізіономія народу виясниться, і тоді наші художники і письменники всі свої твори позначатимуть печаттю російського духу. А тепер нам потрібне навчання, навчання, навчання» [78].

Чи не стоїмо ми значною мірою і зараз на стадії розвитку цих благородних злиднів? Тому між нашою епохою і епохою Чернишевського є значна перекличка, як ми вже це не раз зазначали. І сам Плеханов говорить у своїй статті про Бєлінського:

«Я зовсім не розбираю, що краще (об'єктивна естетика чи точка зору повинного): я і тут заперечую категорію повинного. Все добре в свій час і на своєму місці» [79].

Так от, у наш час і на нашому місці категорія повинного нам потрібна, і ми побудуємо її. Майже в тому самому значенні розумів її Чернишевський.

Приємно відзначити той палкий захист, що його виявляє Плеханов Чернишевському, згадавши, хто може приєднатися до нього в його критиці утилітаризму:

«Злу і безглузду неправду говорили ті філістери чистого мистецтва і нібито філософської критики, які запевняли читаючу публіку, що наші просвітителі ладні були пожертвувати головою і серцем шлункові, духов-

ними інтересами людства — матеріальним його вигодам» [80].

І далі йде справді чудова сторінка Плеханова, одна з найблискучіших, написаних ним у галузі літературної критики, яку ми тут наводимо з особливою приємністю, бо тут Плеханов якнайближче підходить до тієї точки зору, яку ми захищаємо:

«Коли ми чуємо або читаємо нападки на тенденційність в мистецтві, нам майже завжди згадується рицар Бертран де Борн, який, як відомо, добре володів не лише мечем, а й «ліроюо». Цей славний рицар, який говорив, що людина тільки і цінується за кількістю одержаних і завданих нею ударів, склав, між іншим, один надзвичайно поетичний вірш, в якому оспівував весну і воєнну забаву. «Люба мені,— говорив він там,— тепла весняна пора, коли розпускається листя і квіти; любо мені слухати щебетання птахів і їхній веселий спів, що лунає в кущах». Не менш любо славному рицареві, коли «людина і худоба розбігаються перед воїнами, що скачуть», і ні їжа, ні пиття, ні сон — ніщо так не приваблює його, як «вигляд мерців, у яких стирчить зброя, що прохромила їх наскрізь». Він вважав, що *«вбитий завжди кращий за живого»*.

Чи не правда, все це поетично?

Але ми інколи запитуємо себе: яке враження мала справляти ця поезія на тих *«віленів»*, які з жахом розбігалися із своїми стадами перед воїнами, що скачуть? Цілком можливо, що вони через свою «грубість» не бачили в ній нічого хорошого. Цілком можливо, що вона здавалася їм трохи тенденційною. Цілком можливо, нарешті, що деякі з них, у свою чергу, складали поетичні пісеньки, в яких виражали свій сум з приводу спустошень, що спричинялися воєнними подвигами рицарів, і говорили, що живий завжди кращий за вбитого. Коли такі пісеньки справді складалися, то рицарі, напевне, вважали їх дуже тенденційними і палали обуренням проти грубих людей, які не бажали фігурувати у вигляді мерців, наскрізь прохромлених зброєю, і які, внаслідок своєї повної естетичної нерозвиненості, вважали, що їхня худоба справляє приємніше враження, коли вона мирно пасеться на полях, ніж коли вона з жахом розбігається на всі боки перед рицарями, що скачуть.

Наші просвітителі зовсім не нехтували поезією, але вони віддавали перевагу поезії дії перед всякою ін-

шою. Їхні серця майже зовсім перестали відгукуватися на голос поетів мирного споглядання, які ще недавно були володарями дум своїх сучасників, їм потрібна була муза боротьби, «муза помсти і смутку», яка дихала

Неприборканістю дикою,
Що гнобителів скида,
І довірою великою
До почесного труда *.

Вони воліли слухати з захопленням наспіви цієї музи, а їх звинувачували в сухості серця, в черствості, в егоїзмі, в плотолюбстві. Так пишуть історію» ** [81].

Кілька слів про непорозуміння, яке виникає між Плехановим і Чернишевським з приводу поняття трагічного. Ця проблема має свою безсумнівну значимість.

Чернишевський твердить, що трагічне — це жахливе в людському житті. Плеханов стає на ту точку зору, що жахливе, якщо воно випадкове, не має в собі елементів трагічного, і, стаючи на арістотелівську і гегельянську точку зору про те, що трагічним є лише таке «нещастя», яке випливає з усіх обставин і передусім з характеру героя, віддає данину, по суті, тій старій філософії трагедії, яка виросла на грунті, тепер чужому для нас.

Справді, з якої соціальної потреби виросла грецька трагедія? Вона була актом боротьби з усяким погордливим індивідуалізмом, який одпадав від суспільного цілого, як його розуміла і захищала класова група, що владарювала в державі. З цієї точки зору безглуздо було б розглядати так зване випадкове нещастя як об'єкт поетичної трагічної обробки. Для чого, справді? Адже сенс полягав у тому, щоб показати, до яких жахливих наслідків приводять певні людські вчинки, певні етичні вивихи. А зцілення можна було б знову ж таки ждати від *етичних* трагедій, передусім від етично-*виховних*. Само собою зрозуміло, що ми й тепер не можемо відмовитися від такого підходу, і в нас театри, зокрема трагічний театр, повинні виховати характери, глибше показати отруйні і жахливі результати отруєного коріння, тобто того або іншого вивиху в свідомості, психічній організації індивідуальності.

---

* Переклала М. Пригара.— *Ред.*

** Чудові сторінки на захист просвітителів 60-х років читачі знайдуть також у блискучій статті про Добролюбова (Плеханов, Соч., т. 24).

Але чим далі, тим більше у нас висувається соціально-гігієнічний і технічний принцип боротьби з жахливим у житті людини. Коли б ми поставили, наприклад, центром трагічного опису чудову молоду геніальну натуру, якою був, наприклад, Скрябін, і яка гине в результаті цілком випадкової хвороби,— я вважаю, не потребує доводів, що справжній великий талант може гігантською мірою схвилювати публіку цим протиставленням багатої соціальної особи, яка закономірно рухається, і якихось нікчемних мікробів або якогось нікчемного збігу обставин, що зненацька і дико припиняють всю цю чудову музику, розрубують все це тонке мереживо.

Чому для нас така трагедія *вже* можлива, і чим далі, тим більше буде можлива? Тому, що в організованому суспільстві не може вже бути більше стихійних випадковостей, і тому, що заклик до боротьби із стихійними випадковостями є разом з тим закликом до організації громадських сил.

Коли б ми зобразили смерть робітника від нещасного випадку на фабриці,— можна сказати, що цей нещасний випадок справді *випадок*. Хіба на добре організованій фабриці не можна домогтися цілковитого усунення таких випадковостей? Можна. Певна річ, коли ми поставимо за мету довести трагедією, що треба ставити якісь запобіжні сітки, то це буде убога тенденційність, для цієї мети трагедії писати не потрібно. А коли ми нагадаємо, що для нас весь світ є майстерня, що ми прагнемо принаймні перетворити весь світ на майстерню, де буде домінувати людська технічна воля, то ми прекрасно зрозуміємо, що можна обрати за об'єкт саме трагічну владу стихії над людиною.

Грецька аристократична думка прагнула довести, що випадковостей справді немає, і фатуму, з якого виростають випадковості, надати характеру сліпої, але залізної і якоїсь уособленої, якоїсь доцільної волі. А ми можемо говорити тільки про безглузде втручання нижчесформованої матерії в життя вищесформованої матерії. Соціалізм сам є етапом у колосальній і героїчній боротьбі людини за владу над природою. Ось чому Чернишевський у своєму визначенні трагічного як жахливого в людському житті був правий. Жахливого в людському житті не повинно бути, і коли його більше не буде, тоді зникне основне джерело всякої трагедії — саме відсутність влади розуму над стихією.

Ми коротше спинимося на окремих етюдах, присвячених митцям. У чудових статтях, де розглядаються здобутки творчості Успенського, Кароніна і Наумова, особливо яскраво виявляються дві сторони.

По-перше, оскільки ці письменники у своїх творах приділяють дуже багато уваги публіцистичним темам, остільки (і чи лише остільки? чи за власним бажанням?) Плеханов приділяє особливо багато місця якраз тій формі критики, яку він схильний був напівзасуджувати в Добролюбові, тобто з приводу їхніх творів він взагалі міркує про корінні питання економіки своєї країни і свого часу.

По-друге, Плеханов у цих статтях особливо ревно наполягає на тому, що публіцистична жилка найсильніше пошкодила письменникам-народникам. Цю тенденцію ще значно яскравіше розвинув у своїй статті «Ще про Горького» В. В. Воровський. Там прямо говориться про те, що письменник, якого життя кличе служити собі, опиняється у безвихідному становищі, бо прагнення письменника відгукнутися на сучасність і проявити певні тенденції приводить до того, що на його твори лягає печать прокляття, нехудожності.

Але якраз Воровський наводить такі приклади, які руйнують це його твердження, висловлене у такій рішучій формі. Так, Воровський говорить, що російська література, яка має тенденційний характер, тобто, іншими словами, ідейна російська література, та, з творів якої можна зробити соціальний висновок,— взагалі нижча від усякої критики. Як зірвалося таке зауваження з пера тов. Воровського — важко собі уявити. Невже справді нижче від усякої критики стоять такі явно тенденційні письменники, як Некрасов, як Щедрін та ін.? Але, не кажучи вже про те, що найрішучіша тенденційність не перешкодила їм, ні Есхілам, ні Арістофанам, Данте, Гюго чи Байронам бути разом з тим найвидатнішими письменниками,— приклади протилежні, наведені Воровським, ще раз змушують нас побачити однобічність його суджень, яка, проте, прямо випливає з майже таких самих рішучих тверджень Плеханова.

Справді, Воровський посилається на Толстого і на його «Війну і мир». Він заявляє, що це позбавлена будь-якої тенденційності праця, що це є позакласова твор-

чість, що там дійсність постає в усій своїй повноті, об'єктивності і т. д. Але ми прекрасно знаємо, що «Війна і мир» є полемічний твір, спрямований одночасно проти наступаючого капіталізму і проти революційної інтелігентності, яка виникла на грунті цього наступу і спрямована своїм вістрям проти капіталізму. Ми знаємо, що Толстой, якраз на відміну від того, що стверджує Воровський, підбирав факти, відкидав ту частину, яка перешкоджала апофеозу дворянства (наприклад, кріпосні відносини), що він справжнісіньким чином спотворював факти, робив це свідомо для доведення певної тези. Вже саме посилання на Толстого, навіть на його надто удаванооб'єктивні художні твори, має приводити зовсім до іншого питання, а саме: як може бути той ступінь реалістичної переконливості, що його давало велике мистецтво Толстого, при величезній фальшивості ідеї (порівняй Плеханова про Ібсена) і при такому безсоромному відношенні до фактів?

Особливо яскравою стає згода тут Плеханова з такою помилковою побудовою В. В. Воровського у його відозвах про Горького. Взагалі Плеханов чудово ставився до Горького як до письменника і в судженнях про нього був близький до тієї оцінки, що її давав Горькому Ленін, який прямо називав його пролетарським письменником. Але Плеханова дуже дратували,— і, до певної міри, дратували справедливо,— ті богобудівничі ідеї, які Горький проводив у «Сповіді». Я допускаю (як, очевидно, допускає це і Горький), що ідеї ці були хибними. З цієї точки зору, безсумнівно, можна критикувати їх і можна наполягати на їх шкідливості для художніх творів, які ними перейняті.

Так говорить Плеханов у передмові до третього видання «За 20 років»:

«Тільки марксизм може вилікувати Горького. Адже Горький уже вважає себе марксистом, адже в романі «Мати» він виступив уже проповідником Марксових поглядів, але той же роман «Мати» показав, що для ролі проповідника цих поглядів Горький зовсім не годиться, бо поглядів Маркса він зовсім не розуміє. «Сповідь» стала новим і, може, ще переконливішим свідченням цього цілковитого нерозуміння. Ось я й кажу: коли Горький хоче проповідувати марксизм, то хай же він спочатку постарається зрозуміти його» [82].

Чудово. З цим не можна не погодитися. Але далі, у глибокому зв'язку з тим, що говорить Плеханов, наприклад, про Успенського, йде така тирада:

«Зрозуміти марксизм взагалі корисно і приємно. А п. Горькому розуміння його дасть ще й ту незаминиму користь, що йому стане ясно, як мало придатна роль проповідника, тобто людини, що говорить переважно мовою логіки, для митця, тобто для людини, що говорить переважно мовою образів. А коли п. Горький переконається в цьому, він буде врятований...» [83]

Ось це і змушує нас мимоволі насторожитись. Виходить, проповідувати марксизм Горькому не можна не тому, що він його не розуміє? Виходить, марксизм не може вилікувати Горького як письменника, а лише хіба як людину і суспільного діяча? Виходить, річ не в тому, що Горький не зрозумів марксизму, не в тому, що в «Сповіді» він замість марксизму дає якусь хибну ідею, а в тому, що взагалі ніяку ідею, навіть найправильнішу, в тому числі й марксизм, який чудово зрозумів Горький, проповідувати не слід. Саме тому, що він митець, а не мислитель. Як же це поєднати з уявленням Плеханова про безсумнівність ідейного змісту творів мистецтва з його нарочитим додаванням до толстовського визначення мистецтва — саме думки?

Плеханов співчутливо цитує Бєлінського, коли той твердить: «Горе людині, яку сама природа створила митцем, горе їй, коли, невдоволена своєю дорогою, вона кинеться на чужий шлях. На цьому новому шляху чекає на неї неминуче падіння, після якого не завжди потрапиш на попередню дорогу». Плеханов пояснює: «Ці рядки нагадують те його положення, яке входить до складу його естетичного кодексу, що митець мислить не силогізмами, а образами,— положення, з якого випливає, що геніальний митець може бути інколи дуже слабим мислителем» [84]. Так, митець може бути слабим мислителем. Чи не випливає з цього, що митець є *завжди* слабим мислителем, і чи не є, за інших однакових умов, митець, що є сильним мислителем, вищим типом, ніж такого самого таланту митець, що мислить слабо. Здається, двох думок про це не може бути. Але митець, що мислить сильно, очевидно, намагатиметься висловлювати в своїх творах ці свої думки. Все питання зводиться до того, чи зуміє він їх повністю висловити в образах. Ті твори мистецтва, які заражені величезною

кількістю думок, як кращі романи Тургенєва, зовсім не проти ухилів у публіцистику, тому що довгі міркування і суперечки, якими вони значною мірою сповнені, в устах живих людей здаються частинами того ланцюга живих подій, які змальовуються в романі. Уже з цієї точки зору доводиться сказати, що судження Плеханова, висловлене в загальній формі з приводу проповідницьких творів Горького, неправильне. Сильний мислитель, який до кінця зрозумів марксизм і є водночас сильним митцем, може проповідувати саме через образи. Ми схильні поставити питання ще гостріше. Що, коли ми матимемо перед собою твір, у якому не всі ідейні цінності будуть виражені через образи і де поруч з образами виступатиме безпосередньо авторська особа з певними, так званими лірико-проповідницькими, прямо агітаційними звертаннями до читача? Так це, наприклад, у романі Чернишевського «Що робити?»[85]. Плеханов схильний вважати цей роман порівняно слабким у художньому відношенні. Я думаю, що ця оцінка виходить з відомого полону Плеханова в естетства дворянсько-буржуазного класу, з якого не повністю вирвався й Белінський, оскільки він так енергійно наполягає на якомусь непрохідному вододілі між художньою публіцистикою і «красним письменством». Та, в усякому разі, Плеханов розуміє всю грандіозність впливу творів Чернишевського на сучасне йому суспільство. І чи не стане в повній мірі застосування «повинного» та ще й застосуванням викривленим, коли ми говоритимемо, що Чернишевський з точки зору якихось естетичних поглядів був неправий, написавши «Що робити?» і неправі були ті десятки тисяч читачів, які, як нам розповідають, зі справжньою побожністю читали «Що робити?», як свою біблію.

Ні, питання про суб'єктивне ліричне начало в художніх творах не може бути відкинуте на догоду ремініценціям дворянського естетизму, і я не боюся сказати, що трохи гидливе ставлення до тенденційності, яке є і в Плеханова, і у Воровського, було саме такою ремініценцією.

Проте я не можу не вказати, звичайно, на постійне, тверде переконання Плеханова про наявність ідейного змісту в кожному творі мистецтва, причому залишається не зовсім ясним, чи розуміє цю справу Плеханов, як щось усвідомлене митцем і органічно пов'язане з усім

твором чи як щось недоусвідомлене, так що до свого автора твір його повернуто тільки образами, а про що власне ці образи говорять і на які висновки штовхають — це, мовляв, митцеві неясно. Мені здається, що ця сторона справи залишається неясною і для найуважнішого читача Плеханова.

Чудові праці Плеханова про Ібсена і Гамсуна, праці у всіх відношеннях зразкові, якраз приводять до підтвердження тієї тези, що *фальшива* ідейність, зумовлена, звичайно, певними соціальними причинами, згубна для твору мистецтва навіть при наявності дуже великого таланту письменника.

Розгляд тут дано надзвичайно тонкий, він не потребує коментарів; досить тільки наголосити тут, що кожний, хто хоче мати уявлення про марксистську критику, повинен якнайуважніше прочитати і перечитати ці чудові зразки її застосування до великих і багатозначних творів.

Льву Толстому Плеханов присвятив цілу серію справді блискучих статей, у яких він зумів підійти до нього справді діалектично, зовсім не фарбуючи його в колір одного якогось відношення.

Уже в першій статті Плеханов якраз настоює на тому, що він любить Толстого «від цього і до цього місця», тобто розрізняє в ньому щось позитивне і щось негативне.

Треба сказати, що в статтях Плеханова про Толстого толстовське негативне вивчено із значно більшою грунтовністю і силою, ніж толстовське позитивне. Плеханов відразу обрушується на те, що в цей період (стаття належить до початку дев'яностих років) було головним, на те, що найбільше впадало в вічі, найбільше хвилювало суспільство,— на його суспільно-моральне вчення. Плеханов говорить з цього приводу:

«...Кажучи: «з Толстим страшно»,— я маю на увазі Толстого-мислителя, а не Толстого-митця. З Толстим-митцем теж може бути страшно, але тільки не мені і взагалі не людям мого напряму думок; нам з ним, навпаки, дуже «радісно». А ось із Толстим-мислителем нам справді страшно» [86].

Залишаємо поки що осторонь питання, чому Плеханов думав, що з Толстим-митцем людям його типу має бути «радісно», і, навпаки, «страшно» якимсь іншим людям, і спинимося трохи на головних доводах Пле-

ханова про «страшність» Толстого-мислителя. Тут Плеханов виходить передусім з тепер уже загальновідомого факту глибокого песимізму Толстого, його негативного ставлення до життя. Плеханов, на жаль, не відзначає соціального коріння цього занепадництва Толстого, його розчарування в житті. Якщо я не помиляюся, ніде у Плеханова не сказано, що Толстой є не лише виразником дворянства, а виразником його в епоху занепаду під ударами капіталізму, виразником того прошарку дворянства, який особливо сильно цей занепад переживав.

Методом врятування себе від надмірності такого песимізму, від його згубних сторін, від думок про самогубство, що облягали його, Толстой обрав якраз всяке відновлення і прославляння сильних зачатків віри, які були в нього з дитинства. Звичайно, Плеханов усвідомлював прекрасно, що є соціальні причини для такого умонастрою Толстого. У своїй статті «Ще про Толстого» він навіть говорить, що, мабуть, толстовство може ще раз піднятися на надзвичайно високе місце в оцінці людства, але тільки тоді, коли наша планета почне, згідно з усіма можливими передбаченнями деяких природодослідників, хилитися до занепаду і людство, в своєму відступі назад, знову наблизиться до того положення, в якому перебувала колись кріпосна Росія» [87].

Перспектива ця досить непевна і вжита тут більш полемічно, та й не зовсім точно буде, коли сказати, що Толстой виражає собою кріпосництво, як таке. Значно більшою мірою виражає він ті соціальні явища, які відбулися, коли «великий цеп розскочився, розскочився — ударив він одним кінцем по панові, другим — по мужику!..» [88]. У всякому разі, цілком правильно, коли Плеханов для оцінки всього морально-фізичного обличчя Толстого виходить з такого положення графа: «Я прийшов до віри, тому що, крім віри, я нічого, мабуть, нічого не маю, не знайшов, крім погибелі» [89]. Те, що штовхало Толстого до його пошуків віри, що змушувало його знову і знову хапатися за неї, навіть при найбільших сумнівах,— це було «почуття страху, сиротливості, самітності серед усього чужого і надія на чиюсь допомогу» [90].

Плеханов, звичайно, з величезною іронією ставиться до положення Толстого, що «воля того, хто послав,

є розумне життя всього світу. Отже, справою життя є внесення істини у світ». Він пояснює з цього приводу:

«Толстой думає, що коли б не було «чиєїсь волі», що спрямовує людей до добра й істини, то вони потонули б у злі і омані. Це — те, що у Фейєрбаха зветься спустошенням людської душі» [91].

Душа Толстого спустошена, в людину він не вірить. Йому здається, що лиш якась потойбічна сила може зробити з людини путящу істоту. І правильно Плеханов запитує: «Чи радісно жити з людиною, яка ні в особистому, ні в громадському житті не знаходить нічого, що може привабити або захопити її?» [92]

Толстовське непротивленство викликає в Плеханова глибоку відразу. Суперечності між особистим життям Толстого (до його втечі з Ясної Поляни) і його вченням, які конфузили деяких його прихильників, є, за Плехановим, логічним результатом усього його вчення, і він вибухає тому надзвичайно ущипливою і дошкульною тирадою:

«Подумайте тільки! Людина проповідує, що не слід противитися кровожерному «Зулу», який пожирає беззахисну дитину: противлення було б гріхом, тому що ще більше розлютило б людожера. Йому,— тобто проповідникові, а не людожерові,— спершу заперечують (Михайловський та ін.), а потім перестають заперечувати і обмежуються оплесками. Він, тобто знову ж таки проповідник, а не людожер, навчає, що коли мати засікає свою дитину, то єдине, що ми маємо право дозволити собі,— це підставити розгніваній мегері свою власну спину. Слухачі не сміються, а продовжують аплодувати. Нарешті, він навчає, що не слід «противитися» навіть скаженим собакам. Його аудиторія проголошує його совістю Росії. І ось коли він відмовляється озлобити свою власну сім'ю, коли він не зважується засмутити дружину, яка протягом цілих десятків років була його другом, яка йому самовіддано допомагала в його великій літературній праці, ділячи з ним святі захоплення його незрівнянної художньої творчості,— тоді його чутлива аудиторія починає конфузитися за нього і надокучливо приставати до нього з запитанням: коли ж ти перестанеш собі заперечувати? О мудреці!» [93]

Толстой кликав «у мертву країну квієтизму», в ньому виявлялося своєрідне азіатське начало, старий світ, елементом якого був пан Толстой, мертвою рукою хапав

нову Росію. В статті «Карл Маркс і Лев Толстой» Плеханов зауважує: «Пропаганда графа Льва Толстого вела до того, що, *оскільки він зайнятий нею,* він, сам того не бажаючи і не помічаючи, переходить на бік гнобителів народу» [94]. Відразу Толстого до прогресу в житті, до розвитку цивілізації, яка різко відмежовує його від Маркса і марксистів, Плеханов, природно, таврує найрішучіше. Плани Толстого Плеханов, звичайно, вважав найбезглуздішими. І про це він писав дуже близько до того, що стверджував з цього приводу Ленін, а саме:

«Наш великий митець дуже помилявся, думаючи, що трудяща маса завжди і скрізь ставиться до своїх страждань і злигоднів із спокійною і твердою впевненістю в тому, що все це має бути і не може бути інакше, що все це — «добро». Так вона ставиться до них лише за певних суспільних умов, які викликають дуже значну відсталість її самосвідомості. Але самосвідомість міняється із зміною суспільних умов. Помалу-малу сама позбувається того квієтизму, який привернув до неї палкі симпатії Толстого. Промисловий робітничий клас реагує на свої злидні і страждання зовсім не так, як реагував на них селянин доброго старого часу. Та коли Толстой говорив: «народ», він розумів саме селянина доброго старого часу, що уявлявся йому у вигляді Платона Каратаєва (у «Війні і мирі»), який усе переносить і все прощає. Сучасний пролетар зовсім не схожий на Платона Каратаєва. Тому Толстой дивився на сучасного пролетаря, як на сумну помилку в ході суспільного розвитку. Коли б він здатний був серйозно зацікавитися суспільним життям і діяльно втрутитися в нього, то він неодмінно почав би з того, що спробував би повернути назад колесо історії» [95].

Проте Ленін вніс тут надзвичайно важливу, можна сказати, основну визначальну ноту. Ленін з дивовижною сміливістю подивився на Толстого не лише як на виразника занепадницького панства і навіть не стільки як на такого, скільки як на виразника мук і бід, протесту селянських мас всесвітньо-історичної ваги у страдницькому процесі переходу країни на нові, капіталістичні рейки.

Ленін відзначив якраз, що все велике в Толстому, все те, в чому він виявляється майже революційним, наполовину революційним, іде саме від селянства, до якого Толстому довелося приєднатися, одступаючи від зруй-

нованих уже життям позицій панства і прагнучи на позиціях села захистити дорогий для нього старий світ від наступу як капіталізму, так і революції, яку той ніс у зародку.

Ленін відзначив також, що негативна сторона толстовської епохи випливає не лише з панства, хоч воно відіграло також немалу роль, а й з половинчастої позиції тодішнього селянства. Для свого часу Толстой був, отже, великим голосом, виявом селянської свідомості в його революційних поривах і в його консервативній безпорадності.

Зате ще одна важлива риса, яку Ленін обійшов просто тому, що його цікавили більше інші сторони толстовства,— саме той індивідуалізм і страх смерті, який визначає собою дуже великою мірою творчість цього письменника,— відзначено Плехановим з великою яскравістю і має бути повністю занесено в рахунок панського індивідуалізму Толстого.

Сам Толстой (наприклад, у «Трьох смертях» та деяких інших місцях) намагається відтінити якраз, що цього страху смерті в типового селянина немає. О, Толстому дуже хотілося б бути мужиком, хоч би для того, щоб звільнитися від цього проклятого індивідуалізму! Але скільки б він не мужикував, індивідуалізм залишається йому притаманним, і йому так само важко позбутися його, як горбатому свого горба. Плеханов говорить з цього приводу:

«Толстой — один із найгеніальніших і найбільш крайніх представників індивідуалізму нашого часу. Індивідуалізм глибоко позначився як на його художніх творах, так і особливо на його публіцистичних поглядах. Не дивно, що він відбився на ставленні його до природи. Хоч як любив Толстой природу, але він не міг би знайти нічого переконливого у доводах Фейербаха проти думки про особисте безсмертя. Ця думка була для нього психологічною необхідністю. А коли разом із жадобою безсмертя в його душі жила, можна сказати, язическая свідомість своєї єдності з природою, то ця свідомість вела в нього лише до того, що він не міг, як стародавні християни, втішатися думкою про загробне безсмертя. Ні, таке безсмертя було для нього занадто мало привабливим. Йому потрібне було те безсмертя, при якому вічно існувала б протилежність між його особистим «я» і прекрасним «не-я» природи. Йому по-

трібне було те безсмертя, за якого він не переставав би відчувати навколо себе теплого повітря, яке, «клубочучись, пливло у нескінченну далечінь» і «творило глибоку голубінь нескінченного неба». Йому потрібне було те безсмертя, за якого б так само «гули й вилися міріади комах», «лазили сонечка, скрізь навколо заливалися птахи». Коротше, для нього не могло бути нічого втішного в християнській думці про безсмертя душі: йому потрібне було безсмертя тіла. І чи не найбільшою трагедією його життя була та очевидна істина, що таке безсмертя неможливе» [96].

За всім тим Плеханов багато разів називає Толстого видатним письменником російського життя.

Як ми бачили, він вважає, що з Толстим-письменником жити «радісно». А проте питання про цього радісного письменника, взагалі розгляд Толстого як митця, якого Плеханов яскраво протиставляє як щось позитивне негативному явищу Толстого-мораліста, безперечно, менш розвинене у Плеханова.

Із статті «Від цього і до цього місця» ми дізнаємося, що на запитання про те, від якого і до якого саме місця люблять Толстого люди плехановського розряду, можна легко відповісти:

«Люди цього другого розряду (плехановського) цінують в Толстому такого письменника, який, хоч і не зрозумів боротьби за перебудову суспільних відносин, залишившись до неї цілком байдужим, але глибоко відчув, проте, незадовільність нинішнього суспільного ладу. А головне — вони цінують в ньому такого письменника, який скористався своїм величезним художнім талантом для того, щоб наочно, хоч, правда, тільки епізодично, зобразити цю незадовільність» [97].

Правду кажучи, відповідь досить загальна. Ми любимо Толстого за те, що він, правда, епізодично і залишаючись цілком байдужим, зобразив незадовільність нашого суспільного ладу! Але слід сказати, що незадовільність нашого суспільного ладу Толстой зображав зовсім не «епізодично» і зовсім не залишаючись до цього «байдужим» саме в своїх *моральних творах*». Та оскільки зробив він це, приплутавши сюди цілу низку явно не прийнятних для нас і шкідливих елементів, то лишається запитання, чи не зробив він цього самого і в своїх художніх творах? На це прямої відповіді у Плеханова немає. Немає прямої відповіді і на те, в чому ж

полягає «величезний художній талант» Толстого. Очевидно, що без цього величезного художнього таланту людина, яка епізодично і байдуже відзначає невдоволеність нашим суспільним ладом, навряд чи вирізнилася б серед найпересічніших людей, про любов нашу до яких і говорити нічого. Але, повторюю, в чому ж полягає величезність цього обдарування, в яких толстовських прийомах маємо ми шукати коренів його непохитного художнього успіху? Цього у Плеханова не зазначено. Тим часом сам факт величезності таланту й величезності художніх результатів можна бачити з оцінки Леніна, який вважав, що художні твори Толстого за соціалізму стануть надбанням усіх. З подальших висловлювань Плеханова про Толстого-письменника,— про що нам так хотілося б дістати якомога більше свідчень, особливо в нашу епоху, коли про спадщину Толстого як *митця* нам доводиться сперечатися значно напруженіше, ніж про спадщину *мораліста,*— ми дізнаємося тільки таке. У статті «Ще про Толстого» говориться:

«Ось що сталося з гр. Л. М. Толстим. Той період його літературної діяльності, протягом якого він був художнім побутописцем вищого стану, став здаватися йому періодом слабості, якої аж ніяк не можна пробачити. І такими самими очима став він дивитися на діяльність геть усіх видатних митців, у творах яких виражалися прагнення і смаки вищих класів. Перший докір, який робить він Шекспіру, полягає в тому, що той не був демократом. Такі самі докори він розсилає на багато і багато адрес майже на кожній сторінці своєї книжки про мистецтво» [98].

Зближуючи таке моральне судження Толстого про самого себе з судженням Чернишевського, Плеханов веде далі: «Звичайно, Толстой повністю погодився б з Чернишевським, якого він чомусь ніде не називає, в тому, що мистецтво повинне пояснити людям сенс життя. Але його розуміння сенсу життя було прямо протилежне тому, до якого прийшли просвітителі. Ті були матеріалістами, які вважали великою і шкідливою хибою християнське нехтування плоті. Толстой був ідеалістом, який поставив це нехтування наріжним у своєму вченні про моральність. Він був так само далекий від просвітителів шістдесятих років, як і від нинішніх марксистів (звичайно, я маю на увазі лише тих, які розуміють сенс свого власного вчення)» [99].

Потім він наводить додаткове судження Толстого про самого себе:

«Незважаючи на те що я вважав письменництво дрібницями протягом цих п'ятнадцяти років, я все ж таки продовжував писати. Я був уже спокушений письменництвом, спокушений грошовою винагородою і оплесками за мізерну працю і займався ним, як засобом для поліпшення свого матеріального становища і приглушення в душі всіляких запитань про сенс життя мого і загального».

І закінчує:

«Це страшенно несправедливо. Хто ж повірить, що лиш користолюбству і марнославству Толстого ми зобов'язані такими чудовими художніми творами, як «Війна і мир» та «Анна Кареніна»?» [100]

Отже, Толстой був неправий у своїй оцінці власних своїх художніх творів. Толстой створив «чудові художні твори». В тому, що він при цьому не був демократичний, так само мало можна звинувачувати його, як і Шекспіра. Весь час ми ходимо навколо якоїсь очевидної і величезної художньої життєвої цінності в Толстого як у письменника, але в чому вона полягає — цього Плеханов нам так і не сказав. Очевидно, це докаже нам наступна марксистська критика.

Дуже цікаві також судження Плеханова про іншого видатного письменника його часу, безмежно ближчого і тоді, і особливо тепер.

. . . . . [101]

Величезне значення Плеханова як мистецтвознавця, зокрема як літературознавця, літературного критика, не викликає ніякого сумніву. Ще тривалий відрізок часу будемо ми знов і знову повертатися до залишених нам скарбів, спиратися на них, інколи й долаючи його, і все це на велику користь створення відповідної галузі марксистської системи наук.

Ми віддаємо дуже часто данину захопленню Плехановим, ми часто дивимося на речі цілком його очима. Але це зовсім не біда, нам і це навіть на користь. Взагалі Плеханов підходить до завдання трактування літератури з такою обережністю, з таким тактом, з таким внутрішнім розумінням специфікуму літератури, таким усвідомленням того, що потрібний обов'язковий для критич-

ної оцінки митця, для того щоб судити про нього, певний художній склад ума, що в наш час, коли нерідко ми маємо спроби трактувати хвороби нашої літератури поконовальському, вкрай спрощувати літературні проблеми, жахливо перегинати палицю в бік суто політичної доброякісності без розуміння..... [102] важливості художньої форми, поза якою твір перестає бути взагалі хоч якоюсь мірою цінним естетично, у такий час деякого зниження, спрощення наших смаків і наших вимог Плеханов є протиотрутою навіть там, де він не зовсім правий. Від «повинності», від плановості, від політики ми все одно відмовитися не можемо. Але включити в усе це тонке розуміння літератури, художній такт, без якого не можна говорити про мистецтво, ми зобов'язані. Інакше ми натворимо багато лиха. Мистецтво, хоч би воно було мистецтвом масовим, хоч би воно було навіть з самого початку твором цілеспрямованим, хоч би воно було якнайсильніше «заражене» певною тенденцією, все-таки є річ надзвичайно тонка. Це все-таки «фарфор», і в посудній крамниці ніяк не можна ходити так само розв'язно, як у крамниці із залізними товарами. Нам треба дуже дбайливо берегти піетет до Плеханова, про якого Ленін любив говорити «як про людину виняткової фізичної сили мозку» і як про людину воістину величезної культури. До цього не можна не додати, що як у свої філософські праці — соціологічні, історичні, економічні,— так і в свої літературно-критичні етюди Плеханов вносив поряд з незвичайною вишуканістю стилю, талантом викладу, що ставить його на один рівень з Бєлінським і Герценом (це вже справа обдарування), ту чітку ясність, яка робить твори Плеханова майже загальнодоступними, яка дозволяє майже кожній людині без особливої підготовки з величезною користю побувати в світі понять Плеханова. А це вже тепер обов'язок кожного. Не можна захищати темний, заплутаний виклад відповідних питань заявою, ніби високі проблеми неможливо трактувати «загальнодоступною мовою». Проти цього заперечують відразу кілька великих голосів, і серед них на першому місці голос Плеханова, як і голос нашого провідного вчителя Леніна.

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА — ПОЛІТИЧНА ЗБРОЯ

Що художня література є політичною зброєю — це істина не нова, вона не принесена марксизмом. Здогадки про таке значення принаймні деяких більш або менш дидактичних (повчальних) творів художньої літератури висловлювалися ще в глибоку давнину. Але вони завжди мали собі противагу в теорії «мистецтва для мистецтва», яку розуміли, проте, по-різному: одні вкладали в цю теорію те розуміння, що мистецтво існує для прикрашання обстановки людини і для її розваги; другі ставили перед мистецтвом мету — служити виключно красі, як такій, створювати чудові форми, що дають людині деяку особливу, ні на що не схожу, так звану естетичну радість; треті вважали, що мистецтво є шлях до містики, відкриття інших світів. Але у всіх цих тлумаченнях явним було одно: мистецтво не служить будь-якій стороні життя чи життю загалом, воно саме по собі.

Наші великі попередники в Росії — Чернишевський і Добролюбов — вели нещадну боротьбу за розвінчання цих положень про мистецтво. Правда, вже Бєлінський певною мірою проклав їм дорогу, але з повною ясністю висловились у розумінні службового характеру мистецтва саме вони. *Чернишевський* дає в своїй знаменитій дисертації «Про відношення мистецтва до дійсності» таку ціленастанову для мистецтва:

«Природа не завжди відповідає потребам людини, тому людина для спокою, щастя свого життя повинна багато в чому змінити об'єктивну дійсність, пристосувавши її до потреб свого практичного життя. Почасти інстинкт, ще більше наука дають засоби до розуміння, які явища природи хороші і сприятливі для неї і тому мають підтримуватись і розвиватись її діяльністю, які, навпаки, тяжкі і шкідливі і тому мають бути послаблені в людському житті. Наука дає нам засоби для досягнення цієї мети.

Надзвичайно могутню допомогу в цьому подають наука і мистецтво. Мистецтво надзвичайно сприяє поши-

ренню у величезній масі людей понять, допомагаючи науці, тому що знайомиться з творами мистецтва значно легше і привабливіше, аніж з формулами і суворим аналізом науки. У цьому випадку значення мистецтва величезне» [1].

Коли ми розшифруємо це положення Чернишевського і зрозуміємо, що, говорячи про природу, він має на увазі тут і суспільну дійсність, то виявиться, що людина взагалі має своїм завданням змінити для найбільшого щастя всіх навколишнє середовище як природне, так і суспільне. Для цього вона повинна пізнавати природу і суспільство. У справі пізнання їй служить наука, в якої дві сторони: суто пізнавальна і технічна, або практична.

Так само мистецтво, з одного боку, служить пізнанню навколишнього, а з другого — може мати, як і наука, свою практичну, або технічну, сторону. Мистецтво, як сила пізнавальна, могутнє тим, що воно дає пізнання в образах, а образи людина сприймає легко і навіть приємно. У цьому відношенні естетика Чернишевського не суперечить тому положенню, що мистецтво приносить втіху. Коли мистецтво цієї втіхи не приносить, воно перестає бути мистецтвом, і тоді всі його переваги зникають.

Але мистецтво не лише пізнає, воно впливає на свідомість людей, вражає їхні почуття, визначає їхню волю. Це і є *практика* мистецтва. Загалом цього погляду на мистецтво дотримуємось і ми, але Чернишевський у своїй чудовій праці, подаючи надзвичайно багатий зміст, все ж не дав тих чітких формулювань у суспільному і політичному відношенні, які дав пізніше марксизм.

Не лише мракобіси, а й прекраснодушні ліберали ополчились проти Чернишевського за те, що він визнав дійсність, *життя* чимсь вищим, ніж мистецтво, а мистецтву відвів службову роль.

Насправді і в мракобісів, і в лібералів мистецтво також відігравало службову роль, але їм було вигідно наряджати його в якісь ризи і зображати у вигляді якогось кумира.

Великий учень Чернишевського Добролюбов продовжував його справу, часто дуже і дуже близько підходячи до марксизму. Так, про літературу *Добролюбов* писав:

«Ми переконані, що на певному ступені розвитку народу література стає однією з сил, що рухають суспільство, і ми не відмовляємося від надії, що і в нас в Росії

література набуде такого значення. Досі цього немає, як немає майже ніде на материку Європи, і марно було б обманювати себе звабами щодо цього, але ми хочемо вірити, що це буде.

Від літератури вимагають, щоб вона була не лише язиком, а й очима і вухами суспільного організму. В ній мають відбиватися, змінюватись і перетворюватися в стрункy сукупність усі явища суспільного життя. Саме з життям, з ділом, з фактами повинен мати справу кожний, хто хоче постати перед публікою як літератор»[2].

Чому Добролюбов вважав, що в той час у Росії, та й в усій Європі, література не мала справжнього значення? Та саме тому, що *буржуазія* намагалася надати їй значення *ніби* набагато вищого і пишнішого, ніж служити життю. На що, власне, сподівався Добролюбов, коли говорив, що за певного рівня свідомості народу література стане одним з факторів дійсного життя? Класова структура суспільства не була для нього цілком ясною, тому він говорить в термінах простого розвитку народних мас. Але суть справи в ньому така: коли трудові маси стануть господарями становища, вони енергійно і планомірно займуться перероблением суспільства і природи, і тоді вони користуватимуться і літературою як помічницею. Саме ставши помічницею будівників людського щастя, література від цього підніметься на вищий рівень, виграє, стане реальною силою.

Ми вже знаємо тепер, що такий процес можливий лише в тому випадку, коли найорганізованіший і наймогутніший із трудящих класів — пролетаріат — бере на себе гегемонію. Саме він виявляється таким свідомим перебудівником, реконструктором життя, саме він може розвинути літературу, про яку мріяв Добролюбов.

Навіть Маркс у своєму знаменитому листі до редакції «Отечественных записок» зазначав, що коли б у Європі відбувся пролетарський переворот, то, можливо, могутня інтелігентсько-різночинна соціалістична група, яку він глибоко шанував, хоч вона й мислила утопічно, змогла б, спираючись на селянство і навіть на общину, *з допомогою переможного європейського пролетаріату,* прямо перейти від тодішнього стану Росії до соціалізму. Дуже сильно наголошуємо при цьому, що Маркс не думав, щоб інтелігентська група плюс селянство могла здійснити це сама по собі, а вказував на таку можливість *лише* за умови перемоги пролетаріату у вирішаль-

них країнах світу. Так, ми тепер вважаємо, що в деяких азіатських країнах, де пролетаріату дуже мало або зовсім немає (Монголія), все ж таки можливий прямий соціалістичний розвиток, без стадії капіталізму, з допомогою СРСР.

У світлі цього судження Маркса зрозуміла і недозрілість позбавленого пролетарської опори різночинно-соціалістичного авангарду шістдесятих років, зрозумілий його утопізм, але також і його демократична революційність і наближення кращих з його виразників до соціалізму.

Ось чому Добролюбов міг так близько підійти до нашої естетики. Ось чому слова Добролюбова, що ніхто не має права виступати перед публікою як літератор, якщо він не розуміє, що повинен мати пряме відношення до життя, до справи, до факту, виявляються і нашим лозунгом.

Як я вже сказав, представники панівного класу лютували з приводу такого «зниження мистецтва».

Якийсь *Алмазов* писав у той час:

«Якими б окремими достоїнствами не відзначався художній твір, та коли в ньому розвивається якась філософська ідея, коли автор хоче щось довести цим твором, він уже позбавлений свіжості і має невдалу побудову. Давно вже визнано за істину, що розв'язання всіх політичних питань не справа поезії, що воно шкодить поетичному творові».

От бачите, навіть «давно всіма визнано», а тим часом це була класова точка зору ворогів трудящих мас. Такими вони залишаються і в наш час. Марксист Плеханов і цілий ряд літературознавців нашого часу встановили точно ту істину, що мистецтво не лише *повинне* служити політиці (маючи на увазі під політикою всю діяльність держави і суспільства, спрямовану на здійснення мети класу), але й *не може* їй не служити, завжди служить, хоч у панівних класів часто служить у замаскованій формі.

Коли ми в наших зімкнутих лавах натрапляємо раптом на рецидив заяв про те, що мистецтво *не має* бути перейняте ідеєю, що художник не повинен ставити перед собою мету, не повинен *переконувати* мовою образів, ми можемо бути впевнені, що тут виявляються ворожі нам тенденції, вплив чужих класів Так, наприклад, комуністи *Воронський* і *Горбов,* художники, що групувалися нав-

коло *«Перевала»* [3], доводили, доходячи до суто алмазовських положень, що ідейне завдання, ідейна переконаність і бажання бути переконливим згубні для мистецтва, що художник цілком безпосередньо, пасивно, як медіум, відображає дійсність, та ще, крім того, перетворює її закони згідно з законами своєї особистої творчості, це, мовляв, і є справжнє мистецтво, а як тільки усвідомлені класові ідеї сюди проникають, виходить тільки гріх та біда.

Звичайно, Воронський і Горбов дістали належну відсіч; останнім часом, наприклад, у першому номері журналу «РАПП» Горбова прямо схарактеризовано як *«ворога»* [4].

Та коли ми звернемо увагу на те, що навіть для такого великого критика, як покійний Воровський, навіть, нарешті, для самого Плеханова не чужі уявлення про те, що «тенденція» шкодить мистецтву, то ми повинні ретельно перевірити себе, в чому полягає корінь цих сумнівів і обмежень положення: мистецтво має служити політиці.

Він полягає, безсумнівно, в *специфічних* рисах мистецтва. Як ми вже сказали, мистецтво є особливого роду служіння життю через образи, шляхом впливу не тільки і не стільки на розум читача, скільки на його почуття, уяву.

Коли твір мистецтва перестає впливати на уяву і почуття читача і тим самим визначати його поведінку, то він перестає бути мистецтвом. Можна впливати на людину розумними доводами — це завдання науки, особливо публіцистики. Проте публіцистика сама може бути художньою. Ми говоримо про художність публіцистики Герцена, ми говоримо про ораторське мистецтво того чи іншого великого політичного вождя. Коли ми розберемося, чому ми характеризуємо цю публіцистику, ці речі як *художні,*— ми побачимо, що саме на підставі значного елемента образності й емоційності в них. Коли оратор говорить яскраво, тобто апелює до уяви слухачів, говорить палко, тобто апелює до почуттів, його мова стає художньою.

Те ж саме й публіцист. Великий оратор і публіцист Ленін вживав дуже часто насмішку, іронію, надаючи сатиричного характеру своїй аргументації. Це також художній прийом. Він має свою суто художню переконливість.

Ясно, проте, що ми не маємо справи з мистецтвом, коли образи і почуття є другорядними, коли все-таки на першому плані в автора сама думка, логічні, діалектичні аргументи. З другого боку, коли ми візьмемо мистецтво, романи, вірші, то і в них може бути *певна частка* публіцистики.

Плеханов суворо засуджує народників, серед них і найвизначнішого з народницьких письменників Успенського, за те, що вони своїх ідей не вміщали в образи, що думки їхні ніби *переливалися* через край образів і перетворювались у пряме звернення до читача, прямі роздуми. Треба сказати, що ці роздуми Успенського завжди були насичені образами і почуттями, тобто публіцистика Успенського завжди була *художньою* публіцистикою, але Плеханов гадав, що в мистецтві немає місця для публіцистики, навіть художньої, що внесення її позбавляє мистецтво художньої цінності. Те ж саме думав і Воровський.

Коли такі люди, як Плеханов, що хоч і впадав у меншовизм, але якого високо цінував Ленін і старий більшовик Воровський, твердили це і навіть інколи допускали грубіші помилки (наприклад, заява Воровського про те, що пролетарське мистецтво, якщо воно матиме політичну мету, не досягне художньої цінності, а художнє достоїнство «Війни і миру», наприклад, са́ме і полягає у відсутності тенденції), значить, тут справді *складне* питання.

Зараз ми постараємося розв'язати це важливе питання по-іншому, ніж Плеханов і Воровський. Ми не лише вважаємо, що наші сучасні романи чи наші сучасні вірші повинні мати настанову дотримуватись цілком визначеної художньо-агітаційної мети, але ми цілком миримося з тим, що поруч з образами виникають і прямі роздуми, прямі переконання, прямі політико-ліричні звертання поета до читача. Нас, на відміну від дворян та їхніх естетів, це не тільки не шокує, а для нас це *не менш легке і приємне,* ніж сповнене чистими образами мистецтво. Річ, звичайно, тільки в тому, щоб ці публіцистичні моменти наблизити якомога більше до художності образністю, дотепністю, доцільністю побудови, стислою, економною конструкцією, веселим сміхом, що бринить у них, чи високим політичним пафосом, що палає в них. Разом з тим ми прекрасно розуміємо, що й тут є певна межа, що художній твір усе ж таки особливо

переконливий, коли він постає перед нами як цілісне, закінчене життя образів.

За певною пропорцією переважання публіцистики справді позбавляє художній твір його специфічної сили. Проте ми вважаємо, наприклад, роман «Що робити?», якого Плеханов не визнавав художнім, твором своєрідно високохудожнім [5]. Ми не лише прощаємо Чернишевському його прямі звертання до читача, ми вважаємо це дуже вдалим художнім прийомом. Центр нашого судження переміщається, тому що ми значно більше, ніж будь-які інші епохи, розуміємо, що мистецтво має служити політиці, і вимагаємо цього від нього. Але все ж таки мистецтво має залишатися мистецтвом.

Коли художність у публіцистиці гасне, коли з'являється середній газетний стиль, коли почуття, що його збуджують образи, тьмариться, то, само собою зрозуміло, спадає естетичне задоволення, і не треба було город городити, не треба писати художній твір, а говори просто розумні речі, якщо ти, не будучи митцем, просто розумний.

Сильнішим, вільнішим митець почуває себе тоді, коли він робить діло, зовсім не доступне публіцистові, тобто коли він творить образи, які живуть самостійним життям, дає нам картину безпосереднього життя і ніяк її не коментує, а лише будує таким чином, що вона сама говорить за себе. До цього, повторюю, ми зараз цілком допускаємо додавання рідної нам стихії — палкої ораторської лірики, в якій митець безпосередньо спілкується зі своїм читачем.

Проте залишається фактом, що художник відрізняється чимось від звичайної людини, бо кожна людина може мислити, і переконувати, і хвилюватися, і хвилювати, вживаючи образи, кожна людина у повсякденній мові вживає образи, але не кожна людина може написати художній твір, *переважно* образний або навіть *виняткова* образний, в якому ідеї і почуття будуть цілком включені в рух самих образів, у їхню барвисту тканину.

Що дає художникові цю можливість, що робить його дуже сильним і цілком своєрідним співробітником у справі побудови нового життя і нової людини? Це сила уяви, творча сила фантазії. Справжнього розуміння цього хисту, хай то буде хист музичний, живописний, літературний, ми ще не маємо. Для цього марксизмові доведеться заглибитись у так звану психологію творчості, треба

буде дослідити не лише те, які саме художні образи творяться у ті або інші епохи представниками тих або інших класів, а й те *спільне*, що є в *усіх* митців усіх епох і всіх класів, оскільки ми називаємо їх взагалі митцями, і те, що таке саме художнє обдарування.

Але ми, марксисти-ленінці, дослідники цього питання, звичайно, ані п'яддю не поступимося ніяким містикам, ніяким чистим біологам і т. д. Ми і тут пам'ятатимемо, що хоч ми й беремо людський організм з рук біології, але він глибоко змінюється, перетворюється в щось нове в суспільному середовищі. У тварини немає ніякої художньої творчості або вона є зовсім не значним зародком, якого можна не брати до уваги. Художня творчість є цілком людський, а отже, суспільний факт. Треба лише встановити, що ми, марксисти-ленінці, зовсім не вайлуваті люди, як намагаються переконати наші вороги, які не розуміють значення мистецтва і збираються викинути геть мистецтво, вважаючи, що мистецтво можна *замінити* публіцистичним нарисом чи просто науковою публіцистикою. Це означало б, що ми посягаємо на розброєння пролетаріату, на позбавлення його одного з могутніх знарядь власного зміцнення і завоювання тривкої гегемонії серед усіх трудящих, одного із знарядь, яке завдає тяжких ран ворогові. Зараз нам важливіш за все створити фактично ту літературу, про яку мріяв Добролюбов, літературу — помічницю в будівництві життя. Як будувати життя, ми знаємо, в нас є для цього цілком певний план, але її потрібно будувати з величезним ентузіазмом, з величезним знанням усіх деталей дійсності, з якою ми маємо справу, людського матеріалу, який іде при цьому в хід. І дати цей ентузіазм, дати ці найдетальніші конкретні відомості про нас як працівників, про людей, яких ми перебудовуємо, серед яких, разом з якими ми перетворюємося в соціалістичну суспільність, повинне наше мистецтво.

У цьому розумінні наша теорія мистецтва передусім має бути практичною, тобто дати вказівки щодо тих методів, які найлегше приведуть нашого сучасного художника до цієї мети. Разом з тим нам необхідно на уважному розгляді кожного окремого твору вчитися створювати наше мистецтво в формах якнайяскравіших, чітких і доцільних.

Це не заперечує того, що вже тепер ми можемо подбати також і про з'ясування законів *психології творчості*,

специфікуму мистецтва, тобто тих рис, якими відрізняється са́ме мистецтво, і притому найбільш специфічне, тобто найбільш образне мистецтво, і не лише в літературі, а також в образотворчих мистецтвах і музиці, від інших форм людської ідеології. Тут часто гніздиться наш ворог і звідси намагається зайняти всі галузі мистецтвознавства.

Отже, для нас немає сумніву, що мистецтво, зокрема література, має служити політиці. Але ми висунули ще інше положення: воно *завжди* їй служить.

Справді, коли якийсь клас, що підіймається, йде на штурм старого режиму, він завжди створює мистецтво, яке допомагає йому в перебудові життя. Клас, який завойовує, завжди висуває ту чи іншу бойову музику; його митці, барабанщики і сурмачі — агітатори. Та коли він, завоювавши панівне становище, помічає, що великі маси, які йшли за ним і які не належать до його класу, рухаються далі, не задоволені режимом, що його він егоїстично створив для себе, тоді змінюється вся його психологія, змінюється його мистецтво.

Панівному класові, що перебуває на вершині влади, мистецтво потрібне для самоствердження, для впливу на інші класи, для висміювання ворога. І доти, поки це так, ми маємо справу із здоровим панівним класом, який виконує свою функцію і не вичерпує свого значення організатора суспільства. Такий клас оточуватиме себе великою пишністю і блиском, які мають створити дистанцію між ним і народом, мають показувати, що він — аристократія, що він багатий і могутній клас, перед яким треба схилитись як перед звичайним володарем.

Таким було імпозантне, багате мистецтво феодальної аристократії, у певний момент також і багатої буржуазії, коли вона виділяла з себе патриціїв, нобілів, буржуазну аристократію. Такі класи прагнуть також створити *агітаційне мистецтво для мас,* яке переконувало б маси в необхідності даного суспільного ладу, в необхідності ієрархії, ступінчастої піраміди суспільства. Це дуже наївно висловив, наприклад, Платон, який дуже недолюблював поетів, але казав, що слід поширювати серед народу корисні міфи, як, наприклад, такий: мудреці (можна сказати і жерці) створені богом із власної голови, хоробрі воїни — з грудей бога, торговці і багаті ремісники, що прагнуть до наживи і тим самим корис-

ні,— з божого живота, а робітничий клас і селяни — з богових кінцівок, на них пішли руки і ноги, на їхню долю випало носити і годувати інших.

Читач помічає, що цей міф аристократичного зразка, який не раз фігурує на Сході і в античному світі, має до певної міри богословський характер. Справді, створити таке мистецтво, яке переконувало б бідняків у справедливості того, що вони бідні, аргументами «світськими», дуже важко. Тому це мистецтво залякувало пеклом, задобрювало загробними солодкими вшануваннями. Колись буржуазія відмовлялась від релігії, але потім, досягнувши перемоги і зрозумівши важливість такого мистецтва, повернулась до неї. Один з найвизначніших австрійських педагогів Ферстер написав цілу книжку про те, що в школі не можна виховувати з бідняків патріотів, якщо не зробити школи релігійною. Для класового суспільства це, звичайно, так і є. Але ця галузь мистецтва дуже велика, у ній створено дуже багато чудових творів архітектури, живопису, музики і літератури, спрямованих якраз на те, щоб надіти морально-естетичні пута на раба, в додачу до економічних і політичних кайданів.

Нарешті, в мистецтві панівних класів висміюються чужі класи, коли вони насмілювались претендувати на якесь значення (висміювання аристократією буржуазії, буржуазією селянства і т. ін.), або чужі народи держави, з якою розгорнулися політичні суперечності (боротьба одних володарів з іншими володарями за загарбання земель і людського стада). Таке висміювання відіграє також велику роль у мистецтві здорового панівного класу.

Але уявіть, що цей клас віджив свій час, що він стає перешкодою для дальшого руху людства, що проти нього висувається новий клас, якому судилося вести економічний розвиток далі і який набуває щоразу більшої сили саме на основі нових форм праці і виробництва. Коли феодальна аристократія стає дедалі більше паразитарною, якого роду самоствердження буде вона шукати в мистецтві? Така аристократія, що вироджується, буде наостанку прагнути натішитися життям. Спочатку мистецтво її набуває фривольного характеру, воно кликатиме до бенкету під час чуми. Всі форми мистецтва будуть витончені, митці будуть допомагати кухарям, виночерпіям і звідникам у їхній справі потішання панства.

Таке мистецтво може бути дуже витонченим блазнем, але воно все-таки є блазнем. Далі, коли шлунки і нерви остаточно зіпсуються, аристократія почне капризною рукою відштовхувати золоті блюда з пряною їжею, різьблені келехи з вином і розцяцькованих спокусниць-танцівниць. Все це їм більше не потрібне. З'явиться передсмертна туга, і тоді з'явиться митець-декадент. Він прикрашатиме передсмертну нудьгу, зображатиме млосне прив'ядання в картинах і книжках, музиці, в комбінаціях хвилястих ліній і гаснучих барвистих нюансах. Це буде справжній декаданс класу.

Буржуазія почала була переживати це наприкінці XIX століття, але виявилось, що не вся буржуазія була заражена цим одряхлінням, у ній знайшлися нові сили, нові соки, які прорвали всю цю кволу тяганину і влилися живим потоком у капіталізм. Знайшлись і нові митці. Декадентів було послано на горище, і з'явилося мистецтво безпредметності, всякого роду «футуризм». Усі митці цього роду говорили: якнайбільше фарб, якнайбільше шуму і ніякого смислу. Буржуазії треба себе зміцнювати в своєму існуванні, але в її існуванні немає більше ніякого об'єктивного смислу.

А що може робити *занепадаючий* клас у розумінні впливу на інші підлеглі класи? Він користується мистецтвом як силою, яка *відвертає* класи від реальності, як видовищем, яке можна дати разом з хлібом або навіть замість хліба, яке можна дати для того, щоб заткнути незадоволений рот і закрити надто гостро втуплені в дійсність очі плебсу.

Осміяння чужого класу для митця класу, що занепадає,— річ досить важка. Характерно, як мало насмілюється митець буржуазного Заходу зробити для висміювання нас з вами, читачу, і пролетаріату взагалі. Буржуазія відчуває, що це їй навряд чи вдасться. Але в окремих випадках знаходяться зухвальці, які займаються цією справою і які з висоти величі своєї розбещеності і витонченості намагаються висміяти наше чудове здоров'я.

Є і ще один важливий різновид мистецтва, який також не хоче зізнатися, що він служить політиці, хоч на ділі служить їй по-своєму. Це мистецтво дрібної буржуазії, мистецтво інтелігенції, загнаної історією в тупик. Найблагородніша форма цього мистецтва — романтика. У тих випадках, коли більш або менш пригноблений клас іде на штурм старого режиму, в нього розгорта-

ється мистецтво «бурі і натиску». Це мистецтво теж можна назвати романтикою, але треба пам'ятати, що така романтика найістотніше відрізняється від романтики занепадництва. В занепадницькій романтиці нема активної волі, революційної волі, перед якою світ розкритий, причому і митець є могутнім борцем. Та коли революційну битву програно або навіть справа не дійшла до битви, коли виявилося, що битва не можлива, тоді ми маємо різні форми занепадницької романтики.

Байрон значною мірою був романтиком після битв. Неправильно говорили, ніби Байрон був представником розчарованої аристократії. Представником розчарованої аристократії був Шатобріан. У того ми маємо суцільну тугу. А у відчаї Байрона є величезний протест. Тут ми відчуваємо похмуре прагнення розірвати свої кайдани, і коли кінець кінцем Байрон занадто часто приходить до висновку, що надії мало, що надія гасне, то обставини були такими. Та чим більше втрачає *байронічний* поет надію, тим більше природно йому захоплюватись богемським марнуванням життя і оспівувати його, тим більш природне прагнення до якихось невизначених подорожей у невизначену далину, а в гіршому випадку навіть по той бік буття, в галузь містики. Легше трапляється це з художниками безсилої дрібної буржуазії, яка не доросла до революційних битв.

Шіллер, наприклад, мріяв спочатку про революційний протест проти огидного режиму німецької держави, але швидко переконався, що на цьому шляху можна ждати тільки найжалюгіднішої поразки, і, крім того, він злякався тих «плебейських» форм, яких набула дорога йому раніше ідея свободи у Франції. В результаті з'явилась у нього нова спрямованість, і він примирився з дійсністю, прикрашаючи її гірляндами квітів свого закінченого формально-красивого мистецтва. Оскільки, проте, Шіллер залишився загалом вірним деякому вільнодумству, принаймні в формі міщанського лібералізму, остільки ці квіти формального мистецтва дихають живим ароматом, від них все-таки пахне якоюсь доброю людяністю, і це змушувало Бєлінського високо ставити не лише молодого Шіллера, безсумнівно передового митця, а й Шіллера врівноваженого, «зрілого». Але, наприклад, наступна хвиля романтики в Німеччині вже не мала цього ліберального аромату. Вона вже бачила в мистецтві тільки

форму *втечі* від дійсності. Тому в них мистецтво набуло форми або нестримної фантастики *(Гофман)*, або напруженої містики *(Новаліс)*. Вони приводили навіть до прямого повернення в лоно римсько-католицької церкви.

Романтики всі і завжди схильні перебільшувати значення мистецтва, одриваючи його від життя і навіть протиставляючи його життю. Але це тому, що вони в житті не знаходять собі справжнього місця. Це не означає, що мистецтво втрачає у них свою політичну роль. Річ у тому, що коли людина намагається переконати іншу, ніби життя людини задовольнити не може, і *протиставляє* життю мистецтво, вона також є політиком, але політиком із від'ємним знаком. Революційні реалісти кличуть людину до суспільності, а романтичний мрійник кличе геть від неї. Те й друге, звичайно, політика. Хіба справжній релігійний містик не є політиком? Ми прекрасно знаємо, що він з усіма його промовами і ламентаціями про життя як юдоль скорботи, необхідності піднестися до лицезріння божества є найсправжніший найреакційніший політик.

Коли тепер у нашій країні, при такому різкому денному світлі, що його проливає на все наш марксистсько-ленінський метод, бачимо художній твір чи теорію мистецтва, яке старається протиставити точці зору мистецтва, що служить будівництву соціалізму, *якусь іншу точку зору,* ми ясно усвідомлюємо, що перед нами не лише противник, який не погоджується з нашою політикою, а й аполітичний. *Аполітичність у наш час є політикою;* це є політика байдужості до того, в що вкладені всі сили десятків мільйонів наших громадян, це є політика розповсюдження цієї байдужості, це політика ворожого скептицизму щодо цінності нашої колективної праці, це прагнення розкласти нашу трудову волю.

Аполітичність — це той бульйон, в якому добре розводяться мікроби шкідництва. Навпаки, мистецтво політичне, мистецтво, що залишається справжньою художністю, але палає полум'ям спільного нашого будівничого ентузіазму,— це чудова дезинфекція проти всяких мікробів. Воно очищає повітря, воно очищає людську свідомість.

Всяке мистецтво є зброєю, всяке мистецтво за щось проти когось спрямоване.

Наше мистецтво спрямоване проти всіх наших ворогів, у тому числі і проти не нашого мистецтва, тому що «не наше мистецтво» хоча б *частково* завжди спрямоване проти нас, а інколи спрямоване проти нас *цілком.* Треба пам'ятати, що *театр мистецтва* є театром *воєнних дій,* є також *ареною класової боротьби.*

ВАЦЛАВ ВАЦЛАВОВИЧ ВОРОВСЬКИЙ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК

РОЗДІЛ І

У довгій серії визначних історичних постатей, втрачених нашою революцією за славні роки її керівництва країною, однією з найпривабливіших є постать Вацлава Вацлавовича Воровського.

Ми не маємо на меті подавати в цій статті його біографію або хоча б просто його соціально-психологічний портрет. Це буде зроблено в цьому виданні в іншому місці [1]. А тут для того, щоб зрозумілішим було обличчя Воровського-критика, зупинимося лише на деяких моментах розвитку його особистості.

За своїм походженням і вихованням Воровський був справжнім інтелігентом. Саме такими інтелігентами горезвісна суспільна група, така схильна до деякого чванства і до розцінювання себе як «солі землі», могла б справді пишатися. Але саме цей інтелігент, що опанував найширшу освіту, прекрасно володів чотирма чи п'ятьма мовами, з розумом тонким, почуттям динамічним і багатим, сміливою волею, що поєднував у собі справжній героїзм і відразу до всілякого пафосу і фрази, що з усмішкою і жартом ризикував собою задля загальної справи, сам не тільки не пишався своїм інтелігентством, але рішуче порвав зв'язки, що єднали його з інтелігенцією, і безповоротно пішов до іншого табору — табору пролетаріату, якому скромно, але беззавітно подарував свою високорозвинену особистість, багатство свого розуму і знань.

У одній із своїх статей, ніби мимохідь, Вацлав Вацлавович розповідає про себе в третій особі, як про «приятеля» і його стосунки з матір'ю.

«Приятель» Воровського вирішив іти тернистим шляхом революціонера. Материнське серце тремтяче стиснулося, воно передчувало, скільки випробувань, скільки страждань лежить на цьому шляху. Але все-таки мати не перечила синовому бажанню. Вона зрозуміла його високі прагнення. Вона стала його кращим товаришем.

Вона всіляко намагалася полегшити самовіддану революційну роботу сина. Завдяки цьому ніякого розриву між двома поколіннями не сталося. Виявилася, навпаки, дуже інтимна дружба [2].

Вацлав Вацлавович говорив тут про себе. Саме так розвивався він.

Дуже рано відчув він необхідність революційного протесту проти найжахливішого гніту, якого зазнавав на собі подвійно — як кожний безправний громадянин царської Росії і як поляк. Але Вацлав Вацлавович революційно розвивався в такий час, коли вже ясно ставало для проникливіших умів, що «революція в Росії буде робітнича або її не буде зовсім» [3]. Це змусило Воровського вивчати марксизм, вивчати побут робітничого класу, його революційні можливості, ввійти в організації що обслуговували ще початкові кроки політичного розвитку цього класу. Ставши на цей шлях, Воровський дуже швидко зрозумів, що справа далеко не в тому,— і навіть зовсім не в тому,— щоб якось використати сили робітничого класу для революції, необхідної для всіх пригноблених царизмом і насамперед інтелігенції. Зовсім інші перспективи відкрилися перед ним. Революція виявилася необхідною у всьому світі,— такою ж необхідною в найдемократичніших республіках, як і в звірячому царстві Романових. Робітничий клас виявився не помічником для визволення, а великим класом-визволителем, який, визволяючи себе, уводить в нове життя все людство.

Гігантські, світлі перспективи соціалізму постали перед молодим Вацлавом: учення Маркса, таке кришталево прозоре, таке непорушне і, для не засліпленої класовими передсудами людини, величезне досягнення людської думки, стало основою його мислення. Вацлав Вацлавович став марксистом-революціонером, став більшовиком, прожив блискуче життя революційного борця, був співредактором одного з зарубіжних революційних журналів, відіграв значну роль в історії нашої партії і після перемоги революції в нашій країні був одним з перших керівників усієї видавничої роботи [4], а також блискучим дипломатом, поряд з яким мало кого можемо ми поставити в нашій дипломатичній практиці і якому мало кого може протиставити буржуазія. І він прожив це життя, щоб полягти жертвою виконання свого обов'язку, полягти як воїн від кулі ворога [5].

Все це треба знати і пам'ятати, щоб оцінити В. В. Воровського як критика. Це зовсім не письменник, який пописує для того, щоб читач почитував. Це не просто закохана в літературу людина, якій хочеться дати одне з своїх міркувань. Це не вчений муж, для якого, подібно, наприклад, до професора Переверзєва (незважаючи на його «марксизм»), література те саме, що й квіти для ботаніка, які він засушує і розподіляє за різними рубриками.

Воровський — це пристрасний політичний діяч і борець. На свою літературну роботу, і зокрема на свої критичні статті, він дивиться як на істотний елемент своєї суспільно-революційної діяльності.

Слід взяти до уваги, що свою літературну діяльність Воровський розвивав головним чином на околицях, так би мовити, революції 1905 року,— до і після неї.

За часів попереднього піднесення революційного настрою в нашій країні, в епоху напруженої боротьби передового дворянства з самодержавством, в епоху великих зусиль інтелігентів-різночинців ми завжди бачили надзвичайний розвиток саме літературної критики. Явище це, звичайно, не випадкове. Бєлінський, Добролюбов, ще більшою мірою Чернишевський і Писарєв, та й ще десятки інших визначних людей, які були корифеями російської публіцистики, зовсім не були літературними критиками за покликанням. Вони бралися до літературної критики саме тому, що це був найлегший, у цензурному відношенні, спосіб висловити свої потаємні сміливі революційні думки, не зустрівши нездоланних перешкод. До прямої публіцистики ставлення цензора було значно жорстокішим.

Треба сказати, що й сама література відповідних епох, з тієї ж причини, тобто через відсутність можливості прямо висловити накипіле обурення, надії, що виникли, і т. д., була також насичена, більш чи менш прихованим зовнішньо, соком суспільної думки, політичної навіть думки. Тому критика часто повинна була розгорнути і витлумачити те, що письменник, який сам суспільно відчуває, вклав як опозиційний заряд свого класу в даний літературний твір.

Та коли б навіть цього не було, коли б письменники самі не користувалися часто романом, повістю, віршем з політичною метою, коли б вони просто «співали, як пташки», то й тоді література була б такою квіткою

громадськості, яка визначається цілком грунтом, що її породив, і критик і в цьому випадку міг би, зовсім не залежно від цензурних міркувань, користуватися саме белетристичним матеріалом, як прикладом, як згущеними шматками життя, і, розбираючись, в чому цей твір відображає дійсність і в чому її викривляє, давати яскраві суспільні висновки.

Роза Люксембург у своїй відомій статті про Короленка, даючи загальний відгук про основний характер російської літератури, наголошувала на її глибокій громадськості. Свого часу і Німеччина жила також суспільним життям, за якого література виявилась основним каналом прогресивної думки. Але на той час, як почала складатись і остаточно склалася соціал-демократія, обставини змінилися. Політика зайняла головну роль, класову боротьбу вели зброєю широкої публіцистичної преси, пропаганди, виборчої кампанії, парламентських виборів, масових страйків і т. д., і саме ця обставина перешкодила розгорнутися і самостійній пролетарській поезії і особливо самостійній пролетарській критиці. В німецькій соціал-демократичній літературі ми маємо майже лише одного Мерінга — постать симпатичну і вдумливу,— коли брати його ім'я як літературного критика, що обдарував нас цікавою, хоч і небездоганною книжкою статей і в багатьох відношеннях прекрасною «Легендою про Лессінга». У цьому розумінні наша літературна критика, навіть на той час, коли самостійної пролетарської літератури ми ще не мали, займала значно помітнішу роль. Звичайно, і наша пролетарська критика не може похвалитися кількістю. Як би ми не збирали значні критичні імена дореволюційної нашої літературної критики, ми навряд чи набрали б трохи більше десятка, і при тому до цього десятка доведеться занести імена безумовно другорядні. Коли ми все ж таки можемо з гордістю сказати, що вже в дореволюційний час створили величезні цінності в галузі літературної критики у порівнянні з європейським відгалуженням пролетарського руху, то в цьому ми значною мірою зобов'язані Плеханову і Воровському. Критиків, подібних до них ясністю і художністю викладу, глибоким марксистським аналізом, ми в європейській пролетарській літературі не зустрічали.

Звичайно, прочитуючи статті Воровського, можна,— так само, як і в Плеханова,— переконатися в тому, що

він далеко не байдужий до літератури як до мистецтва, що він дуже добре розуміє особливості її мови і що ця мова, мова образів, далеко не чужа складові його свідомості. Він — читач, який тонко розуміє і захоплюється, він — любитель літератури в найкращому розумінні цього слова. І це, звичайно, вносить свою ноту в його — передусім — усе-таки соціально-політичну критику.

Завдання критики, як він його розумів, Воровський сам визначив у одній із своїх статей, присвячених іноземній літературі, в етюді «Єва і Джіоконда».

«Критика не може обмежитися самими суб'єктивними враженнями: її завдання дати об'єктивну оцінку повного художнього твору, віднести його до надбаних скарбів людської творчості і вказати на місце серед них. Кожний художній — істинно художній — твір є якоюсь сумою творчої енергії, акумульованої в певній формі і здатної в майбутньому служити джерелом естетичних емоцій, виконувати ту функцію в естетичному і етичному вихованні суспільства, яка випадає на долю мистецтва. Тому щодо нового художнього твору ми повинні з'ясувати, чи є він справді внеском у скарбницю людського духу, тобто чи стоїть він на належній художній висоті, і коли так, то чи справді збагачує цю скарбницю, тобто чи дає щось нове, або коли не нове, то в новому освітленні, у новій формі,— одне слово, щось здатне викликати новий ряд художніх уявлень, новий комплекс естетичних емоцій. Коли так, то ми повинні вітати цей внесок, як цінне здобуття, коли ж ні, коли новий твір є лише повторенням, наслідуванням, пережовуванням старого або навіть гіршим виразом уже створеного,— тоді ми повинні відкинути такий дарунок і визначити йому відповідне місце — серед сурогатів мистецтва. Справжнім художнім творам властива більша живучість і сила впливу. Вони переживають усі швидкоплинні настрої і віяння даної історичної хвилини і «крізь темряву віків» підкоряють своєю силою майбутні покоління. Але такі твори рідкісні, і їх заміняють звичайно незліченні сурогати. За браком естетичної, а часто навіть і загальної освіти нашого суспільства, завдання критики виділяти перли з маси сурогатів і відсилати читача, слухача, глядача від скоминущого, сурогатного до вічного і справжнього... Отже, щоб оцінити даний художній твір, нам необхідно прикласти до нього обидві мірки: по-перше, чи від-

повідає він вимогам художності, тобто чи є він взагалі справді художнім твором, і, по-друге, чи дає він щось нове і вище і що саме нове, чим збагачує він світову скарбницю» [6].

У цих блискучих формулюваннях дано і правильну оцінку критики, і правильну оцінку самого літературного мистецтва. З цієї цитати можна побачити ясно, що взагалі Воровський дотримується тих самих поглядів на мистецтво, яких дотримувалися Бєлінський, Чернишевський і Плеханов.

Звичайно, між трьома великими критиками є певні відмінності в нюансах, але головне залишається для них усіх однаковим: по-перше, всі вони, навіть найбільш різко публіцистично та утилітарно настроєний щодо цього Чернишевський, прекрасно розуміли, що художній твір має бути художнім насамперед і що наснаженість кращими ідеалами, найкращими намірами не має жодної ціни, якщо літературний твір не живе життям своїх образів, не захоплює ними читача. У цьому випадку кращі ідеї, кращі наміри можуть лише змусити критика сказати художникові-літератору:

«Для чого ж ви цінності, які у вас є, псуєте безнадійно, надаючи їм форму, на яку ви нездатні і яка знижує вашу силу, викривляє ваші думки, набридає читачеві і служить службу саме протилежну тій, на яку ви розраховували».

Відкидаючи твори, в яких немає ні художньої принадності, ні цікавого ідейного змісту, можна запитати себе, як би поставився Воровський до твору формально віртуозного і навіть здатного справляти естетичне враження,— може, не захоплювати (захопити без ідейного змісту ніякий твір не може), а привертати увагу, розважати читача? Звичайно, Воровський поставився б до нього так само осудливо, як би поставився й Плеханов, найменш, із трьох перерахованих видатних критиків, утилітарний.

Плеханов у статті, присвяченій виставці картин в Італії, правильно стверджував, що життєрадісна картина, в якій немає ніякого змісту, крім збудження захоплення і любові до краси природи, зберігає свою цінність для пролетарського глядача, але саме тому, що вона заражена цією любов'ю до природи, утвердженням життя, що зовсім не є відсутністю ідей, а вираженням ідеї, зовсім нам не чужої» [7].

Але якщо навіть найнапруженіша ідейна критика визнає певне достоїнство за твором мистецтва, який закликає до підвищення життєвості, до розквіту здоров'я, до відчуття щастя жити на світі, анітрохи не віддаляючись цим від основного свого міркування, тому що така художня проповідь життєрадісності близька пролетаріатові і його соціалістичному будівництву (значно менш близький йому аскетизм Толстого), то все ж таки таке мистецтво «телячого захоплення» — до нього ж і зводиться просто життєрадісність, яка не має ближчого визначення,— ставиться цією критикою на відносно низький ступінь. Одразу ж підноситься такий життєрадісний твір мистецтва,— якщо він до того ж справді художній і сильно захоплює своїм бадьорим настроєм,— на ступінь надзвичайно високий, коли він одержує своє класове визначення.

Цей маленький роздум навів я тут, будучи цілком певний, що він у дусі Воровського, для ще точнішого виявлення його ставлення до мистецтва і літературної критики.

Воровський продовжує лінію великих критиків історії нашої суспільної думки, яка з Плеханова одержала своє марксистське визначення. Після Плеханова кожний критик, який хотів бути учнем Бєлінського, Чернишевського, Добролюбова і відхиляв від себе марксизм, аж ніяк не міг вважатися справжнім продовжувачем цієї великої династії. Пригадаємо до того ж, що Бєлінський був лівим гегельянцем, який майже повністю засвоїв собі фейєрбахівський матеріалізм (правда, в останні роки свого життя), що Чернишевський був прекрасним знавцем і учнем Гегеля, притому вже прямо через Фейєрбаха, і що Плеханов, так само надзвичайно високо ставлячи зроблене ними в галузі теорії мистецтва, зміг працювати вже при сліпучому світлі діалектичного матеріалізму, представленого Марксом і Енгельсом. Тут справді є повна нерозривність, яка означала рух кращої частини російської інтелігенції назустріч пролетаріатові та його ідеям.

Тут цілком справджується думка Маркса: «Філософія без мас безсила, маси без філософії — сліпі»[8]. Бєлінський був безсилий, Чернишевський трагічно загинув, тому що мас навколо них не було. Плеханов уже бачив, де саме сформувалися ці маси, і кликав до того, щоб швидше дати їм, по суті, їхню власну філософію, доктри-

ну робітничого класу — марксизм. Воровський був одним з великих маршалів Леніна, був свідком і працівником того моменту, коли зустрілися маса і марксизм, коли замість темряви вийшла яскрава свідомість, замість безсилля відірваних мислителів — міць керівних вождів, коли на перехресті зустрічі засвітився сліпучий вогонь Жовтня.

Природно, що в своїх критичних статтях Воровський дуже близький до Плеханова. Розходжень між ними мало, вони, швидше, доповнюють один одного,— причому, звичайно, треба визнати, що Плеханов дав основніші праці, визначніші теоретично, по відношенню до яких його критичні етюди відіграють другорядну роль. А Воровський рідко висував основні теоретичні думки марксистського мистецтвознавства, він більше прикладав їх на практиці до певних літературних творів або до певних відрізків літературного процесу. Цим не заперечується самостійність і цінність ролі Воровського в нашій марксистській критиці, його безумовне право зайняти місце класика в цій галузі марксизму.

Значення Воровського як літературного критика слід розглядати двояко: з точки зору тієї ролі, яку він відіграв у самий час появи його критичних статей, і з точки зору тієї цінності, яку мають і повинні мати його статті тепер, оскільки — як ми впевнені — з появою повного зібрання цих його статей він стане ще активнішим нашим сучасником, ніж був досі.

Значення появи статей Воровського в журналі «Правда» і в різних газетах важко перебільшити. Зараз молодь не уявляє собі тодішнього становища, коли досить уже численні гуртки інтелігенції, що перейшла до пролетаріату або робітничої інтелігенції, висунутої самим пролетаріатом, були розкидані по всій країні, в значній частині на її околицях, в колоніях засланців.

Жадібно займалися тоді марксистською самоосвітою. Справа вироблення свого світогляду, справа допомоги в цьому виробленні молодшим, менш досвідченим товаришам мала дуже істотне значення. З усього вищесказаного вже зрозуміло, що ці кола читали багато творів художньої літератури і цікавилися літературною критикою як одним із засобів пізнання навколишнього життя, як матеріалом, який мав би відповісти на потребу висвітлити по-своєму явища мистецтва і навчитися правильно сприймати голос літератури передусім і вміти

робити потрібні класові висновки із свідчень найрізноманітніших письменників, які представляли, звичайно, різні суспільні групи.

У кого можна було цього навчитися? Ні в кого. Досить великий вплив у колах інтелігенції, більш чи менш радикально настроєної, мав Овсянико-Куликовський, половинчатість і невизначеність якого впадала в очі марксистам і навіть тій молоді, яка ще не відчувала себе цілком марксистською, але росла в цей бік і жадібно ловила вчення марксизму, що розгорталося. Ще менше могла задовольнити щодо цього народницька критика, яка втратила свої теоретичні засновки під ударами перших таранів марксизму, що обрушилися на їхні економічні та соціально-філософські теорії. Коли подавалися окремі марксистські або напівмарксистські праці, то їх було дуже мало, вони були не яскраві, не переможні на тлі загальної, до того ж досить тьмяної журналістики. Тому не можна дивуватися, що на нас, на всіх тодішніх марксистів, статті Воровського зразу справили враження якихось яскраво розквітлих червоних квітів на тлі досить убогої літературної критики. Прийшла людина з сильною волею, з твердою думкою, людина, яка, виходячи з досить чіткої і могутньої теорії, зуміла по-своєму, по-новому, як ніхто з нас, працювати в спеціальній галузі наукового і суспільного аналізу явищ літературної критики. І через те, що Воровський до того ж обирав найпекучіші теми,— а головною стрижневою темою вважав історію виникнення, розвитку і падіння інтелігенції, передбачаючи повну зміну її, як головного голосу в хорі суспільних сил, новим сильним голосом пролетаріату,— то критичні статті Воровського сприймалися, вбиралися, як живодайний дощ у засуху. Воровський створював поряд з основними фортецями марксизму, що завоював дедалі більший вплив, нові бастіони, займав нові командні висоти в не висвітленій до того часу галузі. Повторюємо, що власне критичних статей Плеханов і взагалі не дуже багато писав, та й з'являлися вони зрідка, почасти ж після статей Воровського.

Проте подальша історія нашої критики не продовжила її блискучого початку. Адже і сам Воровський пізніше одійшов від літературно-критичних статей, цілком захоплений політичною боротьбою. На зміну йому видатних критиків не з'явилося. А більш-менш значні імена

марксистської літературної критики ми знаходимо вже тільки після Жовтня.

Звичайно, Воровського як літературного критика якоюсь мірою знають, більш чи менш читають і в наш час. Проте вичерпних розглядів цієї частини спадщини Воровського ми не маємо.

Справа обмежується невеликими статтями т. Фріче та т. Мещерякова. Зараз у галузі літературознавства киплять бої, ставляться дуже складні питання; нехай деякі з цих питань підносяться в галузях, що не цікавили Воровського, таких, до яких він ще не дійшов, але багато чого, навпаки, міцно переплітається з засадами Воровського. Навчитися можна багато чому, безмежно багато, більше всього, мабуть, на практиці: з незвичайною художністю, витонченістю думки, широкою загальнодоступністю давати справжні приклади застосування марксистських принципів до живого літературного матеріалу. І навіть ті суперечності, яких ми могли допускатися, тепер з Воровським, оскільки існує межа часу і деякі закони еволюції або, точніше, діалектичного розвитку літератури, обернулися перед нами новим боком, стануть для нас колосально корисними і повчальними.

РОЗДІЛ II

Наш час різко відмінний від того часу, коли розквітали перші ланки зазначеного нами ланцюга критиків. У ті часи література, як ми вже сказали, була єдиною віддушиною, через яку могла висловлюватися пригнічена революційна громадська думка; а зараз ця революційна думка є панівною; вона може користуватися найможутнішими методами впливу на маси, формування всього життя країни в її базах, починаючи з цілковитої перебудови господарства і т. д. Чи випливає з цього, що тепер питання літератури можуть бути поставлені далеко на задній план? Справді, хіба не писав Чернишевський досить відверто й багато разів, що він не займався б літературою, тим менше сам пробував би силу белетристичного пера в своїх публіцистичних руках, якби в країні відкривалися можливості іншої, прямішої політичної діяльності.

Отже, може, в наш час найправильнішим є віддатися тільки політично-господарській творчості, реорганізації

людського побуту на базі розширеної освіти, притому в революційно-марксистському дусі?

Але річ у тому, що зараз література і літературна критика перетворилися на необхідну частину,— правда, лише *частину,* але частину *необхідну,*— великої справи будівництва соціалізму в нашій країні. Художня література є одним із способів особливо яскраво, широко і глибоко (поряд з театром, кіно і т. д.) впроваджувати в маси, закріплювати в них новий світогляд, нову манеру жити.

Адже країна наша своєю суттю у величезній більшості дрібнобуржуазна, і дрібнобуржуазність ця, як зазначав не раз Ленін, глибоко проникла і в ряди пролетаріату, а часом навіть у свідомість самого його авангарду. Ленін закликав до боротьби з цим міщанством і вказував, що боротьба з ним важча навіть від боротьби з великим капіталом, тому що ворог тут безформніший, ворог тут, до певної міри, всередині [9].

Літературно-критична діяльність Воровського відноситься до тієї епохи, коли ми ще не могли бути владними в літературній політиці. Але час це був настільки політично серйозний і насичений, що ми повинні були мати партійну літературну політику. Воровський уже повинен був зважати на різні зародки наших «вимог» у галузі літератури. І з цього погляду Воровський особливо свіжий і потрібний для нашого часу.

Відтворюючи статті Воровського, ми аж ніяк не відновлюємо просто одного з моментів у історії розвитку нашої літературно-критичної думки. Ми хочемо, щоб Воровський, живий серед живих, допомагав нам у нашому важкому завданні побудови нової людини і нового побуту. В цьому томі творів ми подаємо майже повністю,— окрім дрібниць, які по суті не відносяться до літературної критики (деяких фейлетонів Фавна),— всі його літературно-критичні твори. Ми подаємо їх уперше з точно вивіреним текстом і зі всіма коментарями, необхідними для читача нашого часу.

РОЗДІЛ III

Не можна бути літературним критиком, не встановивши для себе загальних принципів теорії мистецтва. Звичайно, у Воровського така установка була. Але треба сказати, що за загальною теорією мистецтва він писав,

на відміну від Плеханова, порівняно мало. В нього можна знайти лише окремі зауваження, вкраплені в критичні статті. У цьому розумінні теоретичний захват у галузі мистецтвознавства у Воровського вужчий, ніж у Плеханова, що, проте, значною мірою компенсується перевагою безпосереднього застосування цих принципів до літературного матеріалу. У своїй характеристиці Воровського покійний Фріче говорить:

«Як марксист, т. В. В. Воровський прекрасно розумів, що центральне, в галузі дослідження літературних явищ, завдання полягає в тому, щоб показати, як створений письменником художній світ з усіма його особливостями, з усіма його подробицями виростає з надр творчої психіки, соціально обумовленої, або, інакше, в тому, щоб показати, як властиві письменникові, як представнику певної соціальної групи, риси визначають всю його творчість, починаючи від тем і образів і закінчуючи його літературною манерою, його стилем. «Творчість письменника,—говорить він у одній із статей,—визначається завжди, з одного боку, суспільною дійсністю, яка служить для нього матеріалом, а з другого — його психікою, що є також продуктом суспільних умов»,— або в іншій статті — образніше і водночас точніше: «Як кольорове скло пропускає лише промені певного забарвлення, так і авторська психіка пропускає лише *відповідні їй поняття і образи*» [10].

Очевидно, що ці закони і суспільно-марксистські положення, на яких завжди твердо наполягав Воровський, торкалися не тільки літератури, а й усього мистецтва взагалі, а отже, вони є для Воровського відомими, як для кожного марксистського мистецтвознавця.

Проте слід наголосити, що в прекрасній статті В. В. Воровського «Ще про Горького» є кілька глибоко змістовних сторінок, на яких висловлено важливі положення, деяка узагальнююча марксистська теорія літератури (і мистецтва).

Хоч ми і змушені робити в деяких місцях застереження і вказати на окремі суперечності з приводу ідей, викладених на цих блискучих сторінках, присвячених творчим процесам, але ми гадаємо, що ця серія ідей є одним із найвизначніших фактів нашої марксистської мистецтвознавчої думки, що багато чого у твердженнях Воровського є винятковим і зберігає для нас усю свіжість, а що ті його думки, з якими ми наважуємося не

погодитися, заслуговують, в усякому разі, найуважнішого розгляду.

Я прошу пробачення у читача, що наведу тут майже повністю чудові сторінки, щоб мати можливість тут же супроводити їх досить докладним коментарем, який підкреслює їх значення для нашого часу і їх місце в наших теперішніх проблемах і суперечках.

Воровський говорить:

«Митець у своїй творчій діяльності перебуває під перехресним впливом двох факторів. З одного боку, перед ним є певний *реальний матеріал,* якого він не може змінити, не погрішивши проти життєвої правди, а тим самим і проти художньої правди. «Нічого не можна вигадати і — не треба вигадувати...» — говорить Горький устами того самого Мастакова. Саме *не можна* вигадати, тому що як тільки ви починаєте *вигадувати* в художній творчості, у вас виходить неминуча *фальш.* Ви можете брати будь-який життєвий матеріал, той, який вам буде «дорогий і близький», але ви не можете *вигадати* цього матеріалу. Він повинен відповідати і правді зовнішній, і правді внутрішній, тобто правді вашої творчої свідомості».

«І тут ми підходимо до другого фактора. Митець зв'язаний не лише реальністю зовнішнього життя, а й реальністю своєї психіки. Творча психіка відзначається своєрідними рисами. Як шлунок повинен переробляти певним чином їжу, щоб її міг засвоїти організм, так — нехай пробачать мені за це «грубе» порівняння — і творча психіка повинна, згідно з своїми законами, перетравити враження зовнішнього (і внутрішнього) життя, щоб вони стали матеріалом для художньої творчості. А для цього насамперед потрібний певний *склад* психіки, треба, щоб психіка митця *була спроможна* сприймати і творчо переробляти певний життєвий матеріал. І тут яскраво виявляється відмінність між науковою і художньою ідеологією. Багато явищ життя, що їх уже сприймає і засвоює наша наукова думка, ми ще не можемо засвоювати як явища художнього роду, вони ще не дають поживи нашій творчій уяві».

«Коли в нашій духовній ієрархії художні емоції здаються більш елементарними, тому що вони доступні навіть людям, які погано сприймають багато явищ розумом, то зовсім інакше справа стоїть з художньою творчістю. Цей вид розумової діяльності належить до

найскладніших, стоїть на самісінькій вершині духовної піраміди. Не кажучи вже про те, що він доступний взагалі лише небагатьом, обдарованим спеціальними талантами, він і в цих обранців є лиш у вузько окреслених рамках, лише в точній відповідності із спеціальним психічним нахилом» [11].

Не можна досить високо оцінити ці думки. Не можна не наголосити на умовах художньої праці, що їх всілякo відзначає Воровський і до яких він вводить поняття обдарованості спеціальним талантом.

Коли Брюсов, організовуючи свій перший у світі літературно-художній вуз, висловлював думку, що «письменники не народжуються, а робляться», то він прекрасно розвивав її, одразу ж доповнюючи іншою думкою: в суспільно-наукову і літературно-технічну обробку треба брати лише людей безперечно обдарованих, які зразу показують свою видатну здібність. У нашому великому, розбудженому революцією народі криються величезні сили, як часто повторював це Ленін; знайдуться, звичайно, і на художню функцію справжні таланти в достатній кількості.

Але ось при наявності обдарування здається зовсім застарілим погляд, ніби його досить або ніби воно розвивається самим життям. Те, що вже зрозуміло кожному музикантові або кожному художникові, тобто необхідність дуже серйозної школи технічного порядку, досі ще не зрозуміле для деяких старовірів у справі літератури; притому для тих, для других і для третіх поки що не зрозуміло, що в наш час не можна бути митцем, який іде в ногу з нами, не пройшовши дуже серйозної школи діалектичного матеріалізму і марксистського суспільствознавства. Ось з цього погляду ми повинні завжди наполягати на тому, що «митці робляться».

Отже, митці і народжуються, і робляться. Треба відбирати тих, хто справді здатний до літературної творчості, і потім працювати над ними, допомагати їм набути достатнього озброєння для своєї дальшої діяльності.

Проте далі Воровський розвиває ідею відставання мистецтва від життя, яка здається нам спірною. Він говорить:

«Характерно,— і зараз для нас надто важливо,— що в ході суспільного розвитку зростання творчої психіки *одстає* від розумового прогресу. Ті явища — *нові* явища,— які реєструються і класифікуються нашим *мислен-*

ням, ще не діють на нашу художню психіку, не штовхають її до реагування на це нове. Коли придивитися до ходу політичної, наукової і художньої еволюції людства, доведеться визнати, що на всіх стадіях розвитку суспільства, тобто при рухові будь-якого класу від небуття до панування, найраніше складалася політична (практична) ідеологія, потім уже йшло наукове формування потреб класу, а вже позаду, з великим запізненням, ішло художнє відображення життя і боротьби цього класу. Звичайно, я кажу про *справді* художню творчість, а не про ті дитячі спроби викладати лозунги класу у віршах і прозі, які часто передують логічному формулюванню їх» [12].

В уважного читача, при розгляді цих тверджень Воровського, одразу ж виникають дві думки. З одного боку, всі побудови зовсім правильні. Треба, щоб митець вжився у нові явища, щоб він був, так би мовити, насичений ними, щоб ці явища охопили всю його природу, а не лише його голову. Говорячи трохи застарілими, але всім зрозумілими словами,— недостатньо зрозуміти свій час, треба його відчути для того, щоб його художньо зобразити.

Зрозуміти час легше: це вимагає менш складних процесів; тому часто в літературі нового класу твори голови, з сильним відтінком раціоналізму і публіцистики, передують таким, у яких ми маємо образ, що говорить сам за себе, тобто тієї стадії художньої зрілості, в якій мистецтво діє особливо на маси і яку справедливо вважають стадією справжнього мистецтва і Бєлінський, і Плеханов.

Але, з другого боку, мимоволі виникає деяке побоювання: якщо новий клас, який, подібно до нашого пролетаріату, провів найвизначнішу світову революцію, новий клас, що став на чолі світу, який будується, буде міркувати надто обережно з точки зору створення своєї справжньої літератури, то чи не спричиниться це до зневіри в свої сили і надто зневажливого ставлення до своєї ще не дозрілої, але, може, соціально дуже корисної літератури або навіть до висновку про необхідність «зачекати» з цією вершиною піраміди, що означало б обезброїти пролетаріат на досить тривалий період часу.

Прислухаємось далі до Воровського:

«Відставання художньої ідеології від наукової може знайти пояснення в самому характері однієї або другої,

в їхніх основних елементах. Тоді як наука будує свої положення переважно індуктивно, користуючись даними роздрібненого аналізу, розкладаючи поодинокі явища, узагальнюючи і будуючи з їх елементів типові явища і закони їх взаємовідносин і розвитку,— художня творчість іде, швидше, саме зворотним шляхом. Творча психіка не чутлива до безмежно малих. Вона сприйнятлива лише до цілих і цілісних, закінчених образів, з яких вона будує ідеальне або реальне, але обов'язкове художнє відображення життя. Її елементами є образи і типи, які звалюються ніби готовими» [13].

Все це правильно і має бути добре засвоєне тими, хто іноді, багато розмовляючи про специфікум літератури, не дуже ясно уявляє собі, в чому він полягає.

Далі Воровський продовжує ще блискучіше:

«Той процес, завдяки якому в мозку митця з'являються ці типи і образи, тобто сам процес *типізації* їх,— а по суті цей процес нічим не повинен відрізнятися від наукового утворення типових уявлень і понять,— відбувається *поза сферою свідомості,* і митець не владний вплинути на нього або вказати йому інший напрям. Ось чому митець є тут рабом життя і своєї психіки, підготовленої тим самим життям» [14].

У нас часто бояться слова «інтуїція». І даремно. Факт залишається фактом — у людині відбуваються несвідомі процеси, тобто процеси, що ніяк не відбиваються свідомістю доти, поки не дають якогось закінченого результату. В свідомості, таким чином, є вже зовсім готовий образ.

Це рідше буває з думкою. Хоч зафіксовано цілий ряд випадків, які свідчать про те, що навіть математичні задачі розв'язуються іноді шляхом внутрішніх процесів (учений, який не зумів розв'язати задачу, лягає спати з думкою про неї і, прокинувшись, раптом знаходить розв'язання готовим),— все ж таки весь процес мислення відбувається у величезній більшості випадків у сфері свідомості, і ми віддаємо собі звіт у ній і в тій затраті праці, яка для неї потрібна.

Не те з образом. Кожний митець знає,— і можна було б знайти для цього тисячу підтверджень їхніх визнань,— що творчість, яка відбувається при світлі свідомості в найпершій своїй частині, тобто у створенні образних елементів цілого, є болісною і безплідною. Це майже те саме, що під час безсоння вигадувати собі сни.

Навпаки, незвичайно радісне і бадьоре почуття (яке викликало народження безглуздої байки про «натхнення») створюється в людини тоді, коли в її свідомість щедро надходять результати її спостереження над життям і переживань життя і, так би мовити, самі даються їй до рук.

Цих процесів не може заперечувати марксистська критика як факт. Марксист взагалі ні в якому випадку не може заперечувати фактів. Ні в якому разі не можна допускати того, щоб критик, позбавлений художньої творчої жилки, який не має в своєму досвіді подібних явищ, свій, іноді надзвичайно сухо раціоналістичний, схематичний спосіб мислення видавав за єдино матеріалістичний. Це приведе до повного розриву мови між критиком і митцем.

Але, підкреслюючи це достоїнство твердження Воровського, ми знову-таки повинні зробити одне попереднє зауваження, перш ніж зустрінемося з твердженнями, на нашу думку, просто неправильними.

За Воровським виходить так, ніби образи, які виникли в підсвідомому, надходячи до свідомості, зустрічають тут якогось пасивного господаря, який, у кращому разі, розсаджує своїх гостей у певному порядку. Але це далеко не так. Після стадії інтуїтивної творчості наступає дуже складна і дуже відповідальна справа самокритики — композиції одержаних образів,— і в цьому відношенні твердження Воровського, ніби художник є рабом життя, зовсім неправильне.

Звичайно, якщо тенденційний митець захоче матеріал життя замінити вигадкою або явно викривити в дусі своєї тенденції, то вийде фальш — це безперечно. Але ж це означатиме, що ми маємо перед собою митця, психіка якого не йде паралельно з життям, а в такому становищі може опинитися тільки митець відкинутого життям класу. Пролетарська філософія є тому справжньою філософією, що пролетаріат є клас завтрашнього дня, так само і пролетарське мистецтво, якщо воно справжнє, завжди відображатиме найпередовіші позиції і найжиттєвіші тенденції дійсності.

Але в підсвідомому матеріалі і навіть просто в сирому матеріалі, який дає життя, можуть виявитися відсталі риси, може виявитися нетиповий матеріал і т. д. Розвинене класове чуття письменника дає йому можливість господарювати тут, як він хоче.

Те, наскільки розкішним садом є творчість даного митця, залежить справді від сил самого ґрунту, від, так би мовити, всього клімату даної індивідуальності; але такий розкішний сад може бути занедбаний: у ньому іноді не знайдеш стежок, найпрекрасніші куточки залишаються недоступними, бур'ян росте поряд з трояндами і часто заглушає їх.

Художником є лише той, у кого є така буйна рослинність в його творчому саду, але який разом з тим є свідомим садівником, який упорядковує свій сад за певним планом. Тільки це поєднання цілковитого такту, пластичності, яка ніколи не одходить від органічності, критичної творчості з творчістю інтуїтивною, дає нам справжнього митця.

У тих випадках, коли рослинність саду бідна, а здібності садівника у митця великі, ми маємо перед собою значну кількість порядку і дуже мало величі й достатку — ми маємо хирлявість і творчість голови.

Тільки діалектичне поєднання, яке зливає в єдності багату інтуїцію і світлий діалектичний розум, може дати великого митця.

Коли Воровський говорить, що митець є рабом своєї психіки, він також навряд чи має цілковиту слушність. Звичайно, якщо розуміти це в тому загальному детерміністичному значенні, що «я ніколи нікуди не можу втекти від себе самого», то це правильно. Але це, як ми знаємо, пуста тавтологія. Бути вільним, а не рабом! Це означає саме цілком виразити свою психіку.

Рабом своєї психіки митець був би в тому разі, якби він не міг із цих світлих вершин свого «я» контролювати темні її сторони, діяти на них і змінювати їх. Положення, ніби під психікою розуміється лише ірраціональне і ніби будь-яке привнесення розуму в це ірраціональне є зрада мистецтва, привело б до справжнього рабства письменника, як класово свідомої людини, перед письменником, як інтуїтивним, несвідомим голосом, може, зовсім випадкової громадськості (тобто голосом, породженим даними індивідуальними умовами життя). Це повело б нас, безперечно, до описового опортунізму. На такі положення, мабуть, могли б опертися, наприклад, «перевальці».

Так само не можна погодитися з такими твердженнями Воровського:

«Тоді як смілива думка вченого дозволяє йому малювати більш чи менш імовірні картини майбутнього, у художника — цього володаря фантазії — опускаються безсило руки перед подібним завданням: у його творчому арсеналі немає елементів цього майбутнього, тому що їх немає в сучасному, а його психіка підготована тільки для сприйняття сучасного. Візьміть будь-який «роман», що зображає майбутнє суспільства,— хіба це не безпорадна і жалюгідна підробка під *науковий* прогноз?» [15]

Я гадаю, що таке заперечення утопічного роману передусім взагалі неправильне. Багато з утопічних романів Уеллса, які б вони не були з точки зору їх правдоподібності, ніяк не можуть бути названі «безпорадною і жалюгідною підробкою під науковий твір». Навпаки, здебільшого вчені скажуть вам прямо, що для розв'язання питання, наприклад, питання про те, який вигляд матиме земля через сто років, у них немає ніяких даних, і вони зовсім не вважають за потрібне заглядати так далеко, оскільки вони, мовляв, точні вчені і повинні мати під ногами твердий грунт. Такий учений навіть може вам сказати: для цього треба полетіти туди на крилах фантазії. Звичайно, фантазія може багато в чому обманути нас, але вона, в усякому разі, має своє велике значення для сучасників, бо трохи відкриває хоча б здогадне майбутнє, як ці сучасники його собі уявляють.

Коли Плеханов хвалив Чернишевського за його «Сни Віри Павлівни», в яких їй вимальовувалися майбутні фаланстери, він був глибоко правий, і я знаю багатьох читачів, які не можуть і зараз читати без хвилювання цих справді чудових сторінок роману «Що робити?».

Тепер, коли соціалізм, по суті, зовсім не потребує свого зображення в утопічних романах, а лише в, так би мовити, планових романах, коли він наблизився до нас на відстань років або, в гіршому разі, небагатьох десятків років, ми можемо вимагати від митців спроб намалювати нам яскраві картини цього майбутнього і таким чином вкласти екстаз у будівників і борців за це майбутнє. Турбувати наших романістів, давати їм право відмежовуватися від одного з їхніх обов'язків — саме висвітлювати нам майбутнє — не слід.

При правильному розумінні, марксистському розумінні сутності нашого суспільства, при знайомстві з тенденціями його розвитку справжній митець може написати

такий «утопічний роман». У нашому соціальному замовленні ми схильні вимагати від пролетарської і близької до неї літератури розв'язання подібних завдань. Для того щоб розв'язувати такі завдання, потрібні плідні зусилля, які виховують самих художників, і якщо роман такий буде хоч трохи вдалий, він виявиться важливим фактором у нашому будівництві.

Далі Воровський переходить прямо до завдань пролетарської літератури і розв'язує пекучу для нашого часу проблему, яка була, звичайно, в його час менш пекучою і більш теоретичною.

«Для того, щоб бути *справді пролетарською*, поезія не повинна обов'язково черпати свої теми з життя пролетаріату. Тут не в темі суть, а в самому дусі творчості, в домінуючому настрої, а настрою, як відомо, ніякими зусиллями думки і волі не створиш. Для того, щоб з'явилася справжня пролетарська поезія, необхідно, щоб психіка митця була не лише творчою, а й пролетарською» [16].

Положення надзвичайно правильне, з тим застереженням, що пролетарську психіку можна набути,— може, в порівняно рідкісних випадках,— і інтелігент, якщо він, так би мовити, усиновлений пролетаріатом, є, наприклад, відданим бійцем Комуністичної партії.

Далі Воровський говорить:

«Хіба може скластися така психіка в суспільстві, де пролетаріат є поки що лише незначною культурною силою, де в середовищі самого пролетаріату ще не визріла *творча пролетарська психіка*,— не в галузі поезії, а в галузі реального життя. Адже в житті класу існує певна градація: спочатку складаються найелементарніші — економічні — відносини, а з ними і поняття; після тривалої внутрішньої роботи з'являється об'єднуюча політична свідомість; щойно склавшись як самостійне ціле, клас виробляє свою наукову ідеологію, і багато, багато шляху доводиться пройти йому, поки він висуне власних ідеологів у галузі мистецтва. Велике питання, чи доріс іще європейський пролетаріат до цього рівня; а про російський поки що і говорити не доводиться. І якби у нас з'явився раптом великий, суто пролетарський талант, це був би дуже цікавий феномен.

Ось чому всі, навіть найщиріші і найдоброзичливіші, спроби створити пролетарську поезію виявляються кінець кінцем позбавленими художності, бо в них під

формою художнього твору ховаються, власне, суто раціоналістичний аналіз або синтез» [17].

Припустімо, що ми погодимося з усіма цими положеннями Воровського. Чи не виникне у нас знову тривожне заздалегідне запитання — а що ж зараз? Пролетаріат зробив свою революцію. Звичайно, не весь клас цілковито перейнятий уже марксизмом, але дуже великий кількісно авангард його володіє цією прекрасною науковою ідеологією. Виявляється, йому ще треба зробити багато і багато дослідів, поки він висуне власних ідеологів у галузі мистецтва. Коли радянський пролетаріат є все ще в масі своїй відсталий, то у відношенні політичному, у відношенні своєї творчої влади над величезною країною він незмірно випередив європейський пролетаріат,— і тому ми вже зараз констатуємо факт широкого розвитку його пролетарської літератури і зародків пролетарського мистецтва в інших галузях.

Чи повинні ми прогноз Воровського вважати в цьому розумінні перейденим етапом і сказати, що це стосувалося лише пролетаріату минулого, чи ми повинні розуміти, що й тепер тавро недозрілості має обов'язково лежати на пролетарській творчості?

У третьому розділі багатозмістовної статті «Ще про Горького» Воровський дуже близько підходить до розв'язання саме цього важливого для нас питання. Наводячи відомі вірші Некрасова, «Боротьба приборкала поета, а бійця приборкали пісні», Воровський коментує цей двовірш так:

«Для поетичної творчості потрібна певна урівноваженість, певний спокій. А хіба боротьба дає спокій? Недаремно найталановитіші представники боротьби в галузі поезії, тобто ідеологи класів, що борються, з'явилися в момент найбільшого затишшя в житті цих класів (Байрон, Шіллер)» [18].

Ось це твердження навряд чи можна сприйняти цілком. Коли б це було так, то ми, звичайно не могли б мати поетів тепер, бо ніколи ще боротьба не кипіла так, як зараз; але ми дуже сумніваємося щодо правильності заяви Некрасова, що «боротьба приборкала поета». Ми гадаємо, що боротьба найвищою мірою допомогла йому бути поетом. Якби Некрасов жив у період затишшя, він, може, писав би хороші вірші сентиментально-поетичного характеру. Проте ми знаємо, що, коли він пробував

себе в галузі цього чистого мистецтва, виходило не дуже й гарно.

Коли Чернишевський у своєму знаменитому листі до Некрасова хвалить його не лише за громадянську мужність, а й за суто ліричні вірші, то треба сказати, що на цих ліричних віршах позначилась та могутня техніка, яка вибликує своєю новизною і різноманітністю, що її розгорнув Некрасов як поет політичний, і навіть особисті переживання Некрасова набувають свого гіркого, але глибоко хвилюючого присмаку значимості саме від загальної психіки поета, що виросла в боротьбі.

Неправильно, звичайно, говорити, що пісні заважали Некрасову бути борцем. Ми ще й зараз відчуваємо в Некрасові могутнього союзника. Ми охоче прощаємо Некрасову навіть ті його зриви, які він робив під впливом бажання врятувати свій журнал від пазурів цензури. Навіть такий вид опортунізму не пашкодив гостроті пекучої некрасовської сатири і силі його закликів.

Звичайно, для творчості потрібний певний спокій, але це дуже відносно. Що означає «певний спокій»? Чи означає це, що поетові треба втекти в кімнату, де було б менше галасу, і там подумати і записати? Технічно, звичайно, дуже важко творити серед бою або безпосередньо на будівництві. Але ми категорично відкидаємо заяву про те, що під таким спокоєм треба розуміти застійність часу, припинення його руху вперед. Приклад Байрона і Шіллера, що його цілком правильно навів тут т. Воровський, говорить проти нього. Свої кращі, найпекучіші і, по суті, найбільш вічні речі Шіллер написав, коли він полум'янів революційними поривами, коли його молоде життя освітлювалося загравою Французької революції. У порівнянні з ними ідеалістичні, ліберальні пізніші твори Шіллера здаються холодними, і часто змужнілий Шіллер (а ще більше Гете — згадаймо його характеристику, яку дав Енгельс) є ніби одомашнена тварина. «Спокою» в них було надто багато, і коли Шіллер і Гете все ж таки здаються нам велетнями, то саме тому, що вони тяжко сумували в цьому спокої і, кожний по-своєму, поривалися з нього, тому, що вся їхня діяльність є своєрідний страдницький процес пристосування великих вождів буржуазії, які повинні були б вільними шляхами вести її до меж її розвитку, коли б застій, що раптом наступив, надовго не затримав розвитку цього класу.

Чи не дивно говорити про те, що Байрон з'явився в час найбільшого затишшя? Байрон жив у час величезних розчарувань після розгрому Французької революції, але він же і був виявом саме таких нетерплячих сил, які металися в кайданах реакції. Треба пам'ятати, що все життя його перетиналося постійно новими і новими революціями, до яких він намагався по змозі бути ближче (особливо, наприклад, до італійських карбонаріїв) і що Байрон помер як революційний вождь повсталих греків у Міссолунгі.

Воровський хоче пояснити свою ідею на прикладі величного пролетарського письменника Максима Горького. Він відзначає бажання Горького «допомагати своєму класові», тобто писати речі, свідомо спрямовані до певної суспільної мети. Але, каже він, «у душі цієї людини невпинно борються дві сили: митець і громадянин. І коли ця людина, подібно до Горького, наділена великим суспільним темпераментом, вона не може забути некрасовського: «А громадя́нином — бути повинен». Люди іншого розряду, ті, хто давно спасував перед суворістю суспільної боротьби, здали своє «громадянство» в архів (чи в ломбард) і стали мирними піїтами, які оспівують ніжну любов Дафніса і Хлої.

Горький надто щирий митець і до того ж взагалі надто митець, щоб це віддавання мистецтва на пожирання громадянськості йому нічого не коштувало» [19].

Нас мимоволі бентежить така заява. Отже, громадянські питання взагалі — табу для митця. Бути громадянином означає виявитися проклятим художньою безплідністю. Твердження вкрай небезпечне. На думку Воровського, Горький знайшов, що саме публіцистичний митець для нас найпотрібніший, і звідси він робить висновок про слабкість останніх творів Горького (останніх для того часу).

І, в певному відчаї, Воровський вигукує:

«Куди не кинь — всюди клин!» — і веде далі: «Мабуть, жодна література не знає такої кількості так званих «тенденційних» авторів, як російська; і досвід показав нам, що вся ця тенденційна творчість, яка висуває саме те, що «мені дороге, близьке», за рахунок всього, що «не потрібне мені», стояла в художньому відношенні нижче від будь-якої критики» [20].

Не можна не заперечити тут критикові, якого ми дуже шануємо. Якраз Роза Люксембург хвалила (у своїй стат-

ті про Короленка) російську літературу за таку тенденційність, саме вона говорила, що ідейна суть російської літератури, яка породжувалася класом, що боровся цією зброєю проти пануючої сили, надавала нашій літературі її величезної сили навіть в очах Заходу.

Як ми дізнаємося далі, Воровський вважав Тургенєва, Достоєвського, Толстого нетенденційними письменниками. Припустімо на одну хвилину (лише на одну хвилину), що він має слушність. Невже можна сказати, що Некрасов стоїть нижче від будь-якої критики? Невже нижче від будь-якої критики стоять Успенський, Щедрін?

Але до того ж Воровський робить помилку в оцінці згаданих нібито «чистих» письменників, і це найяскравіше видно на прикладі Толстого. Тут же, на наступній сторінці, читач знайде таке твердження:

«Не випадковість, звичайно, що в нашій літературі кращим у художньому відношенні є саме те, в чому життя зображене не в підфарбованому вигляді, не з відбором лише «дорогого і близького», і не випадковість, що саме до тенденційної творчості в нас вдавалися переважно люди в художньому відношенні мало талановиті, хоч вони виявлялись іноді дуже обдарованими в інших галузях.

З абстрактної точки зору навряд чи можна сумніватися: хіба «Анна Каренінa» чи «Війна і мир» не стоять недосяжно вище від усього того, що писав Л. Толстой уже під впливом його євангелізму, як служіння «дорогому і близькому»?» [21].

Зараз ми вже знаємо, що «Війна і мир» і «Анна Каренінa» є найтиповішими тенденційними романами, що вони написані саме з відбором лише «дорогого і близького», що Толстой прямо казав, що він відкинув з картини 1812 року кріпацтво, що він свідомо викривляв історичні факти. Ми можемо простежити навіть етапи стану класів, точніше, класових груп, які визначали Толстого від одного роману до іншого.

Ми знаємо, що «Війна і мир» були, власне кажучи, полемікою проти Чернишевського та його групи. Тепер це для нас цілком ясно, і ми можемо прямо поставити перед собою запитання: чому ж навіть такі люди, як Воровський, зі всією їх марксистською проникливістю, сприймали толстовський «об'єктивізм», толстовську «вірність правді» як щиру правду?

Річ зовсім не в тому, що Толстой чи Тургенєв були «чистими» письменниками, а в тому, що вони, по-перше, володіли прекрасною формою, завданням якої, між іншим, є переконливість зображуваного, а по-друге, що свою класову тенденцію вони справді не тільки (може, навіть не стільки) розуміли головою, а відчули всією своєю істотою; саме така міра життєвого злиття зі своєю тенденцією, з формами навколишнього життя і процесів, які в ньому відбуваються, робить справжнього митця при наявності, звичайно, таланту. І Воровський визнає, що відсутність художності (з нашого погляду, уявна) не заважала багатьом з тенденційних творів відіграти величезну педагогічну роль, виховавши цілі покоління діячів.

Ми могли б, спираючись на це визнання, запитати себе: що краще — твір мистецтва, який сповнений художньої чарівності, але не виховує читача, не веде його вгору, чи такий, який робить це, незважаючи на те що він ніби «нижчий від будь-якої критики»? Ми заявляємо рішуче: художній твір, який стоїть нижче від будь-якої критики, нікого виховувати не може. Тут Воровський, безперечно, помилився. Звичайно, певну користь може мати і невдалий твір, проте користь ця тим менша, чим менше в ній художності,— але тільки не треба викидати тут з поняття художності елементів пропаганди і агітації, коли вони втілені в художньому творі в образи або коли навіть вони виступають поза образами у вигляді полум'яної лірики, яка приваблює своєю щирістю признання, заклику, проповіді.

Тому ми вважаємо, що коли Воровський має цілковиту слушність, застерігаючи нас від незаконного розчарування з приводу тієї обставини, що пролетаріату не зразу вдається створити закінчені шедеври, то все ж таки його доводи і висновки, які стосуються цього, навряд чи можна вважати обов'язковими для нас. У революційних боях пролетаріат значно дозрів. Відносний спокій у нас є, фізично писати можна, а проведені нами спостереження, пережите нами вже запліднило фантазію наших письменників. Вони, так би мовити, не можуть не народжувати, і вони зобов'язані народжувати.

Звичайно, пролетарська література йде до своєї зрілості, величезні етапи в неї попереду; але вона піде цими сходами з величезними уступами дуже пришвидшеним темпом.

Візьмемо інший приклад. Воровський присвятив прекрасні сторінки дослідженню творчості Андрєєва. Він помітив у ньому певний інтелектуалізм, він правильно визначив, що в цьому проявляється інтелігентська (дрібнобуржуазна інтелігентська) суть Андрєєва. Але хіба той факт, що Андрєєв приходив не до надій, а до кошмарів, пояснюється в ньому інтелектуалізмом? Якби Андрєєв був представником тієї частини інтелігенції, яка злилася з пролетаріатом, то, звичайно, ніщо подібне в ньому не було б можливим. Андрєєв являє собою саме інтелігентську обивательщину, злякану революцією, яка не любить революції, не вірить у можливість виходу з того життя, яке випало на долю міщанства і яке для інтелігентів-міщан стало ясним у всій своїй ганебній убогості і безглузді. Зрозумівши, в якій ямі вони сидять, і впевнившись, що з ями цієї вилізти не можна, вони проклинають того, хто кидає їм «червону мотузку».

Ця інтелігенція не могла не виставити як свого сурмача Андрєєва з його справді напівзвірячими проклятями.

РОЗДІЛ IV

Ми не пишемо тут етюда про Воровського як критика, а даємо передмову до його книжки, яку читач зараз з усією належною увагою прочитає, тому нам немає потреби викладати її зміст. Нам треба лише сказати про її значимість і трохи прокоментувати її там, де ми вважаємо це корисним, особливо для широкого читача, поки що не завжди достатньо підготовленого для орієнтування без перебоїв і непорозумінь у досить складних питаннях.

Ось чому ми не викладаємо тут статей Воровського, в яких він дав блискучу теорію та історію інтелігенції. Дворянство, що розкаюється, амальгама його з висхідним різночинством і існування обох цих типів, спочатку зростаюча, потім спадаюча хвиля переживань інтелігенції під час кульмінації 60—70-х років, поява пролетаріату, перехід більшої частини інтелігенції на його бік, моральна спустошеність тієї частини інтелігенції, яка лишилася і здебільшого служила капіталізмові, розгубленість, неприкаяність іншої її частини, разюча траєкторія від Базарова до Саніна — все це знайшло у Воровському блискучого побутописця.

Воровський сам був одним з представників інтеліген-ції, які одійшли від неї, обтрусивши порох її з своїх ніг. Коли він бичує інтелігенцію, він робить це, по-перше, для того, щоб одмежуватися від неї з усіма її хворобами, одгородити від неї і свій клас. Разом з меншовика-ми і есерами інтелігенція нанесла багато сміття в русло революційного потоку. Сморід від розкладу інтелігенції, який багатьом міг здатися найвитонченішим запахом, міг заражати дихання нової Росії, яка вже розгорталася в підпіллі і на заводах. З другого боку, Воровський ро-зумів, що порятунок окремих осіб і прошарків з рядів інтелігенції, допомога їм для того, щоб вони вибралися на нашу дорогу, можлива була лише на шляху суворої критики їхніх передсудів, в тому числі передсудів і їхніх «виразників».

Зараз, звичайно, питання поставлено цілком ясно. Пролетаріат — господар країни. Ленін пришвидшив ро-зуміння пролетаріатом ролі спеціалістів, яких ми вспад-кували від минулого. Вплив пролетаріату незмірно зріс, зросла його притягальна сила. Але, звичайно, одночасно з цим зросла ненависть до нього, відштовхуюча сила в тій частині інтелігенції, яка до самих кісток просякнута буржуазною отрутою.

У ті дні, коли з'являється ця передмова і вийде ця книжка, особливо яскравим став процес поляризації ін-телігенції. Гострий хімічний розпад під впливом соці-ального катода і анода відбувається зараз в інтелігент-ській масі: одні дедалі більше визначаються як беззас-тережні друзі, інші — як таємні вороги. Але і в цій ситуації, що зовсім змінилася, історія інтелігенції, як вона подана Воровським, прозвучить дуже своєчасно.

У пропонованій книжці читач знайде безліч окремих характеристик. Вони здебільшого цілком правильні. Чи стосуються вони письменників або критиків — вони не потребують ніяких коментарів. Відзначу лише, що, ма-буть, лишається трохи суперечливим питання про Гер-цена. Коли читач завдасть собі праці прочитати після статті Воровського статтю про Герцена Плеханова, то він побачить деяку відмінність в оцінці цього визначно-го діяча.

Проте не слід думати, що відмінність тут глибоко принципова. Сама особистість Герцена двоїста, і оцін-ка значною мірою залежить від того, з якого фасаду ми

підійдемо до величезної будови його творів або до оригінальних явищ його особистості.

Мені здається, що в тих випадках, коли ми хочемо довести, що Герцен все-таки значно швидше наш попередник, ніж виразник чистого лібералізму, ми можемо висунути для цього певні доводи. Та коли прояв тенденції попередника переоцінюють і забувають про ліберально-народницький присмак, який такою величезною мірою був йому притаманний, тоді доводиться відзначати негативні історичні риси Герцена.

Адже треба пам'ятати, що по відношенню до тих перехідних типів (серед них навіть до таких гігантів, як Белінський або Чернишевський, а тим більше — Писарєв) не може бути однозначного судження. Доводиться лише констатувати, що якісних рис у їхніх творах, які ми позначаємо знаком плюс, тобто тих, які справді підготовляли революцію, більше, але з огляду на той історичний час, коли вони жили, ці риси були злиті органічно з рисами негативними.

Літературно-критичні статті у власному розумінні слова присвячені Горькому, Андрєєву, Сергєєву-Ценському, Чирикову, Юшкевичу. Багатьох із цих письменників зараз уже дуже мало читають, проте критичні статті Воровського дають зразок суспільного аналізу й мають, безперечно, велике історичне значення для характеристики десятиліть, що безпосередньо передували нам.

Наголошуємо, що в статті про Андрєєва Воровський робить дуже вдалу екскурсію в галузь соціального аналізу самої письменницької манери Андрєєва.

В цьому томі вміщено деякі художньо-публіцистичні нариси Воровського на зразок його дошкульної статті «Петро Бернгардович і Гамзей Гамзейович», а також частину газетного матеріалу — лише частину. Я не знаю, чи не доводиться жалкувати про це, але редакція вважає, що не слід обтяжувати книжку великою кількістю статей, дрібних обсягом і таких, що відбивають злобу дня. Вміщення їх вимагало б значного розширення і так досить широкого коментуючого апарату.

Але читач, який прочитає десятки блискучих дрібних фейлетонів Фавна, мабуть, дістане насолоду, яка, може, змусить його пожалкувати про нашу бідність.

Фавн — це прізвисько Воровський узяв собі ще в 1906 році. Хто пам'ятає його особу, яка взагалі дуже гармонує з усім, що він написав, той знає, що поруч

з глибинною серйозністю у Воровському завжди жив якийсь блискучий сміх. Щодо цього він був схожий на горьківське море, яке на своїй сонячній поверхні золотиться сяючими усмішками, а під ними ховає глибоку безодню.

Сміх Воровського часто був лагідний, і друзі обожнювали його за його витончену жартівливість, за його м'який гумор. Але, мабуть, частіше сміх Воровського перетворювався в сарказм. Дотепність його була невичерпна. Своїм гумором і сарказмом він допомагав собі переживати найтяжчі часи, він відбивався цією блискучою зброєю від наступу всілякої темряви. Навіть в особистому житті, точніше, в історії хвороби, що зв'язала його тіло, в історії наступу на нього смерті, ми знаходимо ту саму переможну, справді аполлонівську посмішку. З якоюсь незвичайною легкістю підносився Воровський над своїми фізичними стражданнями і глузував над своїми хворобами.

Був час, коли він лежав при смерті і лікарі Кремлівської лікарні не розраховували вже на те, що він підніметься. І сам Воровський вважав, що настають останні дні. З цілковитим подивом сидів я біля ніг хворого і слухав нескінченну зливу жартів, причому жартував він над собою, над своїми, може, останніми зітханнями, над усяким страхом смерті, над усяким маренням про безсмертя. Спокійний жарт і незвичайно весела усмішка Фавна на цьому схудлому обличчі з ознаками невідступного кінця здалися мені якимсь переможним гімном, схожим на деякі звучання симфонії Скрябіна. Я вийшов тоді з лікарні зовсім приголомшений, і тоді мені запало в голову, що така перемога над смертю можлива лиш для безсмертних людей. Я згадав думки англійського письменника Рансома, який писав про Леніна. Я не маю під руками цієї книжки і замість цитати наводжу тут вільний формою, але точний змістом виклад. Рансом говорить:

«Ленін завжди сміється; перше, що вражає в ньому,— це його іскриста веселість. Вона не залишає його навіть тоді, коли він говорить про величезні труднощі революції. Я гадаю, що це відбувається в результаті його твердої соціологічної, філософської, марксистської впевненості в неминучості перемоги тієї справи, якій він служить. Як незрівнянно найсильніший гравець у шахмати зустрічає навіть найсерйозніший хід противника ве-

селою усмішкою, так усміхається Ленін у своїй титанічній боротьбі» [22].

Воровський був вірним сподвижником і маршалом Леніна. Він був ленінцем усім типом своєї психічної будови. Він також найнерозривнішими узами зв'язаний був з пролетаріатом, зрісся з ним, знав, що справа пролетаріату абсолютно безсмертна. Він знав, що по змозі служив і послужить цій справі. Тому він не боявся смерті.

Коли б йому випало після злочинницького пострілу прожити ще кілька годин, я певний, що він ще висловив би кілька дошкульних жартів на адресу безсилля ворога, який стріляє з-за рогу,— жартів, у яких виявилася б уся сила безсмертя того соціального «духу», що в ньому жив. Це — сила сильного, це — упевненість в правоті своєї позиції. Звідси спокій міркувань можновладця. Звідси гумор зверху донизу.

Усіма цими переможними рисами позначені і статті Воровського, вміщені в томі, пропонованому увазі читачів.

Ми відзначили в нашій передмові кілька думок Воровського, з якими ми не згодні. У нас не було потреби відзначати ту велику кількість думок, які цілком сприймаємо. Але в цих останніх рядках передмови я хотів би відзначити, що навіть на помилкові твердження Воровського про особливу суть художніх творів не можна не звертати уваги. Я вважав своїм обов'язком заперечити проти деяких тверджень Воровського і вказати на певну можливість справжньої, незважаючи на свою яскраву тенденційність, художності і на надзвичайну цінність подібного мистецтва, але я знаю, що зараз багато хто скоріше грішить навпаки, дуже легко визнають за мистецтво ледь-ледь помазану фарбами публіцистику, надто легко схиляються до пред'явлення художникові вимоги — дати насамперед правильний з ідеологічної точки зору кістяк, дуже легко нехтують самим художнім стилем, яким цей кістяк має обрости. І тому я вважаю, що навіть у помилках своїх, тобто там, де Воровський надає трохи перебільшеного значення естетичній стороні, він дуже корисний для нашого часу.

Редакція впевнена, що, провівши серйозну роботу над збиранням, перевіркою і коментуванням тексту II тому Творів Воровського, вона зробила добру справу і внесла в нашу літературу цінний внесок, який анітрохи не

втрачає, а швидше виграє від того, що він стосується десятиліть, які проминули.

Відзначимо, що Воровський дуже мало писав саме в ті роки нової революції, коли тільки ще розгорталися, були в зародку явища нинішньої стадії розвитку літератури. За цим не можна не пожалкувати, але таких творів у Воровського справді немає. Коли заклик революції пролунав у Жовтні, Воровський відклав набік перо і цілком віддався активній боротьбі. Він продовжував служити літературі, але як завідуючий «Госиздата». Він продовжував надзвичайно вміло служити революції і тоді, коли був блискучим радянським дипломатом.

Нам доводилося висвітлювати пореволюційну літературу без Воровського, як і без Плеханова, який теж замовк у ці знаменні роки, але зовсім інакше, зовсім з інших причин. Це не має нас бентежити. Як у Плеханова, так і у Воровського ми будемо ще довго черпати допомогу в освітленні минулого десятиріччя і кожного нового великого року десятиріччя наступного, оскільки йтиметься про літературне відображення їх.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

[ДОПОВІДЬ]

За всіх часів мистецтво було однією з ідеологічних суспільних надбудов, що відігравали активну роль у боротьбі класів. Ним користувалися панівні класи для побудови суспільства згідно з своїми інтересами; вдавалися до нього як до знаряддя боротьби і класи, протиставлені історичним розвитком класові панівному. Так зване «мистецтво для мистецтва» — мистецтво, що втікає від життя, надзвичайно далеке від справжніх життєвих проблем, яке навіть висловлює презирство до них, мистецтво, яке активно чи пасивно, свідомо чи несвідомо відмежовується від соціальних сил,— все ж таки є соціальною силою, яка іноді дуже прозоро і виразно служить певним інтересам.

Марксистське мистецтвознавство і літературознавство відвело фальшиву теорію, ніби можливий справжній відхід мистецтва від суспільного життя. Ми розкрили, що відхід від суспільного життя є виразне ставлення до цього суспільного життя.

Наш час — найвеличніший час, що його будь-коли знало людство. Наш час — це час героїчної боротьби за соціалізм, за те майбутнє людства, яке є, власне кажучи, єдиною формою, гідною існування, і проти того минулого, яке ще живе і є існуванням, не гідним людини. Минуле це ще не добите, воно чіпляється ще за життя, намагається задушити наше майбутнє. Мертвий хапає живого.

Ми переживаємо величезний всесвітній переворот. Потрібне напруження абсолютно всіх сил країни, щоб виконати історично продиктовану їй програму. Від напруження сил у тому чи іншому пункті або, навпаки, від неохайності, від вагань у тому чи іншому пункті можуть залежати значні результати, які впливають і на терміни перемоги і, може, навіть на безперервність піднесення людства до його майбутнього. Нема такої людини,— над чим би вона не працювала,— яка не була б у цьому

розумінні учасником загальної боротьби. Чим вона свідоміша, чим напруженіше вона візьме участь у соціалістичному будівництві, тим більше вона є живим сином свого часу. Чим вона менше розуміє наші завдання, чим вона байдужіша до них, чим вона більше чинить опір, чим вона більше саботує їх, чим вона більше шкодить, тим більше вона представник мертвої сили, яка хапає живого.

Наше мистецтво не може бути нічим іншим, як силою, яка робить величезний вплив на загальний хід боротьби і будівництва.

Існують, звичайно, такі представники старих груп, які віджили свій час (серед них частина міщанської інтелігенції), котрим здається вузькістю, що ми все мистецтво цілком розглядаємо як величезної важливості загін нашої армії соціалістичної боротьби і соціалістичного будівництва. Вони кажуть: «Як же так, Людство, Особистість, Творець, Мистецтво,— все це з великої літери,— неосяжність теми, метафізика... вічна краса... І раптом виявляється, що ми зараховані всі до армії, що на нас надіто червоноармійську шапку, всі ми виявляємося учасниками стратегічного плану, може, і дуже важливого, але все ж таки обмеженого часом і, в усякому разі, минущого порівняно з тим, чому служили справжні генії». Такі міркування засвідчують величезне історичне недоумство, тому що питання насправді стоїть не так: «А чи не повинен я занадто замкнутися, чи не повинен я занадто стиснутись для того, щоб вміститися в ті рамки, що їх від мене вимагає керівний клас нашого часу — пролетаріат»,— а так: «Чи не занадто я хворий індивідуалізмом, чи не такий я ще маленький у цьому індивідуалізмі, що не в змозі розширитись до рамок пролетарської революції, не в змозі настільки піднятися до висунутих нею завдань, щоб не просто виконати їх за наказом, а цілком пройнятися ними, щоб моя одвічна, моя власна пісня виявилась піснею на славу і на користь саме тих завдань.

Я гадаю, що цей короткий вступ до доповіді достатньо для сьогоднішньої моєї теми визначає наше розуміння суспільного значення мистецтва.

Оскільки таке завдання нашого мистецтва, ми можемо сказати, що мистецтво пролетаріату і союзних з ним груп в основному не може не бути реалістичним. Чому це так? Уже Плеханов відзначив, що всі активні класи

бувають реалістичними. Маркс говорив, що ми покликані не до того, щоб лише пізнавати світ, а до того, щоб його перетворювати. Та коли навіть обмежити свою мету тільки пізнанням дійсності, то й це вже реалізм.

Буржуазія, коли вона виступила на арену всесвітньої історії, добиваючись гегемонії, була реалістичним класом. З найбільшою силою виявився буржуазний реалізм у такі моменти панування великої і вищих шарів середньої буржуазії, коли вона почувала себе задоволеною, чи тому, що вона перемагала, чи тому, що перемогла. (Я не маю сьогодні часу для того, щоб зупинитися на відмінності в реалізмі цих двох фаз історичного розвитку буржуазії). В той час розгортався класичний буржуазний реалізм. Його внутрішня музика, його основний тон був такий: природа прекрасна, життя є благо, все, починаючи зі сходу сонця над землею, на якій ми живем, і закінчуючи якимсь глечиком, в який налито воду і біля якого лежить пучок цибулі і шматок хліба,— все це благо, все це прекрасне. Завдання художника — допомогти нам усією душею полюбити нашу обстановку, це наше життя-буття, це навколишнє середовище і цей наш склад думок, почуттів та переживань.

Таким був нідерландський реалістичний живопис, що його Гегель і слідом за ним Маркс визнавали надзвичайно типовою формою реалістичного мистецтва.

Але задоволена собою буржуазія не може ставитись до навколишнього світу інакше, як статично. Вона просто говорить: буття — є благо. Під час другого періоду торжества буржуазії, коли хвилі Великої Французької революції уляглись і велика буржуазія, справжній господар, узяла до рук владу, виник такий самий реалізм. Саме про нього Іпполіт Тен говорить, що справжній буржуа вимагає від художника, щоб він намалював його дуже схожим, намалював його сюртук і жилет, його важкий золотий ланцюжок, його не менш важку дружину і його улюбленого мопса. Це — статичний, стверджуючий реалізм.

Але буржуазія — не цілісний клас. Існує, як ви знаєте, дрібна буржуазія, яка не була задоволена перемогою великої буржуазії, що в революційну епоху високо підносила свої знамена — іноді дуже близько підходила до влади, навіть тимчасово її здобувала, але потім знову хід подій усував її, і досить твердо підкорилась керівництву великої буржуазії, причому деякі прошарки її по-

глинались, бо капітал іде по розтоптаних тілах дрібних самостійних виробників, дрібних торговців і т. д. Це створювало в дрібній буржуазії напружену тугу, надзвичайне розчарування. Буржуазний реалізм симпатичний дрібній буржуазії остільки, оскільки він протиставляється старій феодальній культурі, яка намагалась замкнути людину у в'язниці станових перегородок і відняти в неї останню надію на поліпшення її життя на землі всякими байками, що видаються за «слово боже». Але дрібна буржуазія, виходячи з загального буржуазного реалізму, прокладала, однак, інші шляхи, які часто називали заперечним реалізмом.

Заперечний реалізм з особливою силою виявився в так званому натуралізмі дрібної буржуазії. Вожді цієї течії самі дуже добре розкривали її суть, говорячи: у нас нема програми. Та й звідки вона в них могла взятися? У таких письменників, як Гюго, що були поміссю романтика і реаліста, може, й була програма, але такий світогляд був суцільною фальшю, а не справжнім реалізмом.

Дрібні буржуа говорили: «Ми вільні від політики. Коли пролетаріат метушиться, то це ж масовий клас, а ми індивідуалісти. Наша справа писати, яка у світу пика потворна. Наша справа описувати, який підлий лад створила велика буржуазія, може, трохи вдаючись до карикатурного тону, але все-таки з науковою чесністю».

Отже, заперечний реалізм у тій частині, яка є суто натуралістичною, тобто яка об'єктивно, надзвичайно чесно описує буржуазний лад, зводиться до того, що опис торкається в основному негативних сторін дійсності, бо дійсність зовсім не мила цій частині буржуазії. «Ми цілком у полоні в буржуазії, ми її проклинаємо, ми доходимо до справжніх зойків відчаю, але звільнитися не можемо» — такий лейтмотив дрібнобуржуазного натуралізму.

Коли ми візьмемо російські літературні форми реалізму, то тут ми знайдемо або лібералізм (тургенєвська школа), або натуралістичний реалізм, що відбиває ту чи іншу утопію (як у Толстого), або реалізм, освітлюваний світлом бездарного, безкостого натуралізму, або, нарешті, реалізм з відходом у романтику — нерішучий відхід від дійсності.

Більш рішучим відходом від дійсності є романтика. Буржуазна романтика має своїм зерном ілюзію, праг-

нення ілюзії. Митці і теоретики, які досить чесні, щоб розуміти, що це — ілюзія, створюють «мистецтво для мистецтва». Такі люди нам скажуть: «Я втікаю від дійсності. Коли я навіть її змальовую, то мене цікавить не об'єкт, а змалювання само по собі, техніка змалювання, мене цікавить суто художній бік мистецтва». Очевидно, джерелом цієї втечі від реальних завдань є заперечний реалізм. Справді, митці такого типу іноді дають реалістичні твори, що картають буржуазний уклад (Флобер).

Але є й такі, котрі говорять: «Справа не стільки в мистецтві для мистецтва, скільки в заспокійливій фантазії, чудовій дочці людського духу, яка умиротворяє, відводить від політики, фантазії, яка веде в царство цілком вільної уяви». Тут є різні переходи і градації.

Прикладом найвидатнішого фантаста є Е.-Т.-А. Гофман, який змальовує дійсність сатирично, як заперечний реаліст, але разом з тим всовує в дійсність суто фантастичні типи. Ці фантастичні типи в нього виявляються в житті через кафе, через пиво, через горілку. Візьміть гофманського студента — тут ми маємо богемський відхід від дійсності з прославлянням мансардного кафе і веселих радісних привидів. Якщо ви визнаєте їх за мрію,— це буде романтична фантастика, що відвертає від життя. А якщо ви визнаєте в цьому протиставлений реальному життю інший, але ніби також дійсний світ,— ви впадаєте в містику — це буде прагнення спертися не на науку, а на щось інше. Це «інше» — надзвичайно владне, і воно закінчується, за висловом Ніцше про Вагнера, падінням «до підніжжя хреста».

Такий діапазон буржуазного мистецтва — статичний реалізм, заперечний реалізм, бажання протиставити дійсності різного ступеня романтичну ілюзорність.

Винятком є окремі проблиски, що нагадують тенденції пролетарського мистецтва. Авторами таких творів були нечисленні представники молодої буржуазії, яка ж їх і розтоптала, це були, згідно з термінологією Леніна, прихильники американських шляхів розвитку.

В чому полягає соціалістичний реалізм?

Насамперед це також реалізм, вірність дійсності.

Ми не одриваємося від дійсності. Ми визнаємо дійсність як арену нашої діяльності, як матеріал, як завдання. Але цей реалізм дає опис людства з усіма темними епізодами, які були, з усіма жахливостями

феодального і буржуазного рабства чи жорстокістю капіталізму, який наступає або відстоює своє існування. Ми знаємо, що ці формації були неминучими сходинами, по яких суспільний розвиток ішов до тих умов, які створені зараз у нашому Союзі, до того, щоб людство вступило в царство свободи. Нам не властиве дрібнобуржуазне заперечення дійсності, уявна боротьба з нею шляхом відходу в уявно-вільну фантастику.

Ми приймаємо дійсність, ми приймаємо її не статично,— та як же ми могли б визнати її у статиці? — насамперед ми приймаємо як завдання, як розвиток.

Наш реалізм сугубо динамічний.

Пролетарський реаліст, придивляючись до дійсності, бачить, що основна рушійна сила історії в минулому, сучасному і найближчому майбутньому — це класова боротьба. Можна, звичайно, уявити собі соціалістичного реаліста, якому це ще не зовсім ясно. Це буде соціалістичний реаліст підготовчого класу, який він, треба сподіватися, скоро пройде, бо не так уже важко засвоїти собі істину, що вся людська історія, кожний її фрагмент у повсякденній події життя будь-якої окремої людини насичені силовими лініями класових суперечностей (значно важче, звичайно, правильно розуміти конкретні прояви цього основного закону).

Соціалістичний реаліст розуміє дійсність як розвиток, як рух, що відбувається в безперервній боротьбі протилежностей. Але він не лише не статик, він і не фаталіст: він знаходить себе в цьому розвитку, в цій боротьбі, він визначає своє класове становище, свою належність до певного класу або свій шлях до цього класу, він визначає себе як активну силу, яка прагне до того, щоб процес ішов так, а не інакше. Він визначає себе як вияв історичного процесу, з одного боку, а з другого — як активну силу, яка визначає собою хід цього процесу.

Меншовицький фаталізм, що насмілюється видавати себе за марксизм, той лжемарксизм, в якому Маркс не повинний жодною краплиною чорнила, затраченою на його твори, власне кажучи, якщо не статичний, то фаталістичний і тому схильний усувати людську волю з дійсності. Меншовицьким типом письменника буде такий письменник, який говорить про розвиток, але говорить «безпристрасно» і «об'єктивно».

Колись Михайловський твердив, що марксист (він мав на увазі революційного марксиста) повинен бути пристрасним, бо ж він вважає, що все розвивається за певними законами. Ленін дав йому нищівну відсіч. Учасник боротьби, який бачить, де зло і де добро, прекрасно розуміє шляхи, якими треба йти, знає, як треба організувати ще дезорганізовані сили, щоб пришвидшити процес, випрямити дорогу, сповнений любові і ненависті, гніву і захоплення, він весь переповнений почуттям.

Справді революційний соціалістичний реаліст — людина напружених емоцій, і це надає його мистецтву вогню і яскравості барв.

Соціалістичний реаліст не може бути статиком, не може бути фаталістом, він сповнений пристрасті, він — бойовий.

Це не означає, звичайно, що він неодмінно повинен включати публіцистичні, чи ораторські, чи ліричні моменти в свої твори,— він може бути надзвичайно об'єктивним, малювати картину, як вона є, але сама внутрішня структура її буде продиктована активним розумінням дійсності.

Ми можемо уявити собі,— серед нас, мабуть, вони є, а може, їх і нема, тоді ми дуже раді цьому,— людей, які ще зараз є реалістами буржуазного типу. Вони не можуть бути задоволені дійсністю, не можуть співати з нею в унісон, тому що в нашій країні дійсність соціалістична, і буржуазній людині в унісон з нею співати ніяк не можна. Значить, вони потрапляють у становище незадоволених елементів, пригноблених елементів. Яке ж вони створюватимуть мистецтво? Вони створюватимуть художні протоколи, художні фотографії задвірків нашої революції, говоритимуть, як свиня в криловській байці, що вони «всі задвірки порили» і нічого хорошого там не знайшли. «Реалістичне» риття задвірків революції в момент надзвичайно напруженої боротьби, в момент незакінченості будівництва, коли ще багато пустирів, багато незавершених будинків і всякого безладдя,— це для буржуазного реаліста вдячний момент. Він візьме все це статично — «як воно є». Уявіть собі, що споруджується будинок, і коли його збудують, це буде чудовий палац. Але він ще не добудований, і ви намалюєте його в цьому вигляді і скажете: «Ось ваш соціалізм, а даху ж і нема». Ви будете, звичайно, реалістом: ви скажете правду, але зразу впадає в вічі,

що ця правда насправді неправда. Соціалістичну правду може сказати тільки той, хто розуміє, який споруджується будинок, як споруджується, і хто розуміє, що в нього буде дах. Людина, яка не розуміє розвитку, ніколи правди не побачить, бо правда — вона не схожа на себе саму, вона не сидить на місці, правда летить, правда є розвиток, правда є конфлікт, правда є боротьба, правда — це завтрашній день, і треба бачити її саме так, а хто не бачить її так — той реаліст буржуазний і тому — песиміст, скиглій і частенько шахрай і фальсифікатор і, в усякому разі, хоче він цього чи ні — контрреволюціонер і шкідник. Він може цього сам не усвідомлювати і часом у відповідь на вимогу комуніста: «Кажіть правду»,— говорить: «Та це ж і є правда»; в ньому може не бути контрреволюційної ненависті, він, можливо, буде робити корисну справу, висловлюючи сумну правду, але в ній нема аналізу дійсності в її розвитку, і тому ніякого відношення до соціалістичного реалізму така «правда» не має. З точки зору соціалістичного реалізму це не правда — це ірреальність, брехня, підміна життя мертвечиною.

Чи може існувати соціалістична романтика? Адже ми задоволені дійсністю, приймаємо дійсність,— звідки ж взятися романтиці?

Я вже зазначив, що ми задоволені дійсністю, оскільки вона являє собою розвиток, оскільки тенденції її розвитку нам близькі, оскільки ми з ними йдемо разом, оскільки ці тенденції в наших грудях живуть. Ми приймаємо дійсність тому, що вчорашній день і завтрашній день зітнулися в боротьбі в сьогоднішньому дні, тому що ми — представники і учасники боротьби за завтрашній день.

Але з цієї ж причини ми не зовсім задоволені дійсністю. Дійсністю в розрізі сьогоднішнього дня ми дуже часто незадоволені, у нас багато ворогів і в нас багато співробітників та союзників, які не завжди на висоті наших завдань. Ми повинні бачити справжні труднощі, бо горе тому, хто уявляє, що ми перебуваємо на такому переможному повороті боротьби, коли можна скласти ручки на животику. Таке чванство — такий самий злочин, як і покірність, що говорить: «Де вже нам, що там ми»,— і під цим приводом одрікається від великих завдань. Ми приймаємо дійсність в русі і хочемо, щоб вона рухалась швидко. Нам хочеться її активні сили якнай-

скоріше організувати, якнайбільше їх згуртувати. В цій справі великою силою в наших руках є мистецтво.

Мистецтво має не лише здатність орієнтувати, а й формувати. Справа не лише в тому, щоб митець показав усьому своєму класові, який світ зараз, а й у тому, щоб він допоміг розібратися в дійсності, допоміг вихованню нової людини. Тому він хоче пришвидшити темпи розвитку дійсності, і він може створити шляхом художньої творчості такий ідеологічний центр, який стояв би вище за цю дійсність, який підтягував би її вгору, який дав би можливість заглядати в майбутнє і цим прискорював би темпи.

Це відкриває доступ елементам, що виходять, точно кажучи, за формальні рамки реалізму, але анітрохи не суперечать реалізмові по суті, бо це не втеча в світ ілюзії, а одна з можливостей відображення дійсності — реальної дійсності в її розвитку, в її майбутньому.

Монументальний реалізм користується елементами реалістичними, поєднує їх у художній комбінації, глибоко правдивій, цілком виправдуваній елементами і взаємодією елементів, що є або можуть бути знайдені в нашій дійсності. Але він має право будувати велетенські образи, які в дійсності реально не зустрічаються, але є персоніфікацією колективних сил.

Дуже характерна та висока повага, яку до Есхіла виявляв Маркс, а Есхіл був саме цього типу романтиком — правда, не в усіх творах. Есхіл у «Прометеї» хотів показати, що навіть найбільші супротивники аристократії, її суспільної моралі повинні, зрештою, перед нею схилятися. Але йому хотілося показати, що ворог аристократії — це не якийсь перший стрічний жалюгідний ворог, а великий ворог з колосальною духовною силою. Наступаюча демократія здавалась йому небезпечною, йому хотілося вникнути в психологію цих людей, він намагався змалювати на повний зріст свого Прометея, який протестує, протиставляє старим устоям нові поняття розуму, добра і навіть техніки. Тому в першій частині трагедії він чудово намалював Прометея. Не існував у дійсності такий герой, який був і великим техніком, винахідником вогню, і людиною величезної любові до свого класу, і неухильним бунтарем-мучеником, але всі риси, які Есхіл міг побачити у видатних людей свого часу, він поєднав у грандіозному образі, в Прометеї — постаті не ілюзорній.

Фортуна знищила останні частини задуманої Есхілом трилогії і залишила тільки першу її частину. Потім Прометея написав Гете, і цей твір є найреволюційнішим його твором. Прометея написав Шеллі, той Шеллі, про якого Маркс сказав, що він був революціонером з голови до ніг.

Ці буржуазні мислителі показали в грандіозній постаті Прометея всі елементи, які запалювали на той час молоду, революційну буржуазію.

Чому ж у нашому мистецтві не може бути грандіозних синтетичних образів — коли не в романі і драмі, то в операх, у колосальних торжествах, на які збираються десятки тисяч людей? Це не реалізм? Так, тут є елементи романтики, тому що скомбіновані елементи неправдоподібно. Але вони правдиво відображають правду. Правда ця висуває внутрішню суть розвитку, дається як прапор, і нема причин, щоб ми заперечували потребу для нас у такому мистецтві.

Описати реального великого пролетарського вождя — це величезне завдання, для якого потрібний дуже високий рівень світогляду і сильний талант. Але описати і самі колективи у вигляді синтетичних образів — це також важливе і велике завдання для великого письменника.

Немає причин, з яких ми повинні закреслити перед собою шлях художнього прогнозу. Згадайте, що сказав Ленін: поганий той комуніст, який не вміє мріяти.

Це не означає, що Ленін закликав мріяти, як Гофман. Ленінська мрія — мрія наукова, вона випливає з дійсності, з її тенденцій. Хіба це не законно, що пролетаріат хоче заглянути в майбутнє, хоче, щоб йому показали наочно, дали б відчути, що таке комунізм справжній, всеосяжний?

Поет може і повинен це зробити — це важко, і тут можна помилитись: може, ми намалюємо, що буде через двадцять п'ять або п'ятдесят років, а люди того часу скажуть: «Як вони помилилися». Проте річ у тому, яке значення це матиме для нашого часу. Ми повинні спробувати вийти на висоту і заглянути якнайдалі в майбутнє. Тут велику роль відіграє фантазія і уявна неправдоподібність, тут можливі помилки, але правдивість тут може бути і повинна бути, і полягає вона насамперед у тому, що перемога пролетаріату, перемога безкласового суспільства і великого розквіту особи можлива лише на грунті колективізму. І це правда.

Дуже важливі для нас форми заперечного реалізму, які можуть переходити в будь-який ступінь зовнішньої неправдоподібності за умови величезної внутрішньої реалістичної вірності. Карикатурою, сатирою, сарказмом ми повинні бити ворога, дезорганізувати його, принизити, якщо можемо, в його власних і принаймні в наших очах, розвінчати його святиню, показати, який він смішний.

Коли людина сміється? Коли вона внутрішньо перемогла, коли вона впевнена в своїй остаточній перемозі. Навіть осуджений, якого привели до шибениці, може сміятися зі своїх суддів, і якщо він сміється так, що й інші розуміють, що судді смішні, значить, засуджений морально переміг. Так перемагав Щедрін могутній у його час російський монархізм, бо він показував, що внутрішньо монархізм переможений, бо він жалюгідний у своїй крокодилячій силі і нелюдській гидоті. Такий сміх не міг не бути злим. І зараз наш сміх, спрямований проти ворога, буде злий, тому що ворог ще сильний.

У цій боротьбі сміхом ми маємо право змальовувати ворога карикатурно. Адже ніхто не дивується, коли Єфімов або хтось інший з карикатуристів ставить Макдональда в найнесподіваніше становище, в якому той насправді ніколи не був. Ми дуже добре знаємо, що це більша правда, ніж краща фотографія Макдональда, бо цим штучним положенням, неправдоподібним положенням карикатура висвітлює внутрішню правду яскравіше і гостріше, ніж будь-який інший прийом.

Отже, ми бачимо, що поряд з величезним завданням соціалістичного реалізму — давати зображення, сповнені правдоподібності, виходити з дійсного об'єкта і точно описувати його,— усвідомлювати його,— проте завжди так, що розвиток, рух, боротьба в ньому мають відчуватися,— поряд з цією формою можливий, власне кажучи, соціалістичний романтизм, але такий, який зовсім відмінний від буржуазного романтизму. Завдяки величезній нашій динамічності, він залучає до дії такі сфери, в яких і фантазія, і стилізація, і вільяка свобода поводження з дійсністю відіграють дуже велику роль.

Уявіть тепер, що серед нас існують,— коли не існують, то це дуже добре,— буржуазні романтики. Якщо їм сказати, що соціалістичний реалізм не заперечує романтики, вони одразу ж підхоплять: «Ага, не заперечує? Дуже приємно. В такому разі я повинен сказати, що в

романтиці мене цікавить чиста гра фантазії. Я, мов голубів, ганяю свою мрію і стежу, як вона відпливає в голубе небо». Або хтось, чого доброго, скаже: «Правильно, не все вперлося в реалізм. Є ж у людини душа. І ця душа схильна стверджувати, що вона безсмертна,— чому б про це не поговорити хоч трохи? Реалізм реалізмом, але є й безсмертна душа або, можна сказати, мрія про безсмертну душу. В нас оголошено свободу релігії, і коли я, наприклад, прийшов до висновку, що в православної церкви далеко не все таке низькопробне і старе, як здавалося,— дайте мені в художній формі викласти мої погляди».

Залежить від рамок тієї свободи, яку ми можемо в бойовий час надати, наскільки суворо до таких «романтиків» ми будемо ставитись, і коли державний апарат вважатиме за потрібне такі твори пропустити або, може, через непорозуміння чи недостатню пильність (хоч він надзвичайно пильний) пропустить, то критика, в усякому разі, повинна їм дати найсильнішу відсіч, бо там, де пахне подібною «романтикою»,— там пахне мертвечиною. І не просто мертвечиною. Мерці, які лежать на кладовищі, нас не цікавлять, і коли їх навіть ховають такі самі мерці, ми кажемо: «Нехай мертві ховають мертвих». Але мерці, які сидять у службових кріслах редакцій, які, дідько їх не взяв, пишуть романи або драми, такі ж мертві, як вони самі,— адже не мерці, які поширюють навколо себе міазми, що отруюють живе життя. Ні, даруйте, тут не до терпимості.

Соціалістичний реалізм є широка програма, вона включає багато різних методів, які в нас є, і такі, яких ми ще набуваємо, але він наскрізь віддається боротьбі, він весь наскрізь — будівник, він впевнений у комуністичному майбутньому людства, вірить у сили пролетаріату, його партії і його вождів, він розуміє велике значення того першого основного бою і того першого акту світового соціалістичного будівництва, яке відбувається в нашій країні.

Статичний реалізм, ідеалістичні тенденції — цьому добре живеться за кордоном нашого Союзу, це підтримує зло світу, це вчорашній день, це наш ворог, і по цій лінії ми вестимемо нещадну боротьбу.

Не в тому річ, щоб ми один одному докоряли, що тут, скажімо, не витримано досить точного реалізму і допущено стилізаційний метод,— усередині нашого табору

ми повинні поважати і підтримувати одне одного. Річ у тому, щоб наш письменницький світ, наш критичний світ, як увесь наш робітничий світ, як увесь наш бойовий і той, що будується, світ, були з'єднані воєдино проти загального ворога,— байдуже — чи живе він за кордоном, чи тут, а чи перебуває всередині в нас. Тому що коли і всередині в нас прокидається цей ворог, коли він всередині в нас нашіптує статичне розчарування або ідеалістичну втечу від життя, ми зробимо так, як Маяковський говорить з приводу деяких своїх пісень: наступимо цьому ворогові на горло...

* * *

Драматургія займає цілком особливе місце в літературі. За всіх часів, коли класова боротьба загострювалась, драматургія висувалася на перший план, і це тому, що коли вся література служить класовій боротьбі, то найактивніше діє драматургія через театр. Це ми прекрасно розуміємо, і ми не можемо бути байдужими до цієї цілком виняткової сили. Театр наочний, вищою мірою наочний і тому надзвичайно емоційний, сильно зачіпає почуття людей. Крім того, він прямо і безпосередньо діє на великі колективи, об'єднує в однаковому враженні, в однакових почуттях тисячі людей. Усе це змушує нас, зважаючи на те, що ми повинні всіляко підвищувати вплив соціалістичного мистецтва на маси, звернути особливу увагу на театр.

Театр немислимий без драматургії. Коли ми придивляємось до драматургії, то бачимо, що їй більше, ніж будь-якій іншій галузі мистецтва, властивий діалектичний характер — навіть у класиків, для яких діалектика чужа. Зверніть увагу, що я не кажу «діалектико-матеріалістичний характер», тому що бувають п'єси, які зовсім не матеріалістичні, але вони завжди більшою чи меншою мірою, іноді дуже сильною мірою, діалектичні. П'єса розгортає перед читачем (а в основному перед глядачем) дійсність, як вона протікає, не розповідає в епічному порядку, як про минуле, а безпосередньо дає безперервну течію подій. Ще Арістотель сказав, що немислима драма поза конфліктами і перипетіями. П'єса має бути закінчена за один вечір і дати в результаті зображуваних конфліктів якийсь висновок, якусь художню суть, якийсь результат подій, що прошуміли

перед нами. Тому п'єса може бути ідеалістичною або матеріалістичною, але їй неминуче властива діалектика — розвиток через боротьбу суперечностей. П'єси, в яких нема розвитку, в яких нема зіткнення суперечностей,— просто дуже погані п'єси. Коли така п'єса подобається, то це не тому, що вона — хороша драма, може, це дуже хороший ліричний твір.

Оскільки соціалістичне мистецтво прагне показати явища в їх русі, в їх конфліктах і висновках чи прогнозах, які звідси випливають,— то ніяка інша художня форма не є такою мірою відповідною духові соціалістичного реалізму, як саме драма. При цьому, звичайно, для нас ясний класовий характер драматичних конфліктів. Вони можуть відбуватися між окремими особами, можуть відбуватися в одній і тій самій особі, в діалозі чи монолозі. Та коли ви бачите «дві душі в грудях» дійової особи, то це боротьба різних соціальних ідей, різного ладу почуттів, і це відповідає тим чи іншим ідеям і почуттям різних класів, що беруть участь у боротьбі. Можна було б з цієї точки зору переглянути цілий ряд найвеличніших творів мистецтва, і ви це завжди відкриєте. Таке дослідження — одне із завдань нашого театрознавства і літературознавства.

У зв'язку з цим я хотів би порушити одне питання, яке немало хвилювало нас. У свій час було модно говорити, що митець, в тому числі й драматург, повинен добренько вивчити діалектичний матеріалізм, зрозуміти, яких форм діалектичний матеріалізм набуває в художній творчості, і потім, згідно з цим, уже й писати. По-перше, неправильно думати, ніби соціалістичний реалізм доступний тільки людям, які цілком опанували знання філософії діалектичного матеріалізму. Це означало б відривати деяку невелику групу письменників, що добре вивчили філософію марксизму (якщо такі є), і тільки їх вважати «правовірними» соціалістичними письменниками, по відношенню до яких усі інші виявляються в становищі ізгоїв. Це зовсім не правильно. Творчість письменника соціалістичного реалізму може, звичайно, спиратися на цілком вивчену теорію марксизму-ленінізму. Але можна собі уявити людину, яка пристрасно бажає боротися і активно бореться за соціалізм і дуже мало знає про діалектичний матеріалізм. Художньо змальовуючи соціалістичну революцію, практика якої цілком її захопила, вона може інстинктивно розкрити багато найваж-

ливіших рис нашої дійсності. Людина ясно розуміє, яка йде боротьба, вона стає на певний бік у цій боротьбі, але не настільки по-філософському грамотна, щоб мати право претендувати на цілісне охоплення життя, що його дає діалектичний матеріалізм. Такий письменник пише з усією простотою безпосереднього спостереження. Та коли написане ним надходить до пролетарського штабу — в нашу партію, воно може виявитися чудовим і художнім напівфабрикатом для точного діалектико-матеріалістичного висновку.

Отже, тут усередині літератури соціалістичного реалізму можуть бути надзвичайно великі градації.

Коли письменник опанував діалектичний матеріалізм у галузі соціології філософії, то це дуже добре, глибоко добре. Можна привітати кожного, хто має здатність і можливість цим методом оволодіти. Але це зовсім не означає, що художник повинен *спочатку* дуже багато часу присвятити тому, щоб обміркувати, як писати методом діалектичного матеріалізму, як застосувати закони діалектики до художньої творчості, *а потім* уже писати. І навіть художник, який чудово опанував галузь соціології і філософії, допустить помилку, якщо в процесі творчості намагатиметься пам'ятати про окремі положення діалектичного матеріалізму. Особливо поширена була в нас фетишизація тріади, та фетишизація, над якою так зло сміявся Ленін у «Друзях народу». Є гарна казка у Мейрінка про одну стоногу. Ви знаєте, що стонога досить складна істота, вона має багато ніг, але, незважаючи на свою складність, все ж таки добре справляється зі своїми життєвими функціями. І от якось недоброзичлива жаба в неї спитала: «Чи можна тебе щось спитати?» — «Будь ласка».— «Коли ти першу свою ногу виставляєш уперед, які ще ноги виставляються в тебе вперед? І коли 14-а і 19-а ноги згинаються в коліні, що робить у тебе ступня 27-ї ноги?» Стонога так над цим задумалась, що не могла більше ходити. Не треба засушувати творчий процес. Ви хочете художньо зафіксувати з точки зору соціалістичної совісті той чи інший процес, ви хочете намалювати підлий або чудовий акт боротьби — невже ви повинні відмовитися від цього завдання, коли не знаєте, як це зробити «з допомогою діалектичного матеріалізму»?

Робіть це, товариші, і без остаточно засвоєного діалектичного матеріалізму. Важливо, щоб у вас було

революційне чуття, розуміння основних завдань революції на даному етапі, справжня художня чутливість, щоб у вас був стиль, який справді хвилює читача і правильно передає вашу думку і ваші почуття. Звичайно, для цього потрібне знання — знання тієї революційної практики, яка послужила базою для філософії марксизму-ленінізму і яка черпає стільки сил з цієї філософії, без цього знання не можна правильно відобразити дійсність. Треба думати і про відповідну літературну техніку, яка має адекватно передати дійсність, яку ви змальовуєте. Але не треба багато місця віддавати в цьому контексті майже схоластичним питанням.

Це не означає, що нас не має цікавити, як діалектичний матеріалізм вступав чи включався, як він розвивався, яким життям він жив і живе в художній творчості. Розглянути цю проблему дуже важливо. І, звичайно, опанування діалектичного матеріалізму дуже багато дасть митцеві, якщо це опанування буде означати відповідне виховання мислення і цілісний світогляд. А коли ви замість цього підходитимете до кожного рядка, до кожного образу з вимогою «діалектичного матеріалізму», то цим самим ви уподібнитеся жабі, яка так засмутила стоногу.

Завдання драматургії величезні і величезні її можливості. Ми не вважаємо так звані драматургічні жанри якимись непорушними категоріями і не думаємо, щоб наші драматурги повинні були у своїй творчості зв'язувати себе перегородками жанрів. Не лише трагедія, комедія і драма можуть проникати одна в одну, але в драмі можуть жити навіть елементи епосу і лірики. Однак можна взяти стару термінологію за основу і запитати себе, наприклад: *чи може існувати соціалістична трагедія?*

Не тільки може, а й повинна. Маркс говорить: найвидатніші трагіки минулого змальовували муки класу, що відходив, класу, що руйнувався, трагіки нового часу змальовуватимуть муки народження нового світу. В минулому ми маємо великих попередників, ми маємо прекрасні теми для трагедії. Візьміть таких героїв, як Томас Мюнцер, який зайшов так далеко, як йому це дозволяла його дійсність, і який спирався на найпередовіші елементи тодішнього суспільства. Маркс і Енгельс говорили Лассалю: треба було брати для трагедії не Зікінгена, а Мюнцера. Чому ж нашому драматургові

не взяти трагедію Мюнцера, чому не показати героїчної загибелі героїв селянських і пролетарських революцій першого часу, чому не показати героя, який не з неба впав, не відірваний від землі геній, а вождь класу — того класу, якому ще не судилося було перемогти, але часткова поразка якого була, як говорив Маркс про Комуну, величезною запорукою дальших перемог. Адже це був би театральний твір, що оспівує високотрагічний образ,— образ, який викликає в нас палке співчуття, величезну повагу і разом з тим вселяє нову бадьорість. Чим ближче епоха, з якої взято такого героя, до нашого часу, тим менш марна його загибель і тим ближче його дійсність до того завершення класової боротьби, до якого ми підійшли впритул зараз.

Проте і в наш час елементи трагічності ще не вижиті, тому що жертви все ще не тільки можливі, а й необхідні. Потрібні були жертви громадянської війни, потрібні жертви класового конфлікту між старим і новим світом, який відбувається в усіх країнах. Безперестанно приносяться жертви в нашій боротьбі з тими внутрішніми ворогами, які зараз чинять оскаженілий опір і які, проникаючи навіть в соціалістичні форми нового побуту, намагаються перекрутити їхній зміст. Іде боротьба не на життя, а на смерть. Наші завдання можуть перевершити наші сили, якщо тільки ці сили не будуть досить напружені. І тому славити жертви нашої боротьби, змальовувати жертви цієї віднині переможної боротьби — це, безперечно, найважливіше завдання і чудова база для сучасної трагедії.

А сучасна комедія? Один з наших теоретиків висловив думку, що пролетаріатові не властивий гумор. Справді, що таке гумор? Це сміх лагідний, це такий настрій, коли і смішно, і жаль того, з кого смієтесь, або хоч і смішно, але треба зрозуміти і простити. Так ось, говорив один товариш, для дрібної буржуазії, несміливої і половинчастої, треба було не сміятись, а всміхатися, їй потрібна була не сатира, а гумор. А пролетаріат нещадний, коли він сміється, то вбиває сміхом на смерть.

Товариш прийшов до хибного висновку, бо, розмірковуючи, він бачив перед собою ізольований і абстрактний пролетаріат і ізольованих його ворогів. Але насправді це не так. Пролетаріат — великий клас-вихователь. Він виховує бідняцьке і середняцьке селянство, виховує дуже близьке до себе батрацтво, виховує свої власні

відсталі прошарки, виховує сам себе, виховує інтеліген-цію, яка, ой, як потребує виховання, аж до самих учених академіків, котрі можуть нас навчити тисячам речей у питаннях, скажімо, електрики, яка для нас справді є насущним хлібом, та коли діло доходить до нового побуту, до питань нашого державного будівництва, до боротьби з нашими внутріпартійними ухилами,— тут ба-гато хто з академіків — просто діти, та ще до того ж діти, які думають, що їм так і належить «не розбира-тися в політиці». Довести їм, що це негарно, а дуже й дуже погано, що вони повинні знати, як втілюються в життя їхні чудові ідеї і чудові праці, як треба пов'язу-вати ці ідеї з центральними проблемами нашого часу,— це виховна робота. А виховує дуже добре і гумор.

Коли якась селючня, наша власна, добра, класово близька нам селючня потрапляє в нашу червону казар-му,— такий собі незграба, який нічого не знає, нічого не вміє, на кожному кроці буває смішний,— чи треба ставитись до нього з таким благоговінням, що покепку-вати з нього не можна, а чи треба допустити такий сарказм, щоб людина навіки образилась? Ні того, ні дру-гого. Якщо ви бачили коли-небудь, як пролетарі-черво-ноармійці поводяться з червоноармійцями-новобранця-ми з села, то ви знаєте, скільки гумору тут буває, як вони чудово висміюють відсталість, невміння і як пре-красно ці жарти виховують людей, так виховують, що через місяць хлопець цілком перетворюється під впли-вом не лише навчання, іноді й суворого слова, дуже ве-ликою мірою — і гумору.

Щодо класів, які пролетаріат виховує, щодо таких елементів всередині пролетаріату, які в основі хороші, гумор є чудовим вихователем. Тому гумористична ко-медія, ласкаво-сатирична комедія, що відзначає недолі-ки і вчить того, як їх усунути,— це дзеркало перед лю-диною, і не таке, заглянувши в яке, вона злякалася б і почала б шукати цвях і мотузку, а таке, заглянув-ши в яке, вона побачить, що їй треба вмитись і пого-литися.

Це надзвичайно корисна справа. Набагато глибша і важливіша, ніж, мабуть, можна зробити висновок з мого жартівливого тону: виховна робота пролетаріату є одна з основних його робіт. Він повинен не лише пе-ретворювати світ навколо себе, а й себе самого. Пере-творення людей — це створення головних виробничих,

бойових елементів дійсності, і оскільки можна перетворювати людей сміхом, то для комедії відкривається широке поле діяльності.

Зла комедія, комедія-сарказм нам цілком дається в своїх реалістичних формах, коли ми намагаємось дати по можливості конкретно образи наших ворогів, освітлюючи їх так, щоб видно було їхню гнилість і підлість, і звідси можна йти далі — до карикатури і гіперболи будь-якої гостроти. Згадайте, як Щедрін послав двох генералів на безлюдний острів і звів їх з селянином для того, щоб яскравіше показати ставлення паразитарного командного класу до цього пригнобленого селянина, який їх годує.

Наша комедія може перерости і в арістофанівські форми комедії, тобто користуватися будь-яким ступенем фантастичності, щоб підкреслити особливо яскраво ті чи інші явища, які ми висміюємо.

Побутова драма була якийсь час надзвичайно важливим лозунгом і до певної міри екзаменом передової буржуазії. Вона протиставилась трагедії з її високопоставленими героями; трагічним героєм, як здавалося феодалам, може бути тільки високопоставлена особа, інакше це — не трагедія, оскільки страждання і боротьба плебея не можуть викликати високих почуттів. Побутова драма протиставила тодішньому принизливому ставленню до нижчих класів, яких виводили в дворянському театрі тільки як блазнів, серйозність повсякденного буржуазного життя. Який-небудь такий факт, що поштивому буржуа важко видати свою дочку заміж без приданого, був центром драматичної дії. Чим простішим був сюжет, тим більш він приваблював міщанську публіку. Сама собою драма, яка зображує життя-буття, мені здається, навряд чи знайде собі місце в нашій драматургії, бо життя-буття — це статичне перебування, і ми могли б змальовувати його тільки як негативне явище. Афанасій Іванович і Пульхерія Іванівна для Гоголя є предмети гумору, хоч і розчуленого, а для нас Афанасій Іванович і Пульхерія Іванівна — це життєве сміття. А коли вже жаліти їх, то треба їх зобразити з трагічного боку: які умови доводили до такого стану людей, до цієї жахливої, ідіотської байдужості?

Взагалі, коли ми підходимо до драми міщанської (а «жили-були» — це драма міщанська), ми ставимося до цього світу з певним запереченням або звертаємося до

нього з певним закликом. Ось чому побутова драма у нас повинна стати або комедією, або трагедією.

Наступне питання — проблема театральної ефектності.

Театр сам собою — мистецтво великої правдивості, тому що він може створювати дивовижно схожі на дійсність явища. Недарма його багато разів називали живим дзеркалом життя. Але театр може далеко відходити від так званої дійсності. Ми повинні навчитися надавати видовищу граничної повнокровності, доводити його майже до повної ілюзії дійсності тоді, коли цим найкраще досягається поставлена в даному творі мета. Але поряд з цим ми не повинні одрікатися від фантазії на театрі. Особливо яскравим прикладом є опера. Вагнер був у цій галузі великим завойовником, і, незважаючи на те що він був і великим ренегатом, безперечно, в цьому відношенні він залишається дуже цінним учителем. Слово і дія стають особливо значними, коли музика бере їх на свої крила.

Музика, що відіграє панівну роль в опері, є також опорою мелодрами у власному розумінні слова, тобто драми в розрахунку на збудження сильного почування, побудованої на різкому протиставленні закінчених типів і на різких типових конфліктах, на піднесених сценічних положеннях. Але тоді весь стиль мелодрами повинен бути таким, щоб музика не фальшивила, як щось таке, що вдерлося в буденне життя, тоді треба, щоб музика була чимсь таким, що перетворює і доповнює дію.

Опера високого змісту в дусі вагнерівської (хоч, звичайно, з іншими тенденціями), безперечно, займе в радянському театрі важливе місце. Але навряд чи нам потрібна реалістична опера типу «Асі», де кожного разу, коли людина співає «їсти подано» або «коні запряжено», це робиться на всіляких голосових фіоритурах з доповненням оркестру. Та коли ми хочемо змалювати тріумф перемігшого пролетаріату — будь ласка, давайте нам музику, тут вона нам потрібна. Адже закликаємо ми музику на Красну площу. Коли нам треба змалювати конфлікт двох начал, коли ми хочемо темне, негативне, похмуре, рабське начало протиставити світлому, революційному, гордо визивному началу,— ніщо не допоможе нам так сильно, як музика. Тому компо-

зитори повинні бути закликані до найтіснішого співробітництва з драматичними авторами.

Дуже важливо це і для комедії. Чим більше актор хоче переконати, що на сцені все відбувається так, як у житті, тим менше спектакль потребує музики. Та коли п'єса сатирична вдається до карикатури і гіпербол, тоді добре, якщо приєднується й музика, бо сміх особливо разючий у союзі з цією пташкою, яка має гострий золотий дзьоб. Цей жанр у нас поки що занедбаний. Я чув від багатьох композиторів, що драматурги на нього не звертають уваги,— треба звернути.

Дуже важливе питання про взаємини театру і драматургії.

Що таке драматургія? Драматургія — частина літератури. Що таке для нас художня література? Це певний, надзвичайно важливий суспільний акт мислення, почування і творчості. В цьому акті суспільство через певних своїх представників, через певних своїх агентів, які мають до цього здібності, здійснює акт самопізнання, самосуду, самоорганізації. Це — величезний свідомий, соціальний акт.

І до нас драматургія відігравала таку роль, хоч часто з поганими цілями або слабо і несвідомо. До нас тільки в ідеологів американського шляху розвитку ми натрапляємо на більш чи менш близькі нам форми.

Така драматургія. А театр?

Театр сам собою, театр, як такий (без драматургії), є установа, створена для того, щоб справляти якомога більше враження на публіку шляхом організації спектаклю. «Ідеальний театр» — це такий театр, який, власне кажучи, може зобразити все, що завгодно, як дуже хороший грамофон: яку пластинку поставиш, ту він і гратиме. Якщо він справді хороший, він гратиме добре, а якщо поганий,— гратиме погано. Але театр не такий простий, як грамофон, і він, звичайно, може своїми технічними і виражальними засобами переробляти те, що йому дає драматургія. Але чи може він сам визначати завдання? Ні, не може. Визначення завдань є вже одна з функцій драматургії. Коли в театрі є лампівник, який написав або переробив драму, то це вже проробив не театр, а лампівник, в якому відкрився драматург. Визначити те, що театр повинен дати, може тільки драматургія, яка дає соціальний зміст театрові. Театр, як такий, є соціальна форма.

Чи означає це, що театр має бути байдужий до загальної роботи над розвитком нашої драматургії і що Станіславський, Таїров чи Театр Революції можуть сказати: «Ми — люди форми, ми даємо драматургії остаточну форму, завершеність форми. Тож дайте нам, драматурги, таку річ, яку можна грати, дайте п'єсу високого рівня театральної грамотності, щоб ми могли її цікаво зіграти». Даруйте, це не так. Радянська свідомість має бути притаманна всьому нашому художньому фронтові.

Театр повинен жити одним життям з радянською революційною драматургією, шукати її і сприяти її зростанню.

Суспільна класова свідомість, яка діє через драматургів, висуває те, що ми можемо назвати драматургічною літературою даного десятиліття, даного року і т. д.; театр намагається піднести радянський характер того, що треба наголосити, того, що має бути наголошене, довести якомога краще закладені тут скарби чи виправити помилки, і в цьому відношенні театр і драматургія повинні вступити в певну взаємодію. Енгельс прямо каже, що інструменти створювались не лише тому, що композитор придумав нові речі, навпаки, Енгельс прямо каже, що розвиток людства йшов слідом за технічними винаходами. Коли драматург знає театр, він відкриває для своєї творчості багато нових можливостей. Не можна бути хорошим драматургом, не знаючи театру, так само як не можна бути повноцінним композитором, не знаючи музичних інструментів. Щодо цього має бути певна взаємодія. Але треба завжди твердо пам'ятати, що драматургія як соціальний зміст є те, що створює радянський театр; радянський театр як явище формальне є те, що має цю радянську драматургію зробити найбільш виразною. Коли театр дає нову форму — це надзвичайно добре, але для цього потрібна певна взаємодія, в якій вести може тільки соціальний зміст, а ні в якому разі не форма.

Що таке новаторство? Новаторство є знаходження таких шляхів або методів, які досі не були знайдені, якими досі не користувались і які випливають з нових завдань, що ставлять перед нами ту чи іншу технічну проблему.

А що таке штукарство? Це прагнення публіку, як таку, взяту поза класовим мисленням, поза творчою ро-

ботою, публіку, як юрбу,— захопити, розсмішити якимсь трюком, якоюсь новинкою, яка зовсім не випливає з суті завдання. У першому випадку ми маємо завдання, що йде від змісту, в другому — завдання пустоформальне.

Драматург може сказати театрові: «Нам треба, щоб на сцені з'явились величезні маси, такі, яких на театрі дати не можна. Як же зробити, щоб ті маси, які глядач побачить на сцені, були такі виразні, щоб одразу відчувалася наявність тисячного натовпу? Давайте шукати, тут потрібний новий метод». Тут театр підкаже, тут режисер, актор повинні бути новаторами, повинні шукати і знаходити. Та коли режисер як «незалежний художник» скаже собі: «Давай-но я зроблю так: герой підійде близько до авансцени і з усієї сили кине футбольний м'яч у глибину залу для глядачів, без усякого зв'язку з дією».— «Чому?» — «Тому, що це буде весело, здорово»,— то, звичайно, це буде трюк. Драматург його законно злякається і протестуватиме: «Бога ради, не кидайте, я хочу ідеї кидати, а ви м'ячі...»

Треба сказати, що ми дуже часто бачимо навіть у великих майстрів отаке штукарство. Правда, ми дуже часто бачимо в дуже великих драматургів технічну безпорадність.

Треба, щоб драматург став до театру якомога ближче, щоб театр почував по відношенню остаточного результату спектаклю глибину одноцінного співробітництва і щоб пам'ятав при цьому, що драма — соціальний зміст — є начало провідне, і театр повинен до нього пристосуватися, якщо можна, то геніально.

Тому брати ті чи інші трюки із західноєвропейського театру тільки тому, що вони зовнішньо ефектні, хоч не тільки не випливають з нашої дійсності, а прямо їй суперечать,— це означає піти неправильним шляхом. Не може радянський драматург сказати: «Ось які в Європі примудрились робити тремоло і пасажі,— значить, і я повинен писати так, щоб і в мене було тремоло і пасажі». Та до біса такий рафінований західноєвропейський театр і його «зростаючу» техніку. Це в більшості випадків техніка — «як би веселіше вмерти», а ми хочемо жити і творити.

Завдання радянської драматургії не можуть не бути злободенними. Проте треба дуже уважно розібратись у цій тезі. Справжні великі художні твори рідко бувають скороспілими. Правда, Грільпарцер свою кращу п'єсу

«Сафо» написав за двадцять днів, а ті, які він писав довше, вийшли гірші, але це далеко не завжди буває, для цього потрібні творчі особливості, які рідко в якого автора трапляються. Загалом письменникові прочитати написане ще і ще раз, перевірити, переробити так, щоб усе стояло на своєму місці, дуже важливо. А життя біжить. І драматург наш дуже часто говорить: «Де вже там дороблять, у мене має бути внутрішній «кодак», клацнув — готово, у театр здаю... Хоч це і недосконало, але досить свіжо».

Часто хибою наших критиків є вузькість їхнього кругозору, що лежить за межами вузьких рамок, здається їм неправильним. Треба мати такий великий кругозір, щоб бачити всю різноманітність завдань.

Можна уявити собі такий театр малих форм, який увечері показує те, що сталося вранці, можна уявити собі живу комедію і драму, де відбиватиметься кожний наш день. І високе мистецтво радянської драматургії — вміти працювати швидко. Від цього завдання не відмахнешся, нам потрібна така драма. А то вийде: «Забив заряд в гармату туго і думав — пригощу я друга»,— а «друга» вже нема, пішов.

Театральний репортаж, написаний на коліні замість письмового стола,— річ корисна, але рідко коли по-справжньому художня. До показливості іноді засуджує такого драматурга-журналіста і потреба в злободенному висвітленні матеріалу: бували випадки, що поки дописується літуча п'єска, треба вже зовсім по-іншому розв'язувати питання в зв'язку з появою нової директиви. Все це вносить у таку форму публіцистичного театру чимало нервозності.

Я таких людей не лаю. Дуже важливо стежити за завданнями, які щойно виникли, і негайно відгукуватися на них,— набагато гірше поводяться ті, хто вперто залишається на своїх помилкових позиціях, незважаючи на те що помилковість їх достатньо з'ясована,— я вказую на ті труднощі, які доводиться перемагати письменникові-моменталісту.

Але як же бути письменникам, які створюють великі, серйозні речі? Що ж, значить, їхня доля завжди одставати від сучасності? Ні, товариші, це не так. Коли їдеш залізницею, маленькі камінчики біля самих рейок пробігають мимо, чиркають і здаються суцільними лініями. А насип або дерево — вони пробігають так, що бачиш

їхні контури. А далі стоять гори, які дуже довго залишаються в полі зору, бо вони більші, бо вони домінують над даною місцевістю. Проблем, які домінують над нашим роком, над нашим десятиліттям, над нашим століттям,— багато, і нам треба на них звернути нашу творчу увагу.

Треба вміти писати великі полотна. У нашій політиці людина найбистрішої думки, організатор революції, який завжди вмів ухопитися за потрібну ланку життя, коли воно пролітало мимо,— Ленін вживав вислів: «Всерйоз і надовго». Ті речі, які ми робимо всерйоз і надовго,— а їх дуже багато,— мають серйозно і довго пророблятися, і драматург повинен давати їх у таких драмах, які були б серйозними і залишалися б існувати надовго. Нестерпне таке становище, коли театри скаржаться, що репертуару немає або що ось є хороша п'єса, а вона минулорічна. Ми вже зараз маємо ряд розв'язань таких драматичних проблем, які не є скороминущими, і в цьому напрямі робота драматурга повинна всіляко посилитись. Але треба пам'ятати, що це анітрохи не усуває необхідності надзвичайно швидких відгуків. Деякі із злободенних, швидко написаних речей залишаться надовго в мистецтві, якщо автор їх володіє художньою майстерністю і політичним чуттям, які допомогли йому в невеликій яскравій п'єсі відобразити важливий момент нашої боротьби. Коли говорять, що це важко, то це правильно. Свідченням не нещастя нашого часу, а власної немочі буде той, хто впаде в «покірність», під прикриттям якої спробує одійти від цього основного завдання. Це потрібно, і це буде...

З цього погляду надзвичайно важливо зрозуміти, що загальні завдання, про які я говорив, визначаються, конкретизуються по-особливому для кожного даного часу. Я говорю не про конкретні завдання сьогоднішнього дня у власному розумінні, я говорю про завдання того проміжку часу, в який ми живемо, тієї фази боротьби, в якій ми перебуваємо.

По-перше, ми перебуваємо в особливій фазі конфліктів з нашим ворогом. Крайню нервовість проявляє світовий капіталізм; хоч він сам і конає, але енергійно і шалено бореться і шукає виходу з свого становища. Треба зрозуміти, що говорив Ленін: фатально безвихідних становищ не буває. Якщо ворог у поганому становищі, якщо він вмирає і хрипить,— не сподівайся на те, що він

все одно помре, а добий його, бо інакше він перестане вмирати і доб'є тебе.

Ми завжди в боротьбі, а не просто в констатації. Тому, коли наш світ розвивається в муках, а їхній світ у муках падає, ми повинні це викласти драматично. Що може бути драматично ефектнішим: два світи, які перебувають в такому становищі, та ще готуються до останньої боротьби. Вороги наші добровільно зброї не кинуть, може, вона в них випаде з рук у той момент, коли вони замахнуться нею над нами, але може цього й не бути,— а конфлікт так і так буде. Це — завдання нашого оборонного мистецтва в найширшому розумінні слова, не лише в розумінні обслуговування армії, як нашого найславнішого й найголовнішого знаряддя оборони. Ні, весь наш темп соціалістичного будівництва також є фронт.

Не може відбутися Пленум ЦК Комуністичної партії або засідання якогось великого радянського чи партійного з'їзду, про який драматург міг би сказати: «Ну, знаєте, вони про політику говорять, а я свою драму закінчую,— взагалі не моє це діло, в мене інші петлички на мундирі». Коли партія сигналізує основні життєві моменти,— це сигнал по всьому фронту пролетарської боротьби. Хто хоче бути частиною цього фронту і гідним борцем цього фронту, той гарячково дивиться,— що ж звідси випливає для мене?

Наше життя, особливо життя нашого села, колективізованого села, не звільнилося ще від ворожих куркульських елементів, які розпорошилися і, як мікроби, розповсюджують заразу. Участь у боротьбі за перемогу соціалістичного колективізованого села — одне з найцентральніших завдань нашої драматургії. Нам відомі ці мікроби — це згубна приватна власність, це боротьба за те, щоб урвати кращий шмат для себе, для своєї сім'ї, хоч би й на шкоду своєму колективові. Наш великий ворог, величезний на зріст — капіталістичні держави, банки, трести говорять: «Чортзна-що, вже п'ятнадцять років ми не можемо з більшовиками впоратись. Але в них є внутрішня зараза. Там є наш менший брат. Він живе в замаскованому вигляді і все отруює, все розкладає навколо себе. Ви побачите, як з часом почне осідати та фортеця, перед якою ми втратили всякий кураж». Виявити цього ворога, драматургічно зобразити в комедіях і драмах його хитрі прийоми, його маску,

його тимчасові успіхи, неминучість його поразки, яка, проте, може бути куплена тільки ціною величезного напруження, психологічне прозріння, розуміння того, що робиться в таборі ворога, розуміння того, що він говорить не для того, щоб висловити свою думку, а для того, щоб її приховати,— це справа художників, це справа соціалістичного художника-психолога.

Класово ворожим силам протиставиться зростаюча соціалістична свідомість мас, те глибоке зрушення, яке для теперішнього часу намічається як справжній центр зосередження сил, зростання соціалістичної власності і зростання свідомості,— що зміцнити соціалістичне господарство — означає зробити нас усіх багатими. Я багатий, тому що Союз Республік багатий, у мене зараз споруджують Магнітобуд, у мене є життєвий плюс або мінус, залежно від успіхів або невдач будівництва, і тому я страждаю або радію, і цьому я віддаю своє життя. Людей, які вже зараз являють зразки соціалістичної свідомості, треба поставити на справжню гору, щоб їхній приклад допоміг у соціалістичному народженні тим, хто ще не звільнився від гніту старих рабських почуттів, думок і навиків.

Я зупинився лише на найважливішому завданні.

Енгельс був хороший комуніст. Він також мріяв. Правда, він не мріяв: «Як би я хотів, щоб кожний драматург не писав жодного акту, заздалегідь не обдумавши, яким чином тут може бути застосований діалектичний матеріалізм». Але він каже: «Я мрію про такі драматургічні твори, які були б сповнені життя, як сповнені життя правдиві, переконливі, захоплюючі твори Шекспіра, але які, з другого боку, були б пройняті глибоким розумінням історичної смуги, яку вони змальовують». І далі він додає: «Мабуть, це буде не в Німеччині».

Так, мабуть, це буде найскоріше не в Німеччині, а в нас. Певне наближення до цього у нас є.

Ми, як кожний з вас розуміє, є ділянкою фронту, загоном борців за соціалізм. Над цим фронтом майорять прапори перемог. На одному з прапорів... накреслено: «Боротьба за науку і техніку».

Драматургія повинна боротися за науку, бо коли драматург не знає дійсності, то він буде поверховий, і в нього завжди буде страшенно мало барв. Він повинен боротися за техніку, бо він інакше не буде виразником

дійсності, не буде справжнім вмілим творцем. Ми боремося за науку і техніку для того, щоб піднести рівень нашої специфічної галузі і дати її на загальне служіння соціалізму.

В майбутні часи, коли остаточна перемога буде вже завойована, наші нащадки будуть з величезною повагою перегортати книгу історії нашого життя. І тоді хай як пам'ятник нашої великої перехідної епохи встануть перед нами не лише ідеї наших мислителів і вождів, не лише перемоги наших мас, не лише техніка, створена нашою соціалістичною працею, а наші великі художні твори, наші драми, які тоді ще йтимуть у театрах, щоб голосом самої епохи розповісти про її історію.

ЗАМІСТЬ ЗАКЛЮЧНОГО СЛОВА[1]

На останньому пленумі Оргкомітету я виступив з доповіддю «Про соціалістичний реалізм у зв'язку з завданнями радянської драматургії». Хвороба не дала мені змоги бути присутнім на дебатах, що розгорнулись на цю тему. Лише недавно мав я можливість проглянути стенограми дискусії. Висловлювання товаришів мені, як основному доповідачеві, не дали багато приводів для заперечень. А втім, на кількох більш-менш значних моментах я думаю зупинитися. Не в тому розумінні, щоб я прямо сперечався з моїми дуже небагатьма опонентами, а в тому розумінні, що я постараюся трохи точніше роз'яснити мою думку в тих випадках, коли її, принаймні дехто, не зовсім ясно зрозумів.

Метод діалектичного матеріалізму

Нема ніякого сумніву, що метод діалектичного матеріалізму є метод, який лежить в основі всього марксистсько-ленінського світогляду, метод, який повинен лягти в основу світогляду і практики всього трудового, соціалістичного людства. До цього ми йдемо у всесвітньому масштабі, і це ми повинні втілювати в життя в міру наших сил всюди, де тільки можливо.

Як основний метод світогляду, а разом з тим і практики соціалістичного людства, метод цей ляже також в основу всіх окремих галузей знання, тобто всіх наукових дисциплін, а також освітить собою, усвідомить, впорядкує всі форми найрізноманітнішої техніки, тоб-

то всяку людську майстерність. Сюди належить, зрозуміло, в одну з перших черг, і всяке людське мистецтво. Отже, і література, отже, і драматургія.

Сперечатися про це було б у нашому середовищі, тобто в середовищі людей, що поділяють марксистсько-ленінський світогляд, просто смішно. Ніхто з тих, хто заперечував проти висунутого РАППом лозунга про метод діалектичного матеріалізму в драматургії (або в художній літературі взагалі), не мав на увазі применшити цим значення самого методу чи заявити, що вивчення цього методу не обов'язкове для письменників. Зовсім інше мали на увазі ті товариші, котрі (як і я) висунули проти цього лозунга певні заперечення.

Кожний радянський письменник, у тому числі й радянський драматург, кожний свідомий радянський громадянин, повинен побудувати собі, поглибити, засвоїти соціалістичний світогляд. З цього погляду було б смішно сумніватись у величезній користі для кожного письменника, зокрема драматурга, від вивчення питань діалектичного матеріалізму. Це, власне кажучи, прямий його обов'язок.

Але питання ставиться не так. Питання ставиться в тому розумінні, чи може письменник, зокрема драматург, взятися за свою справу, за своє мистецтво, не опанувавши ще методу діалектичного матеріалізму саме в своїй галузі, тобто не знаючи ще точно, що таке діалектичний матеріалізм саме в драматургії і яке його застосування в драматургічній техніці, тобто в самому збиранні матеріалу, його усвідомленні, перетворенні його в певну активну розповідь, в композиції цієї розповіді в текст спектаклю і т. д.

Тов. Стецький [2] нещодавно авторитетно звернув увагу на одне смішне і мимовільне зловживання, в яке впадали деякі наші молоді товариші, більш рішучі, ніж обачливі. Вони приходили до медиків різних спеціальностей (психіатрів, хірургів, офтальмологів), до спеціалістів — агрономів, хіміків і т. д. і ставили перед ними завдання негайно перебудувати теоретичні основи їхньої науки на засадах діалектичного матеріалізму, а також і саму їхню практику освітити цим методом.

На цю пропозицію теоретично можливі були дві відповіді. Одні могли сказати: «Ідіть ви геть з вашим методом діалектичного матеріалізму. Ніякого відношення до нас він не має. Він у кращому випадку відіграє якусь

роль, може, навіть дуже важливу роль, у філософії, в соціальних науках, але до природознавства чи техніки він не може бути застосований».

Таку відповідь можна було чути досить часто. Нічого й казати, що ця відповідь — глибоко неправильна і часто підказана не так знанням справи, як дрібнобуржуазною огидою до нового переможного світу.

Ні, діалектичний матеріалізм має прямісіньке відношення до природознавства, до всіх без винятку його розгалужень. Він, безперечно, внесе незмірно більше нового, ніж вніс досі нового до різного роду практики, що спирається на природознавство.

Друга відповідь — це було скороспіле прагнення видати вже за завойовані ті позиції, до яких ми ще тільки приступаємо. Справді, якщо серйозні вчені, до яких приходили з такими вимогами згадані тов. Стецьким товариші, просили їх конкретно вказати, як виглядає те застосування діалектичного матеріалізму до анатомії або фізіології, або як же практично можна зробити ту чи іншу операцію, основуючись на цьому методі, то у відповідь давались іноді страшенно легковажні, неймовірно поверхові і безперечно компрометуючі всю нашу велику теорію відповіді, висувались жалюгідні гіпотези, робились спроби поверхового впровадження термінології діамату в зовсім не освоєні ним галузі.

Така відповідь на запитання про застосування діалектичного матеріалізму до різних сторін знань і практики, в які він іще не ввійшов переможно, навряд чи не шкідливіша від консервативної впертості і небажання бачити все значення цього методу.

Все сказане стосується також галузі художньої літератури і, зокрема, драматургії.

Хто тепер може відповісти на запитання, що таке теорія літератури або драматургії як своєрідна збірка правил, якими міг би користуватися письменник, зокрема драматург, при всебічному і цілковитому застосуванні в цій теорії діалектичного матеріалізму?

У нас немає таких книжок. У нас є деякі, поки що розрізнені спроби розробки з точки зору діалектичного матеріалізму історії літератури, місця літератури в суспільному будівництві і т. д. Коли б ми сказали письменникові, зокрема драматургові, що він не сміє взятися до роботи, поки не усвідомить, як застосовувати в ній діалектичний метод, то ми паралізували б його

дієздатність. Згадайте наведену в моїй доповіді притчу про «жабу і стоногу».

Навпаки, саме в міру того як буде дозрівати соціалістична драматургія (і література взагалі), з самої практики її створення й уважного аналізу продукції ми можемо робити теоретичні висновки і поступово, обачливо, грунтовно підходити до створення теорії літературної практики (театральної також), що цілком засвоїла собі і застосовує метод діалектичного матеріалізму.

Для теперішнього відрізка часу діалектичний матеріалізм у літературі (і театрі) є наша мета, до якої ми йдемо, а не вихідний пункт, з якого нібито ми повинні виходити, як з чогось уже здобутого. Припустімо навіть, що ми справді добре засвоїли собі основні принципи діалектичного матеріалізму, ми, в усякому разі, ще майже нічого не зробили, щоб визначити його специфічне застосування в галузі мистецтва, зокрема художньої літератури.

Для письменника-друга, письменника — співробітника нашого будівництва — цілком достатньо засвоїти лозунг соціалістичного реалізму. Його справа уважно вивчати життя, вивчати його під кутом зору соціалістичних засад, що по-бойовому розвиваються в ньому, поступово відтискуючи старі життєві форми.

Талановитий письменник, якщо він усією душею віддасться спостереженню саме цього боку навколишнього життя і відображенню його в чітких образах, де видно було б усю напруженість, всю небезпеку цієї боротьби і разом з тим переборення соціалістичними началами поки що надзвичайно сильного як всередині країни, так і особливо за її межами ворога, письменник, який зумів би це зробити з усією переконливістю живої конкретності, в яку він одягнув би типові положення, які характеризують цей величний процес, тим самим наблизився б до методу діалектичного матеріалізму. Він тим самим дав би чудовий матеріал до того, щоб, *ідучи за ним,* критик, теоретик міг дедалі чіткіше формулювати правила нашої нової письменницької, зокрема драматургічної, техніки.

Мені здається, що тепер моя думка цілком ясна і не може вже привести до нових непорозумінь.

Драматург і сцена

У моїй доповіді я наголосив на думці, що драматург повинен відігравати в театрі провідну роль, тобто що саме думки і почуття драматурга, висловлені в художньому творі, який називається театральною п'єсою, повинні бути покладені в основу спектаклю, який повинен бути якомога адекватнішим, тобто якомога повніше і ефективніше втілювати цей зміст сценічним оформленням. Деякі непорозуміння, що виростають на грунті цього твердження, йдуть від не зовсім точної термінології, до якої, може (не пам'ятаю цього), вдався у своїй доповіді і я. Треба говорити, звичайно, не про певне протиставлення драматурга і театру, як ніби це були дві зовсім чужі одна одній величини. Треба говорити про єдиний театр, але *всередині* цього театру — про два його елементи, які треба цілковито узгодити, саме про драматурга і сцену.

Про різноманітність пролетарських стилів

Слово «стиль» не має цілком точного, встановленого значення як у європейській мистецтвознавчій літературі взагалі, так і в нашій. Проте я дуже заперечував би проти визнання лозунга «соціалістичний реалізм» за визначення стилю. «Соціалістичний реалізм» є цілий напрям, який буде домінувати протягом певної епохи (може, навіть буде характеризувати собою форми мистецтва соціалістичного людства, так би мовити, остаточні найвищі форми справді людського мистецтва), але такі напрями, як реалізм, класицизм, романтизм, включали в себе значну різноманітність стилів.

Я не маю при цьому на увазі якесь особливе дроблення стилів. Французи кажуть: «Стиль — це людина». Вони досить правильно твердять, що кожний письменник, який заслуговує цієї назви, має свій власний неповторний стиль. Крім того, можна сказати, що один і той самий письменник може мати кілька стилів у різні періоди своєї творчості. Можна твердити, що кожний видатний твір має свій стиль. Ми натрапляємо також на твердження, що, мовляв, даний твір написаний у кількох різних, несумісних або, навпаки, штучно пов'язаних між собою стилях.

Це дроблене і надзвичайно аналітичне розуміння стилю я залишаю осторонь. Безперечно, слово «стиль» означає деяку сукупність особливостей самої концепції художнього твору (тобто його ідей, образів) і його форм, які об'єднують його з якими-небудь іншими творами, сукупність, отже, найхарактерніших і об'єднуючих властивостей певної групи художніх творів, які ми визнаємо такими, що належать до одного й того самого стилю.

Коли, як я вже сказав, великі напрями, які охоплювали собою протягом десятиліть, іноді століть значні людські групи, цілком допускали всередині в себе кілька явно різних стилів (і це не тільки в архітектурі, де слово «стиль» має найбільш визначений зміст, а й у інших мистецтвах, а також у літературі), то якраз соціалістичний реалізм передбачає різноманітність стилів, вимагає цієї різноманітності стилів. Різноманітність стилів прямо-таки випливає з нього.

Я не маю зараз можливості більш-менш докладно зупинитися на цьому твердженні і розкрити цю тезу. Я зроблю це в найближчому майбутньому. Зараз я обмежуся тільки самим цим твердженням: письменники, і зокрема драматурги, які належать до напряму, до школи, до епохи соціалістичного реалізму, можуть писати свої твори в дуже різноманітних стилях. Мабуть, траплятимуться випадки, коли один і той самий письменник вдаватиметься з різною метою до різних стилів, що не виходять, проте, за межі соціалістичного реалізму, який, як ми умовились, включає в себе і деякі види того, що можна назвати соціалістичною романтикою.

З цього погляду трохи смішно, коли, наприклад, тов. Кіршон у своїй великій статті «Драматургію — на передові позиції», надрукованій у «Известиях», з якоюсь лютістю наголошує на поділі радянських драматургів на якісь «Ми» і якісь «Ви», на якихось «новаторів» і, очевидно, якихось «консерваторів». Це тим смішніше, що коли придивишся, в чому ж полягають основні розбіжності цих двох «стилів» (новаторського і консервативного), то річ нібито в тому, що «консерватори» пишуть в актах або принаймні намагаються писати в актах, а «новатори» уникають актів. Названо ще й кілька інших, цілком випадкових ознак, наприклад, намагання вводити великі маси на сцену або, навпаки, прагнення обмежуватись небагатьма окремими дійовими особами і т. д.

Це ж усе чистісінькі дрібниці. Хто захоче поглиблено поставити це питання, той повинен буде виходити з основного визначення художнього реалізму, бо реалістичне мистецтво передбачає, з одного боку, що його об'єктом є саме життя, як воно є, що, з другого боку, митець-реаліст, не будучи рабським фотографом і «натуралістом», обробляє цю реальність, виділяючи в ній типові риси шляхом, так би мовити, закреслювання, усунення цілого ряду непотрібних подробиць.

Уже з цього ясно, що в межах художнього реалізму ми матимемо велику градацію: від такого мистецтва, яке майже межуватиме з реалізмом (і це цілком марксистський прийом показати, наприклад, як певна особа розгортається з цілком конкретної речової обстановки і, так би мовити, оточує нею себе, зливаючись з нею), до типізації типів, які високо здіймаються над конкретною дійсністю і набувають майже характеру типів всеосяжних.

Ми ще матимемо нагоду набагато докладніше зупинитися на цій градації реалізму, що випливає з самої її суті, але такої, що може визначити собою дуже відмінні стилі.

Коли партія підходила до питання про пролетарську літературу, вона ніколи не брала на себе обов'язку визначити, що таке стиль пролетарської літератури, або хоча б навіть передбачити, що такий стиль неодмінно буде єдиний.

Ми взагалі перебуваємо знову ж таки і в цьому випадку не в кінці шляху, а на його початку. Ми не в такому становищі, щоб тепер якось теоретично визначити, що таке пролетарський стиль, і потім намагатися бути йому вірним, а невірних відсікати або карати. Ми повинні надати щодо стилістичних шукань нашим драматургам (і письменникам взагалі) велику свободу і з їхніх шукань, з їхніх удач і невдач виводити потім норми основних стилів нашої соціалістичної художньої творчості. Сварка на цьому грунті є річ дуже негожа і непотрібна. Якщо тов. Кіршон справді впевнений у тому, що він набув якогось достатнього стилю, нехай він доведе своїми творами. Коли виявиться, що в рамках соціалістичного реалізму можна створити шедеври, йдучи різними методами і визначаючи таким чином кілька стилів творчості, то цьому можна тільки радіти. Для тих, хто справді розуміє істинну суть етапу, який ми

переживаємо, в цьому не тільки не буде нічого несподіваного, а, навпаки, деякий результат, який не може не випливати з нинішньої нашої громадсько-художньої ситуації.

Так само велике незадоволення, яке виявляє тов. Кіршон у справі того, що «новатори» хочуть чогось шукати на Заході, мені здається зовсім безпідставним.

Важко собі уявити радянського письменника, який не пишався б нашою радянською літературою і не розумів би, що ми маємо набагато більші скарби і набагато ширші шляхи в майбутньому, ніж Захід. Але звідси ще далеко до того, щоб одгородитися від Заходу і по-грибоєдовському повертатися до якогось доісторичного Китаю «з премудрим у нього незнанням іноземців».

Що й казати, буржуазне мистецтво гниє і дає мало цінного, може, навіть нічого, але ж на Заході є і революційне мистецтво, є мистецтво пролетарське і надзвичайно широке дрібнобуржуазне мистецтво, створюване тим авангардом, який дедалі енергійніше повертає до нас. Я вважаю, що в драматургії Ромена Роллана, Дос-Пассоса, О'Нейля і, мабуть, багатьох інших ми можемо знайти і будемо знаходити в майбутньому чимало імпульсів для нашої власної творчості. Недарма маємо ми організацію МОРПу [3]. Ми схильні створити певний широкий Інтернаціонал мистецтва, в який включаємо не лише витриманих комуністів, не лише закінчених пролетарів, а й тих, які перебувають в дорозі до такого стану, революційних антибуржуазних письменників. Всередині цього Інтернаціоналу ми вітаємо всяку взаємодопомогу, всяку взаємодію.

Менше замикання в норми. Менше передчасних правил. Менше комічних (на зразок сварок Тредьяковського і Сумарокова) суперечок між поетами про те, у кого «пиїтичні правила резонніші». Більше вільної творчості. В надзвичайно широких, але й досить певних рамках, вказаних партією не лише для письменників партійних, а для всіх тих художників, які захочуть діяльно сприяти перемозі соціалізму.

Отже, йдеться про постановку такого питання: чи прокладає нові творчі шляхи сцена і чи повинен драматург, так би мовити, плентатися за сценою і давати їй той літературний матеріал, який потрібний відповідно до її нових «завоювань», чи, навпаки, суспільна свідо-

міть, відображаючи нові форми життя в нових драматургічних творах, тим самим ставить нові вимоги сцені, визначаючи таким чином її методи.

Я стверджую, що в культурах пустопорожніх, де в надрах суспільства, так би мовити, в усьому тілі суспільства не відбувається нових значних процесів, всякий процес мистецтва набуває формального характеру, якщо тільки взагалі не припиняється. В галузі театру цілком природно, що в цих умовах декоратори, режисери, актори шукають нових забавних трюків, нових небачених ефектів, щоб підтримати інтерес у глядача. Це робиться особливо тому, що справжнього нового матеріалу більше немає, і глядач, якого ніщо не хвилює, приходить у театр виключно для того, щоб розважитись. За цих умов усяке сценічне новаторство, природно, стає єдино рятівним засобом, без якого театри просто спорожніли б.

Це значною мірою ми бачимо в Західній Європі.

А коли в суспільному житті відбуваються інтенсивні процеси, що вкрай хвилюють усю публіку, так що остання всіма силами свідомості прагне до того, щоб їх конкретніше уявити собі, щоб збагнути, які сили борються і які перемагають, щоб поглиблено відчути через любов і ненависть своє власне ставлення до цих процесів величезної важливості, то в цьому випадку суспільство, природно, висуває цілі групи драматургів, які намагатимуться осмислити, оформити ці важливі суспільні явища для публіки, дати їй збагнути їх і разом з тим могутньо вплинути на публіку в розумінні виховання її для нових завдань, в розумінні усвідомлення нових шляхів, у розумінні зміцнення в ній емоцій, особливо важливих для розв'язання даних соціальних проблем. Тоді, очевидно, така драматургія постачатиме сцені — режисерові, акторові, декораторові — нові й нові і дуже складні вимоги. Навряд чи сцена за цих умов може легко заспокоїтись на вже здобутих методах. Вона, мабуть, змушена буде шукати нові засоби театрального відображення. Та коли б навіть стара сценічна мова виявилася досить місткою, щоб вмістити в собі весь цей новий зміст, то й тоді принаймні наголос припадатиме саме на новизну цього змісту. Адже не так важливо, що Маркс, скажімо, не став у філологічному розумінні слова новатором щодо німецької мови, а важливо, що він цією німецькою мовою, яка тільки трохи

відрізнялася від німецької мови інших першорядних учених і публіцистів свого часу, сказав цілком нові речі.

У мистецтві, зрозуміло, форма і зміст злиті набагато більшою мірою. Можна собі уявити все ж таки, що новий драматургічний зміст міг би якийсь час передаватись і через старі форми. Однак я вважаю, що бурхливий рух нашої громадськості обов'язково викличе збагачення і розширення сценічних форм. Але важливо тут те, що це збагачення йтиме не від бажання епатувати публіку, якої нічим не діймеш, а від завдань самого життя.

Я гадаю, що основна ідея моя про примат драматургії над сценою в цьому розумінні ясна. Додам лише, що я аж ніяк не підтримую драматургійного чванства, яке може привести драматурга або до лихої думки, що йому не слід вивчати свого великого і складного інструмента — сцени, або що він може ставити «виконавцям» свої вимоги як своєрідний господар. Це, звичайно, дурниці і варварство. Якщо п'єса написана і прийнята театром, далі йде процес уважного і товариського співробітництва, результатом якого має бути єдність всіх численних елементів, що входять в остаточний результат — спектакль, який справляє враження.

ДУМКИ ПРО МАЙСТРА

1. ОСНОВА МАЙСТЕРНОСТІ

Майстер (мейстер, магістер) — це значить учитель. В галузі мистецтва, насамперед у галузі художньої літератури, майстри є такими самими вчителями, якими були і є великі вчені, публіцисти в своїй галузі. Тих і інших можна назвати також вождями.

Для того щоб бути майстром у справжньому розумінні цього слова, треба насамперед мати великий і правильно освоєний досвід. Майстер — це людина, яка своєю житейською мудрістю в найширшому і найглибшому розумінні цього слова перевершує не лише середніх своїх сучасників, а й шар, вищий від середнього. Це людина, видатна рівнем свого розуміння життя і природи.

Майстер захоплює в своєму досвіді навколишнє життя *дуже широко.* Це не людина, яка знає одну якусь спеціальність, якусь вузеньку смужку життя. Це людина, яка орлиним поглядом охоплює надзвичайно широкі перспективи. Разом з тим майстер сприймає навколишнє життя з надзвичайною *глибиною.* Іноді невеликий факт розкривається для нього як величезний, значний, як показник надзвичайно важливих і прихованих явищ. Глибина сприйняття передбачає також сприйняття явищ у їх взаємному зв'язку; сприймати природу і життя (суспільне і індивідуальне) глибоко — це означає бачити живий зв'язок речей як у просторі, так і в часі, бачити в минулому корінь сучасного, бачити, як розгортається той чи інший елемент цього сучасного, чим воно стає для майбутнього.

Само собою зрозуміло, що широчінь і глибина досвіду може стати величезною силою, величезним благом лише в тому випадку, коли вона до кінця освоєна. Поза освоєністю цього досвіду не можна навіть собі його мислити. Майстер носить у собі, так би мовити, картину буття в його розвитку, картину набагато яснішу, ніж та, яка розгортається в дійсності перед поглядом будь-

якої індивідуальності. Майстер — це володар *світорозуміння*. Його світорозуміння оригінальне і індивідуальне саме тому, що він вищий на зріст від інших; тому він і може *вчити* їх, що він більше знає, ясніше розуміє, але разом з тим його оригінальність ніколи не може бути потворністю, вередуванням, чимсь таким, що перебуває поза нормально людським, навпаки, сила майстра полягає в тому, що він, так би мовити, *нормальніший* від звичайних людей, тобто в тому, що він раніше за інших і краще за інших бачить об'єкти в їх зв'язку, саме бачить їх так, що коли інші вслід за ним знайомляться з його поглядами на речі, вони одразу почувають, що зрозуміли ці речі, збагнули їх об'єктивніше, правдивіше, ніж раніше.

Все, що сказано вище, є необхідною передумовою для того, щоб бути вчителем, вождем, майстром. Для політичного вождя, і особливо найбільшого калібру, тобто такого, який повинен бути разом з тим і теоретиком суспільного життя,— це само собою зрозуміло.

Кожний розуміє, що Маркс, Енгельс, Ленін передусім тому вожді, тому майстри широченної життєвої творчості, що вони володіють цим чітким світорозумінням, яке широко і глибоко охоплює дійсність. Відносно митця не всім це ясно. Багато хто гадає, що центр художньої майстерності полягає у формі, в здатності особливо витончено і красиво висловлюватись — однаково словами, звуками чи фарбами. Проте це не так. Митець, якому нічого передати, митець, життєвий рівень якого не вищий від інших, не може бути майстром навіть у тому випадку, коли він володіє гарним «стилем».

Писати приємну музику або привабливу картину — це, звичайно, також мистецтво, але це не буде майстерність, це не зможе бути зарахованим до художніх творів першого рангу, провідних, які справді збагачують людську культуру.

Ще раз наполегливо повторюємо: без цього запасу мудрості, знання речей, без цієї переваги — в значенні чіткого світорозуміння — майстра не може бути, але майстер-учитель має своїм природним доповненням учнів, аудиторію, публіку, яка розширюється іноді до мільйонних мас і навіть до всього людства, переходячи часом межі класу, епохи, націй, до яких реально звертався цей митець.

Учитель вчить. У процесі цього навчання одним моментом є знання вчителя. Він знає більше за інших. Без цього немає вчителя. Другим елементом є вміння викладати, тобто вміння ці свої знання реально, цілісно передати своїй аудиторії.

Для митця справа ця виглядає не зовсім так, як для політичного вождя, і дуже відмінна від простої педагогіки, до порівняння з якою ми тільки що вдалися. Майстер-митець — це така людина, світорозуміння якої складається для неї самої у величезну кількість образів, що групуються в цілі системи за його словом, згідно з тими визначниками, тими детермінантами, які він вводить у цей свій світ образів, для того щоб почерпнути з нього і організувати те, що йому треба для даної мети.

Слід зробити застереження, що як майстер науки, майстер життєвої практики, так і майстер-митець протягом свого життя переходить від однієї теми до іншої. Ці теми можуть в ньому зароджуватись внаслідок природного зростання його внутрішнього світу. Одна тема може породжувати іншу, але так само точно можливо, що теми ці, так би мовити, нав'язуються митцеві якимись значними подіями, що відбуваються в зовнішньому світі, і потребою «публіки» в повчанні, в роз'ясненні саме в такому-то конкретному розумінні, потребою, яку він відчуває.

Як би там не було, коли основою художньої майстерності є володіння даною особою широким, глибоким і ясним світорозумінням, то другою стороною цієї майстерності буде її вміння передати, заразити нею (як говорив Толстой). Це слово дібране непогано, бо завдання митця, на відміну від ученого, полягає в тому, що, розкриваючи свої істини з допомогою системи образів, він впливає не тільки і не стільки на інтелект, як на емоцію, викликає симпатію і антипатію, що доходять в деяких випадках до віддапої любові або палкої ненависті і є тим самим стимулом тих чи інших вчинків.

2. МАЙСТЕРНІСТЬ ВИСЛОВУ

Майстерність вислову не збігається з так званою легкістю. Точно кажучи, жоден майстер не може бути граничпо легким, тобто давати такі твори, які сприймає

публіка без будь-яких труднощів. Навпаки, коли будемо дотримуватись для нас найбільш цікавої галузі — художньої літератури,— то автор, що пише книжку, яку сприймає читач *без будь-яких труднощів,* є представник легкого чтива, аж ніяк не майстер.

З усього вищесказаного ясно, що майстер пише свою книжку (або свою сторінку) для того, щоб піднести свого читача, для того, щоб зробити його в чомусь сильнішим, мудрішим. А для цього читач сам повинен певним чином працювати. Та висока втіха, яку дістає свідомий читач від читання майстерного твору, надається злиттям двох відчуттів: своєї власної роботи, певного переборення труднощів, відчуття, що він розширився, виріс, а також з несподіваного констатування, що цих результатів він досяг, хоч і не без труднощів, але набагато легше, ніж за звичайних умов.

Майстерність вислову полягає в тому, щоб передати зміст цілком адекватно, нічого з нього не зіпсувавши, не згубивши, не збіднивши. Зробити ж це треба таким чином, щоб для читача досягнення цього нового рівня розуміння було настільки легким, наскільки це лише можливо без зниження змісту.

З цього приводу треба сказати кілька слів про форму і зміст. Повсякчас нам повторюють, що форма і зміст збігаються, що це одне і те саме. Це, звичайно, правильно, але тільки за певних умов; якщо неправильно застосовувати цю правильну думку, то можна перетворити її в шкідливе положення.

Той чи інший молодий письменник може подумати, що коли він опанував певний зміст, то тим самим дана йому і форма. Проте це зовсім не так. Цілі класи переживають певну лінію розвитку в розумінні взаємовідносин змісту і форми. Уже значною мірою опанувавши свій зміст, вони ще шукають форми, вони вливають часто свій новий зміст у старі форми, які вони наслідувально запозичили у попередніх класів, або в прагненні до оригінальності виявляються недозрілими, незграбними, неясними. Звичайно, така недосконалість форми неодмінно буде там, де автор сам собі не з'ясував власного змісту, але можна мати зміст, засвоєний прекрасно, а адекватної форми для нього ще не знайти.

Пояснимо це найпростішим прикладом. Я задумав промову на якусь тему. Я її чудово опрацював, і вона цілком ясна моїй голові, але раптом виявляється, що я

повинен її виголосити не російською, а англійською мовою, яку я, припустімо, знаю погано. Зрозуміло, що, незважаючи на цілковиту ясність змісту, англійська форма не буде йому відповідати.

Але хіба це так тільки для чужої мови? Навіть мова цілої нації розвивається в цьому відношенні. І Гете, наприклад, найвидатніший поет німецької мови, скаржився на те, що недорозвиненість німецької мови є величезною перешкодою для повноцінного висловлення ним своїх думок і почуттів. Тим більш усе це правильно щодо окремого письменника. Багатство його словника, гнучкість його синтаксису, тонке знання того, як діють певні мовні форми на читача, для якого він пише,— все це приходить лише з часом. Все це величезне і надзвичайно важливе навчання.

Коли молодий письменник не сміє ні на одну хвилину забути, що нема майстра без великого змісту, і повинен тому повсякчасно вчитися пізнанню життя, то він також повинен пам'ятати, що паралельно з цим йому треба боротися за чисту, ясну, багату форму, яка зовсім не дасться йому як безплатний додаток остільки, оскільки він вивчає життя.

Тов. Шкловський, правильно вказуючи на те, що справжня форма випливає із змісту як його природна структура і що від цього треба відрізняти штучну орнаментуючу форму, якої слід уникати, робить звідси неправильний висновок, що в усіх випадках, коли ми маємо справу з цією першою формою, вона тим самим проста.

Що це за дурниці! Вона, звичайно, *відносно* проста, тобто це найпростіший спосіб вислову для даного змісту, та коли самий зміст надзвичайно складний, то яким чином виявиться простим його адекватний вислів, у якому форма буде знайдена іншою в його природній структурі?

Чи зміг би Маркс написати свій «Капітал» у вигляді легенької книжечки? Він міг би потім сам популяризувати свої ідеї. Популяризація — це також хороша справа. Та кожний популяризатор знає, що це справа підпорядкована. Популяризація полягає в умінні вибрати найважливіше, але спрощення неодмінно збіднює те, що популяризується. Інакше можна було б просто всі великі твори мистецтва замінювати популярними брошурами.

«Євгеній Онєгін» відносно простий. Припустімо (хоч це не зовсім правильно), що Пушкін досягнув такої форми, яка є природною структурою даного змісту. Але хіба це та сама простота, що в «Казці про рибака і рибку»? Про це треба говорити тому, що в деяких випадках під майстерністю починають розуміти (і гадають, що вони при цьому «демократи») саме вміння бути незвичайно простим, але деяка простота гірша за крадіжку. Ми знаємо, з яким обуренням говорив Ленін про тих пропагандистів, які, ніби зважаючи на недостатній культурний рівень робітника, присідають перед ним, сюсюкають і підмінюють величезні в усій своїй цілісності, незмірно важливі істини якимись жалюгідними зліпками, якимись спрощеними подобами...

В цьому розумінні можна сказати, що й митець повинен прагнути до найбільшої загальнодоступності, що вміння, не знижуючи всієї повноти свого змісту, стати загальнодоступним — це вміння величезного значення.

Проте звідси не можна робити того висновку, що майстри художньої літератури повинні дотримуватись обов'язкового рівня загальнодоступності. Коли б ми стали на ту точку зору, що все, що пишуть наші майстри, має бути обов'язково доступне початкуючому читачеві, то, звичайно, виявилося б, що добра половина найбільш майстерних творів нібито надто важка. Але річ у тому, що світ, який ми повинні збагнути і переробити, сам собою складний і важкий. Він вимагає для свого освоєння величезної піраміди організованого пізнання. Сьогоднішній початкуючий читач завтра буде продовжуючим. Наші маси виділяють із свого середовища передовиків, та й в усьому своєму цілому піднімаються зі щабля на щабель вгору до складнішого і важчого. Тому, визнаючи величезну важливість найбільшої відносної простоти, до якої тільки можна прийти, не втрачаючи складності задуму, багатства змісту, треба прямо сказати, що цією складністю задуму і цим багатством змісту зовсім не правильно *жертвувати* простоті.

«Життя Клима Самгіна» написане *відносно* надзвичайно просто, але цю простоту доводиться визнати лише пропорційно до величезності задуму. Що було б, якби, бажаючи бути простим, Горький у змалюванні найвитонченіших інтелігентів минулого змусив би їх через це говорити мовою, доступною наймалокультурнішому читачеві? Кожному ясно, що це була б величезна помилка.

Отже, майстерність полягає в цілковитій адекватності форми змістові і, значить, у величезному усвідомленні даного змісту. Іти далі від цього і знижувати зміст — це означає йти наперекір здоровому глузду, справжнім інтересам мас, прямим вказівкам Леніна. Це означало б стати на шлях фальшивої простоти і писати вульгаризуючи.

Та ще страшнішим ворогом майстерності, *ніж фальшива простота,* є *фальшива складність.* Фальшива кучерявість, фальшива вигадливість несумісні з майстерністю. Правда, авторів, які кокетують, вміють створити зовнішній, поверховий, декоративний блискучий твір, називають майстрами, але хто називає їх майстрами? — люди, в яких уже вихолощене почуття змісту, які живуть формою.

Ми говорили вище про те, як молодий клас і молоді автори повинні боротися за форму, що відповідає вже наявному в них змістові.

Ну, а старі класи і старі автори дуже часто, навпаки, втрачають уже будь-який живий зміст, втрачають реальний рух уперед, замінюють його різними формальними фокусами.

Уявна красивість замість форми, адекватної змістові, може з'явитися з різних причин. Вона може з'явитися тому, що автор не цілком ясно засвоїв собі «свій» зміст. Образи для нього самого ще розпливчасті. Через це виявляється розпливчастим, перевантаженим і той уже створений ним світ, яким є художній твір. Але вищезгадана фальшива красивість, фальш, складність може з'явитися і сама собою в результаті властивого епосі формалізму. Формалізм, як ми вже сказали, властивий епохам занепаду, але, наприклад, у наші дні ми маємо водночас занепадницьку буржуазію і пролетаріат, який прямує вперед. Занепадницька буржуазія створює формалістичне мистецтво. Пролетаріат, який прямує вперед, мав би всіляко цуратися його, але, будучи молодими і недосвідченими, пролетарські митці потрапляють під формалістський вплив. Їм здається, що коли вони просто передадуть те, що вони бачили, чули, думали, відчували, то їм докорятимуть за недостатню художність. Їм здається, що такий їхній твір видасться голим і бідним порівняно з формалістськими повними квітками, що розквітають поряд.

Такі автори не розуміють того, що вони не наближаються до майстерності, а відходять від майстерності в міру того, як вони роблять кучерявішим і вигадливішим свій стиль.

Я дозволю собі навести деякі приклади. Візьмемо, приміром, роман Шолохова «Піднята цілина». За винятком дуже невеликої кількості невдач (такі невдачі можна знайти навіть у визначних майстрів) твір Шолохова є майстерним. Дуже великий, складний зміст, що сповнений суперечностей і поривається вперед, одягнутий тут у прекрасну словесну образну форму, яка ніде не одстає від цього змісту, ніде не урізує, не збіднює його і якій зовсім не доводиться затуляти собою якісь дірки або прогалини в цьому змісті.

Роман т. Панфьорова «Бруски» також річ дуже значна. Він змальовує приблизно ті самі явища з глибоким комуністичним розумінням, зі справжньою пролетарською пристрастю. Проте коли читаєш третю частину цього роману, здається, що іноді неясно розрізняєш описувані явища, риси дійових осіб. Річ полягає лише в тому, що т. Панфьоров намагається зробити свій виклад більш вишуканим, мабуть, як він думає, більш художнім. Він ніби боїться, що про його роман скажуть: та це ледь прикрита публіцистика або, власне кажучи, звичайний великий нарис. Він ніби не хоче зрозуміти, що коли йому вдалося влити свій зміст у живі образи, то цим самим він переміг такі заперечення, відкинув їх. Ні, йому здається, що треба вишуканіше висловити, знайти якісь нові слівця, новий синтаксичний зміст.

Погані справи з романом «Енергія» Гладкова. Він надзвичайно важливий темою, не менш важливий, ніж два попередні романи. Він задуманий, пережитий надзвичайно чесно. Тов. Гладков тут з величезною щирістю намагається змалювати нам людей на великій будові разом з їхнім внутрішнім змістом, не лише в їхній громадській діяльності, а і в їхніх інтимних переживаннях. Звичайно, це високе і важливе завдання. Але цей роман не можна читати без досади: т. Гладков буквально не скаже по-простому жодного слова, а все з кривлянням. Ці зовсім не правильні звороти і парадоксальні образи, зрештою, невимовно стомлюють читача.

Я раджу зробити такий дослід: узяти і перекласти якусь сторінку з цього роману, особливо там, де йде складна, «розумна» розмова, російською мовою,— та-

кою, якою говорять між собою більш-менш культурні люди. Ви одразу відчуєте, що сторінка стала простіша, приємніша, прийнятніша, але, на жаль, ви несподівано побачите, що розумні розмови раптом звелись до банальності. При перекладі на звичайну міцну російську мову в романі Гладкова дуже й дуже багато чого стає банальним.

Я не думаю, щоб це йшло від браку оригінальності думки самого автора. Він міг би, мабуть, зробити своїх інженерів-партійців, керівників будови, робітників, жінок набагато оригінальнішими, але на ділі він зробив їх оригінальними тільки тим, що вклав їм в уста різні виверти і оточив їх безмежною кількістю таких самих вивертів. І ці виверти, і складні знахідки закрили від самого т. Гладкова банальність признань, роздумів, вагань, переживань його дійових осіб, а також і їхньої мови.

3. ПРО УЧНІВ І ПІДМАЙСТРІВ

Не кожний стає майстром, але кожний, перш ніж стати майстром, має бути учнем і підмайстром. Існує думка, що поки письменник є учнем і навіть значною мірою поки є він підмайстром, йому не треба друкуватися. Ця думка, що її, як важке правило, застосував, наприклад, Флобер до Мопассана, здається мені соціально неправильною для нас.

Дуже часто письменник-початківець у нашому середовищі, виходець із справжньої трудової маси, несе з собою надзвичайно новий і гострий зміст. Припустімо, що він ще не може висловити його в адекватній формі. Він висловлює його ще по-учнівському. Це нічого. Його критикуватимуть, і він на цій критиці повчиться. Але соціальний виграш від його твору загалом все ж таки є. Творами підмайстрів можна вважати величезну кількість літератури, яка фактично виходить. Майстерний твір — це ж плід, який не так часто трапляється. Перед майстерним твором критика звичайно німіє. Майстерний твір стає зразковим. Твори підмайстрів, зрозуміло, мають великі недосконалості. Досвід іноді охоплений не досить широко. Іноді збагнутий не досить глибоко. Не охоплений зв'язок речей між собою в просторі і часі. Він іноді переданий не в адекватній формі, яка просто якісно не підходить, або надто спрощена для даного

змісту, чи штучно ускладнена в результаті не сили, а слабкості автора, як це завжди буває із штучною складністю. Та на таких творах вчиться не лише сам автор-підмайстер, а й інші автори-підмайстри, і публіка, і все рухається вперед.

Найщасливіша епоха — це та, коли підмайстри у мистецтві творять майже як майстри. Таку епоху доводиться визнавати класичною. На грунті такої високої середньої літератури завжди з'являється цілий ряд геніїв.

Це, безперечно, наше майбутнє, і притому недалеке.

А проте і майстер зовсім не є постать пасивна. Вже не кажучи про те, що майстерність дається ціною величезної праці, вона підтримується також ціною величезної праці. Справжній майстер не старіє. Справжній майстер не виписується. Життя повсякчас дає йому новий і новий зміст, і він знову й знову з граничною силою і виразністю оформляє його. Через це для справжнього майстра ніколи не може настати час, так би мовити, рантьєрського самовдоволення, коли він міг би сказати собі: «Я звершив велике і тепер стрижу купони».

Справжній майстер навіть ніколи не може бути задоволений собою — не в тому розумінні, щоб він осуджував свої колишні шедеври, а в тому розумінні, що йому завжди хочеться написати нове, яке, стоячи принаймні на тому самому рівні, охопило б нові явища життя. Ось чому справжній майстер завжди трудівник. Коли майстер одстає від життя, перестає розуміти його — це означає, що він перестає бути майстром. Коли майстер за своєю самовпевненістю проймається думкою, ніби все добре, що він не пише, і починає недбальствувати або манірничати,— це означає, що він перестає бути майстром. Усе має повсякчас — шляхом праці і самовдосконалення, шляхом пізнання і з'ясування навколишнього — йти вперед. Що не йде вперед, те падає назад.

Я висловив тут лише деякі думки про майстерність. Уся система думок про майстерність, так би мовити, теорія майстерності, хоча б, скажімо, теорія літературної майстерності, є завдання величезної ваги і величезної складності. Очевидно, її можна виконати тільки колективно. Але, в усякому разі, в мене особисто є незрівнянно більше думок про майстерність, ніж та кількість, яку я зараз висловив.

Ми ще неодмінно повернемося до цієї теми. Треба, наприклад, постаратись обов'язково з'ясувати відношення майстерності до новаторства. Відношення майстерності до метафор. У нас зараз про це сперечаються: одні кажуть, що майстер не має потреби в новаторстві. Він пише вже готовою доброю, міцною, класичною мовою. Інші твердять, що майстром є тільки новатор, бо той, хто не вносить нових форм, тим самим показує, що він не вносить і нового змісту. Який же то майстер?

Одні кажуть — «писати якомога простіше» — це означає писати без метафор, давати основний чіткий рисунок. А інші кажуть — це означає оголяти літературу. Метафора є природне дитя нашого образного мислення, і відмовитись від неї — означає осудити себе на наготу і убозтво.

Про ці проблеми і деякі інші ми ще поговоримо в «Литературной газете».

Ми були б особливо задоволені, якби на нашу думку відгукнулись думки інших критиків і письменників. Адже ми й самі відгукуємось тут на те, що почули від інших.

ДУМКИ ПРО КРИТИКУ

Критика, коли навіть брати лише галузь літературної критики, яка нас тут тільки й цікавить,— явище величезне, і думок про неї можна і треба висловити багато, тим більше, що думки про критику як наші, тобто ті, що є в розпорядженні нашого марксистсько-ленінського літературознавства, так і буржуазні аж ніяк не належать до числа закінчених і ясно викладених.

У цій статті я викладу лише деяку, сказати б, сумарну систему думок про критику. Але я хотів би сподіватися, що навіть кілька цих систематизованих думок не будуть марними.

Художня література (як і все мистецтво взагалі) є актом класового самопізнання. З одного боку, воно приходить само собою: з'являється новий клас, дозріває й створює і свою художню літературу. З другого боку, цей акт створення художньої літератури відбувається більш-менш свідомо, тобто окремі виразники класу розуміють значення художньої літератури, прагнуть того, щоб скоріше створити її або допомогти їй створитися.

Клас з'являється на соціальну арену завжди знизу. Йому доводиться пробиватися крізь порядок, створений попередніми панівними класами. Той «простолюд», з якого піднімається новий клас, до свого класового самовизначення вважає себе, так би мовити, нижчою людською породою порівняно з аристократією. І ось коли клас формується, він приступає, так би мовити, до поступової організації своєї власної класової гордості. Він починає заперечувати, що ті риси, якими вирізняється вищий клас, є справді вищими і що його власні побутові, етичні, господарські риси є справді нижчими.

Майже завжди в такі епохи вважалося, що порядок життя вищого класу утверджений їхніми божественними предками, що в аристократичному началі панує безпосередньо божественна, духовна, творча сила. Навпа-

ки, нижчі класи являють собою не пройняту благодаттю матерію, щось безформне.

Ми бачимо, що нижчі класи (це особливо помітно на боротьбі буржуазії за свою самостійність) саме в цьому розумінні в усякому більш-менш розвиненому суспільстві досить визначено займають матеріалістичні позиції проти ідеалістичних. Вони починають вчити, що матерія не є щось безформне, що вона сама творить з себе свою форму і що вона зовсім не потребує штучного прищеплення надреальних сил з неба за допомогою жерця.

Коли майже завжди можна відзначити, що найвидатніші ідеологи нового висхідного класу схильні до матеріалізму, то так само часто помітні їхні тенденції до діалектики.

Ці найважливіші настанови роблять вожді-політики і філософи нового класу. За ними йдуть митці і закріплюють їхню роботу.

Митець розробляє побут нового класу. Ще вчора нехтувані пісні й танці міщан та селян сьогодні оголошуються джерелами краси. Побутові норми суспільного й сімейного існування, які вчора ще викликали глузування, сьогодні відтворюються, як дорогоцінна традиція.

Митці, крім того, що вони прагнуть піднести таким чином побут свого класу, знаходять також неабиякі соціальні події, в яких виявляється своєрідний героїзм їхнього класу. Дедалі сміливіше ці митці піддають сатиричному обстрілові форми життя аристократії, які ще вчора оточувалися шанобливістю. У цій боротьбі новий клас прагне не лише організувати свою самосвідомість,— він прямо намагається дезорганізувати свого ворога і залучити на свій бік союзника.

Покоління літературних критиків з'являється трохи пізніше, ніж перші заклики митців, бо літературна критика є ніби другий, повторний, поглиблений акт художнього самопізнання класу. Ми говоримо художнього самопізнання, тому що в даному випадку маємо на увазі тільки літературно-художню критику, критику, яка має своєю основою мистецтво.

Що робить критик? Він виступає перед твором митця, як один з юрби, як один із слухачів. Він говорить: «Митець, ти твориш для нас. Ти твориш в образах. Нам хочеться насамперед зрозуміти, чим же ти нас збагатив, що є нового в твоїх образах, чому те світло, в якому ти подав нам речі, робить нам їх ближчими, зрозумілі-

шими? Кожен з твоїх слухачів, глядачів і читачів має думати про це. І я, активний член твоєї аудиторії, не можу не думати про це, і я не можу не думати вголос».

Отже, критик виявляється ніби ходаком від великої публіки в країну мистецтва. Він встановлює зв'язок між митцем і масою.

Чи потрібно це?

Може, митець одразу має бути таким зрозумілим, що зовсім не треба пояснювати його масам?

Звичайно, це цілком може бути так. На перших ступенях культури це навіть завжди так. Митець спочатку мало чим відрізняється від публіки. Творчість його має такий характер, що багато хто вважає, ніби вона колективна. Але чим більше розгортається складність суспільства, тим складнішими стають і самі проблеми мистецтва.

Уявіть собі, що перед даним класом постала б така дилема: або відмовитися від багатьох складних, але важливих сторін життя, тому що художнє трактування їх складне і не одразу зрозуміле, або зайнятися ними, незважаючи на те що тим самим митець ніби відходить на певну відстань від свого середнього читача. Дилема була б дуже важка, якби на допомогу не приходило нове соціальне явище, а саме: виділення з читацької маси літературного критика.

Отже, повторюю, насамперед літературний критик працює для класу в цілому, тобто він наново дуже своєрідно розмінює художньо-образні цінності, в яких полягає зміст художнього твору, на життєві фактори, на явища життя, дійсності, на її тенденції, на форми її боротьби, на надії, лозунги і т. д.

Само собою зрозуміло, літературний критик, зокрема якщо це видатний літературний критик, виявляється не лише своєрідним ватажком свого класу, який уміє на підставі прикладів, створених митцями, давати яскраві уроки соціальної дійсності своєму класові. Ні, він має ще властивість, додаючи до такого уроку свою ораторську могутність, свій власний критичний темперамент, вести на шлях відповідної даному моментові діяльності не лише членів його класу, а й людей споріднених груп, що стають таким чином підсобними щодо його колективу.

Однак і це аж ніяк не вичерпує особливих завдань критика.

Ми запитували себе: чи справді потрібен критик як помічник для розуміння митця? А тепер ми повинні спитати себе: чи справді потрібен критик як учитель самого митця?

Ми знаємо, що найвидатніші літературні критики різних часів і народів були вчителями письменників. Вони вчасно помічали найяскравіші таланти. Вони вказували їм на їхні помилки, вони допомагали їм знайти адекватну для їхнього змісту форму. Вони часто пояснювали художникам не зовсім зрозумілі їм суспільні явища, так що тільки після цього сам митець цілком, всебічно розумів, що саме він створив.

Чи потрібно це? Хіба не можна уявити собі, що письменник сам у цьому відношенні критик, що він сам розуміє, що таке стиль, що таке різні жанри, де і як треба шукати форми, які могли б розкрити відповідним масам публіки його творчий задум, як саме заманювати живе життя, перетворювати його на жар-птицю — образ і як саме змушувати цей образ співати чарівну пісню про заманене в нього життя — таку гучну, таку вкрадливу, якої саме життя співати не вміє?

Звичайно, можна уявити собі, що митець усе це вміє сам. Справжній митець є критичний митець, критичний геній. Це є людина, яка розуміє, що вона робить, отже, знає і методи творчі, і методи експресивні.

Чи потрібний тоді для такого митця критик? Може, через такого критика йому буде прикро?

Це цілком можливо. Часто найкращий критик даного класу і даного часу щодо того чи іншого митця може сказати: «Я радий і ремінець на його взутті розв'язати, я радий, якщо допоможу менш підготовленому зрозуміти всю повноту його пісні, а про те, щоб його самого вчити, про що співати і як співати, про це моя скромність заважає мені навіть подумати».

Проте мистецтво, зокрема художня література, є величезною ареною класової боротьби; письменник бореться з письменником, письменник бореться за письменника і за публіку. Критик бореться з критиком, вони борються за вплив на письменника і за вплив на публіку. Вони борються за окремі письменницькі постаті. Ідуть немовби величезні хвилі владних коливань, що намагаються перетворити в себе, в свій власний ритм те, що вони зустрічають.

Ось перед нами видатний художній критик. Він зі своєї антени пускає раз у раз певні струми високої напруги, які входять у зв'язок з усім, скажемо так, що відбувається в культурному ефірі. Флюїди цього критика натикаються в культурному просторі на визначні твори чужого йому митця або недовершеного митця, митця, який не розуміє свого власного справжнього класового сенсу, припустімо — відсталого митця, і тут же відбувається боротьба. Флюїди критика входять у блискучі сполуки з позитивними силами твору цього митця. Яскравість його образів, сила його почуття, точність його формул загоряються від зіткнення з критикою яскравим світлом, і той, хто спостерігає це, каже собі: «Але погляньте: під реакцією на розгляд критика твори А. засяяли, як північне сяйво».

І раптом поряд з цим ви помічаєте пустоти, сірі ями, жалюгідну фальшиву мішуру.

Що таке, хто це спотворив раптом творче обличчя видатного митця Б.? Ніхто не спотворив його творчого обличчя, а лише під впливом реакції на критику стало ясним те, що в нього не відчуто до кінця, недодумано. Сам митець може надіти на свою голову кілька своїх вінків, на ноги — найвищі котурни і почати плювати, як верблюд, на нешанобливу критику. Але від цього йому користі не буде. Якщо він буде наполягати на своєму,— це означає, що він опиниться не в цьому таборі, і тоді батарея критика продовжуватиме стріляти по ньому. Але може статись і так, що письменник зрозуміє внутрішню нерівність своєї творчості і перевірить себе, в результаті чого його хист підніметься на новий, вищий рівень.

У цьому один із кращих тріумфів критика, і не лише коли йдеться про великі поправки, а й про маленькі, не тільки коли йдеться про великих письменників, а й про маленьких.

Основним хистом письменника є, звичайно, його художній хист. Ми вже говорили в наших «Думках про майстерність»[1], яке величезне значення має тут набуття чіткого світогляду, як важливо тут також знайти найефективніші шляхи виразності. Але не потрібні ні світогляд, ні виразність (з точки зору художньої) тому, хто не може розгорнути їх саме в галузі художній, тобто в образній тканині.

Митець, що найвищою мірою здатний мислити, відчувати і творити в цій образній тканині, який розумно і сумлінно будує свій світогляд, чесно і вдумливо працює над поліпшенням власного стилю,— ця чудова людина, цей надзвичайно цінний співробітник у галузі художній може, однак,— з погляду повноти охоплення явищ дійсності, з погляду обсягу знань про неї, з погляду чіткості розуміння спрямування соціальних сил свого класу, з погляду чуйності до лозунгів керівної партії свого класу,— не бути, так би мовити, максимально озброєним. Чи будемо ми через це відмовлятися від нього? Чи скажемо ми, що він повинен лишатися осторонь від табору митців, поки всього цього не набуде? Звичайно, ми ні в якому разі так не зробимо. Або, може, ми скажемо, що такий митець може дати своєму класові величезні скарби, але, може, трохи не дороблені, не зовсім з'ясовані в деталях, розпливчасті, і заспокоїмося на цьому? І це було б погано. Коли б видатні митці наші вносили певну, хоч і мимовільну, фальш, ми не могли б залишатися до цього байдужими...

То що ж робити? І тут нам необхідне це вторинне соціальне явище — критика. Критика уточнює письменника і для нього самого, і для широкого читача. З чужого і ворожого вона зриває маску, говорить про нього справжню важку правду; тому, хто перебуває в дорозі, допомагає, вказуючи водночас, де ж він застряв; неточне — уточнює.

Ніби трохи інакше стоїть справа щодо смаку і стилю. Тут, здавалося б, митець сам повинен бути своїм власним керівником. Однак буває частенько, що, внаслідок ще не закінченої освіти або внаслідок особливостей розумового складу, митець володіє чудовою творчою фантазією, але критикувати сам себе не зовсім уміє. В його саду буйно ростуть розмаїті метафори, але серед них багато таких, які слід було б виполоти.

Так, ми знаємо митців, які самі собі псують неповнотою свого смаку, незнанням усіх прийомів свого великого ремесла, недостатньою історико-літературною освітою, іноді навіть просто неповним володінням своєю власною чудовою національною мовою.

Ну, що ж, заборонити такому письменникові писати? Як же це можна! Безперечно, що дуже велика кількість цінних скарбів літератури міститься в цих недосконалих творах, а тепер, коли пролетарська і колгосп-

на маса виділяє безпосередньо зі свого середовища молодих письменників, надмірно затримувати початок їхньої участі в прямій роботі було б дуже жорстоко — тим більше, що навчитися ж плавати можна тільки плаваючи.

І тут питання розв'язує наявність критика. Над критиком часто кепкують: якщо людина не стала хорошим письменником, то вона стала критиком.

Це не соціальна, а пошла, обивательська точка зору. Критик — це, власне, людина з публіки. Критик — це пристрасний читач. Це читач, який усім серцем прагне якомога скоріше перетворити художні красоти в життєві подвиги. Це особливий талант.

Іноді такий критик може написати хорошу драму або хороший сонет. Іноді він зовсім не може цього зробити.

Візьму трохи грубуватий, але роз'яснюючий приклад. Чудовий учитель співу, можливо, вже більше не може або взагалі ніколи не міг сам віртуозно заспівати на концерті якусь арію; але перетворити напівготового співця в блискучого віртуоза він може.

Може і повинен уміти робити це і критик. От коли він цього не може, коли він просто, як вагнерівський Бекмессер [2], скрипить по дошці крейдою, з приємністю виправляючи шкільні помилки творця,— тоді смійтеся з нього.

Отже, колектив, що правильно розвивається, має в своєму середовищі певну кількість блискучих інструкторів. Вони самі, як самостійні творці, може, і не першокласні, але як дороговкази необхідні і вправні — і, звичайно, обізнані.

Ось ті думки, які я хотів викласти читачам «Литературной газеты» зараз же. Скажу прямо, що це тільки перша половина моєї статті. Закінчу я її лише тоді, коли додам до неї думки про те, які ж ті завдання, що стоять перед нашою пролетарською критикою в нашій країні. Як, на мою думку, ті завдання ми, критики, при підтримці митців, літературознавців і громадськості, могли б упорядкувати і організувати.

СТАТТІ, ПРОМОВИ І ЗАМІТКИ ПРО ПИСЬМЕННИКІВ

ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ ПУШКІН

Думка щороку святкувати пушкінський день [1] — гарна думка, бо значення Пушкіна для російської літератури і російського народу невичерпне.

Звичайно, жодної миті не можна сумніватись у великості геніального обдарування Пушкіна, але річ не лише в цій великості обдарування.

«Не родися багатим,— каже приказка,— а родися щасливим». Її можна перефразувати так: родися геніальним, а основне — родися своєчасно.

Тен говорив, що літературу визначає раса, клімат і момент, нібито навіть стираючи таким чином особу. Гете в передмові до своєї автобіографії говорить: «Коли б я народився на 20 років раніше чи пізніше, я був би зовсім іншим». І ми, марксисти, говоримо щось подібне. Ми твердимо, що особа, принаймні дуже і дуже значною мірою, є відбитком свого часу. Звичайно, великий час може відбитися тільки у великій людині. Можна уявити собі підхожу епоху без підхожої людини, (хоч це й рідко буває, бо в середньому талановитість людства однакова в усі часи). В цьому випадку ми мали б багатозмістовного поета, формально недосконалого. Можна собі уявити (і це часто буває) дуже велике обдарування в епоху лихоліття. Тоді ми маємо дуже велику формальну досконалість при пустоті змісту.

Але читач скаже: та хіба епоха Пушкіна була така велика? Та хіба вона була епохою щасливою? Важко уявити собі епоху похмурішу, і Пушкін метався в ній, страждав, рвався за кордон, загинув напівсамогубством, заплутаний у тенетах самодержавства, бездушного світу, огидних літературних звичаїв і т. д. і т. п.

Все правильно. То було ранньої весни, такої ранньої, коли все вкривав туман, талий сніг, коли в повітрі з незвичайною силою множились і роїлися хвороботворні мікроби,— весни вітряної, сірої, бруднуватої. Але ті, хто

прийшов раніше від Пушкіна, не бачили весняного сонця, не чули дзюрчання струмків, не відтанули їхні серця. Закляклими були їхні губи і бурмотіли в морозному повітрі неясні слова. А ті, хто прийшов після Пушкіна, опинилися на становищі продовжувачів, бо найголовніші слова Пушкін сказав.

Класичний вік для кожної національної літератури — це зовсім не найблискучіший у політичному, економічному чи культурному відношенні вік. Це перший вік відносно первісної, я б сказав, юнацької зрілості інтелігенції даної нації. Як тільки обставини дають можливість цій нації народитися, зміцніти, як тільки її таланти можуть хоч трохи округлитися, так одразу ж вони починають кувати мову, а вона ще гнучка, вона ще податлива. Зовсім не треба фіглярувати, вигадувати, мудрувати і хитрувати. Досить брати обома руками із скарбниці народної мови і з допомогою її називати речі, як Адам у біблії вперше називає первозданні феномени навколишнього світу.

І те саме стосується змісту. Ніхто ще не висловив жодного живого, жодного гнучкого, жодного складного почуття. І коли вони нагромадилися в душі, вони прориваються з живильною свіжістю, незвичайною природністю. Природність, органічність, первозданність — ось ті печаті, які лежать на щасливому чолі класичних творів. І коли б ти був хоч премудрою головою, хоч би перевершував ти навіть геніїв класичної епохи, однаково ти багато в чому будеш епігоном, бо писатимеш мовою, якою вони писали, а вона вже звичайна, або, бажаючи йти далі, почнеш манірничати, перебільшувати, впадати в педантизм, провінціалізм і т. д. і т. п.

Змістом самий час стає набагато складнішим, набагато більше поглиблюється величезною різноманітністю поступово накопичуваного зовнішнього і внутрішнього життя. Та, крім того, з усього цього запасу нам доводиться, якщо ми хочемо бути оригінальними, брати не ті риси, які є найважливішими. Треба вдаватися до імпресіонізму, тобто замість істотного відзначати випадкове і побіжне, бо істотне вже відзначене; або до деформації, тобто до прагнення перекрутити явища природи, бо такими, якими вони є, вони вже чудово відображені і звеличені велетнями класиками; або до туманного символізму, намагаючись крізь речі бачити складне і таємне, чим багата душа епігона.

Епігонство — жахлива річ. Ми не заперечуємо того, що серед епігонів можуть бути також велетні обдарованістю, не менші, ніж класики, ані того, що епігонська література може бути надзвичайно витонченою, оригінальною, сильною, навіть приголомшливою, але завжди люди мимохіть, в кращі хвилини свої, оглянувшись на Гете, на Моцартів або глибше, в інші класичні часи, на Гомерів, Калідас, відчуватимуть, що там справжня, безтурботна, глибока, заспокійлива, цілюща краса, яка підносить,— і що всі пізніші викрутаси, судороги, домисли — аж ніяк не є прогресом, хоч і не позбавлені своєї цінності.

Мабуть, великий потоп соціальної революції, мабуть, повсталий пролетаріат здатний зовсім до дна, з самої основи освіжити мистецтво. Але це ще дуже сумнівно, і, певна ж річ, не можна заради цього гаданого оновлення заявляти претензії на становище голої людини на голій землі [2].

Пролетаріат може оновити людську культуру, але в глибокому зв'язку і спадкоємності з досягненнями минулої культури. І, може, найправильнішою є надія на те, що тут ми матимемо явище ще не бувале, не явище нових народжень, а фаустівського повернення до юності з новими силами й новим майбутнім і з усією пам'яттю про минуле, яке, однак, не обтяжує душі.

Поки що лишимо осторонь це питання і повернемося до Пушкіна. Пушкін був російською весною, Пушкін був російським ранком, Пушкін був російським Адамом. Що зробили в Італії Данте і Петрарка, у Франції — велетні XVII століття, в Німеччині — Лессінг, Шіллер і Гете, те зробив для нас Пушкін. Він багато страждав, тому що був першим, хоча ж і ті, хто прийшов за ним, російські «творці», за їхнім визнанням, від Гоголя до Короленка, немало лиха винесли на плечах своїх. Він багато страждав, бо його чудовий, полум'яний, духмяний геній розквітнув у суворій, майже зимовій, майже нічній ще Росії, але зате мав «фору» перед усіма іншими російськими письменниками. Він перший прийшов і за правом першого захоплення опанував найбільші скарби всієї літературної позиції.

І опанував рукою владною, вмілою і ніжною; з такою повнотою, співучістю і грацією висловив основне в російській природі, в загальнолюдських почуттях, в усіх майже галузях внутрішнього життя, що сповнює вдяч-

ністю серце кожного, хто вперше, навчаючись великій і могутній російській мові, вперше припадаючи до джерел священного справжнього мистецтва, п'є з Пушкіна.

Коли порівняти цього корифея нашої чудової літератури з іншими зачинателями великих літератур, з неоціненними геніями: Шекспіром, Гете, Данте і т. д., то мимохіть зупиняєшся перед деякою абсолютною своєрідністю Пушкіна, до того ж своєрідністю несподіваною.

Справді. Чим пізніше виявилась особливо багатою і чудовою наша література? Своєю патетикою, майже патологічною патетикою. Наша література ідейна, бо не можна їй не мислити, коли така прірва розверзається між самосвідомістю її носительки — інтелігенції і навколишнім побутом. Вона хворобливо чуйна, вона піднесена, благородна, вона страдницька і пророча.

А проте коли одразу, не вдумуючись у деталі, поглянути на творчість Пушкіна, то перше, що здивує,— це вільність, ясне світло, якась танцююча грація, молодість, молодість без кінця, молодість, що межує з легковажністю. Звучать Моцартові менуети, бігає по полотну і викликає гармонійні образи Рафаелів пензель.

Чому ж Пушкін загалом, в основному такий безтурботний, безтурботний до того, що навіть кажуть іноді: «Все-таки це не Шекспір, все-таки це не Гете; ті глибокодумніші, ті більш філософи, більш учителі!»

Припустімо, ті, хто говорить так, не мають слушності, принаймні цілковитої, бо досить тільки підняти габу грації Пушкіна, і можна побачити глибини, що провіщають подальшу російську літературу: «Моцарт і Сальєрі», «Бенкет під час чуми», зі своєю жахливою піснею голови, деякі сцени «Бориса Годунова», деякі ліричні пориви в «Євгенії», загадковий «Мідний вершник» та багато іншого — все це якийсь широкий океан, якісь моторошні провалля і види на такі вершини, куди ледве-ледве могли б долинути крила Дантів і Шекспірів.

Але ці догадки, ці з надзвичайною легкістю на абордаж узяті психологічні та інтелектуальні цінності, на які Пушкін нібито не звертає особливої уваги, подібно до чудового «Фауста» [3], де в невеликій сцені Пушкін стає нарівні з Веймарським напівбогом [4],— усе це створене нібито випадково, нібито велика рука, пробігаючи по клавіатурі щойно відкритого інструмента, знайомлячись і знайомлячи інших з усіма чарівними поєднання-

ми звуків на ньому, часом видобуває кілька акордів, вірніше, дисонансів, що вражають слухачів.

Звідки ж це пушкінське щастя при нещасті його особистого життя? Може, це цілком індивідуальна риса? Я гадаю, ні. Я гадаю, що і тут Пушкін був орга́ном, елементом, частиною російської літератури в усій її історичній органічності.

Встав богатир; силонька по жилоньках так і переливається. Вже передчуваються горе і скорбота, вже передчувається вся глибина і мука окремих проблем, але поки що не до них, і навіть вони тішать. Усе тішить, бо сильна ця прекрасна юність. У Пушкіні-дворянині насправді пробуджувався не клас (хоча клас і наклав на нього якусь свою печать), а народ, нація, мова, історична доля. Ось ті зерна, які привели-таки нарешті до нашої гіркої і сонцесяйної революції. Пушкін послав перший привіт життю, буттю в особі мільярдів людських істот в ряді поколінь, які його вустами вперше цілком виразно заговорили.

Там навіть у Данте в XIII столітті — велика культура за плечима, своя, схоластична, і антична. А російський народ прокинувся пізно, варварський [5] і свіжий. Звичайно, Пушкін засвоював з геніальною швидкістю і Мольєра, і Шекспіра, і Байрона, а поряд Парні та всяку іншу дрібноту. В цьому розумінні він культурний, але все це зовсім його не обтяжувало, це не було його минуле, це не було в його крові. Його минуле, те, що жило в його крові, це було російське свіже варварство, це була юність народу, який прокидається в глибокій ночі безрадісної історичної долі — важкої, величезної сили народу, який почав відтавати в казематні часи Миколи I. А його майбутнє було не ті роки, які він прожив на землі, не скорботна смерть, навіть не безсмертна слава. Його майбутнє було все майбутнє російського народу, величезне, що визначає собою долю людства навіть з того узвишшя, на якому ми стоїмо ще в загадковій імлі.

Прекрасно почали ми з Пушкіним. Страшенно складно, і глибоко, і разом з тим з якоюсь безтурботністю величезної сили. Знати Пушкіна добре, бо він нам дає найвтішніше знання сил нашого народу. Не патріотизм веде нас сюди, а усвідомлення необхідності і неминучості якогось особливого служіння нашого народу серед інших народів-братів. Любити Пушкіна добре, і, може, особливо добре любити Пушкіна в наш час, коли настає

нова весна, якось безпосередньо за досить гнилою осінню.

Російська буржуазія, російський буржуазний уклад найкоротшим шляхом упав у останні судороги епігонства, в декаданс, з декадансу — в ту художню кувирдьколегію, яку породила культура інших народів буржуазного Заходу, яка зживала себе.

Нова весна приходить в грозах, у бурях, і треба віддати мистецтву ту данину уваги, яка можлива була для кращих людей Росії першої, пушкінської весни. Але між пролетарською весною, якою вона буде, коли земля почне одягатися квітом, і весною пушкінською набагато більше спільного, як я вже говорив якось, ніж між цією весною, що наближається, і тим різнокольоровим нібито золотом, насправді сухим листям, яким устелений був грунт до настання нинішніх громових днів.

В. Г. БЄЛІНСЬКИЙ

Моє завдання матиме досить скромні рамки. У своїй статті я обмежуся тією новою оцінкою Бєлінського, яка випливає з нашої великої революції, тобто я постараюся зробити спробу визначити місце Бєлінського в історії російської культури з точки зору класу, який є носієм Жовтневої революції. А втім, і тут я робитиму не нову справу, оскільки роботу цю виконав ще до революції Г. В. Плеханов.

Насамперед така визначна постать, як Бєлінський, що характеризує собою все, що є кращого в російській інтелігенції, могла з'явитися тільки у виняткову епоху соціальної біографії народу взагалі і цієї його інтеліґенції зокрема.

Часи Бєлінського були до певної міри епохою пробудження нації.

Кожна національна культура з нашого марксистського погляду завжди має класовий характер, тобто визначається культурно-домінуючим класом. Нижчі прошарки російського народу дуже мало впливали на його національну культуру[1]. Участь, яку селянство в своїх козацьких і сектантських паростях брало в історії російської думки, була невиразна і стихійна, та й взагалі пробудження нації збігається звичайно з виникненням класу носіїв культури, який зливається з вищими класами або близький до них.

Російське дворянство загалом і в цілому відіграє в історії російської суспільності антикультурну роль, і все ж таки в перші десятиліття минулого століття самосвідомість в Росії збіглася з виникненням такої самосвідомості в передових групах дворянства.

Весна російської поезії і російської думки ознаменувалася появою Пушкіна і групи поетів та письменників, позначених печаттю дворянської культури і дворянських підходів у цьому творчому акті, яким вони обдарували весь народ.

Бєлінський це дуже добре усвідомлював, і ви, звичайно, пам'ятаєте ту яскраву характеристику Пушкіна як дворянина, яку Бєлінський не раз повторював [2].

Та коли б це була тільки дворянська самосвідомість, то період дворянського культурництва міг би зовсім не входити в історію російської національної свідомості. Треба сказати, проте, що панівний клас у епоху свого розквіту, найяскравіше виражаючи свої класові тенденції, разом з тим значною мірою відображає і долю всього керованого ним цілого. Дворянство, погано чи добре, все ж таки було організатором усіх сил народу. До цього треба додати, що в Росії з її азіатським самодержавством передові групи дворянства швидко визначились як опозиційні. Це також давало цим групам право на деякий час ставити себе ніби на чолі всього пригнобленого народу.

Дворяни усвідомлювали, звичайно, що вони належать до панівного класу, і звідси патріотичний душок [3], властивий їм усім, навіть найбільш радикально настроєним. Але все ж таки перед думкою дворян розкрилися деякі горизонти, і багато хто з них значно випередив казематне самодержавство і кріпосну різку. І ще одне зауваження. Коли передовий клас якогось великого народу починає своє свідоме життя, то він, звичайно, стає перш за все перед найзагальнішими проблемами, перед питаннями природи, життя і смерті, любові і т. д. У такому розумінні він може проробити багато загальнолюдського і елементарно важливого. І справді, передовики російської культури, майже всі дворяни, виконали в цьому відношенні велетенську роботу. Можна сказати, що перші генії кожного народу хапаються, природно, за найважливіше, тим часом як наступні, хоч вони і не поступаються їм у геніальності, переходять уже до питань детальніших. Пізніше з'являються епігони, які, незважаючи на всю талановитість, змушені або товкти старе, або вигадувати нові формальні хитрощі через вичерпаність більшості загальноцікавих тем. Тільки круті зрушення самого життя можуть створити в цьому відношенні цілком нову, так би мовити, весну.

Взагалі в епоху Бєлінського дворянство продовжувало відігравати значну роль. Кращі прошарки дворянства дедалі з більшою відразою ставились до власного свого соціально-політичного становища, і це тому, що дедалі більше відчувався тиск усієї маси російського

народу, який нібито починав пробуджуватися. Звичайно, не можна було чекати, що народ безпосередньо виступить на арену культурної діяльності. Кращі з дворян нібито служили до певної міри для нього рупором, і все ж таки було ясно, що необхідна поява нової суспільної групи, позбавленої дворянських забобонів, ближчої до народу і разом з тим, на відміну від мас, здатної опанувати значною мірою освіту.

В Європі таким класом стала буржуазія. Широкий розвиток міського життя привів із собою планомірну зміну феодалізму. В Росії буржуазія не відіграла дуже помітної культурної ролі. У нас нема жодного письменника, який був би, так би мовити, з ніг до голови буржуа і який відіграв би визначну роль в історії нашої думки або нашого мистецтва. Слід дивуватися з прозорливості Бєлінського, який, проте, відводив буржуазії велику роль в майбутньому. Так, він говорить: «Противна річ буржуазія, але не можна думати, що буржуазія не потрібна. Навпаки, дуже потрібна вона нам, вона може створити грунт для розвитку культури» [4]. Це свідчить про надзвичайний розум Бєлінського.

Але, так би мовити, заступником буржуазії в Росії виявилась дрібна буржуазна інтелігенція. Я не хочу сказати, що подібний прошарок не відігравав ніякої ролі в Західній Європі. Навпаки, роль його й там дуже велика. Але в нас народницька інтелігенція [5] виступала з певною незалежністю від класової тенденції саме через певну слабкість буржуазії.

До складу інтелігенції нової формації, яка змінила собою починаючи з кінця 50-х років інтелігенцію дворянську, на чолі народу входили різночинці. Тут були діти духовних осіб, фельдшерів, дрібних чиновників, які прагнули до знань. Уряд, рахуючись із нездоланною потребою держави і господарства в освічених людях, змушений був відчиняти перед ними двері шкіл і визнати, що старого службового класу недостатньо. Довелося викликати нового студента, так би мовити, з надр народних або з прошарків, близьких до цих надр.

Він прийшов звідти з незвичайно яскравою фізіономією, і найголовнішим представником його був саме Віссаріон Григорович Бєлінський. Типовий інтелігент, різночинець середини XIX століття, він був, власне кажучи, майже пролетар. Він був убогий, ні з ким і ні з чим не зв'язаний. З самого дитинства свого він бачив навко-

ло себе пригноблення всього навколишнього. Такі люди, як тільки починали мислити, мислили опозиційно або навіть революційно. Звичайно, різночинці були верхівками мас. Але все ж таки вони належали до цих мас, і знання відбивалося в них вороже до верхів дворянських і бюрократичних.

Символічно, що цей напівосвічений Бєлінський, якого вигнали з університету за нездібність [6], випередив потім своїх геніальних співбратів з дворянського класу.

Починаючи з 40-х років він кожну молекулу набутого ним знання перетворює на знаряддя боротьби за самосвідомість народних мас.

Але тут уже треба сказати, що такий опозиціонер з народу фатально потрапляє в нестерпне становище.

«Для чого тебе покликано з народу? — може спитати таких людей історія.— Тебе викликали для того, щоб служити самодержавству».

«Але я не хочу».

«Чого ж ти хочеш?»

«Я хочу зруйнувати цю тюрму для себе і для народу».

«А чи є в тебе сили для цього?»

«Я особа, яка критично мислить, моя сила в яскравості моєї ідеї і пристрасті моєї емоції. Я вийду і кричатиму, криком мого серця я розбуджу когось сильного».

Кого ж сильного міг бажати розбудити різночинець? Звичайно, такою силою могла бути тільки народна маса, і насамперед селянство. Пізніше різночинці і перейшли до цієї роботи.

А Бєлінський ще з самого початку не вірив у можливість прискорено викликати пробудження народних мас. Він був самотній і усвідомлював свою самотність. Він говорив: «Ми стали зрячими. Історія відкрила нам очі. Чи не краще було б, щоб вони закрились назавжди». Він пізнав усе паскудство світу, він побачив прірву, яка кликала його до перебудови життя. Він чув заклик припинити страждання народу, з якого вийшов, і не бачив до цього абсолютно ніяких шляхів. Ця самотність позначається не тільки на його внутрішньому, а й на його зовнішньому існуванні. Бєлінський був більше від усіх самотній. Його мучила ота татарська цензура, постійна небезпека безпосереднього тиску влади на його долю, що тільки випадково не звалювалась на голову Бєлінського. Його мучила й бідність, яка переслідувала його до кінця життя. Він передчасно помер.

Особистість Бєлінського історично складається приблизно з таких елементів:

1) Різка критика існуючого.

2) Шукання опори для того, щоб скинути його гніт.

3) Соціалістичний ідеал, який нав'язується сам собою, як найкраще розв'язання питання.

4) Певна національна гордість.

Різночинцям притаманне було усвідомлення того, що вони вперше будують справжню культуру свого народу і що вони повинні зробити цю справу незалежно від уряду і від зростаючого капіталу.

Люди передові, як Бєлінський, вважали, що Росія вступить останньою в сім'ю демократії, але вона скоротить усі етапи і виллється в новітні форми людської суспільності раніше, ніж Захід.

Те, що Бєлінський віддався майже цілком літературній критиці, безпосередньо зв'язане з величезним значенням, яке красне письменство відігравало тоді в Росії, і, звичайно, це не тому, що те покоління було особливо обдароване в художньому відношенні. Визначна роль літератури пояснюється тим, що це була єдина трибуна, з якої можна було говорити більш-менш вільно. Художня творчість в усіх країнах, зокрема в Німеччині, стала, таким же чином, мовою пробуджених нових класів. У таку пору мистецтво завжди прагне ідеї і поєднання естетичних запитів з запитами думки. Всі громадські поривання виходять крізь цей клапан.

Реалістична художня література Росії дістає своє повне пояснення з цих міркувань. Російська література відчувала, незважаючи на натиск самодержавства, під собою народний грунт. Люди мучились, падали, вмирали, але залишались реалістами, вони не хотіли кликати до себе розрадницю-фантазію, вони залишались виразниками певного протесту. В цьому особливість обличчя російської літератури того часу. Реалізм, надзвичайна тверезість, яскравий сміх, карикатура і внутрішня мука домінують у цій літературі. Бєлінський був пророком і предтечею російської інтелігенції.

Мені належить сказати тепер стисло, як намагався він розв'язати згадані вище проблеми, що стояли перед ним на весь зріст.

У працях Бєлінського помічається, по-перше, безпосередня критика існуючого, по-друге, готовність на будь-які жертви для його виправлення.

Коли б Бєлінський був лише романтиком-інтелігентом, поставленим у залізні лещата, він розв'язав би питання теоретично. Адже одного разу, спираючись на філософію Гегеля, він заявив, що ладен примиритися з дійсністю, обцілувати її і пригорнути до своїх грудей. Але кожний нерв кричав у ньому, що цього не можна, що він буде все життя каятись у цьому, що дійсність аж ніяк не розумна. Він визнав її розумною на мить зовсім не тому, що хотів помиритися, що втратив мужність. Ні, ніколи, мабуть, не був він такий морально прекрасний, як коли писав своє «Бородіно» [7]. Він внутрішньо усвідомлював свою правоту, бо що стверджував він? Він стверджував, що всяка критика і всякий ідеал, якого не підтримує реальна сила, марний.

Ні, він не був фантастом. Він був настільки борцем, що йому потрібні були реальні результати в цьому світі. Він був поклонником сили, енергії і перемоги. Все це в ньому було таке живе, що він погодився був визнати право сили, щоб тільки не видаватися поклонником безсилого права. Ці металеві елементи в серцях і душах кращих різночинців існували взагалі, інакше не могла б виділитись грандіозна постать Чернишевського, яку шанобливо вітав сам Маркс. Коли б Бєлінський був трохи менш розумний, трохи менш пристрасний, він не договорився б до цих дивовижних речей, але тут і позначилась саме сила його розуму.

Звичайно, незабаром жах перед кумиром, якого він створив, тяжко вразив Бєлінського і змусив його шукати іншого виходу. Він знову повертається до гострої критики, але вже на новій стадії розвитку, він уже розуміє, що критична особа не може задовольнитись проповіддю, він заявляє, що любить людство по-маратовському, він захоплюється Робесп'єром. Згадайте знамениту розмову його з чиновником у Грановського, у викладі Герцена [8]. Чиновник заговорив про освічені країни, де людей, котрі критикують, саджають у в'язницю. Тоді Бєлінський, весь тремтячи, відказав: «А в ще більш освічених країнах захисників старовини посилають на гільйотину». Всі, аж до Герцена, були тоді налякані. Так, це був критик, готовий вжити критику зброї — гільйотину, як інструмент критики. Він любив людство тією активною любов'ю, яка в певні епохи приводить вождів народних мас до терористичних методів боротьби. Терорист жив у Бєлінському, але разом з тим

Бєлінського охоплює туга. Він почуває, що ще не настав час, він розмірковує про те, коли він настане, і в цих шуканнях займає цілком оригінальну позицію. Він говорить: «Я молюсь на народ, але чекати, щоб селянство само влаштувало своє життя,— це те саме, що чекати на самоорганізацію вовків у лісі». Іноді він говорить про народ із справжньою злістю: «Маса інертна. Вона скластися в активну організацію не може. Але чекати іншого? Чого?»

І він зупиняється на реформах Петра. Він прославляє меншість, на чолі якої стояв Петро, який у болісному, насильницькому процесі штовхнув уперед інертну масу. Річ була, звичайно, не в тому, щоб благословляти самий петрівський лад. Але, за Бєлінським, треба визнати його як факт, виходити з нього. Звідси мрія Бєлінського, навколо якої він завжди ходить. Меншість монтаньярів, меншість якобінців, які ясно розуміють інтереси народу і захищають їх всіма засобами. Він мріє саме про таку меншість, яка спирається на глухе співчуття народу. Йому хочеться, щоб воно йшло далі шляхами Петра.

Але Бєлінський бачив м'якотілість інтелігенції, яка оточує його, знав, що дворянство навіть в особі кращих своїх представників віджило свій час, і ладен був вітати навіть прогрес буржуазії, як такий, що готує грунт для культури. Перспектива в Бєлінського досить правильна, майже марксистська. Та й взагалі від сугубого ідеалізму, з якого він почав, його завжди і найбільше тягло до матеріалізму. Весь останній період його життя проходив під знаком Фейєрбаха. Він зовсім одійшов від Гегеля. Така була еволюція Бєлінського.

Оскільки Бєлінський більше висловився як художній цінитель, ніж як публіцист, то доводиться сказати двоє слів про його основні тенденції в цій галузі.

Бєлінський, як син своєї епохи, наділений великим художнім інстинктом. Він кликав російських людей до роботи в галузі мистецтва і намагався підготувати їх до правильного розуміння художніх завдань. Бєлінський часто вагається в своїх думках, але ніколи не зупиняється на помилках, сам виправляє їх. З цього погляду, не зупиняючись на проміжних етапах, треба сказати, що Бєлінський ніколи не потурав тенденційному мистецтву, тобто удаванохудожньому висловленню голих думок. Мистецтво для Бєлінського є особлива галузь, для якої є свої закони, що нічого спільного не мають із публіци-

стикою. Бєлінський був багато в чому справжнім естетом, а проте він знав, що мистецтво є вираз ідеї. Він учив, що ідеї повинні проймати зверху донизу твір мистецтва і надавати йому цільності. Народний художник для нього — провісник народних думок, потреб і почуттів. Справжня література є, по суті, творчість народу через його обранців. Мистецтво для Бєлінського є найбільше служіння життю, але служіння особливою мовою. Звідси найнапруженіша любов Бєлінського до правди, до реалізму і не менша любов до чистої художності, до переконливості. Ви пам'ятаєте відоме місце з листа до Гоголя, де Бєлінський пише: «Містичної екзальтації у нашого мужика немає, в нього занадто багато смислу і позитивного в розумі».

На цьому грунтуються надії Бєлінського на майбутню долю мужика. Йому здається, що народ атеїстичний, що він проти того, щоб його годували фантазіями. «Він прозаїчний,— пише Бєлінський,— ясний і страшенно вимогливий до життя». Бєлінський сподівається, що він піде шляхом здійснення своїх ідеалів, а не мрій про потойбічний світ.

Ми знаємо свідчення Кавеліна про те, що Бєлінський перший говорив, що Росія по-своєму, швидше, краще і сильніше розв'яже питання про взаємини праці і капіталу, ніж Західна Європа.

У цьому була своєрідна національна гордість Бєлінського. Ви пам'ятаєте, що Добролюбов у своєму відзиві про Бєлінського говорить: «Що б не сталося з російською літературою, Бєлінський буде її гордістю, її славою і окрасою».

Плеханов не задовольнився цим, він додає: «До цього треба додати, що Бєлінський оплодотворив суспільну думку і відкрив нові горизонти чуттям геніального соціолога». Добролюбов хоче сказати: «Бєлінський завжди залишиться для нас дорогим пам'ятником кращих починань нашої молодості». А Плеханов стверджує: «Він ще не довершений, Бєлінський. Це якийсь кут, який розкривається далі, і вся російська суспільність є продовженням проблеми, поставленої Бєлінським».

І ми скажемо після Плеханова, що російська суспільність розв'язує, починаючи з Жовтневої революції, практично розв'язує ту саму проблему. Маркс, ставлячи її, в свою чергу, говорив: «Тільки ідеал, який спирається на масу, стає силою».

В чому полягала радість 90-х років? У тому, що гора прийшла нарешті до Магомета. Соціалістична думка знайшла опору в робітничому класі. Робітничий клас — спрямовуючий маяк соціалістичної думки. Коли наші опортуністи твердили, що робітничий клас сам знайде свій шлях, Ленін заперечував це і вимагав від передової інтелігенції, від «революційних мікробів» скоротити шляхи шукань робітничого класу, прищеплюючи йому вищі форми свідомості, відкриті на Заході.

Мрія Бєлінського про активну дисципліновану меншість, яка спирається на маси, гостро мислить, здійснена Російською Комуністичною партією. В цьому знайшли ми реальне розв'язання проблеми Бєлінського. Поступово, починаючи з часу Бєлінського, дедалі ширше вливається в намічене його проблемою русло більша і більша широчінь народної сили. Ми перебуваємо посередині повноводдя цієї ріки, але біля витоків її все ще видніється колосальна постать Бєлінського, який вп'явся очима в туман. Він стоїть там, величний пророк з орлиними очима, перший апостол нашої народної свідомості.

ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ ЯК ПИСЬМЕННИК

Постать Чернишевського надзвичайно багатогранна. Філософ, публіцист, видатний економіст, популяризатор наукових знань, революційний вождь, автор геніальних прокламацій, Чернишевський був разом з тим видатним літературним критиком і одним з найвизначніших у нашій великій літературі письменників-белетристів. Моє завдання сьогодні — зупинитися тільки на цих двох останніх проявах генія Чернишевского: на Чернишевському як літературному критикові і як белетристові.

Російська література відзначалася завжди глибочезною суспільністю. Вона притаманна майже всім без винятку письменникам золотої пори російської літератури. Для вільного висловлювання думок у формі науковій і публіцистичній російські порядки, російська цензура не залишали майже ніякої можливості. Доводилось вдаватися до форми роману, повісті, вірша не лише через ту нормальну потребу в красному письменстві, в літературі як мистецтві, яка властива всякому більш чи менш розвиненому суспільству, але ще для того, щоб задовольнити цим способом жадобу пізнання суспільної істини і поширення її в масах, жадобу пропаганди суспільного прогресу. Один клас за одним знаходив у своїй боротьбі з самодержавством це знаряддя найбільш пристосованим у рамках цензурного рабства. І літературна критика брала таким чином відображення явищ дійсного життя в дзеркалі літератури і під виглядом естетичного розгляду цих творів уміла провести для всіх, хто мав вуха слухати, іноді надзвичайно радикальну проповідь революційного характеру. Бєлінський був першим велетнем у галузі такого використання критики, і Чернишевський, найвидатніший учень цього великого вчителя, також приділяв багато уваги літературній критиці. Правда, він не вважав самого себе майстром у цій галузі, і, як тільки знайшов у особі Добролюбова, якого він дуже любив і поважав, конгеніальну особистість, він зараз же цьому молодому, цілком з ним солідарному учневі передав повністю літературно-критичне завдання.

Літературна критика не посідає в Чернишевського першого місця в його діяльності. Проте вона відіграє визначну роль в літературній спадщині Чернишевського і дуже визначну роль в усій історії нашої критики.

Для того щоб зрозуміти ті основи, з яких виходив Чернишевський у своїй літературній критиці, звичайно, необхідно зробити екскурсію в галузь його естетичних поглядів, у галузь його філософії мистецтва, яку він розгорнув у своїй знаменитій дисертації про естетичне відношення мистецтва до дійсності. Ця дисертація була одним з найяскравіших актів класової боротьби, спрямованих, однак, не проти самодержавства, не проти чорносотенних зубрів-поміщиків, а якраз проти того класу, тієї групи, яка до Чернишевського відігравала найпередовішу роль. Ось чому якраз такі люди, як Тургенєв, як молодий Толстой, майже всі представники тодішнього дворянського лібералізму і дворянського естетства зустріли цю книжку з ненавистю. Тургенєв, який до того часу поважав Чернишевського за його гострий розум, писав у одному з листів до Толстого: «Тепер я від нього відрікся»,— і жартома каже: «Я готовий знищувати таких людей, як Чернишевський, всіма дозволеними і недозволеними засобами. В усякому разі, книжка його є огидна мертвечина» [1]. А тим часом це була праця, сповнена життя; можна сказати, основною відміною цієї книжки від усього, що писали ліберальні естети, була саме її повнокровна життєвість. Автор її — справжній матеріаліст, матеріаліст не тільки тому, що він пройшов ту саму школу, яку пройшов марксизм,— геніальну школу Шеллінга, Фейєрбаха, французького матеріалізму і лівих учнів Гегеля *,— а й тому, що це соковита, творча постать, яка приносить з собою звістку з надр народу, що починає розправляти свої плечі, представник суспільної групи, яка підіймається і прагне «місити дійсність», як потім скаже горьківський Нил, прагне, як сказав Маркс, не пояснювати світ, а перетворювати його, і тому палко закоханий у дійсність.

У першій частині свого трактату Чернишевський кидає виклик дворянському естетству, вже спустошеному, до-

---

* Всю цю школу Чернишевський пройшов і посилається на неї саме як на ті лінії, по яких вироблявся його світогляд. Це, між іншим, показує, якою мірою Чернишевський справді був нашим попередником. *(Прим. автора).*

веденому до витонченої облудності. Ця панська, далека від праці, далека від живої дійсності каста намагалась оточити себе вигадками і створити собі м'яку, витончену псевдодійсність. В цьому виражалось уже певне вмирання класу, невіра в свої сили. Дворяни в цей час уже визнавали себе зайвими людьми, надто хорошими для дійсності. Цей процес умирання життєвих сил, умирання нервової системи, атрофії здорового почуття дійсності виявлявся в протиставленні мистецтва дійсності і в звеличенні мистецтва шляхом порівняння його з дійсністю. Чернишевський протиставляє цьому протилежну тезу: дійсність понад усе, дійсність прекрасніша за все, мистецтво прекрасне остільки, оскільки воно відображає дійсність і служить їй.

Ось що писав Чернишевський у першій частині своєї чудової дисертації:

«Визначаючи прекрасне як повний прояв ідеї в окремій істоті, ми неминуче прийдемо до висновку: «Прекрасне в дійсності тільки привид, який вкладає в неї наша фантазія»; з цього випливатиме, що, «власне кажучи, прекрасне створюється нашою фантазією, а в дійсності (або, говорячи мовою спекулятивної філософії: в природі) істинно прекрасного нема»; з того, що в природі нема істинно прекрасного, випливатиме, що «мистецтво має своїм джерелом прагнення людини заповнити відсутність прекрасного в об'єктивній дійсності» і що «прекрасне, яке створюється мистецтвом, вище від прекрасного в об'єктивній дійсності» — всі ці думки становлять суть панівних нині естетичних понять і посідають таке важливе місце в системі їх не випадково, а за суворим логічним розвитком основного поняття про прекрасне.

Навпаки, з визначення: «Прекрасне є життя»,— випливатиме, що справжня найвища краса є саме краса, яку людина знаходить у світі дійсності, а не краса, що її створює мистецтво; походження мистецтва має бути при такому погляді на красу в дійсності пояснюване із зовсім іншого джерела; після того й істотне значення мистецтва постане зовсім у іншому світлі» (Чернышевский. Полн. собр. соч., т. X, ч. 2, стор. 92—93).

У суперечці буржуазного естетизму з демократичним, народним підходом до мистецтва Чернишевського іноді може видатися, що, навпаки, Чернишевський займав якусь примарну позицію, а дворянська естетика нама-

гається вловити реальність і зафіксувати її. Справді, буржуазно-дворянському естетові властиво заявляти, що дійсність скороминуща; вона уявна; коли я кажу це слово, воно вже відходить у минуле, а майбутнього ще нема; отже, ми маємо, власне кажучи, небуття. Минуле — це те, чого вже нема; майбутнє — те, чого ще нема: сучасне абсолютно скороминуще, воно весь час рухається; а мистецтво вихоплює з цього потоку те чи інше явище і робить його вічним.

Знаменно, як надзвичайна свіжість натури революційного генія підказала Чернишевському відповідь, в якій виявляється ще одна його риса. Чернишевський закоханий не просто в дійсність: він закоханий у дійсність, яка розвивається, в дійсність вічно нову, що поринула в цей плин часу. Там — метафізична жадоба вихопити явище з потоку явищ і перетворити його в щось на зразок мумії; а Чернишевський відчуває, що в цьому прагненні до вічності є мертвечина, і він, звинувачуваний Тургенєвим і Толстим у мертвотності щодо мистецтва, пише такі рядки:

«Пережите було б скучно переживати знову, як скучно вдруге слухати анекдот, хоча б він видавався надзвичайно цікавим першого разу. Треба відрізняти справжні бажання від фантастичних, уявних бажань, які зовсім і не хочуть бути задоволеними; таке уявне бажання, щоб краса в дійсності не в'янула. «Життя мчить вперед і забирає красу дійсності в своєму плині»,— говорять естетики; правда, але разом з життям линуть вперед, тобто змінюються в своєму змістові, наші бажання, і, отже, фантастичні жалі про те, що прекрасне явище зникає,— воно зникає, зробивши свою справу, давши нині стільки естетичної втіхи, скільки міг вмістити нинішній день; завтра буде новий день, з новими потребами, і тільки нове прекрасне може задовольнити їх. Коли б краса в дійсності була непорушна і незмінна, «безсмертна», як того вимагають естетики, вона обридла б, остогидла б нам. Жива людина не любить непорушного в житті; тому ніколи не надивиться вона на живу красу і дуже швидко пересичує її «tableau vivant» *, якій віддають перевагу над живими сценами виняткові шанувальники мистецтва» (Чернышевский. Полн. собр. соч., т. X, ч. 2, стор. 118).

---

* «живою картиною» *(франц.).— Ред.*

Ось вам класова боротьба, виражена в двох різних устроях життя. Одні хочуть привидів, можливо, більше одірваних від дійсності, і вважають їх прекраснішими, ніж груба дійсність; ці хочуть утвердити мистецтво поза рухом часу. Інший — весь насичений любов'ю до цієї дійсності, хоче бачити її живою, змінюваною і себе розглядає як одну з сил, які спрямовують цю зміну дійсності в бажаний для людських потреб бік.

Я щойно навів фразу Чернишевського, де говориться, що коли станеш на реалістичний, матеріалістичний бік щодо мистецтва, доводиться інакше визначити і саме завдання мистецтва. Справді, Чернишевський визначає його з утилітарної точки зору і в найрізкішій формі. Це викликало навіть відсіч з боку Плеханова.

Ось один із висловів, які інкримінував Плеханов Чернишевському щодо завдань мистецтва з цієї нової, матеріалістичної точки зору:

«У найновішій науці критикою називається не лише міркування про явища однієї галузі народного життя — мистецтва, літератури чи науки,— а взагалі міркування про явища життя, висловлюване на підставі понять, яких досягло людство, і почуттів, що їх ці явища викликають при зіставленні їх з вимогами розуму...

«Критичний напрям», при докладному вивченні і відтворенні явищ життя, пройнятий свідомістю про відповідність або невідповідність вивчених явищ з нормою розуму і благородного почуття».

Звичайно, це звучить цілком по-просвітительському. Критика є порівняння дійсності, яка вона є, з деякими нормами, досягнутими розумом і продиктованими нам тією стадією розвитку нашого почуття, на якій ми стоїмо,— це звучить справді ідеалістично, нормативно. І коли Плеханов заперечує Чернишевському і говорить, що ми повинні досліджувати дійсність у її реальному русі, що річ не в тому, щоб дослідити якісь уявно вічні норми, а в тому, щоб зрозуміти явища в їх природній взаємозалежності і змінюваності, то він, зрозуміло, має цілковиту слушність. Ось що Плеханов говорить про естетичну теорію Чернишевського:

«У статті про літературні погляди Бєлінського ми сказали, що в своїх суперечках з прихильниками чистого мистецтва він покидав точку зору *діалектика* для точки зору *просвітителя*. Але Бєлінський все ж таки охочіше розглядав питання історично; Чернишевський

остаточно переніс його в галузь *абстрактного* міркування «про суть мистецтва», тобто, вірніше, про те, чим воно має бути». «Наука не думає бути вищою за дійсність; це не сором для неї,— каже він у кінці своєї дисертації.— Мистецтво також не повинне думати бути вищим за дійсність... Нехай мистецтво задовольняється своїм прекрасним призначенням: у разі відсутності дійсності бути певною заміною її і бути для людини підручником життя».

Плеханов прямо, можна сказати, руки здіймає до неба: «Це вже погляд чистісінького просвітителя... Бути підручником — це означає сприяти розумовому розвитку суспільства, і просвітитель бачить в цьому головне призначення мистецтва!» (Плеханов, т. VI, стор. 251). І тут Плеханов ставить знак оклику.

Я повинен сказати, що Плеханов робить тут маленьку помилку насамперед у галузі термінології і тому відхиляється від того уявлення про мистецтво, яке справді мав Чернишевський. Він каже: за Чернишевським, мистецтво має сприяти розумовому розвитку суспільства. Але це неправильно. Такого терміна — «розумовий розвиток суспільства» — Чернишевський не вживає. Чернишевський каже: мистецтво має сприяти моральному розвиткові суспільства. Коли ви вдумаєтеся в те, що́ таке моральний розвиток суспільства, то ви побачите, що це є розвиток тих сторін його громадського життя, для перевиховання яких не треба звертатися безпосередньо до розуму. Ви можете доводити скільки завгодно, що́ таке добро і зло і чому добро вище від зла, і від цього людина не стане кращою; треба виховати її почуття. Чернишевський прекрасно зрозумів, що мистецтво відрізняється насамперед тим, що впливає безпосередньо на почуття. Це буде підтверджено деякими цитатами, які я нижче наведу.

Питання ставиться так: чи має право революціонер, який виступає з точки зору певного класу, сказати: соціальне завдання мого класу вимагає від митця такого мистецтва, яке б штовхало суспільство в напрямку його морального розвитку так, як розуміє це мій клас, як розуміє передова верства моєї епохи. За Плехановим виходить так, що ніхто не має цього права.

Плеханову не довелося бути виразником волі владного класу, який перетворює життя відповідно до своєї програми. Плеханов дожив до Жовтня, але не визнав

його [2], а Чернишевський говорив з точки зору активного впливу на життя. Просвітительство його корениться в тому, що він висловлював прагнення певного класу. Він не стільки турбувався про те, щоб зрозуміти природний розвиток мистецтва, згідно з об'єктивними умовами, як про те, щоб сказати своєму класові, письменникам, які під його керівництвом працювали, величезному громадянству, яке прислухалось до кожного його слова: ви *повинні* писати ось так і ось так.

Чи можна осуджувати Чернишевського, що він каже «ми повинні», а не «загальний закон усієї нашої епохи приводить до того, що письменник писатиме те-то і те-то». Зараз, коли до нас приходять і говорять про те, як повинно бути, коли ми намагаємося через громадську думку, через наші художні організації, через наш громадський апарат впливати на хід розвитку мистецтва, ми почуваємо, якою мірою це так зване просвітительство нам близьке. Як марксисти, ми добре знаємо, чому саме так, а не інакше пристосовуємося до становища, яке створилось, ми знаємо, які соціально-економічні причини викликають певні ідеї, певні тенденції в нашої громадськості. Але, крім того, ми — активна сила, ми — активна сила, яка надзвичайно владно планує. І коли ми плануємо життя, коли ми вносимо в нього свідомість, ми, не перестаючи бути марксистами, стаємо просвітителями в найповнішому розумінні слова. Ось чому ці судження Чернишевського про мистецтво, звичайно, для нас дуже важливі і зрозумілі. А зрозуміти внутрішні сили цих суджень Чернишевського важливо ще й тому, що він сам як белетрист дотримувався саме цих правил, і це кидає світло на значення белетристичних творів Чернишевського для нашого часу і висуває питання: а чи не повинні наші сучасні письменники дечому повчитися в Чернишевського і в тому, як він виконував свою місію як белетрист?

Головний літературно-критичний твір Чернишевського — «Нариси гоголівського періоду». Коли цю книжку було написано, вона викликала протест з боку навіть найвидатніших, можна сказати, навіть великих ліберальних панів. Так, наприклад, Толстой назвав фетишизмом і гробокопательством те, що Чернишевський пішов знову відновлювати забутого і забороненого Бєлінського. Адже в першій частині цього твору Чернишевський навіть не смів назвати Бєлінського; ім'я

Белінського проникає тільки в останні розділи його книжки. Зв'язати сучасний рух з передовими традиціями минулого, показати, що революційна думка не вмерла і не вбита, що справу, почату Белінським, продовжує група Чернишевського, було, звичайно, дуже важливо. Ця книжка, зрозуміло, тільки панам могла видатися мертвотною; в кожній сторінці відчувається величезне проникнення в життя епохи, вміння оцінювати літературне значення кожного мислителя, надзвичайно, я сказав би, приязне і поблажливе ставлення до кожного явища, яке Чернишевський намічає. Чому? Чи тому, що справді він помиляється щодо Брамбеуса, Надєждіна і Полевого? Зовсім ні. Він прекрасно знає їхні вади, але він усвідомлює історичну роль кожного з них і значення їх у загальному русі російської думки, і з цього боку всі вони знаходять слова похвали, а іноді слова сумної ніжності щодо людей, яких життя зламало, як це сталося в кінці діяльності Полевого. Скрізь з надзвичайною яскравістю в цій книжці відчувається це основне положення Чернишевського: для нас особливо великий той письменник, в якого є своя соціальна позиція і який користується своїм талантом для певного морального впливу на суспільство. Він говорить з цієї точки зору, що Пушкіна, наприклад, любити може майже кожний; любити Пушкіна — це не означає примкнути до якогось одного табору. Другий приклад: ми благоговіємо перед поетичним обдаруванням Гете, але він так уміло обминає всі гострі кути! Ніколи не займав він рішучої позиції, ніби прагнув бути близьким і малим для всіх. Внаслідок цього цінність Гете для нас надзвичайно знижується. Але про Гоголя * Чернишевський говорить: не можна бути байдужим до Гоголя, не можна тільки любити красоти, розсипані в творах Гоголя; Гоголь — борець, Гоголь — людина, яка має певну тенденцію. Кожний розділ «Мертвих душ», кожна сцена з «Ревізора» — це боротьба. Ось що цінив Чернишевський найбільше в Гоголі. І коли ми зараз поставимо перед собою запитання, який письменник стоїть вище — чи той, котрому тільки важливо створити певну кількість красот,

---

* Тут мається на увазі Гоголь в його розквіті, в тих його творах, які створюють справжній образ Гоголя. Таким чином, ця характеристика ніяк не стосується «Листування з друзями» і т. ін. *(Прим. автора).*

на яких кожний може відпочивати, які так само може любити кожний, як добру їжу, чи той письменник, котрий є борцем і проводить в своїх творах наші, пролетарські тенденції, то кожний з нас, активних учасників революційної боротьби і революційного будівництва, скаже, що, незалежно від суми талантів — скажімо, за однакової талановитості — цей другий письменник безмірно вище стоїть від попереднього і відрізняється від нього, як кожна дозріла і мудра людина відрізняється від дитини, що грається іграшками. Ось що ми скажемо.

Але в певний період розвитку російського суспільства почалося гоніння на Чернишевського. Намагалися довести, що Чернишевський глибоко помилився в Бєлінському, що він поховав усе тонке в культурі, що в нього не було ніякого розуміння справжнього значення літератури і т. д. Це був знову ж таки акт класової боротьби, або, вірніше, акт зречення великого загону російської інтелігенції своїх соціальних заповітів і знищення того, чому молились їхні батьки, а може, і вони самі в своїй молодості. Треба було теоретично знищити ці принципи для того, щоб з легшою совістю перейти на той бік барикад і служити буржуазії, що розбагатіла, що посадила інтелігенцію до свого широкого столу.

А тим часом ви знаєте чуйність і прозорливість Чернишевського як літературного критика хоча б щодо перших творів ще не відомого тоді молодого Толстого — того самого, який назвав Чернишевського «клопосмердючим» і т. д. і не знаходив слів, щоб висловити своє високопанське презирство до цього семінариста. Ось що він писав:

«Талант Толстого розвивається з кожним новим твором, і при цьому дві риси — глибоке знання таємних порухів психічного життя і безпосередня чистота морального почуття,— що надають тепер особливого обличчя творам графа Толстого, залишаться істотними рисами його таланту, які б нові сторони не виявились в ньому при дальшому його розвитку».

І закінчує свою статтю словами:

«Ми пророчимо, що все, дане донині графом Толстим нашій літературі,— тільки запоруки того, що звершить він згодом; але які багаті і чудові ці запоруки!»

Таким чином, Чернишевський за цими першими рядками Толстого не лише пророчив, що це буде видатний письменник; мало того, він одразу вказав центральний

бік таланту Толстого як белетриста, показав, що прозорливість відносно внутрішніх настроїв і свідомості людської робить Толстого безмежно цінним побутописцем. У той самий час, як Писарєв писав про «Квіти невинного гумору», Чернишевський присвятив «Губернським нарисам» глибоку і серйозну статтю, в кінці якої каже:

«Нам здавалося, що можна співчувати людині, яку поставили в фальшиве становище, навіть не схвалюючи всіх її звичок, усіх її вчинків. Чи вдалося нам провести цю думку з достатньою точністю, хай скажуть інші.

А що стосується літературних якостей книжки, виданої п. Салтиковим,— про них також нехай скажуть інші. «Губернські нариси» ми вважаємо не лише прекрасним літературним явищем,— ця книжка належить до числа історичних фактів російського життя».

Досить яскраве свідчення літературно-критичної проникливості.

Не менш чудову дав він формулу справжнього видатного письменника:

«...Хоч яка важлива участь несвідомої творчої сили в створенні поетичних творів, хоч яка певна всіма нами визнана істина, що без цього елемента безпосередності, яка становить найістотнішу якість таланту, неможливо бути не лише визначним, а й пристойним поетом,— але так само певно і те, що, при найсильнішому обдаруванні несвідомої творчості, поет не створить нічого визначного, якщо не обдарований також чудовим розумом, сильним здоровим глуздом і тонким смаком».

До цих даних щодо Чернишевського як критика я повинен лише додати одну чудову цитату, яка взята з критичного твору Чернишевського, але характеризує його скоріше як мислителя в питаннях культури і соціології. Це висловлення про одну з найважливіших проблем — про роль особи в історії. Ось що пише з цього приводу Чернишевський у своїх «Нарисах гоголівського періоду літератури»:

«Геній — просто людина, яка говорить і діє так, як належить на її місці говорити і діяти людині з здоровим глуздом; геній — розум, що розвинувся цілком здоровим чином, як найвища краса — форма, яка розвинулась цілком здоровим чином. Коли хочете, красі і генію не треба дивуватися. Скоріш слід було б дивувати-

ся тільки тому, що довершена краса і геній так рідко трапляються між людьми: адже для цього людині треба тільки розвинутись, як би їй завжди слід було розвиватися. Незрозуміла і дивна вада і тупоумство, бо вони неприродні, а геній простий і зрозумілий, як істина: адже природно людині бачити речі в їхньому справжньому вигляді».

Коли читаємо ці рядки, величні своїм проникненням у внутрішню суть соціалістичних ідей, перед нами мимоволі постає образ Володимира Ілліча, який, будучи одним з найгеніальніших людей, яких бачила земля, був надзвичайно здоровий і природний. Потворне суспільне життя, яке нас оточує, глибоко калічить майже всіх без винятку учасників цього суспільного життя. Потрібні особливі умови, що створюються швидким розвитком класу, який протестує, дивиться далі цих потворних форм, для того щоб окрема особа могла випасти з цього неподобства і знайти свою справжню людяність. Саме завдяки тому, що в такої особи немає оригінальничання, саме тому, що її оригінальність полягає в тому, що вона просто, ясно і проникливо бачить те, що відбувається, вона, природно, і сповнюється свідомістю цієї епохи. Тому, що немає сил, які обмежують, тому, що немає сил, які калічать,— саме тому така особа виявляється на висоті своєї епохи, виявляється геніальною, виявляється ведучою. Інші не помічають своєї епохи тому, що їм бракує об'єктивності генія. Це прекрасно розуміє Чернишевський.

Проте Чернишевський анітрохи не перебільшує ролі особи, як ми це вже відзначили. Чернишевський прекрасно розуміє роль, яку особа виконує в історії. На його думку, вона є лише служителькою часу і історичної необхідності. Він пояснює цю думку:

«Хто подумає над обставинами, в яких мала діяти особа гоголівського періоду, ясно зрозуміє, що характер її цілком залежав від історичного нашого становища; і коли представником критики на той час був Бєлінський, то тільки тому, що його особа була саме така, якої вимагала історична необхідність. Коли б він був не такий, ця невблаганна історична необхідність знайшла б собі іншого служителя, з іншим прізвищем, з іншими рисами обличчя, але не з іншим характером: історична потреба викликає до діяльності людей і дає силу їхній діяльності, а сама не підкоряється нікому, не змінюється

нікому на догоду. «Час вимагає слуги свого», за глибоким висловом одного з таких слуг».

Ми, марксисти, власне кажучи, стаємо на цю саму точку зору. Геній — це настільки нормальна людина, що він без обмежень, повністю розуміє рушійні сили своєї епохи і діє так, як ця епоха вимагає.

Скарбниця літературно-критичних творів Чернишевського дуже велика, і, звісна річ, в одній статті марно й думати її охопити. Скажу тільки, що хоч ми відтоді й мали в галузі літературної критики кілька видатних мислителів, з яких найвидатнішим є Плеханов, я сміливо стверджую, що кожний нинішній критик-марксист повинен з величезною увагою простудіювати літературно-критичну спадщину Чернишевського. В галузі літературної критики дуже багато чому можемо ми повчитись у Чернишевського, хоч у нас і є передовіший учитель в особі Плеханова. Мабуть, є тільки двоє імен у цій галузі, про які ми могли б прямо сказати — вчитель. Це не прозвучить, може, особливим парадоксом для вас, які прийшли сюди вшановувати Чернишевського, які його знають і люблять. Але, може, вам здасться парадоксальним, коли я скажу, що Чернишевський — видатний письменник-белетрист і що не лише його твори глибоко захоплюючі і художньо повноцінні, а що вони, може, є найкращими зразками того роману, який нам потрібний. З цього боку я сміливо стаю на той шлях, на який став уже т. Фріче у своїй статті в «Правде», де він показує літературно-белетристичне значення Чернишевського [3]. Я думаю, що ви на мене не будете ремствувати, коли я трохи довше зупинюся на цьому питанні.

До Чернишевського усталилось таке ставлення: митець він, звичайно, слабенький; белетристичні його твори — щось схоже на байку: в них важлива мораль, зміст; автор загорнув цю пілюлю в золотий папірець, щоб сприйняли її за смачну цукерку, але, власне кажучи, виходить зовсім несмачно. Ідеям, висловленим у романі «Що робити?», Чернишевський надав белетристичну форму, бо він хотів обдурити «чорного ведмедя», хотів, щоб цензура пропустила ці думки в пресі. Винуватцем того, що встановилась така, зовсім не правильна, точка зору, слід вважати до певної міри самого Чернишевського. Він часто говорив про недостатність свого літературного обдарування. Та прочитаємо той чудовий розділ із «Що робити?», який називається «Пе-

редмова» (хоч це третій розділ роману). Він такий цікавий, що я дозволю собі прочитати досить довгі уривки.

«Так, перші сторінки розповіді виявляють, що я дуже поганої думки про публіку. Я вдався до звичайної хитрості романістів: почав повість ефектними сценами, вирваними з середини або кінця її, прикрив їх туманом. Ти, публіко, добра, дуже добра, а тому ти нерозбірлива й недогадлива. На тебе не можна покластися, що ти з перших сторінок можеш вгадати, чи буде зміст повісті вартий того, щоб прочитати її, в тебе погане чуття, воно потребує підмоги, а підмог цих дві: або ім'я автора, або ефектність манери. Я розповідаю тобі ще першу свою повість, ти ще не склала собі думки, чи обдарований автор художнім талантом (адже в тебе так багато письменників, яким ти присвоїла художній талант), мій підпис ще не заманив би тебе, і я змушений був закинути тобі гачок з принадою ефектності. Не осуджуй мене за те,— ти сама винна; твоя простодушна наївність змусила мене принизитися до цієї пошлості. Але тепер ти вже потрапила мені до рук, і я можу продовжувати розповідь як, на мою думку, слід, без усяких вивертів. Далі не буде таємничості, ти завжди будеш за двадцять сторінок уперед бачити розв'язку кожного становища, а на перший випадок я скажу тобі і розв'язку всієї повісті: справа кінчиться весело, з келехами, піснею; не буде ні ефектності, ніяких прикрас. Авторові не до прикрас, добра публіко, бо він усе думає про те, який сумбур у тебе в голові, скільки зайвих, зайвих страждань завдає кожній людині дика плутанина твоїх понять. Мені шкода й смішно дивитися на тебе: ти така немічна і така зла від надмірної кількості дурниць у твоїй голові.

Я сердитий на тебе за те, що ти така зла до людей, а люди ж — це ти: чому ж ти така зла до самої себе? Тому я й лаю тебе. Але ти зла від розумової немочі, і тому, лаючи тебе, я повинен допомагати тобі. З чого почати надання допомоги? Та хоча б з того, про що ти тепер думаєш: що це за письменник, який так зухвало розмовляє зі мною? — я скажу тобі, який я письменник.

У мене немає й тіні художнього таланту. Я навіть і мову знаю погано. Та це все ж таки нічого: читай, ласкава публіко! — прочитаєш не без користі. Істина — хороша річ: вона надолужує вади письменника, який служить їй. Тому я скажу тобі: коли б я не попередив

тебе, тобі, мабуть, здалося б, що повість написана художньо, що в автора багато поетичного таланту. Але я попередив тебе, що таланту в мене немає,— ти й знатимеш тепер, що всі достоїнства повісті дані їй лише її правдивістю».

Ось на таке звернення спирались ті, хто твердив, що Чернишевський був слабким письменником, у розумінні художності форми, і сам визнавав це. Але ці люди, трохи ображені таким зверненням, очевидно, не дочитали того, що говорить Чернишевський далі:

«А втім, моя ласкава публіко, розмовляючи з тобою, слід договорювати все до кінця; адже ти хоч і охоча, але не майстриня відгадувати недоговорене. Коли я кажу, що в мене нема й тіні художнього таланту і що моя повість дуже слабко написана, ти не здумай зробити висновок, ніби я пояснюю тобі, що я гірший за тих твоїх оповідачів, яких ти вважаєш великими, а мій роман гірший за їхні твори. Я кажу не те. Я кажу, що моє оповідання дуже слабке за виконанням порівняно з творами людей, справді обдарованих талантом; а з уславленими творами твоїх славетних письменників ти сміливо став поряд моє оповідання щодо якості виконання, став навіть вище від них — не помилишся! В ньому все ж таки більше художності, ніж у них: можеш бути спокійна за це.

Подякуй же мені; адже ти охоча кланятися тим, хто зневажає тебе,— поклонися ж і мені».

Ось цього не добачили. А тут Чернишевський так само правдивий, як і в першій частині цитованого розділу. Звичайно, Чернишевський не видатний письменник, якщо під видатними розуміти десять-дванадцять найвидатніших велетнів світової літератури, але кращі його твори витримують порівняння майже з усім, що є в літературі. І там, де він трохи, може, поступається в ірраціональних якостях, у безпосередній інтуїції, там це надолужується дотепністю і блиском його розуму, настільки виняткового, що він сам по собі дає велетенську художню втіху.

Чернишевський знав, що читачі його поділені на класи, що в них є різні групи, і він закінчує цю чудову передмову так:

«Та є в тебе, публіко, певна частина людей — тепер уже досить значна частина,— яких я поважаю. З тобою, з величезною більшістю, я зухвалий, але тільки з нею,

і тільки з нею я говорив досі. З людьми, про яких я тепер згадав, я говорив би скромно, навіть несміливо. Але в мене не було потреби розмовляти з ними. Їхніми думками я дорожу, але я наперед знаю, що вони за мене. Добрі і сильні, чесні і вмілі, недавно ви почали виникати між нами, але вас уже чимало і швидко стає дедалі більше. Якби ви були публіка, мені вже не треба було б писати; якби вас ще не було, мені ще не можна було б писати. Але ви ще не публіка, а вже ви є між публікою, тому мені ще треба і вже можна писати».

Ця розмова з публікою, це ясне розуміння своєї гідності, свого місця приваблює само собою. Чудова бесіда з проникливим читачем, який догадується, заперечує, сердиться! Чернишевський грається, мов кіт з мишкою, з цим обивателем, який, читаючи «Що робити?», намагається про щось здогадатися. Чернишевський наперед угадує всі почуття, всі думки, які виникнуть в нього під час читання тієї чи іншої сторінки, кепкує з нього — і раптом з розмаху дає йому ляпаса.

Це висміювання проникливого читача, що виступає як рефрен,— прийом, який Чернишевський міг запозичити в німецьких романтиків. Але в них це просто каламбур, фіоритура, а в Чернишевського глибочезні коментарі, розумовий акомпанемент до того, що він дає в образі.

Роман «Що робити?» чудово побудований.

Я не зупинятимусь на його структурі, скажу тільки, що на цьому романі можна вчитися тому, як зацікавити читача, як підготувати його до дальшого викладу. Чернишевський під час ув'язнення в Петропавловській фортеці виконав велику розумову архітектонічну роботу, щоб спорудити цей чудовий будинок.

Але важлива його внутрішня побудова, яка йде чотирма поясами: вульгарні люди, нові люди, вищі люди і сни.

Чому Чернишевський будує таким чином, поділяючи на ці чотири пояси?

Вульгарні люди — це дійсність, що з нею доводиться боротись новим людям, які прийшли й до яких Чернишевський звертається як до особливої публіки і на прикладі яких учить, як треба жити. Не можна ставити перед більшістю людства надзвичайні завдання. Він учить звичайних людей прийнятним, може, легким шляхам, а все ж таки шляхам істоти, яка мислить, бореться, шляхам справжнього прогресу. Але він цим не обме-

жується — це не те, чого йому хочеться. Мав слушність М. М. Покровський, характеризуючи тодішні часи як бурхливий час, коли йти в революцію означало йти на величезні жертви, навіть більше — означало майже напевне прирікати себе на загибель. Це знав і молодий Чернишевський. Він так і каже нареченій: «Знай, я один з приречених, я майже напевне загину». Для таких людей, виключних людей, які можуть бути концентраторами, агітаторами, вождями великої селянської революції, для них має бути інший розмах, інший підхід. Тому за новими йдуть вищі люди, які в романі представлені ригористом Рахметовим.

Але не обмежується і цим Чернишевський. Він справжній революційний діалектик самою натурою своєю, він революціонер, якому дороге майбутнє людства. Володимир Ілліч якось кинув таку золоту фразу: «Поганий той більшовик, який ніколи не мріє». Правильно, товариші, хто ніколи не мріє, в кого нема величезного горизонту великого майбутнього, яке виправдує будь-які жертви, той кріт і може тільки завдяки якомусь гетерогенному законові виконувати високі обов'язки. Справді, з любов'ю, з мужністю може йти тільки той, хто бачить всі великі цілі. А ці великі цілі не містяться в дійсності, їх немає в дійсності. Лише ті, хто вміє вдуматися в плинність подій,— тільки ті розуміють, що це бурхлива ріка, яка рухається вперед. Треба знати, куди ця ріка тече. Часто говорять: ми побудуємо соціалізм; але навіть більш-менш конкретне уявлення, що ж це таке буде, втрачене або вичитується з поганих чи застарілих, по суті утопічних романів. Нам потрібні наші утопічні романи. Наші белетристи вважають за потрібне бувати тільки серед дійсності. А Чернишевський, як революціонер, не міг вміститися в рамки сучасного. Справжнього смислу його роман набуває тільки в живому зв'язку з майбутнім, яке відображає сучасне, або, вірніше, революційно з нього випливає і освітлює своїм блиском. Але до цих снів-«утопій» ми ще повернемося. Крім того, сни відіграють в «Що робити?» роль свідків того, що відбувається у підсвідомому. Візьміть третій сон, в якому розповідається, як Віра догадується, що вона не любить більше Лопухова. Це майже фрейдівська витонченість роботи, але без фрейдівських викривлень. Це справжній аналіз того, як у людині прокидається почуття, якого вона не хоче

визнати, яке вона з жахом у дійсності відштовхує. Але там, де спить ця контролююча воля, там, як сновидіння, виникає те, що оволоділо почуттям. Докладно аналізувати «сни» я зараз, звичайно, не можу. Я скажу лише кілька слів про четвертий сон.

Але перед цим дозвольте повернутися трохи назад і охарактеризувати, хоча б коротко, всі ці категорії людей.

Вульгарні люди.

У своїй останній записці (яка зараз видана і якої раніше я не знав, де Чернишевський спеціально аналізує себе — чи белетрист він) Чернишевський говорить, що митцем можна вважати людину, яка вміє бути об'єктивною до створюваних нею образів. І він хвалить себе за те, що, створюючи образи вульгарних, ненависних йому людей, він уміє зрозуміти, звідки вони пішли, чому вони навіть не можуть бути іншими, і вміє брати їх у справжньому життєвому середовищі, в їхній справжній округлості і місткості, а не однобічно.

Це — правда. Галерея вульгарних людей із «Що робити?» Чернишевського може зайняти по праву місце поряд з кращими об'єктивно-сатиричними образами в нашій літературі: мати і батько Віри Павлівни, квартирна хазяйка, пихата пані-дурепа, яка боїться бунту свого йолопа сина; йолоп син, який думає, що першуліпшу жінку можна купити за гроші, чудовий опис його оточення і гульні офіцерів, француженка-кокотка, яка радить сьогодні: «Ніколи не давай поцілунку без кохання», а наступного дня дає мудру пораду, як можна вигідно продатися. Це все сухі нариси. Але погляньте, як це зроблено! Це не поступається перед майстерністю жодного з побутописців нашого міщанства або панського середовища. Це тільки нариси, тільки маленька частина роману, але вона — трамплін, який дає можливість зробити дальший стрибок.

Я наведу одну цитату, характерну для ставлення Чернишевського до нових людей:

«Ну, що ж різного скажете ви про таких людей? Усі різко визначені риси їх — риси не індивідуумів, а типу, типу, який до того відрізняється від звичних тобі, проникливий читачу, що його загальними особливостями закриваються особисті відмінності в ньому. Ці люди серед інших, ніби серед китайців кілька чоловік європейців, яких не можуть відрізнити одного від одного китайці: в усіх бачать одне, що вони «червоноволосі варвари, які

не знають церемоній». Кожний з них — людина відважна, яка не вагається, не відступає, вміє взятися за діло, і коли візьметься, то вже міцно хапається за нього, так що воно не вислизне з рук: це один бік їхніх властивостей; з другого боку, кожний з них людина бездоганної чесності, такої, що навіть не спадає на думку запитання: «Чи можна покластися на цю людину в усьому безумовно?» Це ясно, як те, що вона дихає грудьми; поки дихають ці груди, вони гарячі і вірні,— сміливо кладіть на них свою голову, на них можна спочити. Ці загальні риси такі різкі, що за ними згладжуються всі особисті властивості... Але як європейці між китайцями всі на одне обличчя і на один манір тільки щодо китайців, а насправді між європейцями незрівнянно більше різноманітності, ніж між китайцями, так і в цьому, очевидно, одному типі різноманітність осіб розвивається на відмінності більш численні, що більше відрізняються одна від одної, ніж усі відмінності всіх інших типів відрізняються між собою. Тут є різні люди: і сибарити, і аскети, і суворі, і ніжні, і всякі, всякі. Тільки найаскетичніші з них вважають за потрібне для людини більше комфорту, ніж уявляють люди не їхнього типу; найхтивіші суворіші в моральних правилах, ніж моралізатори не їхнього типу. Але все це вони уявляють собі якось по-своєму: і моральність, і комфорт, і хтивість, і добро...

...Недавно народився цей тип і швидко розмножується. Він народжений часом, він — знамення часу, і — чи сказати?— він зникне разом зі своїм часом, недовгим часом. Його недавнє життя приречене бути і недовгим життям. Шість років тому цих людей не бачили; три роки тому зневажали; тепер... але байдуже, що думають про них тепер; через кілька років, дуже небагато років, до них будуть волати: «Врятуйте нас!» — і що вони говоритимуть — виконуватимуть усі; ще небагато років, може, і не років, а місяців, і стануть їх проклинати, і вони будуть зігнані зі сцени, зашикані, ганьблені... І не залишиться їх на сцені? Ні. Як же буде без них? Погано. Але після них все ж таки буде краще, ніж до них. І минуть роки, і скажуть люди: «Після них стало краще; але все ж таки залишилось погано». І коли скажуть це — значить, настав час відродитися цьому типові, і він відродиться в численніших людях, у кращих формах, бо тоді всього хорошого буде більше і все хороше буде краще; і знову та сама історія в новому вигляді. І так

триватиме доти, поки люди скажуть: «Ну, тепер нам добре»,— тоді вже не буде цього окремого типу, бо всі люди будуть цього типу і насилу розумітимуть, як же це був час, коли його вважали особливим типом, а не загальною натурою всіх людей?» («Что делать?», изд. 1906, стор. 132—134).

Чернишевський описує життя нових людей і те, як розв'язують вони різні життєві проблеми. При цьому він дає два основні уроки — щодо нової моралі і великого мистецтва любові, любові між чоловіком і жінкою, яку Чернишевський розглядав не лише як величезний показник культури, не лише як джерело втіхи і життєвої бадьорості, а насамперед як ключ до розкріпачення жінки і як культурну рівність між усіма людьми.

Я не буду в сьогоднішній моїй доповіді торкатися чудових сторінок, на яких Чернишевський розкриває, що таке кохання на основі рівноправності. Тов. Рязанов [4] недавно видав статтю під назвою «Маркс і Енгельс про шлюб», і ця стаття заслуговує найширшого розповсюдження, бо там сказано те, як великі вчителі соціалізму ставилися до цього питання і наскільки їхнє ставлення вище за те, що ми бачимо в нашій нинішній практиці. Чернишевський дуже близький до них у поглядах на кохання і шлюб. Оскільки у нас похитнулось уявлення про сім'ю і статеве питання часто надзвичайно згубно псує життя людям, особливо молодим, я вважаю, що читати Чернишевського дуже корисно кожному, хто вступає зараз у життя. Зупинюся на принципах моралі Чернишевського.

Мені здається, що егоїстичної моралі Чернишевського, яка так чудово, так багато представлена в «Що робити?», не зрозуміли досі.

Чернишевському симпатичний і потрібний такий тип, який ставить інтереси суспільства і навіть інтереси іншої людини вище від своїх власних. Йому треба якраз загнуздати міщанський егоїзм, який шукає безпосередньо вульгарної користі: у міщанина є і заповіді господні, і різні пишномовні слова, і благородство, але на практиці він справжнісінький себелюбець. А Чернишевському потрібні самовіддані люди. Але в ім'я чого можна зробити людей самовідданими? В усіх тих випадках, коли клас нав'язує свою мораль іншому класові, або коли клас як ціле нав'язує окремим адептам своїм штучно такі вчинки, які противні їм,— в усіх тих випадках треба

встановити гетерономію, якусь вищу волю, яка до цього примусово веде. Це може бути держава з в'язницею, катами; це може бути господь бог з безмежною кількістю всевидящих очей і оком усередині кожної людини, яке бачить всі її таємні помисли. Це все — реальна чи ірреальна поліція. Кант прийшов до категоричного імперативу, до норм автономної моралі і заявив, що автономна мораль є щось, властиве кожній людині. Відома формула Канта: ти повинен робити в кожному випадку так, як тобі велить обов'язок. Але що це є по суті гетерономія, видно з подальших міркувань Канта відносно того, що на живому, безпосередньому почутті не можна будувати справжньої моралі, з чого сміявся ще Шіллер, говорячи, що за Кантом виходить так, що треба спочатку зненавидіти свого друга, і тоді тільки послуга йому буде справою моральної людини. Це випливало з того недовір'я, яке Кант відчуває до людської натури. Для Канта людина — це розбещена мавпа, і коли можна щось з нею зробити, то тільки вклавши в неї цю ідею обов'язку. Він каже, що два чуда є в світі — це зоряне небо над нами і совість всередині людини — цієї злої мавпи. Совість в неї вклав бог, бо не можна повірити, щоб вона сама собою виникла.

Чернишевський не хоче абсолютно автономної моралі. Для нього не може бути ніякої держави і поліції, яка може примусити людину до тих чи інших вчинків, для нього нема і бога, який може змусити до них, і ніякого метафізичного обов'язку. Для нього мораль має бути результатом віри у величезне людське щастя. Вчитайтесь в його твори. Змальовувана ним людина міркує так: для мене, як егоїста, вигідніше в даному разі вчинити альтруїстично, так, як суспільно вигідніше, бо моє почуття людської гідності мене за це винагородить. А що це за вчинки, яких вимагає Чернишевський? Це є вчинки в дусі громадськості, зрозумілої з точки зору нового класу. Ось в чому ключ до розуміння етики Чернишевського...

Коли з'являються новий клас і нові ідеали, нові цілі, носієм яких він є, майже в кожному члені цього класу борються ще дві істоти. В кожному пролетарі, наприклад, є міщанин і шкурник — іноді в дуже малій мірі, іноді у великій, і в ньому ж є класово свідома людина, і треба, щоб ця класова людина перемогла міщанина. І тут Чернишевський говорить: ти істинний егоїст, якщо ти розумієш, що справжній «ти» — це та людина в тобі,

яка стоїть вище, яка стоїть на громадській точці зору; а той «ти», в якому виявляється міщанство, партикуляризм, має бути загнузданий; і якщо ти захопишся нижчим началом у тобі,— будеш нещасливий, переживеш зруйнування в собі того вищого типа.

Яким же чином ми, марксисти, підійдемо саме до цього процесу при створенні нової моралі? Згідно з принципом Леніна, моральне все те, що веде до перемоги пролетаріату [5]. Як же виховати людей так, щоб кожний готовий був пожертвувати всім особистим для боротьби і перемоги пролетаріату? Якими шляхами? Наказами партії? Ні, звичайно,— адже це треба виробити в самому собі. Що ж, ми апелюватимемо до старих понять — совісті, честі і обов'язку, як це робили метафізики? Ні, ми повинні сказати: класова мораль є розумний егоїзм нової людини. Доти, поки ця людина бореться з старими поняттями, з старим Адамом, доти буде дійсна боротьба між вищим і нижчим началом. Справжня лінія кожної людини полягає в тому, щоб вище начало перемогло, хоч би навіть ціною справжніх жертв, справжнього самообмеження, самопереборення. В цьому відношенні мораль Чернишевського є наша мораль. Хвиля селянської революції підняла на велику висоту частину найчуйнішої інтелігенції, і вона порушувала цілий ряд проблем, які залишаються живими для нас, і розв'язувала їх шляхом, близьким до того, як ми їх розв'язуємо, Коли нам у порядку нашого робочого плану не було часу подумати над цими питаннями, ми дуже часто обмежувалися загальномарксистським, у загальних рисах правильним, але дуже вже описовим підходом,— усе робиться закономірно, природно, інакше це і не може бути, так треба розуміти. Так ще дозволено було міркувати, поки наша активність була тільки приглушеною боротьбою знизу, коли ми були підпільною партією; але тепер, коли ми будуємо новий світ, коли нам треба перевиховати стару людину в нову людину, тоді будьте ласкаві зайнятися психологічною дидактикою,— не лише методами, а й змістом цього виховання. І тут Чернишевський все ще є неперевершеним учителем.

На жаль, знову ж таки я змушений пройти без особливого аналізу повз в и щ и х л ю д е й. Одного з них, Рахметова, називають ригористом. Рахметов відмовляє собі в усьому, крім сигар. Рахметов говорить про себе: «Ми вимагаємо таких умов комфорту для людини, про

які жодним панам і не сниться, і ми хочемо величезного щастя для людини, і тільки тому, що я прихильник людського щастя, я й пішов на цю боротьбу. Коли б я хотів добиватися щастя і вигод для себе, це б мені заважало, це розпорошило б мої сили, розщепило б мене. Мені треба стиснутись, щоб цілком спрямуватися до мети. Я повинен привести якомога ближче і скоріше до того часу, коли розквітне людське щастя». Коли гедоністичний світогляд твердить, що велике щастя є квітка людської історії, то Рахметов каже, що він стовбур і йому, як стовбурові, нічого думати про власну квітку,— це був би маленький побічний пуп'янок, який лише, так би мовити, взяв би частку енергії, що має бути віддана зростанню стовбура, який має рости вгору наперекір стихії тяжіння. І Рахметов говорить в іншому випадку: «Але ви гадаєте, що мені справді нічого цього не треба — жіночої любові, комфорту, відпочинку? Ні, я це говорю тільки тому, що якби ви знали, що я цього хочу, але від усього цього відмовляюся, то це б мене шокувало, а я хочу, щоб усі були веселі і раділи тому, що людина так діє завдяки своїм живим інстинктам,— тому що насправді цього нічого не треба».

Яка духовна делікатність! З одного боку, звичайно, неправда, що я аскет, чернець, що я особлива людина, якій нічого не треба,— ні, я — людина, але я людина, яка бере участь не в торжестві революції, а в революції, яка готується, бореться, і тому віддаю всі сили і енергію на боротьбу. А для того щоб ніхто не подумав, що я при цьому нещасливий, я нікому не скажу, що я від особистого щастя свідомо відмовляюся.

Герцен обурювався: як це можна використовувати одне покоління, як гній, для іншого? Але Рахметов не почуває себе гноєм; він знає, що майбутні покоління не скажуть про нього цього, а скажуть, що він їхній старший брат і, може, щасливіший, ніж вони, тому що боротьба — це величезне щастя.

Кілька слів про сни. Я скажу тільки про останній сон, оскільки в нас немає можливості сьогодні розібрати три попередні.

Четвертий сон малює історію кохання, історію взаємин між чоловіком і жінкою від найдавніших часів, від варварства до майбутнього людства. Це серія картин, надзвичайно блискучих своєю мальовничістю і вірністю зображення епохи, картин, які показують, як тваринна

хтивість перетворюється в щось благородне і багатше, навіть з точки зору динаміки щастя, просто завдяки зростанню незалежності жінки і завдяки тому, що це кохання двох рівних істот.

Про другу велику нагороду, яку історія дає людині, коли вона переможе в своєму прагненні до соціалізму, говорить у цьому сні старша сестра:

«У моїй сестрі, цариці, вище щастя життя,— говорить старша сестра,— але ти бачиш, тут різне щастя, яке кому потрібне. Тут усі живуть, як краще кому жити, тут усім і кожному — повна воля, вільна воля».

«Те, що ми показали тобі, не скоро буде в повному своєму розвитку, який бачила тепер ти. Зміниться багато поколінь, перш ніж цілком здійсниться те, що ти відчуваєш наперед. Ні, не багато поколінь: моя робота йде тепер швидко, дедалі швидше з кожним роком, але все ж таки ти ще не ввійдеш у це повне царство моєї сестри; принаймні ти бачила його, ти знаєш майбутнє. Воно світле, воно прекрасне. Говори ж усім: ось що в майбутньому, майбутнє світле і прекрасне. Любіть його, прагніть до нього, працюйте для нього, наближайте його, переносьте з нього в сучасне, скільки можете перенести: настільки буде світле і добре, багате радістю і втіхою ваше життя, наскільки ви вмієте перенести в нього з майбутнього. Прагніть до нього, працюйте для нього, наближайте його, переносьте з нього в сучасне все, що можете перенести».

Було б помилкою думати, що за це прагнення наблизити майбутнє до сучасного ми вважаємо Чернишевського утопістом. Палка любов до майбутнього — це одна з тих рис, за яку Ленін так любив і цінив Чернишевського. Ми сьогодні чули про це від Надії Костянтинівни, ми чули від неї про ставлення Леніна до його улюбленого автора, якому він був так багато чим зобов'язаний у молоді роки свого життя [6]. Володимир Ілліч прекрасно знав «Що робити?», знав докладно весь цей твір. А ми не лише деталей не знаємо, а зовсім майже не знаємо цієї книжки, рідко, мабуть, хто її зараз читає. А тим часом це величезний гріх. Треба повернутися до цього роману. Він укаже багатьом з вас, що треба робити для того, щоб збудувати вашу свідомість, ваше внутрішнє життя.

Чернишевський написав, крім того, чудовий роман — «Пролог». Я людина немолода, читав на своєму віку

чимало і повинен прямо покаятися, що другу частину «Пролога» я прочитав тільки недавно,— я цю книжку читав зі щирим захопленням, я не міг від неї одірватися. Хоч я і маю досвід, повинен сказати, що почерпнув з цієї книжки багато повчального не лише в розумінні знання епохи, а й в розумінні нових горизонтів,— принаймні зміцнення старих горизонтів. Буде злочином з нашого боку, якщо ми не ознайомимо зараз із Чернишевським нашу молодь, я глибоко переконаний у тому, що молодь проходить повз нього тому, що просто не знає його. Я впевнений, що коли наша нинішня комсомольська молодь візьме в руки «Пролог», вона зачитуватиме його до дірок.

Перша частина цього роману примітна тим, що Чернишевський у ній дає самохарактеристику. Писав він цю книжку на засланні, закоханий у свою дружину, яка була далеко від нього. В цій книжці він співає їй справжні панегірики, їй присвячена ця книжка, він скрізь ставить її на перший план, показує, яка вона розумна, кмітлива, вродлива і який він сам грубуватий, придуркуватий, такий собі дивачок. Але, незважаючи на це, ви прекрасно відчуваєте, що все ж таки мадам Волгіна (його дружина — Ольга Сократівна) досить пуста жінка, дуже заклопотана нарядами, вона легко забуває всякі життєві потрясіння, зовсім не цікавиться громадськістю, а цей рудий Волгін, з його безглуздим, громовим реготом, з його нестримним захопленням власною дотепністю, людина без єдиного героїчного штриха, поступово вимальовується перед вами справжнім титаном. У розмові з Соколовським, у якій Чернишевський показав відомого революціонера — польського офіцера Сераковського, ви відчуваєте, що Волгін (Чернишевський) чудовий конспіратор, що він справді зв'язаний з революцією, що він, зневажаючи буржуазний лібералізм всіма райдужними кольорами зневаги, разом з тим з величезною обережністю веде свою революційну справу, з висоти надзвичайно мудрого аналізу і величезної мужності дивиться на те, що відбувається, передбачає, що, може, його загибель буде, вульгарно кажучи, безплідною і що треба бути обережним, він знає також, що, безперечно, йде до загибелі, навіть за всієї своєї обережності.

У другій частині «Пролога» є чудова розмова Левицького — Добролюбова з Волгіним — Чернишевським, яка

заслуговує на те, щоб на ній зупинитися. Дуже цікава також заключна сцена першої частини роману, де Чернишевського, тобто Волгіна, запрошують на ліберальний обід, причому радикали розраховують, що він виступить там як радикал-революціонер, захищаючи свою точку зору перед усіма присутніми на цьому обіді з тим розрахунком, як сподівалися ці половинчасті радикали, що його крайня точка зору вивезе якусь, так би мовити, центральну. І ось Чернишевський присутній на цьому обіді. При цьому прекрасно описується розмова його з зубрами-поміщиками. Але раптом він збирається йти. Радикал Соколовський біжить за ним і кричить йому: «Ви зраджуєте нас?» — «Так,— говорить він,— я зраджую. Я не хочу займатися всією цією безплідною балаканиною, в якій кращий чи не гірший від гірших. Мені немає тут місця, а погрожувати революцією, коли сам не віриш, що це реальна погроза,— це ті самі пусті слова». Це останній акорд у цій свого роду трагічній частині роману.

Бєлінський говорив, що він, побачивши, в якому страхітті живе все суспільство, відчув трагічну самотність. Треба сказати, що становище не дуже змінилося за часів Чернишевського. Правда, хвилювалося величезне розбурхане селянське море, і на чолі його руху ставав новий прошарок інтелігенції, що вийшов з низів. Чернишевський розумів, що селянство крихкотіле, що селянські бунти можуть бути придушені нагаями і всяким іншим насильством. Чернишевський не думав, що взагалі перемоги не буде. Але він відчував, що справа ще не дозріла. І ось це розуміння революційної ситуації, необхідності революції, пристрасна туга за цією революцією, готовність віддати краплину за краплиною всю кров своїх жил для цієї революції і разом з тим критичний нюх, ще передмарксистський, але величезний своєю соціологічною силою, який підказує: ще не буде революції, ще треба багато років, поки вона прийде. Все це малює в особливо трагічному вигляді тодішню постать Чернишевського.

Друга частина роману також дуже цікава. Вона є ніби щоденником Добролюбова. Може, деякі сторінки її написав сам Добролюбов або їх узято з його признань чи листів. Тут перед нами вимальовується чудовий тип тодішнього нігіліста, із зовсім нової точки зору, що безмірно підноситься над беззубою насмішкою, яку

Лев Толстой (як це ми недавно, з великим применшенням нашого ставлення до Толстого, читали в його спадщині — у п'єсі «Нігіліст» [7]) кинув нігілістам. У другій частині «Пролога» на весь зріст характеризується чудова, надзвичайно чуйна і винятково мужня постать Левицького.

Але не менш чудова основна героїня другої частини роману — Мері, кріпачка-покоївка Маша, яка з надзвичайною грацією і надзвичайним умінням, непомітно для всіх, прокладає собі шлях до панства і заволодіває дуже багатим ліберальним поміщиком. Ця постать — єдина в своєму роді, це наш російський Фігаро в спідниці, тільки набагато граціозніший. Чернишевський милується цією мужичкою, яка стає панією, найвитонченішою, найрозумнішою, найрозвиненішою з усіх. У ній є справжня сила. А проте Левицький оплакує її, Левицький вважає себе свідком її величезного падіння. Річ у тому, що розійшлися їхні шляхи: Левицький піде розвивати революцію в селі, а ця героїня, що вийшла з народу, разом з усякими Деруновими піде по лінії створення нової і сильної буржуазії. Шляхи розходяться. Але з якою обережністю, з якою майже симпатією, при всьому осуді, Чернишевський описує людину, яка шляхом величезного розуму і такту з останніх низів пробивається на вершини суспільства!

Я думаю, багато хто і гадки не має, що існує такий роман, що поряд з дворянськими героїнями Тургенєва є така героїня-кріпачка. А тим часом «Пролог» у цілому — літературний шедевр, на жаль, не закінчений (правда, він обривається, коли всі основні лінії і основні постаті вже ясні).

Товариші, я дозволю собі на закінчення трохи вторгнутися в галузь, про яку тут уже говорили інші оратори,— в галузь політичного значення Чернишевського, для того щоб ще раз нагадати висоту позиції, яку він займав, і зробити останні конкретні висновки про цінність Чернишевського як письменника.

Ви пам'ятаєте, Ленін, саркастично описуючи позицію наших лібералів, протиставляє їм Чернишевського:

«19-е лютого 1861 року знаменує собою початок нової, буржуазної, Росії, що виростала з кріпосницької епохи. Ліберали 1860-х років і Чернишевський є представники двох історичних тенденцій, двох історичних сил,

які з тих пір і аж до нашого часу визначають результат боротьби за нову Росію...

Ліберали хотіли «звільнити» Росію «згори», не руйнуючи ні монархії царя, ні землеволодіння і влади поміщиків, спонукуючи їх тільки до «поступок» духові часу. Ліберали були і лишаються ідеологами буржуазії, яка не може миритися з кріпосництвом, але яка боїться революції, боїться руху мас, здатного повалити монархію і знищити владу поміщиків. Ліберали обмежуються через це «боротьбою за реформи», «боротьбою за права», тобто дільбою влади між кріпосниками і буржуазією...

Чернишевський був соціалістом-утопістом, який мріяв про перехід до соціалізму через стару, напівфеодальну, селянську общину, який не бачив і не міг у 60-х роках минулого століття бачити, що тільки розвиток капіталізму і пролетаріату може створити матеріальні умови і суспільну силу для здійснення соціалізму. Але Чернишевський був не тільки соціалістом-утопістом. Він був також революційним демократом, він умів впливати на всі політичні події його епохи в революційному дусі, проводячи — через перепони й рогатки цензури — ідею селянської революції, ідею боротьби мас за повалення всіх старих властей. «Селянську реформу» 61-го року, яку ліберали спочатку підкрашували, а потім навіть прославляли, він назвав *мерзотністю*, бо він ясно бачив її кріпосницький характер, ясно бачив, що селян обдирають ці ліберальні визволителі, як липку. Лібералів 60-х років Чернишевський назвав *«базіками, хвастунами і дурнями»*, бо він ясно бачив їх боязнь перед революцією, їх безхарактерність і холопство перед власть імущими.

Ці дві історичні тенденції розвивалися протягом півстоліття, що минуло після 19-го лютого, і розходилися все ясніше, виразніше й рішучіше» [8].

До одної тенденції доводиться зарахувати не лише весь лібералізм, а й меншовизм і есерство; а друга тенденція, яка для того часу, в усій можливій для тієї епохи повноті, була представлена Чернишевським, веде до Леніна, веде до Жовтня, веде до побудови соціалізму в нашій країні і в усьому світі.

Мені хочеться ще проілюструвати цю величезну висоту політичної позиції Миколи Гавриловича цитатою з його знаменитого листа до Герцена:

«Ви, збентежені голосами ліберальів-панів, ви після перших номерів «Колокола» змінили тон. Ви заговорили доброзичливо про найяснішу родину. Хоч які чисті ваші мотиви, але, я впевнений, настане час — ви пошкодуєте, що були поблажливі до найяснішого дому. Побачите — Олександр II незабаром покаже миколаївські зуби. Не захоплюйтеся розмовами про наш прогрес, ми все ще стоїмо на одному місці: під час великого селянського питання нам дали для забави, щоб відвернути нашу увагу, безіменну гласність, та тільки-но діло торкнеться діла,— одразу й пристукнуть... Надія в справі політики — золотий ланцюг, якого легко оберне на кайдани той, хто подає його... Ні, наше становище жахливе, нестерпне, і лище сокира може нас врятувати, і ніщо, крім сокири, не допоможе! Цю думку вже вам, здається, висловлювали, і вона напрочуд правильна,— іншого рятунку немає. Ви все зробили, що могли, щоб сприяти мирному розв'язанню справи, змініть же тон, і нехай ваш «Колокол» благовістить не до молебня, а б'є на сполох! До сокири кличте Русь! Прощайте і пам'ятайте, що сотні років уже занапащає Русь віра в добрі наміри царів. Не вам її підтримувати.

З глибокою до вас повагою

Російська людина» [9].

Ось тон справжнього Чернишевського, коли він перестає посміюватися, говорити езопівською мовою, коли він своєму братові, який помилився, посковзнувся, збився з правильного шляху, говорить справжню істину: крім революційного, збройного повстання, викорінення самодержавства, ніякого шляху для нашого народу немає.

Чернишевський не був людиною, в якої міг бути розрив між окремими галузями його творчої роботи. Займаючи таку незвичайно високу позицію щодо революційної свідомості і революційної готовності, Чернишевський був таким самим сильним і сміливим мислителем і в інших галузях. Ми повинні ставитися до його літературно-критичної і белетристичної спадщини як до живої сили, до якої нам треба знову вдатися. Не можна думати так, що Чернишевський виховав Леніна в молодості, Ленін усе, що треба було, сприйняв, перекарбував усе це в свої вищі істини, і нам уже після Леніна Чернишевський не потрібний. Не так стоїть справа. Залишились для нас надзвичайно важливі основні погляди

Чернишевського на літературу, основні погляди його на мораль. Робляться поправки, які природні, оскільки змінилося суспільне життя. Але основний, загальний тон матеріалізму Чернишевського, його житейська проповідь залишаються і зараз для нас надзвичайно важливими. Я не хочу цим сказати, що ми можемо некритично сприймати Чернишевського. Але я тверджу, що Чернишевський може нашому молодому поколінню принести величезну користь, дати поштовх для правильного розв'язання цілого ряду моральних і побутових проблем та питань, які ми намітили, але не мали ще часу поки що пильно зайнятися ними. І самому підходові до белетристичного твору, самому типові того роману, який нам потрібний, ми можемо в нього вчитися. Неправда, ніби Чернишевський не виховує, ніби розум у нього все витискує. Чернишевський, звичайно, раціоналіст, звичайно, інтелектуальний письменник, звичайно, розумові скарби, які лежать в його романах, мають найбільше значення; але він має силу зупинитися на такій межі, коли ці розумові скарби набувають плоті високохудожніх образів. І такий інтелектуальний роман, мабуть, для нас важливіший за всякий інший.

Читаючи про долю Чернишевського, завжди переживаєш глибочезне потрясіння. Адже Чернишевський перервав свою діяльність молодим. Він дожив до старості, але весь період від часу його ув'язнення або, вірніше, заслання до кінця його життя був, власне кажучи, періодом вмирання. Випустило його самодержавство тільки тоді, коли жандарми донесли, що розумові сили Чернишевського підірвані і він став інвалідом.

Звичайно, одним з кульмінаційних пунктів мартиролога Чернишевського був момент громадянської страти, який нам тепер відомий в усіх подробицях. Герцен, який не любив Чернишевського і не погоджувався з ним багато в чому, вибухнув гнівною, вогненною статтею проти самодержавства за це знущання з Чернишевського і закінчив цю статтю закликом до помсти. І коли знайомишся з долею Чернишевського, в тобі справді закипає таке почуття помсти. Але воно одразу ж вгамовується, бо ми вже помстилися.

Так, дорогий учителю, ми за тебе помстилися, помстилися досить суворо, а разом з тобою і за десятки і сотні талановитих людей і за тисячі людей, про талановитість яких ми не знаємо, життя яких було знівечене так

само, як знівечене було твоє життя. Але цього мало. Ми не месники лише — ми творці, обличчя наше звернене не назад, а вперед. І для нашого майбутнього, для виховання наших молодих поколінь ми повинні обірвати ту мовчанку, якою повитий був Чернишевський у ті десятиліття, коли не можна було назвати його імені. Чернишевського ми повинні воскресити, ми повинні його поставити в наші ряди — нехай з деякими необхідними застереженнями. І цей живий товариш, наш товариш, Микола Чернишевський буде ще довго крокувати в наших лавах, як надзвичайно могутній, відданий нашій справі передовий боєць за соціалістичні ідеали.

М. О. ДОБРОЛЮБОВ

У наш гарячий революційний час ми звикли до того незвичайного явища, коли зовсім молоді люди в незначний, короткий термін своєї діяльності виконують величезні завдання і залишають позад себе глибокий світлий слід, але в тяжкий, задушливий час гіршої епохи царського режиму зуміти за кілька років, померши зовсім ще молодим, здобути собі всеросійське ім'я, зворушити серця сучасників, переробити тисячу умів, вписати своє ім'я безсмертними штрихами в історію своєї батьківщини і заслужено завоювати собі право в дні пробудження російського трудового народу одержати з його рук пам'ятник — могла тільки людина геніальна.

Добролюбов був геніальною людиною. В ньому ми помічаємо чарівне поєднання великих рис характеру і таланту, що рідко трапляються разом. Його вважали холодним, глумливим, руйнівником, своєрідним Мефістофелем — це частково було так. Розум його був гострий, проникливий і нещадний. Деякі риси свого нігіліста Базарова Тургенєв списав з нього. Своїми знущаннями зверху вниз Добролюбов дратував рожевих ліберальвідеалістів. Він знав ціну фразам і з гірким сміхом розбивав крихкий фарфор усякої панської прекраснодушності. Разом з тим це була людина з ніжним серцем. Змолоду, з тих шкільних років, до яких належить пізніше знайдений Чернишевським закоханий лист до свого вчителя [1], і протягом усього свого життя Добролюбов був людиною золотого серця, зворушливої і лагідної ніжності щодо всіх близьких. Разом з тим серце його було сповнене гарячої пристрасті, а це штовхало його часто на спалахи гніву, завжди благородні, завжди позбавлені якого б там не було відтінку особистих рахунків, але пекучі і караючі.

Гордий, здавалося, такий, що достатньо знає собі ціну, має можливість в сотнях літературних сутичок оцінити свою силу, він був разом з тим навдивовижу скромний і ще незадовго до своєї смерті писав: «Я не дорожу

своїми працями, не підписую їх і дуже радий, що ніхто їх не читає». А проте після його смерті твори його розійшлися в сімох виданнях. Його місце забезпечене тепер у кожній бібліотеці, і тоді, як багато і багато на той час знаменитих учених і професорів давно і зовсім забуті,— Добролюбов не буде забутий ніколи, поки звучить де-небудь російська мова.

Центр ваги діяльності Добролюбова полягає в його літературно-критичних статтях. Він мав великий смак і рідко помилявся в своїх художніх естетичних оцінках, і все ж таки в його творах важливий не цей бік. Кожна критико-літературна стаття його є, по суті, трактат із соціального питання. В той час у Росії проповідувати соціалізм відкрито було, звичайно, неможливо. Чернишевський одягав його то в форму роману, то в ту саму, що в Добролюбова, форму критичних статей, але він завжди віддавав належне чудовій майстерності, з якою Добролюбов з приводу того чи іншого роману або драми розгортав з блискучою дотепністю і величезною переконливістю цілі трактати, сповнені соціалістичної пропаганди.

Добролюбов — один з найвеличніших російських соціалістів, соратник, рівний Чернишевському. У видатних людей зворушливе вміння цінити одне одного. Добролюбов благоговів перед Чернишевським, а Чернишевський завжди віддавав пальму першості своєму молодому другові.

Поряд з такими критичними статтями, як «Що таке обломовщина?» «Темне царство», «Коли ж прийде справжній день?», незабутніми публіцистичними поемами, не можна не відзначити також гумористичних віршів і начерків Добролюбова в додатку до «Современника» — «Свистку» [2]. Ніяк не можна припустити, щоб «Свисток» Добролюбова був забутий. Формою він завжди чарівний, дотепний, як епіграми Гейне або Пушкіна, а змістом він дуже часто такий ваговитий і влучний, що багато і багато з цих віршів заслуговують бути джерелом цитат, якими зараз червоний Петроград хоче оздобити свої монументальні стіни. Іноді серед цих отруйних стріл разючої дотепності молодого семінариста трапляються задушевні ліричні речі, на зразок «Милый друг, я умираю...» [3].

Російський народ повинен був терпіти спорудження незграбних пам'ятників незграбним царям, тоді як не-

вшанованими залишались імена його борців у пору передранкових сутінків; тепер ми починаємо скидати мідних ідолів, що ганьблять міста Росії, і ставити для вічної честі і пам'яті монументи великим синам народу, які мали мужність піднести сміливий голос у тяжку епоху і прокладали стежки в тих місцях, де тепер загальними силами трудові маси будують свій широкий шлях до щастя і свободи.

М. ГОРЬКИЙ-МИТЕЦЬ

Не може бути двох думок про колосальне значення Горького. Він посів одне з перших місць у світовій літературі, а в російській літературі не так багато письменників, про яких ми могли б з певністю сказати, що вони є загальновизнаними світовими письменниками. Письменник, який є безперечно світовим, письменник, який уже за життя має безперечно бути зарахований до класиків літератури російської мови, природно, відіграє величезну роль.

Та мало того: Горький був геніальним виразником у мистецтві першого етапу самосвідомості пролетаріату і зараз, уже на дозрілому і з світовою значимістю етапі, знову-таки є одним з вождів пролетарської літератури. У пролетарській літературі є письменники, що мають величезні заслуги як художнього, так і політичного порядку. А втім, перше місце Горького в ній навряд чи хто може заперечувати.

Це змушує ще раз, у другому аспекті, розглянути питання про світове значення Горького.

Пролетарська література — явище величезного світового значення. Коли вже зараз вона дає про себе знати багатьма визначними творами і в основному цілком новим началом — і громадським, і художнім,— яке покладено в її основу, то в найближчому майбутньому пролетарській літературі судилося стати гегемоном не лише в літературі нашого Союзу, а й у літературі світовій і відіграти цілком особливу роль, таку, що відповідає великій ролі класу, який її породив. Природно, що перші видатні імена, вписані в історію пролетарської літератури, тим самим, і власне як пролетарські, виявляються особливо значними серед майстрів слова всього людства.

Окремий момент, який має бути до цього доданий, це — велике піднесення політичної активності Горького за останні роки і величезні досягнення Горького як мит-

ця-соціаліста, як митця-матеріаліста-діалектика — також за останні роки.

Приїздом Горького Комакадемія, зокрема інститут ЛММ *, скористалася як щасливим випадком для організації низки систематичних доповідей про Горького,— звісна річ, не задля якоїсь помпи чи красномовної балаканини, а для спроби аналізу його творчості.

Ця величезна особа, це величезне обдарування і вся його творчість не можуть бути вкладені в рамки одного вечора, тим більше, що Комакадемія вперше, мабуть, поставила завдання приступити до більш чи менш вичерпного дослідження Горького-письменника. Ми цим не хочемо сказати, що після того дослідження, яке Комакадемія зараз проводить, майбутнім дослідникам нічого буде робити. Тема ця нас ще дуже довго цікавитиме не тільки тому, що Горький додаватиме нові шедеври до своєї праці, а й тому, що важко вичерпати те багатство, яким він нас уже наділив.

Комакадемія створила бригаду для поглибленої роботи по вивченню Горького і спробувала організувати не лише роботу окремих молодих дослідників з окремих питань, а зробити цю організацію зразком чи однією з перших спроб дослідницької колективної праці.

Моє завдання — зробити загальний вступ до циклу монографічних досліджень, проведених взаємно всією бригадою разом, які створюють, на нашу думку, більшменш вичерпний літературознавчий портрет Горького в рамках першого абрису, першого ескіза.

Я сказав уже, що Горького ми визнаємо першим за часом пролетарським письменником і першим за рангом пролетарським письменником. А тим часом ще і понині живе сумнів: чи пролетарський письменник Горький? Такий сумнів ми бачимо не лише в цілому ряді творів буржуазних і напівбуржуазних, міщанських критиків; подібні запитання доводиться чути і з боку цілого ряду комуністичних критиків. Деякі з них, висловлюючись на користь визнання Горького пролетарським письменником, роблять такі застереження, які виявляють, що вони, мабуть, ще далі від такого визнання, ніж ті, котрі одверто заявляють, що Горького пролетарським письменником не вважають. Я не називатиму всіх цих критиків. Я наведу лише два досить разючі приклади.

---

* літератури, мистецтва і мови.— *Ред.*

Одним із них є Радек [1], котрий написав про Горького дуже різкий памфлет, де він не лише заявив, що Горький — хворий зуб, який хитається то в один, то в другий бік, а навіть заявив, що зубові тому не місце в пролетарській щелепі. Це, мабуть, оцінка найбільш полярна до нашої...

І Радек роз'яснює далі, що, звичайно, Горький був корисний пролетаріатові, але не кожний письменник, котрий корисний пролетаріатові,— пролетарський письменник...

Горбов, який вважає себе марксистом і близьким до нас критиком, визнає на перших сторінках свого етюда [2], що Горький є пролетарським письменником, але говорить далі, що в Горького величезна кількість помилок. І, продовжує Горбов, дивно, що Ленін не побачив і не зрозумів тих помилок, хоч тепер вони ясні кожному робітфаківцю.

Це якоюсь мірою межа нахабства — думати, що Ленін міг чогось не помітити, щось пропустити, про щось не знати, та ще про таке, що не тільки кожний робітфаківець ясно бачить, а й сам Горбов.

Ті, хто стежив за мистецтвознавчою дискусією на нашому фронті, знають, що навіть у рядах нашого інституту ЛММ є з цього приводу деякі розходження, і та група аспірантів, що працювала над творчістю Горького, висловлювала почуття великої досади з приводу застережень, які робив щодо Горького т. Нусінов [3].

З усього цього можна зробити висновок, що це питання нібито є спірним.

Я вже не раз говорив, що нікому не раджу сперечатися з Марксом, Енгельсом і Леніним. Це справа марна. Завжди виходить, що той, хто сперечається, виявляється розбитим. Ми ще не бачили людей, які при цьому брали б гору. Значно краще, пам'ятаючи про абсолютно колосальну розумову силу цих людей, про величезну їхню ерудицію, про їхнє глибоке усвідомлення своєї відповідальності, про їхню класову витримку, тисячу разів переглянути, коли ти в чомусь з ними розходишся, чи так це, і коли ти в тисячний раз не переконаєшся,— переглянути ще в тисячу перший раз, тому що значно більше шансів апріорі, що будь-хто з нас у принципово-важливих питаннях помиляється, аніж помиляється будь-хто з них. Досі правило це справджувалося.

Щодо Горького Ленін цілком певно і недвозначно заявляє, що це — пролетарський письменник і незаперечний авторитет у пролетарській літературі, який і в минулому має величезні заслуги перед своїм класом і матиме їх у майбутньому. І Ленін говорив це не в такі часи, які були найблискучішими для Горького, або коли Горький співав цілком в унісон із самим Леніним, а тоді, коли Леніну доводилося його дуже суворо критикувати, коли йому доводилося дуже переконливо його повчати, вказувати йому на його помилки, сперечатися з ним, часто в дуже різкій формі.

В цій оцінці Горького виявилися чудові, глибокі риси не лише Леніна, а й ленінізму взагалі, бо всі риси, які характеризують Леніна, оскільки він виконує свої функції вождя пролетаріату і людини, що її поставив пролетаріат для того, щоб дотримувати правильності його шляху, завжди мають величезне значення для ленінізму.

Ми в минулому часто трошки грішили тим, що говорили: в такій-то галузі Ленін майже нічого не залишив, а коли «майже нічого не залишив», то дещо з того, що є, можна ігнорувати. Насправді це «дещо» дає можливість уже побудувати деяку систему або принаймні показати, що інші системи з цією настановою несумісні. Кюв'є говорив, що він за однією щелепою або лопаткою може відтворити всю тварину. Таким самим чином, часто з однієї фрази, з невеликої статті, з кількох зауважень Леніна, чутливий ленінець може вже цю детермінанту розвинути в цілий малюнок — зрозуміти, куди вона веде, частиною якої системи вона є.

Дуже часто невелика спадщина Маркса, Енгельса і Леніна виявляється зародком відповідної дисципліни — пролетарського світогляду в розгорнутому вигляді. Ті чи інші зауваження про математику, про метеорологію або лінгвістику, які можуть вміститися на небагатьох сторінках, виявляються вагомішими, ніж томи і бібліотеки, написані буржуазними і дрібнобуржуазними письменниками. Ось чому до всіх висловлювань Леніна треба ставитися з усвідомленням того, що в них подано дуже великий зміст, який вимагає від нас вдумливого ставлення.

Так і тут.

Коли в моменти полеміки з Горьким Ленін повсякчас наголошує на тому, що він пролетарський письменник, то над цим треба замислитися; це надзвичайно важливо не тільки для характеристики самого Горького, а

й для характеристики пролетарського письменника взагалі.

Горький дуже часто помилявся. Ми знаємо, що в перший період своєї діяльності він, наприклад, не відображає побуту пролетаріату, як такого. Тільки значно пізніше оповідання «Баламут» дає кілька натяків на пролетарський тип; але порівняно з люмпен-пролетаріатом фабрично-заводський пролетаріат для Горького відіграє в цей період другорядну роль.

Горький сам охоче це визнавав. Ми знаємо з його біографії, що це був період романтики. Короленко при зустрічах з Горьким говорив: «Та ви ж природжений реаліст, ви з голови до ніг реаліст, навіщо ж ви захоплюєтесь романтикою?»

Тому можна сказати так: «Ах, він мало цікавився пролетаріатом, мало знав пролетаріат, схильний був до романтичних захоплень, а стрижневим образом його творів був люмпен-пролетаріат — звідси виходить, що і фундамент, і сама споруда Горького непролетарські». Так справді міркували «діагности» школи проф. Переверзєва [4].

Трохи пізніше Горький, хоч і залишаючись в рамках партійної організації (тому що група «Вперед», до якої я також мав нещастя належати, була частиною нашої партії і ніколи з неї не була виключена) [5], розгорнув у своїй художній діяльності богобудівничі ідеї, які були дуже серйозно засуджені партією, зокрема в цілому ряді блискучих і різких листів, що їх надіслав Горькому Ленін.

Це також дало привід деяким «ученим» витрактовувати Горького як дрібнобуржуазного письменника, який не дістав належного пролетарського загартування, і дало їм привід дивуватися, як до цього поставилася партія, а Ленін нібито проморгав, хоч кожному відомо, що Ленін не проморгав, а досить пильно цей ухил від правильної лінії помітив і всі висновки зробив.

У такий рішучий момент, як Жовтнева революція, Горький виявився не в одному таборі з революціонерами, з авторами, героями, діячами її, а висловлював глибоко несвоєчасні думки [6], перебуваючи в таборі скоріше дрібнобуржуазному, «новожизненском» таборі,— в таборі людей, які були революціонерами на словах, а на ділі зовсім далеко одійшли від революції і пізніше виявились у ворожому та інтервентському таборі.

Коли все це перелічити та ще додати до всього цього, що після від'їзду за кордон Горький розгорнув якесь учення про селянство, зовсім не властиве нашій партії, внаслідок чого В. В. Воровський і Радек (я говорив вище, як суворо він оцінював помилку Горького) давали в наших керівних органах різку відсіч Горькому, то нібито виходить досить солідний ряд помилок.

Незважаючи на ці помилки Горького, Ленін неухильно і завжди вважав його пролетарським письменником. Значною мірою це пояснюється, звичайно, в кожному окремому випадку історичними умовами. Ленін вважав, що Горький в усіх тих випадках, навіть у гірших з них, не виявляється за рамками пролетарської культури, що критика по відношенню до нього була самокритикою, в результаті якої виправлялась загальна лінія. Ця глибока впевненість Леніна, що Горький може робити помилки, спіткнутися, але не піти від нас, живилася кожного разу історичним аналізом становища, і кожного разу Ленін мав слушність. Горький, зробивши хибний крок, прислухався до того, що говорить партія, перевіряв себе і виправляв свої помилки. Це і є загальним положенням для правильного уявлення про пролетарського письменника.

У нас таки часто, не досить вдумуючись у слова Леніна про те, що література повинна бути партійною, говорять, нібито письменники повинні бути в основному ілюстраторами лозунгів партії. Ні, письменникові не відводиться одна лише роль ілюстратора, і він не сова Мінерви, котра, як каже Гегель, вилітає після закінчення дня. Ні, письменник виходить на сцену не тоді, коли всі суперечки соціальні вже розв'язані, і не для того, щоб сказати: тепер я вам проспіваю пісню, яка покаже вам остаточно, що цю справу вирішено правильно. Письменник — піонер-експериментатор, він повинен іти попереду нашої армії, заглиблюватися в усі галузі пролетарського життя і досвіду, підсумовуючи їх своїм особливим методом образного мислення, давати нам повнокровні, яскраві узагальнення відносно того, які зараз процеси відбуваються навколо нас, яка діалектична боротьба кипить в навколишньому житті, що перемагає, куди воно має тенденцію розвиватись. І коли письменник має достатню широту кругозору, достатню зіркість ока і чутливість слуху, коли він обробляє свій величезний досвід правильним, марксистським методом, хоч і в

галузі образного мислення, то він не лише буде ілюстратором готових лозунгів партії, але буде давати чудові півфабрикати для вождів партії, для її ЦК, для з'їздів і громадської думки партії, яка таким чином легше, точніше, правильніше, глибше робитиме свої лозунгові висновки. Письменник виявляється не лише ілюстратором, а якимсь розвідником. Горький таким розвідником був. А оскільки Горькому доводилось іти вперед одному — на перших порах зовсім одному,— то він іноді підпадав під вплив тих чи інших інтелігентських течій і робив помилки в своїй художній діяльності. Іноді, досліджуючи ту чи іншу галузь життя, він дещо перебільшував, дечого недооцінював.

Але партія в галузі літератури, як і в галузі літературознавства, застерігає також від передчасних ортодоксій. Вона говорить: загальні пролетарські настанови вже ясні, тут суперечок не може бути, тут суперечки вкрай підозрілі. Але за межами основних пролетарських настанов іде цілий ряд творчих теоретичних питань. Сперечайтеся, гостро полемізуйте, нехай буде зіткнення ліній, нехай будуть творчі розходження. Рідко може бути так, щоб усе було правильно,— звичайно, з тих, хто сперечається, один більше має слушності, другий менше; діалектична істина не є істина метафізична, і її не можна одразу встановити. Діалектична правда живе і розвивається в суперечності, і в усьому колективі вона поступово виправдується. Помилки при цьому — необхідні витрати прогресу. Але після того, як партія мала про те чи інше положення свою думку, будь-які розходження з нею, що так чи інакше відбиваються зовні, в об'єктивній діяльності людини — літературній і тим більше політичній,— є дезорганізацією нашої роботи. Тут уже входить у дію залізна дисципліна, від якої ми ні в якому разі не можемо відмовитися.

Маркс ставився до письменників м'яко, що можна підтвердити дуже багатьма свідченнями. І Ленін ставився до письменників м'яко; чи означає це, що він іноді пропускав їхні помилки, що він думав: Горький така велика людина, чи варто завдавати йому неприємностей? Ні, Ленін був для цього надто відповідальною людиною. Чим видатніший був письменник, з яким доводилось йому мати справу, тим більше він вважав своїм обов'язком звертати увагу на його помилки і нещадно критикувати їх. Але ця нещадність була нещадною критикою

з домішкою приязні, яка одразу підкреслювала, що це самокритика, що це критика товариша по відношенню до товариша. Тому в ній не було нічого образливого, нічого відштовхуючого.

Я не зупинятимуся більше на тих періодах блукань Горького, про які говорив вище. Мені здається, досить наведених мною загальних думок Леніна про Горького. Встановивши, що Горький був, безперечно, пролетарським письменником і був визнаний за такого нашим видатним вождем не тому, що він щось випускав з уваги, а *незважаючи на те,* що він бачив усі його хиби,— я переходжу тепер прямо до характеристики Горького як митця.

Горький замолоду брався за перо публіциста, і до останнього часу публіцистична, проповідницька жилка в ньому дуже сильна. І чим більше Горький ставав витриманим комуністом-ленінцем, тим витриманішою ставала його публіцистика. До того ж Горький не просто публіцист, а публіцист-митець.

Взагалі між науковою думкою і публіцистикою, з одного боку, і художнім мисленням, з другого,— ніякої прірви немає. Але це не означає, що їх можна змішувати докупи. Тут є різні градації.

Є тип «чистого» вченого, який боїться всякого образу, всякого руху емоцій і вважає, що це є порушенням холодної об'єктивності, математичної точності, витриманого наукового дослідження,— такі учені, в яких, можна сказати, зовсім вихолощені образи емоційні, а проте вони можуть давати чудові наукові твори.

У певні епохи письменники бояться думки. Ми знаємо, що в живопису кілька разів починалося гоніння на літературу, живописці при цьому звичайно говорили так: треба наслідувати не літераторів, а музикантів, оскільки літератори вкладають у мистецтво занадто багато думки і хочуть і нам її нав'язати через тематику, через сюжетику, а ми не хочемо цього, ми хочемо бути художниками зорового світу, ми хочемо малювати, ми хочемо давати чудові барвисті композиції.

Услід за ними і літератори рушили тим самим шляхом: відомий вірш Верлена про те, що поет повинен думати насамперед про те, щоб бути музикантом,— «De la musique avant toute chose...» *. А що стосується красно-

* Музика над усе *(франц.).— Ред.*

мовства, тобто художньої публіцистики, то треба її схопити і задушити — «tordre le cou à l'éloquence»*, Олександр Блок, один з найвидатніших поетів передреволюційного часу, пише, що в домі Бекетових, де він виховувався, було надто багато «красномовства» (він бере це слово в лапки) і що це псувало його початковий розвиток. Але ще за ранніх юних літ він зрозумів, що поет не повинен бути в жодному разі людиною красномовною, а повинен бути музикантом. Гете говорив про Байрона; це людина велика, коли він творить, але нікуди не годиться, як тільки починає міркувати.

Поети, які вважають, що інтуїція і натхнення — це джерела їхньої творчої праці, що мета її — мистецтво для мистецтва, поети, які думають, що фантазія — дочка богів, послана на землю для того, щоб відвертати їх від служіння життю і звільнити для вільного польоту уяви,— це другий полюс порівняно з людьми чистої і холодної науки.

Найцікавіше, що було створене в світі мистецтва, належить не до інтуїтивного, фантасмагоричного і безглуздого,— таке мистецтво створювали класи, які не хотіли активності або змушені були відмовитися від неї. Класи, яким треба було орієнтуватися на активність і організовувати свої сили для дії,— такі класи висували художників-мислителів. І в цьому випадку публіцистична думка і художня думка поєднуються різним чином.

Часом буває так: митець пише публіцистичні статті і художні твори,— в публіцистичних статтях він є мислителем-митцем, а в свої «чисто» художні твори старається публіцистики не пропускати.

Іноді митець вкладає публіцистику в белетристичні твори і зводить це в принцип. Наприклад, коли різночинці виступили на перший план нашої літератури, їм не подобалась дворянська література, бо дворянська література показувала, але не доводила, а коли доводила, то ніби соромилася того, що вона доводить, і робила вигляд, нібито вона тільки показує.

Недавно опубліковано чудові спогади Татаринової, яка, бувши маленькою дворянською дівчинкою, вчилась в Добролюбова. Добролюбов прийшов до неї на перший урок і говорив їй про різних письменників. Вона (чи, здається, її батько) боязко спитала його: «Чому ви не

* скрутити в'язи красномовству (*франц.*).— *Ред.*

говорите нічого про красу, про стиль, про втіху від усього цього?» Він сказав: «Про це вам інші нагадають, а моє діло показати, які думки висунув письменник, чи правильні ці думки і взагалі чи мав він їх». Він, наприклад, з приводу «Першого кохання» висловився дуже зневажливо. Дівчинка сказала: «Мені подобається».— «Авжеж, написано дуже добре, та хіба в такий час, як наш, можна займатися такими дрібницями?» От вам надзвичайно яскравий приклад того, як підходили революційні різночинці до мистецтва.

Ось чому, коли Чернишевський пише «Що робити?», він розмовляє з читачем більше, ніж показує, або бере в снах Віри Павлівни алегоричні картини, які здавались естетствуючим ліберальним дворянам нісенітницями. А тодішні революціонери, народники-демократи, які відстоювали, як Ленін це довів, американський шлях розвитку нашої країни, вони з захопленням ставилися до «Що робити?». Жоден роман в історії російської літератури, не виключаючи романів Толстого і Достоєвського, не мав такого колосального резонансу, як «Що робити?» Чернишевського.

Властиві Глібові Успенському прийоми вкраплення публіцистики в саму тканину художньої розповіді, так що в сусідніх розділах або в одному і тому самому розділі дається показ образів і тут же звернення до читача як безпосередня лірика, безпосередня мова автора чи дуже розширена мова якогось героя, котрий є портпаролем автора,— цих прийомів ми не повинні осуджувати. Тим часом навіть наші перші марксистські критики їх осуджували. Плеханов їх осуджував, і навіть більшовик Воровський вважав їх за хибу. І Воровський, визначаючи, що пролетарська література, очевидно, матиме цю хибу, бо вона захоче доводити, як доводили Чернишевський і Успенський, говорив: «Доти не буде справжньої літератури, поки наші письменники не засвоять собі прийомів чистого показу, яким володіли дворянські класики».

Горький підпав під це судження Плеханова, Воровського і деяких буржуазних критиків, які вважали, що в Горького занадто багато публіцистики, що від його художньої літератури віє такою публіцистикою, яка викристалізовується, випирає, як сіль з перенасиченого розчину, є ніби нехудожнім навантаженням, що тенденцій-

ність веде його до спотворення образів на догоду тому, що має бути доведене.

Особливо про це почали кричати, коли Горький перейшов до більшовицької літератури, коли він дав «Матір» і «Ворогів». У цей час його публіцистична жилка тим більше впадала в око, що вона била по болючому місцю. Коли б це була публіцистика взагалі, може їй ще простили б, але це була більшовицька публіцистика. І ось Плеханов у своїх міркуваннях про Горького говорить, що погану послугу роблять Горькому ті, хто тягне його до якоїсь марксистської пропаганди. Митець не повинен займатися цим, митець повинен займатися показом життя, а ні в якому разі не доводити правильність тих чи інших ідей. Горький, говорив Плеханов, поганий марксист, у нього неправильні ідеї, тому погані і ті твори, в яких він їх висловлює.

Докір Плеханова, що в Горького неправильні думки, цілком зрозумілий. Плеханов на той час був надзвичайно яскраво виявленим меншовиком, і ці ідеї Горького, зрозуміло, гладили його проти шерсті.

Трохи менш зрозуміло, чому так само ставився до Горького і Воровський,— загальні ідеї Горького мали бути йому симпатичні. Очевидно, Воровському з формально-естетичної точки зору здавалося, що Горький надто старається свої життєві картини зробити ілюстраціями до лозунгів, що ця поспішність, це старання псують його твори.

Тепер, коли минуло достатньо часу і ми можемо оглянутися на ті твори, про які тоді так негативно говорили, ми тих хиб не знаходимо, ми прямо говоримо, що історично, і навіть з погляду абсолютної художньої цінності такі твори, як «Вороги» і «Мати», належать до вершин горьківської художньої творчості. В той час, коли навіть марксистські критики, навіть більшовицькі критики трохи зіпсували свій смак на незвичайно солодких дворянських творах і їм видавалося гірким те, що пише Горький, в той самий час пролетаріат буквально в мільйонах екземплярів читав Горького за кордоном, і кожна газета, навіть соціал-демократична, змушена була на вимогу пролетарських читачів давати його твори в фейлетонах, розповсюджувати буквально мільйони екземплярів творів Горького всіма мовами світу.

Я не говоритиму зараз про такі твори, як, скажімо, «Сповідь» Горького, де ідея справді була хибна. Про це

треба говорити спеціально, оскільки це до певної міри і мене особисто стосується (є якась — незначна, правда,— краплина і моєї вини за цей твір) [7].

Незважаючи на ту обставину, що на Горького нападали за те, що нібито він занадто багато віддавав місця публіцистиці, насправді Горький не належить ні своїми ідеями, ні своєю практикою до числа письменників, про яких я говорив, що в них публіцистика живе безпосередньо поряд з художньою тканиною їхніх художніх творів. Гліб Успенський (особливо останнього періоду), розповідаючи про життя людей, подає їхні розмови надзвичайно жваво, а потім переходить просто до публіцистики, майже в цифрах. Патетика цих сторінок гірка, сумна, сповнена відчаю,— розум Успенського незвичайно проникливий, гострий, і в його творчості ми маємо уїдливі і блискучі зразкові сторінки публіцистики. Але це не белетристика в точному розумінні: тут сам автор звертається прямо до читача.

У Горького ви цього не знайдете. У нього є публіцистичні твори — вони можуть бути виділені в окремий том. У художніх творах такої публіцистики — коли не помиляюся — ви не знайдете, може, навіть жодної сторінки. Горький належить до іншої школи, до іншого спрямування,— він хоче бути митцем, який показує. Але він є представником художнього показу в найглибшому розумінні ідейного. Його не цікавить завдання, скажімо, натуралізму, як такого, чи імпресіонізму, як такого. Його не цікавить формальне завдання — взяти певний кусок життя і зробити з нього шедевр, так його обточити, щоб з нього вийшов художній твір. Він хоче вразити своїх слухачів і читачів звісткою про життя, яким воно є, яким воно могло б бути і яким воно повинно бути: вразити їх відтворенням життя в його стогонах, зойках, скаргах, кошмарах, у його падінні, поразці, в його прагненні до кращого і в перемогах. Горький хоче дати не просто образ життя, він хоче витлумачити його якнайглибшу кривду по відношенню до більшості людей, дати найвеличніший заклик до скривджених — і покінчити з усяким неподобством зусиллями самих скривджених. Він дає пригнобленим як образ тих сил, які протистоять експлуататорському ладові, як образ того, чим життя могло б бути, які можливості є в людині. Коли Маркс вважав за критерій, що показує, який суспільний лад вищий, те, наскільки він сприяє розкриттю всіх закла-

дених у людині можливостей, то Горький міг би взяти це епіграфом для всієї своєї творчості. Він завжди з величезною любов'ю поруч із зневаженою людиною, з муками людини, пише про те, що людина — це звучить гордо, і вірить в те, що народження людини є надзвичайно важливий акт, що людина — дорогоцінна істота. Коли зараз вона — сліпий кріт, то лише внаслідок неправди суспільного ладу. Горький пише не для того, щоб сподобатися, а для того, щоб вилицути на волю людей, змусити їх боротися за вищий суспільний лад. І хоч у літературі нашої мови немало письменників, які підходили до літератури з такою ж метою, проте можна сказати, що рівного Горькому в інтенсивності цього прагнення ми не маємо ні серед його сучасників, ні серед письменників попередніх.

Горький — великий реаліст. У його методі основне: наситившись життєвим досвідом, з колосального запасу своїх переживань створити систему образів, які насамперед вражали б своєю правдивістю чи своєю незвичайною правдоподібністю. В цьому відношенні його можна порівнювати з Толстим. Коли Воровський говорить вам: погляньте на Толстого — він писав «Війну і мир» як чистий митець; яка велика відмінність між ним і тими пролетарськими письменниками, які неодмінно наплетуть всяких класових почуттів, всякої теорії, лозунгів і т. д.! Вони ніколи не можуть одійти від своєї програми. А Толстой сидить у своїй Ясній Поляні, настрій у нього ясний, мета у нього ясна, образи в нього ясні,— читаєш його, і в тебе на душі ясно. (Я перефразовую, звичайно, а не цитую, але зміст висловлювань Воровського дуже близький до цього). Ми знаємо, що Толстой написав «Війну і мир» як памфлет на захист свого дворянського класу проти наступу капіталізму, що почався в той час, з одного боку, і як гостру критику різночинців — з другого, свідомо писав як памфлет і цілком безсоромно признавався в цьому; вивчав масонів, думав почерпнути там аргументи для захисту свого класу, але які вони ду́рні! — довелося їх залишити. Про кріпосне право не писав і не хотів писати — навіщо псувати дворянську ідилію! Його завданням було довести цим чорномазим — однаково, чи будуть це Дерунови[8] з їхніми синами, чи Чернишевські і їхні сини.— що таке ця панська садиба, які там прекрасні дівчата, розповісти, як вони сперечаються, як вони розвиваються, як вони ко-

хають, як вони шукають бога, як вони люблять народ, довести, що дворянство має право на гегемонію. Потім, правда, Толстой засумнівався в цьому, вирішив, що самé дворянство гегемоном не може бути, і одягнувся в мужицький одяг, став до плуга,— але то була подальша форма тієї самої великої полеміки, великої оборони від наступаючого капіталізму. Полемістом Толстой був завжди.

Але він прекрасно знав, як і коли полемізувати. Коли він пише якусь публіцистичну статтю, то він доводить, двадцять разів повторює одне й те саме, намагається бути популярним, не боячись видатися нудним. Коли він творить як митець, то вся так звана «простота» його мистецтва спрямована до того, щоб нам здавалося, що автор нічого не додав, нічого не прикрасив, що це є самé життя. І кожного разу ви бачите образи і не бачите Толстого; бачите художню тканину, образи, які можна побачити, тільки маючи властивості і почуття людей, що їх змальовує Толстой. Ви бачите їх жести, вчинки, вони розповідають вам навіть в момент смерті, що вони думали, навіть після смерті. Це художнє ясновидіння дає відтворення тканини життя переконливіше, ніж те, що ви бачите на вулиці або на якихось зборах. Це є «магія» митця, яка дає йому силу. З ним стає важко сперечатися, хоч життя вам говорить, що це не так, говорить вам інше, ніж Толстой, який надів маску життя або тисячу масок своїх дійових осіб і говорить від імені життя. Митець знає, куди він вас веде, його життєва різносторонність не зіб'є з пантелику, але вас життя в його змалюванні може збити з пантелику, якщо ви повірите, що це — письменник, в якому немає нічого суб'єктивного, що це — чистий зображувач життя.

Це дуже велика і важлива хитрість, до якої ми не повинні ставитись як до шахрайства, спритності рук. Все мистецтво є велика «хитрість»; мистецтво не є щось просте. Так зване «просте» мистецтво може бути найвправнішим. І завдання митця полягає в тому, щоб зовсім не фотографувати, не протоколювати фактів, а створювати їх шляхом уяви і фантазії, тобто вигадуючи їх і роблячи так, щоб ви вигадки не відчували і сказали б: ось вона, правда!

Правда, коли ми порівнюватимемо Толстого і Горького, то побачимо, що в реалізмі одного і другого є дуже багато відмінного.

Толстой дуже високо ставив Горького. Він знаходив у нього дещо недоробленим, натягнутим у деталях, але він дуже цінував його як серйозного і великого митця. Леонід Андреєв змальовував кошмарне буття і кошмарну свідомість міщанина, прагнув довести цей кошмарний стан міщанина, який втратив надію, до такого, що викликає страх. Він ніби хотів сказати: коли ми, міщани, виємо від страху, то вийте і ви з нами. А пан Толстой говорив про Андреєва: він мене лякає, а мені не страшно,— і відкладав книжку набік. Але Горького йому було страшно. І він на деякі твори Горького дуже серйозно і сильно реагував, тому що спорідненість тут була в основних прийомах — у вірності життю, в барвах, у внутрішній правдоподібності, від якої Горький намагався ніколи не відходити, і тому, що Горький висловлював правду пролетаріату — класу, який не потребував того перекручення дійсності, до якого вдавалися художники міщанства, що метушилося, не даючи собі ради. Суворий реаліст Горький змушував себе слухати Толстого, який лише морщився від криків відчаю кликуші Андреєва.

Але в Толстого простота — найвище мистецтво. Коли ви поглянете, як Толстой переписує і переробляє свій рукопис, то ви побачите, що він не поліпшує, а псує свою мову. Там, де фраза була ритмічною, благозвучною, він робить її коструватою,— бо коли вона буде ритмічною, благозвучною, читач запідозрить: еге-ге, це дуже штучно зроблено, чи немає тут якоїсь фальші? А треба зробити так, щоб читач цього не відчував, щоб дерево було шершавим, а не полірованим. У Горького цього немає. Горький дуже любить афоризми, любить викласти думки, схопити характер якомога вправніше, кругло, таким вензелем, щоб одразу було видно, як це майстерно схоплено,— і він не боїться майстерності, любить її показати.

Великий стиліст Короленко гармонійний, милозвучний, навіть солодкозвучний, він співає в своїх речах, він пише аквареллю, і тому його твори дуже красиві, але краса ця впадає трохи в красивість. І Толстой, який дуже поважав Короленка як людину і громадянина, не так уже й високо ставив його як письменника. Йому здавалося, що ця манера є якоюсь манірністю. У Горького інше — у Горького ця викінченість — хватка, яка наближається певним чином до імпресіонізму, але знову ж

таки це не зовсім те: імпресіонізм хоче дати мерехтіння, миготіння життя, моменти життя в його безпосередньому польоті. І до того ж саме моментальному польоті, від миті до миті, від особливості до особливості, від переживання до переживання. Імпресіоністи так топлять об'єктивний світ у суб'єктивних враженнях, що можна сказати — в імпресіоністів до деякої міри махістські прийоми мистецтва. А Горький намагається передати внутрішню суть явища, як такого, розповісти справжнє життя, дати такі образи, такі приказки, щоб вони ввійшли в ужиток, щоб ви прочитали і подумали: краще сказати не можна.

Горький дуже любить піднесеність настрою. Толстой уміє залишатися найвидатнішим митцем, змушуючи вас ходити по рівному місці серед сіренького дня, і під прикриттям цієї простоти він розставляє величезні пастки, які мають вловити вас і змусити піти тими самими шляхами, якими він іде сам. А Горькому подобається, щоб світ сміявся, щоб сонце сипало червінцями, щоб небо було як бездонна блакитна чаша.

Якась частка піднесеності, декламації, певна підкресленість поряд з великою прегнантністю *, прагненням до майстерного виразу — це риси, які завжди Горькому притаманні і які складаються разом в один букет горьківського художнього реалізму. Вони анітрохи не роблять його менш реалістичним, це лише один з підходів. У Короленка був другий, у Чехова — третій, у Толстого — четвертий, але всі ці письменники є художніми реалістами.

Найважливішим прийомом художнього реалізму Горького є, звичайно, композиція. Я зовсім не хочу співати хвалу композиції Горького. Оповідання звичайно дуже добре скомбіновані, в них немає нічого зайвого, вони неухильно ведуть до кінця, кінець звичайно є справжнім кінцем, тобто він вас остаточно ставить на ту точку зору, до якої вас підводили в оповіданні. Навпаки, романи дуже часто погано побудовані. «Хома Гордєєв», і особливо «Троє»,— композиція до певної міри рихла. І не про це я говорю, вказуючи на композиційну чи архітектонічну могутність Горького. Я говорю про те, що він у межах художнього реалізму, тобто колосальної правдоподібності, розповідає лише те, що входить в його на-

* змістовністю (від *франц.* pregnant).— *Ред.*

міри, і лише так, як це треба для його мети. Його твори з цього погляду є тенденційними в найчудовішому розумінні слова. Ви не можете застати Горького зненацька запитанням — навіщо ти це писав? Кожного разу, коли Горький береться за маленьке оповідання, або за великий роман, він знає, що це — частина тих сходів сучасного, справжнього усвідомлення життя, які він для свого читача будує.

Горький робить з цього основного свого художнього методу деякі екскурси, по-перше, в галузі стилізуючого, гіпербологічного або карикатурного мистецтва. Вони в нього не часті, але вони в нього бувають. Чудовий приклад цього, скажімо, повість «Про чорта», «Ще про чорта», «Жовтий Диявол», «Прекрасна Франція». Ви бачите, що там він зовсім не хоче бути правдоподібним,— навпаки, він створює явно безглузді фантастичні образи, але з таким розрахунком, щоб вони, як хороша карикатура, розкривали внутрішню суть речей. Здебільшого він вдається до цього тоді, коли просто не може по ходу свого життя, за біографією, за підготовленістю дати насичену розгорнуту картину повного явища у вигляді роману,— він для цього не досить докладно знає його, але добре схопив суть. Як же передати цю суть? Він хоче передати її в якомога коротших образах і знаходить образи карикатурні, фантастичні, але вірні ідейній суті того, що вони виражають.

Він користується, по-друге, засобами патетичної романтики, тобто піднесених фантастичних образів, які концентрують і прекрасне, і високе. Всім пам'ятні і ніколи не забудуться «Буревісник», «Пісня про Сокола».

До романтики у Горького була особливо велика схильність. Горький відображав тоді перші кроки зростаючого пролетаріату. Зникали сірі сутінки 80-х років, вдарили освіжаючі грози років 90-х. Виступав новий герой — пролетаріат. Стала очевидною могутність його руху вперед, загострився його протест і надії, але він не міг ще знайти справжніх реалістичних шляхів, він був схвильований і схвилював інших. І ця схвильованість, цей міст від себе до інших будувався в піднесених образах, бо насамперед треба було сказати людям, що настав незвичайний час, що миритися більше з буднями не можна, що це — свято і криваві дні боїв, що настали дні страшні і яскраві, небуденні, не сіренькі, мохнатенькі дні.

І дуже цікаво, що в останній своїй статті «Про літературу і про інше» Горький говорить: коли ми підходимо до цієї картини неймовірного напруження творчих сил мас в їх будівництві, до цієї картини дивовижного зльоту людської енергії, героїзму в боротьбі і творчої праці, ми запитуємо себе: а може, реалістичний метод тут уже недостатній, може, нам треба, крім реалістичного методу, звернутися до романтики?

Горький із свого творчого досвіду знає, що це означає. Це означає спробувати охопити все разом в якийсь один образ, в якийсь образ борця-будівника. І він запитує: чи не настають такі часи, коли ми маємо знову потребу в героїчній романтиці — не тому, що ми бідні і героїки у нас немає, а тому, що надто багато в нас кипить і відобразити це кипляче вже важко, хоча б і в дуже широких реалістичних образах.

Крім того, в романтиці для Горького важливий і другий бік. Справді, чи є метод Горького діалектико-матеріалістичним? Ми можемо сказати так: це метод матеріалістичний, це очевидно. Горький ніде не вдається до того, щоб кликати на той бік або кликати потойбічне сюди, Горький ніде не вдається до сили «чистих» ідей, які нібито можуть міняти хід подій, Горький тримається за живі людські маси і їхніх представників, як вони насправді, в реальному житті, існують, борються, будують і т. д. Горький — реаліст найглибшою мірою, він говорить мовою фактів, подій, і з цього боку він, звичайно, послідовний матеріаліст. Може, розглядаючи в лупу кожне сказане Горьким слово, можна дорікнути йому за якийсь елемент ідеалізму чи освітництва, але це така незначна домішка, що вона так само мало може заважати нам визнавати Горького матеріалістом, як не заважає нам просвітництво Чернишевського разом з Марксом і Леніним назвати його матеріалістом.

Та чи діалектичний матеріаліст Горький? Що треба для того, щоб бути ним? Для цього треба в тих процесах і образах, які ви черпаєте з життя, насамперед виявити роздвоєння кожного єдиного, тобто констатуючи: ось тип, ось явище, ось положення, ось стан подій,— зараз же показати, як під впливом дії навколишнього і (в цьому й є особливе зерно діалектики) під впливом внутрішнього розвитку цієї даності, цього об'єкта відбувається перехід до наступної стадії розвитку. Значить, якщо ви візьмете явище в русі, але не так, як імпресі-

оністи,— не в мерехтінні від моменту до моменту, не як явище кінематографічного типу, не як зміну особистих відчувань, які збуджуються в мені не знаю чим, якимись непізнаванними речами в собі,— а якщо ви покажете саморух, рух як результат конфліктів і зіткнень, які є лише формою єдності різних частин світу і,— що ще важливіше і специфічніше,— рух, який виникає завдяки діалектичному розвиткові кожної даності,— тоді ви будете діалектичним матеріалістом, тоді ваш реалізм набуде не лише динамічного, а діалектичного характеру. Це важко, але можна.

Чи є такі письменники? Я не знаю письменника, який був би послідовним діалектиком. Безперечно, прийдуть письменники, в яких буде така сама гострота погляду, як у Маркса і в Леніна. Безперечно і те, що Горький до цього наближається. В «Климі Самгіні» є дуже багато окремих положень, які надзвичайно близько до цього підходять.

Боротьба старого і нового світу — це діалектичний момент. Те, що праця зітнулася з капіталом, що соціалізм бореться з капіталізмом, що на кожному кроці ми бачимо залишки минулого, які глибоко проникають своїм хоботом у майбутнє, а майбутнє, в свою чергу, врізалося в нього багатогранними, дуже своєрідними лініями, це не механічний конфлікт, а цілий ряд переходів, які зв'язують в єдність ці два радикально протилежні світи. Природно, що мислителеві, скажімо, такому, як Маркс або Ленін, іноді хочеться одразу в певній прегнантній формі описати всі явища в цілому, охопити весь цей грандіозний конфлікт не мікроскопічно, а телескопічно. Митець також може зробити це; в окремих патетичних або буревісникоподібних образах, в цілому ряді оповідань, у великому романі і т. д. І тоді йому доведеться брати великі розмахи в історії, вказувати не лише те, чого ми досягли, а чого ми досягнемо. Це можна зробити шляхом утопічного польоту вперед, шляхом змалювання того, що буде через десять—двадцять п'ять років,— змалювати не лише те, що дано історією, а піти далі, в майбутнє, щоб нинішні досягнення і їхню тенденцію виявити з набагато більшою ефективністю, з набагато більшою силою.

Звичайно, наше життя дає такі реалістичні дивовижні образи, які художникові і на думку не спадають. Несміливість має охопити кожного, коли він захоче вивес-

ти постать, подібну до комуністичного вождя, як свого героя,— до такої міри це величний об'єкт, який передбачає образ людини-соціаліста. Але все ж таки цілком можна уявити собі таку роботу над образами навколишнього, в якій героїчне начало доведене до найвищої міри, де типи нової людини були б визнаними не лише такими, що народжуються, але й такими, що народилися, в якій були б показані подвиги і досягнення не лише через дуже добре і точне спостереження, а й через процес продовження тенденції. Тоді письменник показує вже не лише те, що є, а й те, що становиться, і до того ж те, що має, на нашу думку, становитися, що лежить в нашому закономірному розвитку, до чого ми самі маємо тенденцію, чого ми хочемо і в існуванні чого ми глибоко переконані.

Таке романтичне завдання Горький чудово розуміє, хоч він підходить до нього лише в невеликих, освітлених райдугою окремих польотах у майбутнє. Коли він говорить, що, може, недостатньо реалістичного методу, то, по суті, він хоче сказати саме це, бо в своїх знаменитих порадах письменникам пролетаріату він, між іншим, пише: не треба цуратися романтики, людині іноді треба показати те, чим вона може стати, її треба іноді похвалити — похвала вирощує людину; та і є за що похвалити людину, бо в ній заховані величезні можливості. Я майже точно навів ці чудові рядки Горького. В них полягає вся програма цього романтичного ізводу реалізму — його включення в романтику. Справді, похвалити людину на основі того, що вона є, буває іноді важкувато. Треба показати людей так, щоб вони бачили себе перетвореними, кращими, такими, якими вони можуть бути, такими, якими вони хочуть бути. Це, по-перше, людину вирівняє і надасть їй мужності. По-друге, є за що похвалити людину, бо це не романтика брехні, обману, який підносить, це — романтика майбутнього.

Ленін говорив нам, що без любові, без ентузіазму до майбутнього, без мрії не можна бути хорошим більшовиком. Тут передусім завдання саме художника. Ти, художнику, нашу велику більшовицьку мрію розгорни перед нами. Про це нагадує нам Горький, коли говорить, що поряд з методом ідейно-художнього реалізму, який він практикує, можна користуватися методом гіперболи і карикатури, тим самим методом, яким користується Дем'ян Бєдний, яким користується Безименський, яким

користувався іноді з надзвичайним блиском Маяковський. Але для цього, каже він, можна йти ще в бік патетики і в бік ентузіазму, і тут, у цих галузях, створити щось таке, що виходить за межі дійсності, але переконливе для нас. Ми хочемо мистецтва, яке наші високі почуття подає в піднесено оформленому вигляді. Таке мистецтво законне, і про нього нам нагадує Горький.

І, мабуть, незважаючи на те що Горький дуже скромно заявляє: я всім своїм корінням вріс в минуле, я мимоволі живлюся цим минулим, і коли я люблю страшенно сучасне, то це не означає, що мені легко змалювати його, що мені легко втілити в живих образах його і тим більш майбутнє,— ми можемо плекати цілковиту надію, що в цих формах, у формі високої романтики, Горький зможе дати чудові речі, для нас надзвичайно необхідні. А поки що за останні роки він надзвичайно виріс як публіцист і дав нам кращі свої художні твори.

Як публіцист, він виявляється цілком і без усяких суперечок людиною нашого часу. Про це я тут не говоритиму, оскільки про це багато писали. Значно менше писали про Горького-митця останніх років. Ми маємо ще дуже мало етюдів, і ще менше правильних етюдів, про «Клима Самгіна», цього незакінченого чудового епосу Горького, доведеного поки що до третього тому,— літопису сорока чудових років історії нашого суспільства, що привели нас у надра найвеличнішої світової революції. Я не даватиму докладного аналізу «Клима Самгіна», але кілька слів про нього сказати конче потрібно.

Я вважаю цей твір одним з найвизначніших, з гранично визначних творів нашої літератури і разом з тим літератури світової, бо наша література, як ви знаєте, аж ніяк не плентається в хвості. Горький лишився тут вищою мірою вірним своєму основному методу. Це — художній показ, хроніка, величезний шматок історії нашої суспільності методом надзвичайно життєвих, правдоподібних картин, відносин, зіткнень, переживань і т. д., що дихають правдою. У «Климі Самгіні» Горький доводить до ладу весь свій досвід взагалі, свій досвід про інтелігенцію зокрема, і в цьому впорядкованому, переконливому, остаточному вигляді ділиться ним з нами.

У центрі стоїть чудово, з величезною многогранністю виписаний тип інтелігента — людини, яка живе життям пуголовка з слабко вібруючими почуттями. Ці вібрації

він вважає дуже важливими, такими, що дають потуги вважати себе за розумника і оригінала; але потуги на оригінальність приводять лише до того, що він завжди запозичує чужі думки і навіть сам впадає у відчай від того, що не може знайти своїх власних думок. Розумник цей ніколи не розумний, і оригінал цей ніколи не оригінальний. Ця бездушність Самгіна, ця його виїденість внутрішня, ця порожнеча дуже характерні для інтелігенції проміжного класу, який не може йти далі своїм шляхом так, щоб не потрапити під якийсь вплив. Він не хоче з цим погодитися, чинить опір впливам, не маючи своєї твердої соціальної позиції, своїх класових цінностей. Звідси половинчастість, опортунізм. Але Самгін, щоб займати якесь власне становище, змушений вражати глибиною своїх висловлювань,— звідси акторство, зовнішня гра. Для такої чудової характеристики адвокатського, пустопорожнього типу інтелігента, внутрішньо пустого балалайкінства, як про це колись говорив Щедрін, який дуже добре знав цього типа, важливо було залучити такого Самгіна як свідка його ідейної порожнечі. Якби було взято свідка, який усе забарвлює у певні кольори, то його свідчення було б викривленням або не давало б переконливості безпосереднього свідчення, і Горькому треба було провести все не крізь себе, а крізь свідчення самого інтелігента. Він це і робить.

Самгін як поплавець плаває на хвилі: хвиля високо— і він високо, хвиля вниз — і він униз. Він значною мірою, майже з фотографічною точністю і до того ж з певною тонкістю і чутливістю, з умінням міркувати переживає всі соціальні події. Горький завжди вміє зробити це так, що, з одного боку, крізь цього свідка з надзвичайною випуклістю і безпосередністю видно інших людей і події, а з другого боку, він тут же роз'яснює його думки. І ви бачите, якою рожевою оболонкою або темними барвами огортає Самгін усе, що він бачить, і як у нього створюються враження від тієї чи іншої особи або історичної події, як він сходить словами з приводу малозначних речей, як деякі справді величні події в житті здаються йому балаканиною, слабким, як бульбашка, базіканням. Таким чином Горький показує водночас свідчене і свідка, який є живим документом того, що́ таке кардинальний опорний тип інтелігенції «дачницького порядку», користуючись горьківським висловом.

Самгін, живучи в колі інтелігентів, стикається з незліченною кількістю чоловіків і жінок з інтелігенції, буржуазії, великої буржуазії, великочиновницького середовища, декласованого дворянства, і все це правдошукачі або надреволюційні типи. Подекуди торкається він і людей з «народу», здебільшого випадково, коли в дуже знаменні моменти доводиться з ними стикатися. В «Самгіні» подано велетенську галерею людей. Горький усіх їх бачить і до кожного ставиться дуже уважно. Кожна людина є системою фраз [9], і він намагається розібратися у цій системі фраз, аналізує цю систему, чуйно до неї прислухається. Крім того, він прекрасно знає, що це не є сутність людини, і йому хочеться знати, в чому система фраз розходиться з сутністю людини, яка вона сама по собі. Він знає, що вони ніколи не вірять в те, що вони говорять,— ні вони не вірять, ні інші. І Горький показує не лише зміст того, що говорять, а й зміст того, що приховується за цими словами. Він — чудовий лабораторний працівник у справі розвідування всяких сповідей і декларацій інтелігенції. Ось чому вам стає таким ясним весь цей маленький світ.

Самгін живе в епоху величезних історичних зрушень, починаючи з ходинських подій і перших суперечок марксистів з народниками, в яких ви застаєте його на початку першого тому, і закінчуючи періодом столипінської реакції. Багато великих історичних подій Горький змушує бачити і переживати самого Самгіна. Він брав участь і в подіях 9 Січня, і в боях на московських барикадах,— і щоразу при цьому Горький уміє дати велетенську фреску цих подій. Коли ви мали надзвичайне щастя переживати ці події, ви переживете їх знову; коли ви не мали його, то ви тепер дізнаєтесь, якими вони були, і це величезне суспільне полотно постане перед вами з великою кількістю чудових, майже рентгенівсько проникливих, довершених портретів окремих осіб. Всі ці люди, всі ці події уявляються вам одним потоком, який крізь суперечності глибоких спорів буржуазної інтелігенції, що тягнеться до демократичних перспектив, крізь суперечки народників і марксистів, правдошукачів і т. д., крізь усі ці суперечності, крізь усю цю боротьбу пливе в один бік, ніби якийсь велетенський льодохід. Зрештою, історичний потік несе все в один бік: мчить цар, його міністри, його озолочені попи, буржуазія, всі буржуазні велеречиві прихвосні і з розпущеними пави-

ними хвостами інтелігенція, всі ці богошукачі і проповідники,— все це пливе в один бік, хоч їм і здається, що вони не пливуть за течією, а йдуть цілком свідомо, гордою і розміреною ходою.

Коли ви дочитуєте третій том «Самгіна», у вас створюється враження, що там показані маски, якісь тіні, якісь людці, але серед них є якась кількість справжніх людей, що мають справжню вагомість, знають, чого вони хочуть, і свідомо роблять діло.

Горький не вводить у сонм своїх марксистських представників чисто робітничого типа. Основним типом у романі є Кутузов, демократичного походження інтелігент, який дістав велику професійну освіту, хоч він насамперед професіональний революціонер. Це та інтелігенція, про яку сказано в «Що робити?» Володимира Ілліча, що це мікроби, які прищеплюють пролетаріатові мудрість західноєвропейського пролетаря, які вносять в рух початок твердої організації, запозичуючи її принципи в принципах конспірації революціонерів минулого, і допомагають таким чином народжуватися пролетарській думці і пролетарському активу тут, у нашій країні. Коли зібрати всі сторінки, присвячені в «Самгіні» цим людям, то виявиться, що їм відведено не багато місця, а враження таке, що лише вони живуть, а Самгін, який по відношенню до всіх юродствує, злоститься, потроху підсміюється,— тут почуває несміливість і страх, почуває, що це люди іншої формації, інших вимірів, ніж він. Але, звичайно, йти за ними він ніяк не може, взагалі він безнадійно плутається між революцією і контрреволюцією і, мабуть, плутатиметься так до кінця. Горький охоплює життя дуже широко: він говорить не лише про те, як люди думають і сперечаються, а він говорить і про те, як вони живуть, люблять, як вони одружуються, як вони будують свій побут, як вони влаштовують свої справи, які вони читають книжки, яку вони обстановку створюють,— всі ці сторони однаково типові і важливі. Тому виходить таке безмежне багатство барв, зведених, зрештою, до однієї великої гармонії, до одного великого цілого, яке ми навряд чи зможемо зустріти в будь-якому іншому творі. «Клима Самгіна» можна протиставити «Війні і миру» і всякій іншій великій епопеї.

Надзвичайно велике враження справляє Горький і культурністю своєї думки. Це така величезна начитаність, це така величезна влада над мовою, над усіма

епохами, над культурою, над закордонними враженнями, над переживаннями найрізноманітніших людей, серед них і різноманітного типу жінок,— він так знає, як вони говорять, що вони читають, яких авторів люблять, які філософські терміни їм подобаються, про що говорять. Культура тут надзвичайно вражаюча. Дехто каже, що через це важко стежити за тими, кого Горький змалював, важко про них робити висновок, і не знаєш, як їх оцінити. Не кожний може все оцінювати. Що ж — хай кожний оцінює настільки, наскільки може. Одна людина черпає наперстком, інша черпає відром, але не можна сказати, що море від цього має стати відром, тому що ви нічим іншим, крім відра, не можете черпати. В усякому разі, широта захвату, культурність — це не вада, а колосальне достоїнство.

Отже, Горький як публіцист, Горький як митець стоїть зараз на одній з найвищих вершин своєї творчості. І тому ми вітаємо його з таким величезним захопленням, ми раді тому, що він такий молодий, такий багатий, такий щедрий, і від душі бажаємо йому мати побільше сил, подовше жити, для того щоб бути великим майстром нашої пролетарської літератури, нашого життєбудівництва.

Є цікавий ряд таких проблем, які не можуть не випасти з уваги політичних вождів і які не можуть випасти з уваги великого пролетарського митця. Тому користь, яку нам приносить Горький (нічого нам лякатися слова «користь», ми утилітаристи в найвищому розумінні цього слова),— користь ця невимірна. Наша любов до нього не обмежується естетичним захопленням, не обмежується подякою і почуттям благоговіння, навпаки,— все це ми вважаємо менш важливим. Наша любов — вимоглива любов, і тому, що ми ненаситні, ми хочемо вчитися, а Горькому є чого нас учити.

БРЮСОВ І РЕВОЛЮЦІЯ

І

Були, звичайно, і такі озлоблені і єхидні, які сичали і шепотіли: «Що ж, Брюсов намагається пристосуватися. З вовками жити — по-вовчому вити».

Чимало було й таких, що дивувались: «І як цей естет і символіст Брюсов раптом замішався в більшовики? Не личить йому це. Це щось зовсім дивне і для нас, витриманих інтелігентів, не зрозуміле». З другого боку, і в нашому таборі були не дурні люди, які раптом згадували, що Брюсов написав якийсь вірш: «О закрой свои бледные ноги». Як же це — така людина і раптом член партії? І раптом вшанування Радянською владою з нагоди п'ятдесятирічного ювілею, і раптом подячний адрес, винесений ВЦВКом?

А сам Брюсов трохи дивувався, в свою чергу. Чому дивуються? Сам вважав цілком природним і звичайним, що прийшов до революції, вважаючи, що інакше й бути не могло. Під час 50-річного вшанування його, коли на засіданні Академії художніх наук до нього звернулися з рядом промов, він дав на них дуже характерну відповідь, що з'явилася в друку лише після його смерті. В цій відповіді він говорив: «Чому, товариші, про мене говорили сьогодні майже виключно як про класика символізму? Цей самий символізм благополучно помер і не існує. Помер від природної дряхлості. Правда, Луначарський, за що я йому дуже вдячний, згадав про мою діяльність в наші дні. Але це лишилось одірваним від інших доповідей. Коли П. М. Сакулін [1] сказав, що Валерій Брюсов став *потім* бардом революції, на мою думку, це виходило теж одірваним від усієї його доповіді. Якось неясно було, яким чином цей класик символізму міг стати бардом революції. Говорилось багато про туманність символізму. Не знаю, товариші, звичайно, я був серед символістів, був символістом, але ніколи нічого туманного в тій символічній поезії не бачив, не знав і не хотів знати. Професор Сакулін сказав, що коли я

став цим «бардом революції», то, мабуть, це логічний шлях. На цих словах наголошую». Далі Брюсов розповів, що вся його родина була типовими шестидесятниками; що першим його враженням були портрети Чернишевського і Писарєва; що перше ім'я видатної людини, яке він вивчив, було ім'я Дарвіна; що найбільший вплив на нього з усіх поетів мав у його дитинстві Некрасов. Брюсов наголошує, що Сакулін має слушність, назвавши його найреалістичнішим із символістів і навіть утилітаристом серед них.

«Я пам'ятаю,— говорить Брюсов,— добре пам'ятаю наші палкі суперечки з Вячеславом Івановим, який немилосердно докоряв мені за цей реалізм у символізмі, за цей позитивізм в ідеалізмі». «Крізь символізм я пройшов з тим світоглядом, який з дитинства заліг у глибінь моєї істоти». І далі: «Є в одного молодого символіста книжка «Повернення в батьківський дім». Мені здавалося, що тепер, в останній період мого життя, я повернувся в батьківський дім, так мені все це було просто і зрозуміло».

Додамо до цього кілька біографічних фактів, щоб яскравіше відтінити цей зовнішній біографічний бік, який цілком виправдує шлях Брюсова до революції. Дід Брюсова був кріпаком Костромської губернії, і ще його батько народився кріпаком. Дід по матері, Бакулін, був лебедянським міщанином — трошки поетом. Батько Брюсова в 60-х роках, бувши просто письменною людиною, став вільним слухачем Петрівської академії, революціонером, у 70-х роках подружив із шліссельбуржцем Морозовим. Отже, про Брюсова не можна навіть сказати, що він був пізнім представником різночинської інтелігенції. Цього мало. Серед різночинців його родина була порівняно рідкісним винятком. Батько сам був у дитячі роки кріпаком. Родина належала, таким чином, до вихідців з народу, з найнижчих його верств. Ми можемо ясно уявити собі цього Якова Брюсова, що народився кріпаком, який жадібно ковтає природничі науки, перш за все і понад усе ставить дарвінізм і, через Писарєва та Чернишевського, прилучається до революційного авангарду народу, беручи участь в революційних підпільних гуртках. Очевидно, цей саморобний інтелігент зумів створити відповідну атмосферу в своєму домі, і маленький Валерій удихав цю атмосферу, анітрохи проти неї не борючись і як щось рідне.

Ось чому Валерій Брюсов повернувся в батьківський дім, коли вибухнула пролетарська революція. Якби народницька революція логічно продовжувалась, Брюсов, напевне, був би одним з його діячів, але революція ця була розбита вщент. Настали похмурі 80-і роки, і потім інтелігенція ступила на нові шляхи. Ми всі знаємо загальний характер цих шляхів: ми знаємо, що керівним загоном інтелігенції з цього часу стає інтелігенція закордонна, багато оплачувана за службу в капіталу, частково у держави; ми знаємо, що інтелігенція та, зокрема її художні виразники, не стала після цього вульгарним бардом капіталу. Ні, вона почувала себе «вільним співцем краси», форми, іноді високомовних шукань. Вона здебільшого пристрасно і віддано ставилася до свого служіння мистецтву і навіть часом була не проти того, щоб поговорити про те, що новий час звільнив їх, інтелігентів, від «полону» соціальних ідей і соціальних почуттів.

Ось саме в цю течію і потрапив Валерій Брюсов, вона його понесла, вона й почала приймати поступово його, не маючи, однак, змоги знищити в ньому його міцну мужицьку основу і його первісний писарєвський реалізм.

Юнаком він продовжує, як і батько його, цікавитися природничими науками, багато займається астрономією і на все життя зберігає пристрасть до математики; в університеті вивчає історію і філософію, але зовсім не так, як вивчали пізніше молоді паничики, які в історії і філософії хотіли знайти достатньо софізмів і туману, щоб відмахнутися ними від соціальної неправди. По-мужицькому працьовитий, Брюсов, за енгельсівським висловом, durchochst — як віл, оре цю саму історію філософії, здобуває велику об'єктивну ерудицію як основу для подальших висновків.

Слід відзначити, що в 1905 році Брюсов, політично хитний, невизначений до цього через особисті і громадські сили, що діяли в ньому в противагу одна одній, одразу визначається як дуже гострий поет революції. Коли хвиля відкочується, він знову замикається в собі, але ще наприкінці сімнадцятого року він зовсім просто і природно пропонує Радянському урядові своє співробітництво. Його виключають за це з членів Літературного товариства і т. д. Але він спокійний, він входить в роботу Наркомосу, яку виконує з великою старанністю; складає кілька чудових віршів, у яких змальовується

наша епоха; створює Вищий літературно-художній інститут, якому намагається надати спрямування до свідомої і високої майстерності, з одного боку, і до найпередовішої комуністичної соціальності — з другого. Енергійніший, ніж будь-коли, в 50-річний ювілей свій проголошує він себе часткою, гордою часткою революції і, нам на загальну й глибоку печаль, вмирає серед безлічі цікавих праць у розквіті сил.

Тільки дрібним хуліганським нахабством можна пояснити те, що дехто з лівих і молодих, часто, незважаючи на свою лівизну і молодість, абсолютно імпотентних людців мимрили щось таке про застарілість і дряхлість Брюсова. Я сподіваюся, що найближчим часом ми зможемо видати те, над чим в останні місяці працював Брюсов, те, що збереглося ненадрукованим у його портфелі як плід його творчості за час революції, і тоді всі подібні нахаби, які рано торжествують, змушені будуть прикусити свій довгий язик.

II

Валерій Якович Брюсов як поет дуже цікавий для нас із суто соціологічного погляду, тобто з погляду соціального аналізу явищ мистецтва; справа для нас, марксистів, нова, але захоплююче цікава.

Звичайно, я в цій статті не претендую дати не лише вичерпний аналіз поезії Брюсова як соціального явища, а навіть досить густо і досить правильно поставити для цього віхи. Я лише хочу зробити перший підхід до цього глибоко цікавого явища. На жаль, не нам, письменникам, зобов'язаним виконувати складні державні і партійні обов'язки, брати на себе такі великі завдання, це зроблять молодші і вільніші. Але деякий абрис соціального аналізу поезії Брюсова я все ж таки спробую тут дати.

Я сказав у попередньому розділі, що в Брюсова його особиста натура вступала в конфлікт із сучасним йому оточенням. У такій формі це, по суті, неправильно. Що таке те особисте у Брюсова, яке я маю в даному випадку на увазі? Це насамперед щось майже цілком соціальне, це ота писаревщина, якою він надихався в робочій кімнаті свого батька.

Адже в 90-і роки вся інтелігенція мінялася, проте несла з собою славне минуле або хоч його відгомін. У од-

них він був слабший, у інших сильніший. Одні одрікалися від нього мало не з прокльонами, другі таїли їх у глибині душі, треті намагалися захистити свої народницькі нахили й інстинкти. Мені багато разів доводилося говорити, що, власне кажучи, перемога пролетаріату створила умови багато в чому зовсім інші, ніж умови 60-х і 70-х років, але багато в чому все ж таки споріднені і загалом незрівнянно ближчі до цієї епохи — характером завдань, які перед нами стоять, і аудиторією, яку зараз наша ідеологія повинна і хоче обслуговувати,— саме до цих народницьких десятиліть, ніж до наступних.

Брюсов увійшов би в життя як некрасовець, але життя обірвало ці нитки; проте некрасовська закваска і далі якоюсь мірою — більш, мабуть, підсвідомо, ніж свідомо — тиснула.

Тут «особисте Брюсова» є, таким чином, відголосом життя того соціального прошарку, з якого він вийшов.

Але підемо далі. Немає ніякого сумніву, що Брюсов дуже відрізнявся від усієї інтелігенції, яка працювала поруч з ним. Замкнута наполегливість, надзвичайна повага до праці, прагнення практично і з цілковитою ясністю усвідомити своє «ремесло» поета і освітити аналізом свої власні творчі шляхи — це дуже характерне у Брюсова. Ніяке естетство, ніяке шикарничання, в яке Брюсова іноді втягував молодий запал перших символістів, ніяка маска загадковості і містичної глибини, яку він натягував іноді на себе, підпадаючи час від часу під вплив декадентської парості французького символізму, не можуть приховати від нас цих його рис.

Ці його риси так само притаманні йому, як його вилицювате обличчя, як його впертий лоб, як його своєрідний голос і як завзята, наполеглива манера читання своїх віршів.

У всьому цьому Брюсов — селянин. Уявіть собі на хвилину цього самого Валерія Брюсова таким, яким він є, таким навіть, яким він зображений на портреті Врубеля, і надіньте на нього чоботи, селянський кожух і відповідну шапку. Хіба ж це не розумний селянин? Хіба в усій його вдачі не було надзвичайно багато простонародного?

Це було і в фізиці, і в психіці Брюсова в однаковій мірі. І в цій селянській своїми основними абрисами душі зовсім інакше відбивалися всі враження побуту, ніж

у випещених душах панських дитяток або справжнісінької російської столичної богеми.

Величезне значення для визначення поета і його діяльності має рівень сили в ньому типових психологічних рис майстра, як такого, тобто робітника, трудівника слова.

Є поети безпосереднього натхнення, яким усе легко і навіть легковажно дається,— Моцарти, як описував Моцарта Пушкін (який, до речі, зовсім не був таким Моцартом); є поети взагалі буйдужі до форми, яким просто нудний ремісничий бік їхньої роботи, які кидають іноді цілі фонтани іскор і цим обмежуються. Є поети, які не люблять ясності, чіткості, шліфованості, яким подобається певна неясність контурів, які сприймають у світі і тому віддають світові більшою мірою фарби, ніж малюнки. Сама майстерність їхня набуває характеру якогось приблизного шукання, «des nuances, toujours des nuances» *, як співав Верлен.

Я схильний думати, що кожна поетична індивідуальність біологічно має в цьому відношенні той чи інший ухил. Адже не можемо ми заперечувати, що музикальні здібності або здібності до образотворчого мистецтва в сирому вигляді даються від природи. Але далі людина вступає в соціальне середовище, і ось це соціальне середовище може ламати і нівечити її нахили або, навпаки, може бути сприятливим для їх розвитку. Поет натхнення, натура, в епоху, багату новими ідеями і почуттями, може здійнятися дуже високо, навіть зі слабкою майстерністю. Я не думаю, наприклад, що кращі перлини біблейських пророцтв були плодом мистецтва витонченого і свідомого, а якби навіть хтось довів, що це так, то під ними вже напевно лежить інший шар, шар народницького проповідництва від імені гласу божого, який владно панує над поетом і який пророки вважали не чим іншим, як своїм натхненням, тобто раптовим проривом у галузь свого визначення соціального змісту через підсвідоме.

Але на певній стадії розвитку такий голос перестає бути цінним. Джерело нових сил, так би мовити, запас речей, ще не названих, вичерпується. Даний клас і його культура починають остигати. Справа зводиться тепер до того, щоб дати якомога викінченіші художні форми

* «нюанси, завжди нюанси» *(франц.).— Ред.*

вже набутому змістові. В таку епоху поет безпосереднього натхнення, який не володіє свідомою майстерністю, природно не може знайти собі визначного місця. Він здебільшого не називається поетом. Але за цю справу беруться люди, може, значно меншого натхнення, тобто, безперечно, бідніші підсвідомою творчістю, зате майстри зовнішньої форми.

Я не хочу, звичайно, сказати, що такі епохи скрізь і завжди існують як окремі. Я їх розділяю заради ясності аналізу. З другого боку, в епоху другого вищезазначеного типу, коли доводиться формулювати перші соціально-психологічні багатства, набуті суспільством, що прийшло до цивілізації, або класом, що пробився до неї, коли приходять дозрілі майстри для того, щоб дати цьому досвідові максимально виразну форму, оточення найбільш сприяє розвиткові такого типу художника, який чуйний до цього найціннішого суспільного змісту, який продовжує розробку його по суті і водночас має і можливість, і охоту шукати й знаходити для його змісту відповідну форму. Тут мимоволі згадується туга Пушкіна за російською прозою і його чудові заповіти: «Проза це насамперед думки і думки, найпростіше і найточніше висловлення їх». Власне кажучи, і поезія, в якій Пушкін відчував ще й другу силу, якої майже не може врахувати свідомість,— силу музики, в таку епоху аж ніяк не цурається ні думки, ні ясності, ні точності. В такий час поет неясної мрії, розпливчастих контурів, поет нюансів так само не підходить, як холодний ювелір, що цікавиться лише формою і зовсім байдужий до змісту.

Для таких поетів настає відповідна епоха разом з втомою даного суспільного укладу, даного класу, з втратою ним творчості в розумінні вироблення нового змісту. Тут знову-таки, залежно від деяких ухилів соціальної психіки, на сцену виходять або туманні символісти, або пусті парнасці. (Знову ж таки зауважу: Леконт де Ліль аж ніяк не був пустим парнасцем).

Так ось Валерій Брюсов був високою мірою майстром, тобто людиною, яка надзвичайно цікавиться самим процесом своєї праці і досконалістю, ладністю, складністю, адекватністю планові продуктів своєї праці.

Символізм був багато в чому формалістичний. Символізм прекрасно усвідомлював, що той зміст, який він вливає в свої символи, власне кажучи, малоцінний. Адже цей символізм у Європі і в Росії був або мікроско-

пічний і черпав свій зміст з шарудіння душі, з дрібниць і несвідомого, або до краю телескопічний, спрямований до найдальших зоряних туманностей, тобто розпливався в здогадах і проповідях містичного характеру. За умови такої беззмістовності і такої невизначеності свого об'єкта символізм не міг не намагатися виграти на музикальній оригінальності свого вірша. Звичайно, і Брюсов віддав належне всьому цьому, і він впадав іноді у психо-символічне гробокопання і символіко-філософські польоти в порожній простір, і тому він мав ще один стимул шукати якогось своєрідного чудового звучання або небувалого поєднання образів у своїх віршах.

І все ж таки між формалізмом Брюсова і формалізмом тих формалістів, які оригінальничали, була прірва, та сама прірва, яка відділяє, наприклад, формалізм Танєєва від формалізму школи Дебюссі. Коли, скажімо, дебюссісти оглядаються на форми класичні, то для того, щоб зробити не так, вони хочуть насамперед у своїх формальних шуканнях дати міру своїй абсолютній незвичайності. Тому час всякого роду декадансу є часом оригінальничання. А Гете, який осудив таке оригінальничання, або Танєєв, про якого я щойно згадав, також «формалісти». Вони незвичайно старанні, як справжні віддані майстри, що працюють в благородному поті чола, віддаються шуканням формальної досконалості, але їм завжди здається, що ці досконалі форми близькі до класичного стрижня вселюдського мистецтва. Вони мимохіть самою своєю чесністю, як майстри, приходять до того висновку, що, так би мовити, перегукуються з іншими, такими самими об'єктивними і високими майстрами через народи і віки. Хіба може не знизати плечима об'єктивний майстер Гете на докір, що він наслідує греків? Хіба може не відповісти тим самим жестом наш великий Танєєв на докір, що він учень нідерландців [2] чи Баха? Ось так само й Брюсов. Для нього шукання форми були, так би мовити, об'єктивними шуканнями, які мають майже силу кристалізації, прагнення даного змісту вилитися в кристал найбільш відповідної форми. Власне кажучи, це шукання не складності, а простоти, але не простоти елементарного куба, а особливої, щоразу зовсім іншої простоти, яка економно і разом з тим найповніше висловлює даний зміст. Брюсов учився у греків і римлян, учився надзвичайно багато чого в Пушкіна, відчував на собі й інші впливи, наприклад, дуже

великий вплив Верхарна, що я ще відзначу, і все це не тому, що сам був слабкий як майстер, а саме тому, що був сильний. Коли хочете, у віршах Брюсова більше оригінальності, ніж у поезії Бальмонта, але вона набагато класичніша, навіть академічніша. В ньому нема пустого красування своєю особою; в ньому є щось від каменяра, який споруджує будинок людської цивілізації, а не від фокусника, який на площі хоче здивувати роззяв, у ньому є щось від робітника, який діло робить, а не від нервової особи, яка майже кричить, а не співає для того, по-перше, щоб виспівати свої внутрішні болі, а, по-друге, ще й пококетувати з сусідами.

Наскільки ж час сприяв цим тенденціям Брюсова?

Коли б час склався для Брюсова цілком сприятливо, то він був би некрасовцем, але, звичайно, не в тому розумінні, щоб він старався оволодіти тим самим змістом, яким був багатий Некрасов. Ні, цей час, що сприятливо склався для Брюсова, міг би бути тільки часом подальшої революції, і, отже, він повинен був стати, по-перше, чіткішим кристалізатором революційного змісту, ніж Некрасов, і, по-друге, більше, ніж Некрасов, відзначити переміщення осі соціальності з села в місто і від інтелігента-різночинця до пролетаря.

Такі елементи розкидані в різних місцях у Брюсова. Саме вони штовхали Брюсова на його чудові урбаністичні мотиви, саме вони дали йому можливість створити «Каменяра», деякі прекрасні частівки, саме вони дали йому можливість в 1905 році написати один з кращих революційних віршів, які ми тільки маємо; саме вони змусили його пройнятися симпатією, закоханістю навіть до символіста, що перейшов у табір соціалізму, до Верхарна; саме вони надзвичайно могутньо і урочисто звучали в останніх віршах Брюсова. Але загалом це завдання Брюсова не було виконане саме тому, що загальний потік — тодішній домінуючий настрій інтелігенції — ніс його в другий бік.

Він нав'язував йому те неясне, від чого він тепер так відхрещується. Вячеслав Іванов нападав на нього, виявляється, за реалізм і позитивізм, за надмірну ясність його поезії. Та мало того, цілий гучний хор голосів до самої могили проводжав Брюсова жалкуваннями з приводу головного характеру його поезії. Але Брюсов саме не міг і здебільшого не хотів забути про свою голову і поринути в символічний туман. Ясність була йому

органічно мила не лише тому, що в ньому дрімав писарєвець, а й тому, що сюди вабила його чиста майстерність, що жила в ньому.

З другого боку, він готовий був погладити по голівці Брюсова і за чисту майстерність. Чиста майстерність парнаського типу також була прийнятна і для буржуазії, і для буржуазної інтелігенції 90-х і 900-х років. З лагідною усмішкою говорили: «Ну який же Брюсов символіст?— він парнасець». Говорили цілком так само, як якийсь гурман міг би сказати: «Ні, хіба можна цю рибу подавати під білим соусом, її їдять в мадері». Тому що, власне, і символізм, і «Парнас» у цьому розумінні були тільки різними стравами для естетського гурманства.

І Брюсов іноді, як чистий майстер, як ювелір, як бронзівник або мармурник, міг захопитися тим чи іншим формальним фокусом, але він цим захоплювався рідко, і це, зрештою, не зіпсувало його поетичного образу, як не зіпсували його і символічні тіні.

Та що ж було робити, коли зміст, що його підсовував вік, тобто підсвідоме шарудіння душі і понадсвідомі зльоти в безмежне, були внутрішньо огидні позитивісту — мужикові і «майстрові» Брюсову? Коли, з другого боку, форма, до якої заохочував його вік, тобто віртуозничання і оригінальничання йшли врозріз з його натурою? Куди ж можна було прихилити свою голову? Чи треба було б виявитися зовсім не сучасною людиною, бути відкинутим, забитим, забутим? Цього не сталося. Навпаки, великий розум, наполегливість і блискучий талант Брюсова змогли принести «громадянству» достатню кількість цінностей, які й воно, це громадянство, визнало. Проте визнання далося Брюсову не дешевою ціною.

«Громадянство» визнало Брюсова не за те, що́ в ньому було сильне. Громадянству здавалося пікантним більш заяложене, ніж щире в ліриці Брюсова, різні дражливі і сверблячі еротичні мотиви, гіперболічний індивідуалізм, в який іноді вбирався Брюсов; нарешті, майстерність, яка іноді здавалася їм улюбленим їхнім віртуозничанням. Брюсов був настільки скалічений своїм часом, який вабив його вінком слави, наскільки цей час, сам досить кволий, міг скалічити його міцний мужицький організм.

Але як же Брюсов чинив опір духові свого часу? Дехто скаже, що він, між іншим, чинив йому опір своїм

песимізмом, інші додадуть, що він чинив опір, тікаючи від нього в галузь чистого мистецтва; треті скажуть, що він від часу до часу обдавав зневагою своїх сучасників.

Зовсім ні! Коли б Брюсов робив так, то він мав би, зрештою, вигукнути: «Камо піду від лиця твого, суспільство?» Бо песимізм був на той час модою, пошестю. Чисте мистецтво — це та вода, в якій плавали майже всі риби того часу. Індивідуалістичне презирство до юрби змушувало цю саму юрбу аплодувати, бо кожний у ній сам охоче визнавав себе особою, яка стоїть набагато вище від сусідів.

Брюсов уник цілковитого покалічення свого суспільством, по-перше, тими своїми ескападами, які він від часу до часу, коли відчинялися двері, робив з нього в напрямку до революції.

Це було дуже важливо. Пісні 1905 року, верхарніанство, «перетворення» в 1917 році, звичайно, зовсім не дрібниці. Але це все ж таки були епізоди, великі важливі епізоди.

А загальною і постійною втечею Брюсова від свого суспільства була його епіка.

Епіка.

Чи не розумію я під цим його романи?

Тільки частково.

Але ж Брюсов не написав жодного великого епічного твору віршами? Звичайно, зате він написав силу-силенну маленьких епічних речей, і саме в цих епічних речах його сила, його слава, його неминуще значення. Оскільки час, в якому він жив, не давав для нього того матеріалу, якого жадала його душа, тобто матеріалу широкого, громадського, героїчного, монументального, то що ж міг робити цей громадсько-героїчний і монументальний майстер, як не створювати собі штучно такий матеріал, відшукуючи його у віках минулого і в прийдешніх віках?

Звичайно, це не те. Звичайно, минуле й прийдешнє не так зворушують наші серця, як сучасне, але в тому саме й виявилась сила обдарування Брюсова, що він зумів у цьому відносно невдячному матеріалі висікати велетенські контури своїх героїчних поем. Тому з ранніх років Брюсова до найостанніших ідуть у величезній більшості випадків вдалі спроби створити величезні постаті, що домінують над віками. Галерея брюсовської скульптури чудова.

В завдання моєї нинішньої статті не входить зупинятися на окремих творах Брюсова, я, повторюю, ставлю тільки деякі віхи. Але пригадайте хоча б такий цілком об'єктивно класичний, ніби історико-гурманський, на думку сучасників Брюсова, вірш, як «Олександр Великий» [3]. Якою похмурою урочистістю сповнений цей натхненний і монументальний вірш, що належить, між іншим, до 1911 року:

В'ється пломінь смолоскипів, лине танок саламандр,
Опочив на ложі царськім — скіптр на серці — Олександр *.

Користуючись міфом, Брюсов переносить душу Олександра за Стікс, на суд Міноса, Радаманта і Еака. По суті, це суд нащадків, суд історії. Пристрасні і величні звинувачення лунають на адресу тіні. З другого боку, на захист Олександра встають ті сили, які вказують на шляхи світової історії, виправдують тенденції його царювання.

З одного боку:

Крушив Афіни, нищив Фіви,
На греків він ярмо надів,
Ішов на подвиг свій гордливий,
Могуть Еллади повалив.

З другого боку:

...Отак судилось в вирі літ,
Щоб поєднати воєдино
Твій Схід, Елладо, і твій світ.

І в кінці:

Мінос поникнув головою,
І Радаманта стихла річ,
І Олександер із журбою
Зорить у залетійську ніч.

Однак історія йде своїм шляхом біля самої домовини великого завойовника:

Закружляли смолоскипи, лине танок саламандр,
Суперечок діадохів не почує Олександр.

Я дуже раджу читачам цієї статті прочитати якомога більше епічних віршів Брюсова і неодмінно той, про

---

* Тут і далі в цій статті вірші переклав О. Жолдак.— *Ред.*

який я тут говорю. В його величній музиці, його величних образах є і велична думка.

Нащадки сперечатимуться і «за», і «проти». А хто правий і хто винуватий з точки зору всесвітньої історії? Ось чому перед нами на вікú з поглядом дивним стоїть Олександр, який не слухає своїх суддів, бо він є факт, бо він є сила, факт сліпучий, сила світова, а потім думайте і гадайте. Хоч які величні ці безликі, котрі встануть за і проти Олександра, він, по суті, не чує їх. Його справа, що в його власних очах обіцяла ніби об'єднання всього світу в єдину цивілізацію, розпадається одразу ж біля його домовини. Ми знаємо безліч таких фактів, коли зусилля певних груп чи класів знаходить свою кульмінацію в певний момент і ніби втілюється в певну велику постать, але цією постаттю і вичерпується, так що смерть вождя супроводжується швидким розпадом справи. Хіба наші вороги не уявляли, що щось подібне переживе наша партія? Вони не врахували тільки, що хоч який великий наш вождь, він не був усе ж таки об'єднувачем внутрішньо суперечливих сил, а виразником могутності класу, історично покликаного до диктатури, через що вороги наші і були розчаровані. Але хіба ті велетні, які являли собою злъоти, прагнення до великих єдностей, історично гинуть від суперечки своїх діадохів? Олександр у домовині, серед танців саламандр, такий самий німий, величний і вічний, як у віках перед судом об'єктивних суспільних сил і думок.

Я взяв лише один приклад, їх безліч. Брюсова, як великого поета, не вкладеш, звичайно, ні в які програмні рамки. Тлумачення історичних подій і осіб, як і пророцтва, відгадування щодо майбутнього часто нас цілком задовольняють, оскільки вони збігаються з нашими власними думками, але від поета ми не повинні неодмінно вимагати цілковитого збігу з нашими власними думками і почуттями. Поет запліднює наше життя і тоді, коли бере нас за руку і веде нас нашим шляхом, і тоді, коли вступає з нами в боротьбу. Треба тільки, щоб він був сильним і багатозначним. І саме таким є Брюсов у своїх кращих епічних творах, через які він утік від свого дрібного часу, в яких він скинув цілком модний костюм, над якими він працював наполегливо, в поті чола, усвідомлюючи, що працює над великим матеріалом для

когось великого, а ким великим було вгадуване ним прийдешнє людство, яке тепер уже частково прийшло.

І коли він повернувся в батьківський дім, тобто, вірніше, коли обхідний потік робітничого руху, який майже непомітно для нього котив свої хвилі, залив собою всю поверхню суспільного життя, він міг спокійно сказати, що коли не в перші дні, то в наступні великий читач, який має прийти, його зрозуміє, оцінить і відкине всі звинувачення в байдужості, почує в бронзових грудях віршів Брюсова глибоке биття живого серця.

Уже в саму майстерність свою Брюсов уніс таку пристрасть, рівної якій ми не знаходимо в інших поетів, які також любили описувати свої захоплення і своє благоговіння перед власною працею, уособленою в музі. Я вважаю за необхідне навести тут той вірш, який завжди вражає мене:

Я зраджував не мало й не в малому,
Я в час борні зрікався корогов,
Та відданою повелінню твому
Душа ставала знов.

На поклики ласкаві і всевладні
Лишав я труд, з одра вставав слабий,
І забував я любощі принадні,
Щоб вгледіть образ твій.

У тишині, коли шепочуть ниви
І хмарка пропливає в даль степів,
Ловив усі я подихи щасливі,
Щоб перелити в спів.

У тьмі бажань і в муках любострастя
Довірившися безуму й судьбі,
Я знав, я знав, що відчуваю щастя,
Щоб повісти тобі.

Коли стояла смерть над головою
Тієї, про яку знов буду снить,
Крізь жах ловив уперто я з журбою
Всі риси, кожну мить.

І, вимучений випробом страждання,
Голублячи в руці тугий курок,
Втішався я, що зі свого признання
Тобі сплету вінок.

Не знаю, скільки житиму на світі,
Чи йду до світла, чи в пітьму нічну,—
Душа не кине віддано любити
Тебе, тебе одну.

А візьміть чудове звернення Брюсова до інтелігентів, яке я також хочу тут нагадати:

Іще недавно казок побільше
Ви діставали читать з полиці:
Уеллс, Джек Лондон, Леру та інші
Торочили вам небилиці.

І ви читали і завмирали,
Раділи, вбачивши страхіття,
Коли в уяві вам поставали
Землі призначені століття.

Дива трагічні були вам любі,
Страхи новітнього потоку.
Все ворожили: в якій-то згубі
Сконає вже стара Європа?

І, врешті, сталось. Зрадлива доля
Явила знов свою прихильність:
Зі світу прози, з тісного кола
Нас кинуто у неймовірність!

Громи лунають: то — в буревії
Підпори валяться в провали;
Над сніжним широм полів Росії
Світає днина небувала.

В уламках трони; лежать трухляві,
Мов знаки смерті, під ногами.
І, наче диво, в новітній яві
Сучасність лине перед нами.

І те, що снилось в далекі ночі,
В диму з'явилося і в гулі...
Що ж ви скосили невірні очі,
Як в лісі злякані косулі?

Чого ж принишкли і розгубились?
Злякались бурі в час жаданий?
Чого в минуле ви задивились,
Немов у край обітований?

Чи вам, фантастам, чи вам, естетам,
Була принадна незвичайність?
І тільки в книгах та в лад з поетом
Любили ви оригінальність?

Я вважаю цей вірш глибоко значним, бо в ньому почувається внутрішнє скіфство Брюсова. Так, цей поет жадав героїчного все життя і більшу частину своїх кращих рядків присвятив оспівуванню героїчного, а коли він не зміг героїчно взяти участь в нашому героїчному,

го він, в усякому разі, прийшов до нас—і як громадянин, і як поет. Простягнувши до нас обидві свої творчі руки, він сказав нам: «Беріть мене як працівника, як каменяра, який працьовито, дбайливо покладе кілька цеглин у ваш будинок». І він зробив так. І в одному з найостанніших своїх віршів, у тому самому, якого він тремтячим від хвилювання голосом читав на своєму ювілеї і яким викликав вибух захоплення у публіки, він резюмував цю свою захопленість тим, що став сучасником героїчного.

Тінь по снігу — зубці од світла;
Кремль приховав мене крилом;
Та місто-міф — моє це житло,
Мій світ, коли скрізь — бурелом.

З асфальтів Шпрее, де марять потай,
Від стін, де в Темзу докер впав,
Із хащ чудес — земних утопій,
Де спить Гоанго і Непал,

Від мертвих рік Месопотамій,
Де сонце палить,— звідтіля
Мільйон людей зорить очами
До стін Червоного Кремля!

Там — ждуть, там — жах, в тих — гнівні очі,
Громово котяться слова,
І — клич над зойки, світоч в ночі,
З землі до зір встає Москва!

А я, гість днів, я, постоялець
З шляху віків, тут вдома я;
Піввіку дум в ланцюг нас брали,
Є іскра в променях — моя.

Сповня тут пам'ять кроки рівні,
Тут, в чуді, я — абориген,
І я живу, звук в новім гімні,
Москва, в диму твоїх легенд.

ВОЛ. МАЯКОВСЬКИЙ — НОВАТОР

Не раз наголошувано, що шлях Маяковського до пролетаріату не був випадковим. Це означає, що в самому Маяковському закладено було такі начала, які мали його рухати в цей бік, бо в нашу епоху живе багато людей і чимало поетів, але не всі люди, не всі поети йдуть цим шляхом. Та поза нашою епохою ці начала, закладені в Маяковському, не привели б його до такого результату, бо нічий шлях не визначається ним самим, але всякий шлях визначається найбільшою мірою оточенням і часом. І тому доводиться говорити про зустріч Маяковського як особи з пролетарською революцією, як велетенським соціальним явищем.

Пролетаріат і його революція в латентній * формі існували задовго до Жовтня й навіть до 1905 року, і Маяковський хоч і відзначив у своєму житті наявність цієї великої сили і часом досить близько підходив до неї, але в перший період своєї поетичної творчості був усе ж таки досить далекий від неї. Можна вважати, що перші кроки свого поетичного шляху Маяковський зробив поза сферою прямого притягання цього велетенського соціального тіла — революційного пролетаріату. Перший крок, що його робить Маяковський на шляху до революції — в найширшому розумінні цього слова — як до заперечення і спроби зруйнування існуючого для чогось іншого, вищого і переконливішого, він робить як індивідуум. Дуже часто у Маяковського знаходимо самовизначення, самопортрети, де говориться, що він, Маяковський, занадто великий для калібру середовища, в якому йому доводиться жити.

Він вживає це слово «великий» якоюсь мірою в подвійному значенні, але дуже типовому. Це зовсім не просто: Маяковський — людина дуже велика на зріст, фізично велика постать, цьому відповідають і його душев-

---

* прихованій *(лат.)*.— *Ред.*

ні властивості — розмах його свідомості, його пристрастей, його вимог до життя, його творчих сил. Вони також калібром не підходять до того, що його оточує.

Дуже характерно, що тут «велич» і «величина» в його уявленні зливаються в щось єдине, тому що для нього ці його пристрасті, ці його думки, це його невдоволення, ці його надії, цей його відчай — вони зовсім не є породженням голови, не витають у нього десь в «емпіреях свідомості»,— це є щось від його тіла, це відбувається в його богатирському організмі. Маяковський був матеріалістом (нижче я скажу, чи став він діалектиком): усе земне, тілесне, омите гарячою кров'ю, сповнене безпосередньої жадоби існування,— все це він відчував з величезною силою і відчував як Маяковський-організм і як Маяковський — відповідна цьому організмові психіка.

Так ось, отакому Маяковському було тісно на світі. Це не означає, що йому тісно було у всесвіті. Всесвіт йому подобався, всесвіт взагалі був дуже великий, і він хотів бути до нього дуже близько: він запрошував до себе сонце, і сонце прийшло до нього і розмовляло з ним віч-на-віч. Але сонце прийшло до нього лише в мрії. А ті, з ким він був справді близький, і ті, з ким він енергійно намагався зблизитися,— вони були йому не по зросту. І звідси виникала дуже велика туга і дуже велика самотність Маяковського Йому важко було підібрати собі компанію. Він лише наприкінці життя почав її підбирати, в чомусь середньому між величезним розмахом стихійного світу і між дрібними індивідуальностями, серед яких він майже зовсім не знаходив таких, які були б йому до пари. Близько підійти до найвидатніших людей нашої епохи, що займались іншою справою і в іншій галузі— я говорю про політичних вождів нашої революції,— йому не щастило. Він знайшов істоти, до яких потягнувся зі всією силою прагнення покінчити з самотністю. Це були соціальні сутності: пролетаріат, революція.

Пролетаріат і революція були йому дорогі, по-перше, богатирським, широким розмахом, величезними боями, які вони розгорнули в сфері прямої політичної боротьби і в сфері праці, а по-друге, тим, що вони були ключем до майбутнього. Звичайно, він не дуже ясно уявляв собі, що таке — майбутнє, але Маяковський знав, що це буде таке майбутнє, в якому йому, великій людині, бу-

де нарешті вільно дихати, в якому він зможе випростати свої плечі, в якому його серце знайде собі місце. Ось чому він, майже передбачаючи свій фатальний кінець, у вступі до поеми «На весь голос» говорить про те, щоб у майбутньому його, великого, оживили:

Слухайте,
товариші нащадки,
агітатора,
провідця, горлая.
Заглушивши
поетичну патоку,
перейду
через ліричну кладку
і живим,
живий,
промовлю я.

Коли буде завойовано свободу, коли житимуть величезні, розпрямлені люди, тоді можна любити, можна співати, як хотілося б, а тепер:

Нащадки,
словників провірте поплавки:
із Лети
випливуть
ще решткн слів таких,
як «проституція»,
«туберкульоз»,
«блокада».
Для вас,
котрі
завжди здорові та меткі,
поет
вилизував
сухотичні плювки
шершавим язиком плаката *.

Маяковський зробив усе, що міг, для того щоб підготувати шлях людині майбутнього.

Це був вихідний пункт, з якого Маяковський почав свою боротьбу за велику людину ще в світі дореволюційному. В буржуазному світі не було шляху до майбутнього, не було істот громадського типу, колективу, якого він любив би, а була міщанська порожнеча, і проти цієї міщанської порожнечі він протестував.

У протесті Маяковського з самого початку з'явились деякі соціальні мотиви; але все ж таки основна суть

* Переклав С. Голованівський.— *Ред.*

була така: світ мілкий для того, щоб прийняти велику особистість, а велика особистість з обуренням, з огидою відкидає цей мілкий світ, гендлярський світ, подрібнений до рівня буржуазної культури. Це був перший бунт Маяковського.

Другий бунт Маяковського був від молодості. Не в тому річ, що людина молода — тому він і любить визивно, таким собі півнем, поводитися по відношенню до оточуючих. Ні, молодість для Маяковського означала щось інше. Йому здавалося, що світ, в якому він народився, в який він, коли можна так сказати, вродився,— спорохнявів, постарів. У ньому є свої якісь там знаменитості, якісь там музеї, перед якими схиляються. Але ці знаменитості і музеї є лише освяченням, благословенням того нікчемного, старого світу, який зараз існує.

Маяковський дуже добре розумів, що в минулому людства є величезні цінності, але він боявся, що коли ті цінності визнати, то доведеться визнати і все інше. Тому краще збунтуватися проти всього і сказати: ми самі собі предки, нехай наша молодість скаже зовсім молоді слова — такі молоді слова, які дадуть можливість омолодити суспільство і світ.

Молодь часто хоче наголосити, що вона скаже щось зовсім не таке, як говорили досі. Цей мотив у Маяковського дуже часто викликає той контраст, що його багато хто відзначає в революційній творчості і який, безперечно, є часто парадоксом, часто зовсім несподіваним трюком, часто зухвальством, часто хлоп'ячою витівкою. І ті, хто, як Шенгелі [1] і всякі інші «старі дівки», говорили: «Ах, як це огидно, це хуліганство»,— ті жахалися тому, що в них не було молодості в крові. Молодим можна бути навіть і в досить похилому віці, і можна замолоду хворіти собачою старістю. Річ не в кількості років, а в кількості творчих сил, і тим, хто їх не мав, незрозуміло було, як у Маяковському шумує вино, як воно вириває корок і навіть розриває пляшку, як він шумує, молодий, зелений, кипучий.

Ці витівки Маяковського знаменували собою його зростання,— як у маленького цуценяти дуже великі, породисті, незграбні лапи визначають його майбутню величину.

Третій його революційний крок був від майстерності, насамперед від майстерності формальної. Він відчув у собі любов до слова, відчув, що слово йому підкоряєть-

ся, що за його наказом слова шикуються в батальйони. Влада над словами найвищою мірою захопила його. Йому здавалося, що коли людина не вміє керувати словами, а робить з ними те, що робили раніше, як такий диригент, що приходить в добре навчений оркестр і махає паличкою вслід за тим, як грають музиканти, а людям здається, що він диригує,— це становище схоже з епігоном, якому здається, що він вірші пише нові, а насправді ним володіють старі слова і думки. Це формальне безсилля страшенно обурювало Маяковського, і він говорив: писати треба зовсім по-новому. Треба ще знати, що́ таке буде те нове формою і змістом, але насамперед воно має бути новим, і той, хто пише в старій формі, має бути осуджений як служитель спорохнявілого світу.

Наступний бунт Маяковського (споріднений з осудом навколишнього світу від майстерності) був бунт від виробництва. Тут ми вже значною мірою торкаємось і самого змісту. Хто такі,— запитував себе Маяковський,— ті поети, яких я заперечую за те, що вони епігони, що вони продовжують процес одряхління світу, пережовуючи вже проспівані пісні? Який зміст мають їхні пісні? Чи є утилітарні цінності в тому, що ці поети створюють? А може, поети взагалі ніяких утилітарних цінностей створювати не можуть?

Маяковський обурювався, що поети з гордістю говорили: поет не створює утилітарних речей, поет створює речі непотрібні,— саме в цьому і принадність поета, в цьому саме і висота поетичних речей. Коли прислухатися, що ж це за непотрібні речі, про які співають поети, то виявляється, що це задушевна морока. Історичні теми, жанри і все що завгодно проводиться крізь так званий суб'єкт, протаскується крізь кишки і шлунок і потім уже викладається. Людина, якщо вона поет, повинна бути насамперед ліриком, вона повинна вміти робити так, щоб її дуже музично нудило перед усім світом. Маяковського від цієї лірики, від усякого такого музичного пташиного цвіріньканння, від усяких мелодійок, від того, щоб прикрашати життя паперовими квітами,— від усього цього його вернуло. Маяковський не хотів, щоб життя прикрашали, бо прикрашання життя, та ще такого поганого, на його думку, було зрадництвом: дешевими паперовими квітами хочуть закрити потворну пику дійсності, замість того щоб її переробити. В цьому, без-

перечно, було його марксистське чуття, хоч він тільки поступово,— як Журден зрозумів, що він говорить прозою [2],— Маяковський зрозумів, що він розумом революціонер, зрозумів, чий він союзник.

Отже, Маяковський твердив цілком певно: треба створювати корисні речі, поете, доведи, що твої пісні — корисні речі! Але в якому випадку вони можуть бути корисними?

Маяковський дотепно говорив: що це означає — «поезія повинна світити», адже це не лампа; або «поезія повинна гріти» — але ж це не піч!

Це не означає, звичайно, що Маяковський думав, що поезія не може ні світити, ні гріти, тому що сонце дало йому пораду: «Світить без всяких заковик!» — хоч і не лампа. Але він знав, що світить і гріє поезія якось по-іншому. Але як? Не так, щоб освітлювати шлях підсліпуватій людині, котра повертається додому з якогось неприємного, невдалого побачення, або щоб зігрівати людину в її домашньому затишку. Світло і тепло, які повинен розливати поет, мають бути тим промінням, тією енергією, яку можна перетворити в живе діло. Він повинен брати участь у виробництві нових речей, тобто фактично його твори, коли вони самі не є утилітарними речами, то вони є стимулами, або методами, або вказівками, як треба виробляти ці утилітарні речі. І закінчитися все це має перетворенням самого суспільства.

Ось звідки надзвичайне захоплення Маяковського лозунгом виробничих або тих, що є продуктом виробництва, продуктивних і продукованих віршів, а ні в якому разі не народжених «з душі», у вигляді блідої квіточки.

Маяковський дуже рано став революціонером взагалі. Революція часто уявлялась йому як якесь бажане, але розпливчасте величезне благо. Визначити її точніше він ще не міг, але він знав, що взагалі це — велетенський процес руйнування ненависного сучасного і творчого народження чудового і бажаного майбутнього. І чим скоріше, чим бурхливіше, чим нещадніше піде цей процес, тим це буде приємніше великому Маяковському. І отут він знайшов пролетаріат, Жовтневу революцію, В. І. Леніна, отут він знайшов на своєму шляху ті велетенські явища і, придивляючись до них, спочатку ще трохи здалеку, побачив: таж саме отут мені місце і є, таж це і є те, чого я хочу,— безпосереднє здійснення велетенського

реконструктивного процесу. І він пішов, наскільки міг, назустріч рухові, вирішив стати, по можливості, викінченим пролетарським поетом. І все, що було в ньому кращого, все, що було в ньому великого, все, що було в ньому громадського, все те, що в ньому народжувало три чверті його поезії, в чому, як у головному, полягає поет Маяковський,— усе це справді до пролетаріату йшло і мало остаточно перетягнути всякі інші елементи його натури, мало дати нам у результаті, може, образ викінченого пролетарського поета.

Маяковському здавалося, що все в старій поезії кволе, зроблене з якоїсь вати, і він жадав того тяжкого молота, який, «дроблячи скло, кує булат». У кожному творі Маяковського ви бачите це прагнення до мужності, до ковкості, до дзвінкості, до чистого металу. До металевої творчості, висловлюючись символічно, він кликав.

Яким методом він при цьому йшов? Дехто каже так: «Він ішов методом зниження поезії». Мовляв, поезія була висока, вона не на особливо могутніх крилах могла все ж таки літати високо, як паперовий змій, а тут раптом людина обтяжила і знизила цю поезію.

Та коли ми придивимося ближче до того, в чому полягало зниження, ми побачимо, що насправді це було підвищення, бо знижує Маяковський поезію з погляду ідеалізму, який весь наскрізь є неправильна оцінка речей і неправильне мірило тих висот, але підносить її з погляду матеріалізму, який є правильна розцінка речей і їх співвідношень.

Насамперед — *зниження теми.* Кажуть, що Маяковський брав теми вульгарні, надто повсякденні, дрібні, фельєтонні і т. д.

Правда, він не завжди брав дрібні і повсякденні теми, іноді (дуже часто навіть) брав теми величезні. Та й величезну тему він завжди брав якось інакше, так, що ви відчували: вона все ж таки доторкається якимись чавунними ногами до землі і марширує: «Лівою! Лівою! Лівою!» І всі абстракції його такі — на важких ногах, які марширують «лівою!». Чому це? Та саме тому, що він вважав за мету поета — переробити світ і хотів брати такі теми, які в саму гущу цієї переробки замішані. Літати в піднебессі в галузі мрій, бачити вічність, безмежність та іншу блакить — це для поета принизливо. Це означає бути паном, паразитом, верхоглядом, пінкознімачем, а Маяковський хотів бути робітником, буді-

вельником. Ось чому він брав такі теми, які мають відношення до роботи, до будівництва, глибоко земні теми.

Зниження лексики. Кажуть: він вживав величезну кількість вульгарних слів і боявся слів, які стали круглими від часу, на яких є таке цікаве баговиння, накладене віками.

Часто кажуть: ах, яке чудове слово, його вживав такий-то поет! Так, Ломоносов думав: чим більше слов'янських слів, тим вищий «штиль», а там, де нема слов'янських слів,— це підлий «штиль». Так ось, не хотів Маяковський писати високим «штилем», а хотів писати «підлим штилем». Високий «штиль» — це аж надто заяложений стиль. Перші поети ніжними, натхненними пальцями ці слова формували, потім прийшли інші з грубішими пальцями і, так би мовити, затирали їх, а потім прийшли з лапами, які самі, може, ніяких слів не вигадали, не виробили, а зі старими, готовими словами навіть зі своїми лапами могли зійти за музик. А Маяковський копнув зовсім нову лексику, такі слова, які або вже лежали пластами в землі, але не були, як цілина, зорані поетичним плугом, або ті, які щойно зароджувались,— як коралові рифи обростають живими поліпами,— їх треба було зробити мовою поезії. І Маяковський це робив. А от говорили, що це зниження. Чому? Бо такими словами і вантажні візники говорять, і на мітингу говорять. Так, правильно, говорять, бо це живі слова. Маяковський мертвих слів не вживає.

Побудова фраз. Кажуть: побудова фраз, по-перше, часто вульгарна, вулична, а по-друге, іноді буває надзвичайно несподіваною, не тією, яка прийнята в синтаксисі, і справляє враження фразеологічних викрутасів.

Робилося це тому, що і фразу Маяковський ловив живу. Само собою зрозуміло, слова творити важче, ніж користуватися готовими, але Маяковський творив величезну кількість слів, мав хист створювати слова, яких ні в кого на язиці не було, а після нього вони почали переходити з уст в уста. Але що стосується фраз — це інша річ. Тут кожна людина є віртуозом і творцем. Людина, яка створює такі мовні форми, які до неї не вживались і які виявляються надзвичайно переконливими,— це, звісна річ, людина, яка по-справжньому творить в галузі мови. І не можна не згадати, що навряд чи хтонебудь,— окрім, може, такого поета, як Пушкін, або — на другому етапі — Некрасов, між ними, на певному

етапі,— Лермонтов,— навряд чи хто-небудь з тих, хто писав віршами, та й тих, хто писав прозою, досягнув таких творчих завоювань у справі оновлення, збагачення російської мови, яких досягнув Маяковський. Це безперечно.

Зниження ритму. Ідеться про ритм пісні, який розуміється як «гармонійна мелодія», «бренькіт струн» або «спів еолової арфи», як в'ялий романтизм, в якому поет змальовує, як він стомився, як він піднесено сумує за світом, як він надзвичайно ніжно любить, або ще щось таке. Але чому ж цей ритм, домашній, звичайний, здається таким високим? Тому що ці люди думають, що в них є душа, вона безсмертна, вона родичка всім серафимам і херувимам, а через херувимів самому господові богу, і тому все, що в цій душі відбувається,— це святе і величне. А насправді замість цієї душі, як говорив Щедрін, є «щось на вигляд мале і миршаве», і це «на вигляд мале і миршаве», ця зашкарубла внутрішня суть такої індивідуальності — вона ні з чим іншим не споріднена, крім таких самих міщанських індивідуальностей навколо. І висота вся ця знову ж таки тільки в очах ідеалістів здається висотою, в очах матеріаліста здається звичайним «тліном і прахом».

А які ритми в Маяковського? Ритм Маяковського — це ритм суперечки, ритм ораторського звернення, ритм промислових шумів, промислових виробничих метрів і ритми маршу.

Звичайно, на думку пишномовної людини, яка думає, що вона живе в світі страшенно божественному, а насправді не виходить з свого власного ватерклозета, здається, що це такою мірою руйнує інтимність, замкнутість, сердечність, зосередженість. Ну що ж це таке? Ну куди ж нас привели? Це ж базар! — і вона не розуміє, що це зовсім не базар, а великий людський творчий світ, справжнє активне суспільство, що це революція, що це її шуми. Є вони в цих нових ритмах, у цьому новому барабанному бої.

Зниження рими. Кажуть: що ж це, яка в нього рима? Це просто курйоз, він двоє слів протиставить одному, робить над словом фантастичне якесь насильство,— в цьому надто багато дурниць.

Ну, звичайно, як говорив сам Маяковський, «розы, угрозы и слезы» набагато менше викликають паніки, ніж рима Маяковського. Але Маяковському рима потрібна

була для того, щоб його вірш запам'ятовувався. Адже це певна мнемонічна форма. Щоб вірш запам'ятовувався, важлива не лише рима взагалі, а нова рима, не така, що робить вас старшим, ніж ви є,— ви й так кілька століть проковтнули і носите в собі,— а така, що вас доповнює, справді новий перегук слів, такий оригінальний, що викликає подив і тим самим запам'ятовується. У Маяковського кожна частина вірша є, власне кажучи, афоризм, вислів, який треба пам'ятати. І він сам пам'ятав майже всі свої вірші. Валерій Брюсов якось сказав мені: «Поет, який забув свої вірші, або поганий поет, або написав погані вірші. Хороші вірші хороший поет пам'ятає всі». Я гадаю, що Брюсов значною мірою мав слушність. Маяковський пам'ятав свої вірші.

Кажуть, що Маяковський у поезії все знижує, знижує і знижує, а тим часом поезія Маяковського вишукана.

Але в якому розумінні «вишукана»? Ось у салонах буває витонченість — коли штани пошиті у наймоднішого кравця, тобто якраз comme il faut*. А тим часом вишуканість і comme il faut — це протиставлення. Comme il faut — це так, як треба, як інші визнають, а вишуканість — це висловлене по-новому, знайдене індивідуально, по-піонерському, на новому шляху. Прочитайте, що сам Маяковський говорить про те, як він писав вірші. Він пам'ятає, де він знайшов кожну риму: «...їхав побіля Арбатських воріт і згадав цю риму; над нею сімвісім днів сидів, думав, як сказати це кількома словами». Маяковський був справжнім працівником, не імпровізатором, а напруженим, сумлінним шукачем. І справді, в нього немає порожніх, білих рядків, і не лише в ті роки, коли Шенгелі визнавав його талант, а і в ті роки, коли Шенгелі перестав визнавати його талант. Кожний рядок ціниться на вагу золота, бо кожний знайдений, кожний творчо зроблений. Маяковський говорив, що він соромився тих рядків, які не внесли нічого нового. Маяковський — виробничник у поезії. Звичайно, в простому в ремісничому виробництві або в промисловому виробництві можна створювати моделі і скільки завгодно їх повторювати. Але тут мова може йти про друкарські відтворення; коли рядок знайдений, коли стаття написана, друкуй її мільйонами екземплярів — це є промислове розмноження. Але те, що робить поет,— це завжди

* пристойно *(франц.).— Ред.*

нова модель, це завжди новий зразок. Так працював Маяковський.

Ми маємо право сказати, що прихід Маяковського до революції був вищою мірою органічним приходом, високою мірою знаменним приходом. Успіхи, що з'явилися в результаті приходу до нас Маяковського, були для нас надзвичайно важливі.

Але у Маяковського був двійник, у цьому було його нещастя. Чому в Маяковського в металевих віршах, у громадських поемах ми помічаємо ніби деяку відсутність конкретності, ніби він боїться конкретного, боїться індивідуального, шукає дуже великих і гучних символів? Частково це пояснюється тим, що Маяковський взагалі не досить близько до всього цього підійшов. Як місто здалеку здається Вам великою махиною, повитою голубою млою або величезною електричною загравою, але ви не бачите там вулиць, будинків і тим більше людей,— так і Маяковський до міста соціалізму, до міста революції йшов якимсь шляхом, бачив його, вітав і описував, але по стогнах його не проходжувався. Це одне з правильних пояснень. Але Маяковський найбільш боявся, щоб не пустити в це місто свого двійника, який ходив у нього за спиною, у нього за плечима. Маяковський відчував його, боявся і не любив, але цей двійник був невідчепним двійником. Найгірше було те, що це був симпатичний двійник і симпатичність його лякала Маяковського найбільше, бо якби у вас коли-небудь з'явився антипатичний двійник, то від нього можна було б відмахнутися досить легко. Симпатичність двійника доводить, що він — справжній, що він увібрав у себе деякі ваші ж власні риси,— ви женете їх із своєї свідомості, і саме тому, що ви виганяєте їх із свідомої особи, вони згущуються поряд в іншу, примарну особу, яка насправді не ходить за плечима, а живе у вас самих у вигляді підсвідомої, напівсвідомої, додаткової особи.

З чого цей двійник був зроблений? Він був зроблений з усього, що в Маяковському залишилось міщанського. Але міщанське, яке було в Маяковському, не було огидним. Коли б то була жадоба наживи, коли б то було інтриганство, коли б то був наклеп, злорадність, всяка дріб'язковість у відносинах,— усе те, що становить повсякденне тло життя тривіального обивателя,— тоді Маяковський просто асенізував би те, вивіз би на смітник. Але то була велика жадоба ніжності і любові,

велика жадоба надзвичайно інтимного співчуття, величезна жалість до оточуючих — така жалість, що Маяковський ладен був кинутись на шию замученому коневі.

Підійшов
і бачу
очі конячі...

Вулиця перекинулась,
тече по-своєму...
Підійшов і бачу —
за краплиною краплина
по морді котиться,
ховається в шерсті...

І спільна якась
журба звірина
вилилась з мене
і розпливлася в шелесті.
«Коняко, не треба,
не треба плакать,—
не думайте, що рівнятись до них вам негоже.
Дитинко,
всі ми потроху коняки,
по-своєму з нас є конякою кожен» *

Він ладен був і скрипці кинутися на шию, бо скрипка проспівала йому про страждання, і він у ній побачив символ життя, що стогне.

Я встав,
хитаючись, поліз через ноти,
через зігнуті жахом пюпітри,
чомусь вигукнув:
«Боже!»
Кинувся на дерев'яну шию.
«Знаєте що, скрипко?
Ми надзвичайно схожі:
Я ось теж
кричу —
а довести нічого не вмію!»

Музиканти сміються:
«Швидко
в дерев'яну наречену закохавсь до нестями!
Голова!»
А мені — плювать!
Я — добрий.
«Знаєте що, скрипко?
Давайте
будемо жить разом з вами!
Га?» **

* Переклав К. Дрок.— *Ред.*
** Переклав І. Гончаренко.— *Рсд.*

Добре це чи погано, симпатично це чи не симпатично? Ну, чому ж не симпатично, коли людині хочеться кохання, кохання хоч крихітку, людині хочеться симпатії, їй хочеться, щоб навколо неї були люди, які б любили її? Ці всі елементи, яких Маяковський не вбив у собі остаточно, були в нього в кращих формах, у формах великої здатності розуміти людей і великої жадоби бути зрозумілим, іноді втішеним, приголубленим. І хіба не симпатично, що Маяковський почував навколо себе величезну кількість скорботи?

Ось Шенгелі каже, адже як часто в нього трапляються «нерви», сам говорить, що нездоровий. Авжеж, звичайно, Шенгелі гадає, що коли Маяковський сказав: «Я— металевий»,— то це означає, що в нього має бути мідний лоб. Це зовсім не те саме. Ні, під цим металевим панцирем, в якому відбивався цілий світ, билося не лише гаряче, не лише ніжне, а тендітне серце, яке легко можна було вразити. І, може, якби цієї величезної чуйності, цієї соромливої людяності не було в Маяковському, тоді ці монументальні твори не були б якось зігріті.

Сердечність іноді дуже добре прокрадалася в чавунне литво дзвона Маяковського, яким він потім видзвонював свою перемогу. Це добре, коли виливають дзвін і трохи додають м'якого металу, олова. Та ось коли цього олов'яного, цього м'якого надто багато в людині, тоді погано, тоді воно перетворюється в згусток, у двійника.

Маяковський у своїй поезії цього двійника, цього м'якого, надзвичайно інтимного і незвичайно чуйного, хворобливо чуйного Маяковського — боявся. Він відчував: час настав чавунний, час настав велетенський, і сам я такий — є в мене величезна мускулатура, б'ється серце, як молот, справді здатний я великим, величезним голосом говорити величезним юрбам. І я хочу це робити. Навіщо в мене ця болячка, ця внутрішня болячка, що сочиться кров'ю? З поезії Маяковський намагався цю м'якість всіляко викидати, але не завжди міг це зробити, і двійник починав іноді співати поруч з ним, співати впереміж з ним «Про це», про те, в усякому разі, про щось таке, про що справжній Маяковський, Маяковський фронтальний, не хотів співати. Проривалося це в тому, що з того чи іншого приводу Маяковський співав сентиментальні, надривні романси, іноді говорив, як він незадоволений, як не знайшов розуміння і ласки не знайшов, які всі навколо суворі, навіть, може, і най-

ближчі товариші, з якими їсть з одного бойового казанка, з якими разом б'ється на одному ж загальному фронті.

Не всі ми схожі на Маркса, який говорив, що поети потребують великої ласки. Не всі ми це розуміємо, і не всі ми розуміли, що Маяковський потребує величезної ласки, що іноді ніщо йому так не потрібне, як щире слово,— може, звичайнісіньке; воно йшло б до цього двійника, воно урівноважувало б внутрішню тугу двійника.

Вдираючись у пісню, двійник створив другу мелодію Маяковського. Маяковський владно, пристрасно, переможно брав за карк цього двійника, нагинав його: ти не смієш говорити від імені Маяковського,— і говорив тим чудовим мідним голосом, який він мав, але часом він відпускав цього двійника, і двійник починав співати скрипковим голосом, починав співати меланхолійні речі, і вже тоді не можна відокремити одного Маяковського від другого.

Ці дві особи означають, що Маяковський напрочуд характерний для нашого перехідного часу. Коли б він ішов не з боями, коли б він цього м'якого міщанина, цього сентиментального лірика в собі так легко міг убити і одразу стати таким трибуном-поетом,— це було б майже чудо! Може, такий шлях пройде справжній пролетарський поет, що вийшов з рядів пролетаріату, справжній соціальний революціонер ленінського типу, Ленін у поезії. Але Маяковський не був таким, і дуже знаменні ті бої, ті подолання, та боротьба за подолання себе, яку йому довелося вести.

Чи долав? Так, у поезії подолав і наступив на горло двійникові. Коли він говорив, що наступив на горло своїй пісні, це він наступав на горло пісням, які хотів співати двійник. Необхідність зробити це Маяковський відчув особливо гостро відтоді, як увійшов до РАППу.

Незважаючи на те що двійник був йому симпатичний, незважаючи на те що іноді Маяковський думав: «А чи не я — цей двійник?» — незважаючи на це, він наступив йому на горло. І двійник за це його вбив. Убив його двійник тим, що в поезії йому лише вдавалося домішати якусь кількість шлаків у творчість Маяковського, то в побуті, мабуть, він був набагато сильніший.

Багато хто запитує: «Поясніть, чому Маяковський убив себе» і т. д. Не пояснюватиму — не знаю. Маяковський сказав сам: «Прошу не копатися в моєму житті (небіжчик не любив пліток)...» [3]

Ми можемо підійти до цієї смерті тільки дуже загально. Ми не знаємо обставин. Ми тільки знаємо, що Маяковський сам сказав: не в політиці мені страшний був двійник, не в поезії страшний він мені був, не там, десь на океані, де я з люлькою в руках командував пароходом «Нетте», а на маленькому сентиментальному озері, над яким лящить соловей, сяє місяць і плаває човен кохання,— ось де я зазнав аварії. Не запитуйте більше про це. Там двійник виявився сильніший, там він мене подолав, доконав, і я відчув: коли я не страчу Маяковського металевого, то він, мабуть, житиме далі як надломлена людина.— Погриз дещо в ньому двійник, зробив якісь великі пробоїни в ньому, а він не захотів плавати на океанах з пробоїнами, краще вже кінчити життя в повному розквіті своїх сил.

Тільки цим поясненням слід обмежитися, бо воно правильне, а шукати далі нам не слід і непристойно.

Для нас важливе ось що. Міщани, які оточували Маяковського, уклали союз з його двійником. Їм захотілося довести, що двійник переміг Маяковського — не вутлий човен його особистих переживань, а що він переміг його у відкритому морському бою, що переможений Маяковський-політик, переможений Маяковський — поетичний новатор. Троцький тепер став товаришем цих міщан. Він більше не товариш, як ми, Маяковському металевому, а товариш Маяковському-двійникові. Троцький пише, що драма Маяковського полягає в тому, що він, правда, як міг, полюбив революцію і, як міг, ішов до неї,— та революція ж не справжня, і тому любов не справжня, і шлях не справжній.

Ще б пак, як можна, щоб революція була справжня, раз у ній не бере участі Троцький! Одна ця ознака свідчить, що це «фальшива» революція! Власне кажучи, запевняє Троцький, Маяковський убив себе тому, що революція пішла не за Троцьким; ось коли б за Троцьким — вона такими б розквітла бенгальськими вогнями, що Маяковському і на думку не спало б після цього страждати.

Ви бачите, що з інтересів своєї політичної лавочки, дуже вбогої і прогорілої, Троцький об'єднується з усім, що є вороже передовим елементам соціалістичного світу, який ми створюємо.

Але існує безсмертний Маяковський. Безсмертний Маяковський не боїться двійника. Двійник умер тому,

що він величезною мірою особистий. І навіть коли кращі твори, написані двійником, іноді читатимуть з інтересом, то вони матимуть історичний інтерес, а ті, що написав Маяковський «металевий», Маяковський-революціонер, знаменуватимуть собою величну епоху людської історії.

Ще довго-довго, коли революція зробить свою справу, коли буде повний соціалізм і повний комунізм, про цю епоху, в яку ми живемо, говоритимуть як про чудову епоху. Тому ми всі, що живемо в цю епоху, як слід запам'ятаємо: ганьбити епоху слабістю ніяк не можна, це справді чудова епоха, і треба дуже і дуже багато працювати над собою, щоб мати право сказати, що ти хоч якоюсь мірою гідний її сучасник. Маяковський зміг бути в головній частині свого творчого і соціального активу саме таким гідним сучасником, і в нього багато союзників. По-перше, його союзники — це його книжки, його твори. Вони не вмовкаючи співають, світять і грію ть, і вони світять так сильно, що перед ними, як перед світлом сонця, що сходить, всякі сови і нетопири мусять ховатися в найдальших кутках доти, поки світло не викриє їх і там. По-друге, його союзниками є ми. Коли я кажу «ми», то я маю на увазі не себе і моїх друзів, не Комакадемію або РАПП, а я маю на увазі тих «ми», які становлять зараз творчий революційний авангард людства, перетворюючись дедалі більше в його основний масив, що переважає своєю кількістю. Ось це «ми», «ми» наших часів, ось цих 10-х, 20-х, 30-х, 40-х років нинішнього століття, ось це «ми», яке зараз б'ється, творить, живе тут, в СРСР, і ширится на весь світ. Воно заявляє себе союзником Маяковського, союзником не Маяковського-двійника, а союзником того Маяковського, в якому кристалізувалась його соціально-політична особа. Вона, може, і не була доведена до остаточної форми того поета, про якого ми мріємо, але вона показала в напрямі до нього величезний етап. Ось те, за що ми вважаємо себе його союзниками і маємо право заявити про це не соромлячись, як, може, довелося б, коли б ми нав'язували наше братерство і союз великій людині індивідуально, а не від імені цього колективу, творчого «ми», бо для кожної окремої індивідуальності, яка б вона велика не була, привіт товариства є величезне щастя тоді, коли він дістається на долю живого, і навіть тоді, коли він дістався на долю покійного.

ФУРМАНОВ

Тільки загальний мажорний тонус нашого руху, тільки той бойовий марш, в якому ми рухаємося вперед до перемоги, хоч і втрачаємо на кожному кроці товаришів, може розвіяти гостру тугу, яку навіює на кожного з нас смерть, що розгулялася в наших шеренгах.

Безперестанно чути похоронний дзвін по комусь із товаришів.

Погано те, що смерть не щадить і молодих. Я просто з якимсь жахом дізнався про смерть Фурманова.

Для мене він був втіленням кипучої молодості, він був для мене якимсь струнким, соковитим, молодим деревом у саду нашої нової культури.

Мені здавалося, що він ростиме і ростиме, поки не виросте в могутнього дуба, вершина якого здійметься над багатьма прославленими вершинами літератури.

Фурманов був справжнім революційним бійцем. Чи можна собі уявити справжнього пролетарського письменника, який у нашу революційну епоху не брав би безпосередньої участі в боротьбі! А Фурманов брав у ній найгострішу участь як один з керівників воєнних сутичок наших із старим світом.

Це не лише свідчить про справжнє героїчне серце, а це давало йому величезний і полум'яний революційний досвід.

Знаменно те, що впадає в око у Фурманові і що знову ж таки є найхарактернішою рисою того образу пролетарського письменника, який витає перед нами: він був надзвичайно чуйним до всякої дійсності — справжній, уважний реаліст; він був палкий романтик, що вмів без фальшивого пафосу, але надзвичайно проникливими, сповненими симпатії і внутрішнього хвилювання словами відгукнутися на справжнє піднесення і осіб, і мас. Але ні його реалізм, ні його романтизм ніколи ні на хвилину не змушували його одійти від його внутрішнього марксистського регулятора.

Найгероїчніша дійсність, найхаотичніші враження не змушують його заблудитися, не змушують його здатися на ласку дійсності, як якогось Пильняка [1], ні,— він домінує над цією дійсністю і раз у раз поглядає на марксистський компас, з яким не розлучається, і ніяка романтика ніколи не змушує його сп'яніти, тверезий холодок живе собі в його мозку, коли серце його полум'яніє.

Він захоплюється Чапаєвим і чапаєвцями, але він залишається більшовицьким комісаром при народному герої.

Ось саме ці риси Фурманова створюють особливий акорд у його творах. Вони до такої міри аналітичні, вони такі розумні, вони такі марксистські, що деякі короткозорі люди подейкують навіть, ніби Фурманов занадто часто впадає в публіцистику.

Але поряд з цим у творах Фурманова є внутрішній вогонь, який ніколи не марнується на фейєрверки пишномовства, а зогріває кожний рядок, іноді до жару, і завжди в них є пильний погляд справжнього митця, закоханого в природу і в людей, хто дорожить кожною хвилиною, коли він може занотувати в пам'ятну книжку або в книгу своєї пам'яті якийсь ескіз, якийсь етюд з натури.

Фурманов такий серйозний, він так розуміє, що його книжки створюються не для розваги, а для повчання і для орієнтації, що він ладен поставити їх літературно-захоплюючу сторону на другий план, а на перший план — якомога систематичніший і дійовий виклад матеріалу, що цікавить його.

Коли народники стояли на вершині свого пафосу і своєї серйозності, вони створили Гліба Успенського.

Ми знаємо тепер, що Гліб Іванович чистив свої твори від одного видання до наступного. Але як він їх чистив? Він усував белетристичні елементи, він робив їх сухішими, бо йому здавалося майже недостойним забавляти читача живчиками гумору і художніми блискітками.

Звичайно, ми далекі від такого аскетизму. Фурманов зовсім не хотів, так би мовити, вичавлювати, випарювати красу, емоцію, життєві образи з своїх творів. Він просто не їм у першу чергу служив, не вони були його метою.

Його метою була широка орієнтація — рапорт про події, який широко говорить водночас і розуму, і серцю; а стиль, образи, лірика, дотепність — усе це могло бути лише допоміжним.

Проте Фурманов був і хотів бути митцем. Він розумів, що в його молодих творах ще не досягнуто цілковитої рівноваги.

Успіх його книжок був величезний. Вони розійшлися майже в 300 000 примірників. Мало хто з наших класиків, найвизначніших, може за кількістю розповсюджених примірників стати поруч з Фурмановим. Отже, широкий народний читач зрозумів його і полюбив.

А втім, Фурманов прекрасно знав, що йому треба ще багато працювати над собою.

Одне лише можна сказати: ніколи Фурманов не йшов до художнього ефекту шляхом, так би мовити, полегшення свого завдання, викидання, як баласту, своїх спостережень, не хотів піднести повітряну кулю своєї творчості вище ціною спустошення свого багажу. Ні, цього Фурманов не робив ніколи. Він піклувався про більшу підйомну силу своєї творчості — і він, безперечно, до неї прийшов би. Може, шлях його був би звивистий, вів би Фурманова від деяких невдач до деяких удач, але він, безперечно, пішов би вгору.

Ось чому я вважав Фурманова надією пролетарської літератури; серед її прозаїків, де, безперечно, є видатні постаті, Фурманов був для мене найвидатнішим.

«ЛЮБОВ ЯРОВА»

Сезон *, який щасливо почався, триває в тому ж чудовому дусі. Він позначений соціальністю більше, ніж будь-який з минулих сезонів.

«Євграф, шукач пригод», з його спробою поставити питання про джерела занепадницьких настроїв серед частини молоді; «Дні Турбіних», що внесли стільки хвилювань зміновіхівським прагненням частково наблизитися до революційного комплексу ідей і почуттів, частково виправдати перед нами «кращих» з контрреволюціонерів минулого; «Кохання під в'язами», з його влучно наміченим ударом по власникові в людині, ударом, який аж ніяк не зайвий і для нашої країни з непманами і куркулями, що копошаться в ній; прекрасний «Ревізор» Мейєрхольда, що виявляє за звичайними для нас сатиричними образами Гоголя глибину і, можна сказати, соціалістичну сатиру на похітливу жадобу, на зажерливість, на ласе життя звірячо-буржуазного світу. Нарешті, останній спектакль — «Любов Ярова».

П'єса прагне показати нам життя тилу в Криму під час титанічної боротьби за оволодіння ним. П'єса підходить з певною огидою, пом'якшеною добродушною усмішкою до контрреволюційного наброду, який створився тоді за лінією білогвардійських багнетів, що вже слабшала. Вона ставиться з глибокою симпатією до героїв цього тилу, що підготували там перемогу червоного прапора. На відміну від «Турбіних», це не зміновіхівська пєса, а п'єса глибоко попутницька. Її можна було б вважати за комуністичну, якби не деякі риси, що нагадують нам колишнього Треньова, з його ніжністю до толстовських персонажів, що бояться крові, осуджують внутрішньо обидві сторони, бажають послужити «любові взагалі». Іноді деяка невпевненість у змалюванні революційних типів, яка випливає, очевидно, з того,

* 1926—1927 р. — *Ред.*

що автор не з'їв з ними і півпуда солі, лагідність, що проступає скрізь, де йдеться про безпорадних, але прекраснодушних інтелігентів, і т. ін.— ці риси в п'єсі, звичайно, є, але вони не заважають їй принаймні бути безпосередньо попутницькою.

Вадами п'єси є деяка невиразність основної сюжетної канви і особливо величезна кількість розкиданих навколо неї епізодів.

Професор Сакулін у розмові зі мною висловився про п'єсу надзвичайно влучно. Він пробачить мені, якщо я опублікую цю влучну його думку: «Тут показано епоху наче в дзеркалі, розбитому на багато маленьких скалок». Особливо це відчувається у великій третій дії, де обертова сцена показує нам епізод за епізодом, наче якийсь збірник анекдотів. Зате четверта дія в усіх своїх картинах зроблена набагато міцніше. Тут фабула стає органічною, дія наростає, глядач захоплюється, і останній переможний фінал виявляється таким виправданим, що ця картина перемоги викликала вибух оплесків у звичайно байдужому залі прем'єри Малого театру.

Мені здається, що чесним критикам з табору тих, які виявляють свою революційність нападками на академічні театри, доводиться тепер поступово припиняти свої атаки. Особливо приємно писати це мені, бо я, з самого початку зберігаючи академічні театри, сказав, що вони рушать назустріч нам, що вони не можуть не переродитися в нашій атмосфері і що їхні чудові традиції розквітнуть тоді в новому блиску.

Я й зараз тверджу, що «Дні Турбіних» є для Художнього театру великим кроком уперед у бік висвітлення суспільних питань. «Любов Ярова» є до певної міри ніби відповіддю на «Турбіних». Ця п'єса йде набагато далі в своїх симпатіях щодо революції, в своїй критиці сил, які протиборствують їй. Але й там, і тут особливо впадає в очі висока художність гри. З якою стриманою гідністю, з якою героїчною простотою дає Кошкіна П. М. Садовський! Постать матросика Шванді зроблена трохи карикатурно, не без шаржу, але шарж цей сповнений симпатії. Так це в автора, так це особливо в С. Кузнецова. У четвертій дії він просто незабутній у своїй сцені з телефоном. Чудово зробила свою бабусю-матір Рижова. Потішний і зворушливий, і чим далі, тим більше, Костромською (у професорі). Часто найменші ролі, наприклад конвойний (Нікольський),

виконані з надзвичайною правдою, талантом і проникненням у наші суто російські, народні типові риси. Акторам дуже допоміг автор соковитістю своєї мови і великою кількістю спостережень, які він зібрав і перетворив у іскри гумору.

П'єса глибоко реалістична, є де розгулятися майстрам реалістичного Малого театру. Майже жодна роль не зіграна слабо. Дуже важкі капітальні ролі Яровых, чоловіка і жінки, також знайшли собі палких виконавців у Пашенній і Ольховському. Спектакль увінчався великим успіхом. Значна частина публіки на прем'єрі, коли я дивився п'єсу, без угаву вимагала знову і знову піднімати завісу.

Малий театр можна привітати з цим спектаклем. Давно почавши вносити до свого репертуару революційні п'єси, він уперше має успіх, тіньові сторони якого зовсім тонуть в досягненнях. Бо все ж таки не можна заперечувати, що «Іван Козир» [1], який уперше показав нові симпатії театру, є п'єсою літературно слабкою, а «Вліво руля» при всіх своїх безперечних досягненнях є скоріш сценічним епізодом або серією таких сценічних епізодів, ніж драмою.

«Любов Ярова» — це справжня перемога лівого театру [2]. Про розгорнуті в спектаклі типи, думки про епоху, незважаючи на ту деяку розривність тканин, про яку я писав вище, буде ще чимало розмов. Найкраще в нинішньому сезоні те, що театр примушує говорити про себе не лише як певне мистецтво, не лише як талановите, помітне, цікаве видовище, а як громадський фактор, як дзеркало, що відбиває по-своєму образи, які всіх хвилюють.

ПЕРЕДМОВА

[До книжки Акопа Акопяна «Новое утро»]

Давним-давно познайомились ми і подружилися з вірменським поетом-революціонером Акопом Акопяном.

Ми обидва тоді були молоді. Зустрілися далеко від нашої батьківщини [1]. Він — з Тіфліса, я — з України, Москви, Ленінграда, а зв'язалися найбільше за кордоном. Акоп Акопян був на той час надійним революційним опорним пунктом у себе. Він робив незліченну кількість революційних послуг підпільникам і був якнайміцніше зв'язаний з різними партійними центрами і групами в Петербурзі і в еміграції.

Але, крім інтересів політичних, нас зв'язували й інтереси поетичні. Акоп Акопян уже тоді починав свою палку і несхибну пісню, що так широко розрослася потім.

Найоригінальнішим у творчості Акопа Акопяна з самого початку було, звичайно, те, що це був не лише поет-революціонер,— поети-революціонери були і в російській, і в європейській літературі,— а що це був поет соціал-демократ у тодішньому кращому розумінні цього слова, поет-більшовик, поет пролетарський.

Люди, що знали його твори краще, ніж я (я не володію вірменською мовою і лише пізніше зміг як слід познайомитися з його творчістю), говорили мені ще тоді, що це, мовляв, наш вірменський Верхарн.

Вони говорили мені це, особливо наголошуючи на імені Еміля Верхарна, бо знали, як високо ставив я цього поета. Справді, у Акопа Акопяна є багато спільних рис із Верхарном. Навіть форма Акопа Акопяна часто наближається до того вільного вірша, якому віддавав перевагу Верхарн. І це не випадково. Ритм праці, ритм дуже гарячого протестуючого серця вимагає такої різноманітності музики, такої живої і чутливої мелодії. І Верхарн, і Акоп Акопян були людьми, що ненавиділи минуле і пануюче зло, прагнучи з невгамовною пристрастю до кращого майбутнього. І Акоп Акопян, і Верхарн надзвичайно високо ставили працю і бачили в робітникові здійснювача своїх надій.

Коли Верхарн, захоплюючи теми нашої культури, відповідно до того, що співав у висококультурній Європі, був ширший і багатобарвніший, ніж його вірменський собрат Акоп Акопян, то зате в останнього були й великі переваги.

Верхарн був поетом, який непевно співчував робітничому класові. Це був дуже добрий попутник. Акоп Акопян персонально був революціонером, був марксистом, був людиною, що цілком примикала до робітничого класу. І доля того й другого була різна. Верхарн спіткнувся об тяжкі враження війни, лінія його життя зігнулася, впершись в імперіалістичну вакханалію, і він помер, не встигнувши вирівняти ту лінію, хоч і подавав до цього надії. Акоп Акопян став учасником переможного Жовтня і його подальших вогненних відбитків там, у Закавказзі. Він поділяє тепер плоди його перемоги і працю, що стала можливою тільки після перемоги.

До перших рядків своєї поетичної книжки Акоп Акопян додав і інші, в яких відбивається наша безпосередня боротьба, ті моменти, коли ворог уже гнеться під нашим натиском, в яких відбивається сама перемога політичної революції і початок великого господарського і культурного будівництва. Від пісень страждання, протесту, від пісень гніву, через пісні бою, через пісні перемоги до широких поем будівництва, до більшовика Ширака [2], до стрункіх акордів на славу Волховбуду, що символізує індустріалізацію як шлях до закінченого соціалізму.

В цьому розумінні Акопа Акопяна не можна не назвати щасливим поетом. Він пережив один із кращих періодів у історії пролетаріату і зумів відгукнутися на цей період своїми трепетними і разом з тим мужніми піснями.

Ця збірка є цілком законною даниною його талантам і його заслугам і разом з тим подарунком для російського читача. У себе Акоп Акопян вважається не лише зачинателем пролетарської поезії, а й класиком. Вплив його поезії давно вже почав переходити за кордон Вірменії. Книжка вибраних його віршів вийшла грузинською, тюркською і російською мовами в 1923 році, напередодні 30-річного ювілею його літературної діяльності. В окремих журналах і газетах друкувалися його вірші українською, німецькою мовами, есперанто та ін., і зараз ми маємо майже повністю творіння його музи

в перекладі кращих майстрів вірша нашої літератури. Звичайно, перекласти з цілковитою точністю вірш, написаний вірменською мовою, на мову російську, зберігши всю його силу, справа дуже важка. Я вважаю дуже вдалою думку щодо кращих віршів у тих випадках, коли було кілька вдалих варіантів, включати до збірки всі ці варіанти.

В усякому разі, книжка Акопа Акопяна, перестроєна на нашу російську мовну музику, справляє враження дуже сильне, багате і разом з тим цілком певне. Можна привітати російського читача і російську пролетарську літературу з можливістю належно оцінити чи не найстарішого з талановитих представників пролетарської літератури і привітати разом з тим дорогого товариша Акопа Акопяна з новою додачею до його життєвої енергії, бо поет живе в своїх творах, і коли ці твори читають нові й нові тисячі читачів, то поет зростає сам у їхніх серцях. Побажаємо ж такого зростання Акопу Акопяну і в розумінні кола читачів, що дедалі ширшає, і в розумінні подальшого зростання зібрання його творів.

[ПРО ТВОРЧІСТЬ ДЕМ'ЯНА БЄДНОГО]

Товариші, сьогоднішнє наше засідання присвячене творчості пролетарського поета Дем'яна Бєдного. Основну доповідь прочитає тут т. Головенченко. Цю доповідь було заслухано на семінарі, яким я керую, і цілий ряд дуже істотних зауважень і доповнень зробили товариші, які брали участь в семінарі ІКП. Тов. Головенченко, звичайно, все те врахував. А оскільки вже перша доповідь була дуже грунтовною, то, я гадаю, він із завданням подати творчість Дем'яна Бєдного взагалі зуміє цілком справитися.

І все ж таки я вважаю за потрібне перед цим висловити кілька загальних ідей щодо проблеми, яка в цьому разі нас цікавить.

Здавалося б, оцінити Д. Бєдного як видатного пролетарського поета не так важко. Були неодноразові оцінки партії, які виразилися у високих нагородах його, був цілий ряд висловлювань щодо того, яку роль він відіграє в поезії, що обслуговує соціалістичне будівництво. Незважаючи на це, ми маємо насправді дуже широкий фронт всіляких висловлювань про Д. Бєдного (при цьому я зовсім не маю на увазі наших політичних ворогів). Звичайно, наші політичні вороги мають такого глибоко партійного, глибоко активного, глибоко більшовицького письменника оцінювати зовсім по-іншому, ніж ми. Та коли ми візьмемо лише наші власні внутріпартійні оцінки, то й тут ми знайдемо дуже великий діапазон. Одним полюсом є визнання Д. Бєдного за селянського поета. Цілий ряд людей, які присвятили його творчості свої відгуки, близьких до нас попутників або навіть членів партії, висловлюються в тому розумінні, що Д. Бедний є селянський письменник [1], який, звичайно, виражає не куркульський полюс (про це й казати нічого), але все ж таки виражає той клас, який заражений до певної міри індивідуалістськими тенденціями, який не є повною мірою пролетарським, який є тільки об'єктом нашого впливу, який ось зараз тільки,

коли понад 50% селянських господарств колективізовані, починає перетворюватися в нашого безумовного союзника і в майбутньому в такого самого суб'єкта історії, такого самого творця своєї історичної долі, як пролетаріат, а досі був проміжним класом. (Ви пам'ятаєте, звичайно, добре характеристику, яку давав Ленін селянству). Так от, коли вважати, що Д. Бєдний є селянським письменником близького нам полюса, може, навіть батрацького полюса, це вже означає, що його якось відділяють за характеристикою, за кваліфікацією від розряду пролетарських письменників, як таких. Це, так би мовити, права оцінка.

Інший фронт полягає у надзвичайних словесних щедрих похвалах, як це робить Єфремін [2], у лозунгу, який висуває РАПП про «одем'янювання» нашої літератури [3]. Письменник, який у час, коли ми живемо, удостоєний такої честі, що найближча мета нашої літератури забарвлюється його ім'ям, звісна річ, дістає надзвичайно високу оцінку.

Що ж розуміється під лозунгом «одем'янювання» літератури, що мають на увазі ті критики, літературознавці, громадські діячі, які проголосили лозунг «одем'янювання» літератури? Вони мають на увазі три елементи — партійність, масовість і художність. Лозунг «одем'янити» літературу випливає з цих потреб — зробити літературу остаточно партійною (лозунг ленінський), зробити її масовою, тобто при партійному її характері доступною мільйонам читачів, не втрачаючи при цьому високої художності, не опускаючись до межі такої вульгаризації нашої художньої пропаганди, яка б втратила * основні риси владного впливу на людську психіку, що його справляє високе мистецтво.

Ми, Комуністична академія, примикаємо саме до цього крила з маленьким застереженням, про яке я скажу пізніше. Ми вважаємо, що цей лозунг є правильним, але з маленьким застереженням, може, і не таким маленьким. Принаймні ми вважаємо, що головна характеристика Д. Бєдного, яка випливає з лозунга «одем'янювання» літератури, є правильною.

Я хочу коротенько розібратися в тому, як же Д. Бєдний здійснював ці три риси — партійність, масовість і

---

* Так у стенограмі; очевидно, слід: коли вона втратила б.— *Ред.*

художність, які ми маємо на увазі, коли говоримо: «Наслідуйте його ви, пролетарські поети і письменники».

Партійність Дем'яна Бєдного насамперед партійність бездоганна, як прагнення. Ніколи Д. Бєдний не говорив: «Моя художня індивідуальність, мої мрії, моя психологія, моє «я» мають бути вільні. Не заважайте мені творити». Він завжди говорив: «Я буду безмежно щасливим, коли мені вдасться у своїх художніх творах допомогти партії у проведенні в маси і роз'ясненні її лозунгів». Він людина, перейнята до глибини душі свідомістю незвичайної величі справи, яку робить Комуністична партія, свідомістю того, що людина, котра хоч якоюсь мірою сприяє партії художньою зброєю у справі дійсного поширення впливу її лозунгів, стоять вище, ніж найталановитіша людина, яка на індивідуальних шляхах, на капризних шляхах, на оригінальних шляхах шукала якогось виходу, якогось контакту з читачем. Ми маємо зараз гігантську второвану дорогу, величезний, так би мовити, транспортний шлях, яким ми повинні ввозити в нашу країну великі ідеї Маркса і Леніна * в їх ленінській інтерпретації. Це величезне завдання соціально-педагогічного, соціально-психологічного характеру. Коли Чернишевський у своєму трактаті колись говорив, що немає чого російському читачеві зараз вигадувати оригінальні ідеї, а треба взяти найпередовіші ідеї європейської демократії, їх переселити і зробити доступними для нашого темного, убогого народу, то зараз, перефразувавши його слова на вищому рівні, ми можемо сказати, що наша справа довести переживання, великі ідеї і почуття марксистсько-ленінського характеру до мас. І той, хто цю справу зробить, хто буде добрим машиністом усіх художніх поїздів, які негайно довезуть цей ідейний вантаж до самісіньких надр нашої країни, той має значно більшу заслугу, ніж людина, яка з мисливською рушницею, як Тургенєв, подасться різними стежечками, поміж болотами й лісами, і шукатиме якихось оригінальних шляхів і своєї власної орієнтації. Можливо, вона винайде щось цікаве, може, навіть вполює якусь жар-птицю, що йому привидиться, а не зустрінеться на шляхах, але, в усякому разі, ми цю працю вважаємо за більш низьку, ніж службу по просуванню ідей пролетарського авангарду в широкі робітничі маси. І тут са-

* Судячи з контексту, ідеї Маркса і Енгельса.— *Ред.*

ма чистота, ентузіастський характер ідеї Дем'яна бути таким транспортером заслуговують всілякого схвалення і наслідування.

Звичайно, з цього не випливає, що в Д. Бєдного не було випадків помилок. У нього були помилки. Він інколи в тих або інших випадках недооцінював швидкості, доцільності маневрів, які робив такий геній, як Ленін,— персоніфікація Комуністичної партії. Неп його спочатку збентежив. Він вважав, що він так оспівував молодий комунізм, і цей молодий комунізм раптом відступається. Він вважав, що йому буде дуже тяжко. Але що ж вдієш? Буває так, що під час великого наступу авангард інколи буває оголеним. Недаром Ленін говорить, що мистецтво відступу належить великій стратегії класу, який веде війну. Інколи Д. Бєдний захоплювався і відмінність між минулим і сучасним малював так, що минуле малював суцільною чорною фарбою, сажею, а сучасне, навпаки, надто світлим. Йому дорікали: коли б минуле наше було таким темним, то з нього не могло б вийти сучасне. Яким дивом воно вийшло, коли б раніше в нашому народі не було прогресивної тенденції, коли б раніше наші робітники не були пройняті цією ідеєю? Такі помилки в нього були, але вони мало істотні. (Я вже говорив якось,— коли говорив про Горького,— як Ленін характеризував його [4]).

Ми в невеличкій групі засперечалися. Одні говорили: ось що означає лозунг партійності: треба брати лозунги ЦК і підшукувати до них белетристичну ілюстрацію. Я говорив: це не ленінська інтерпретація. У Леніна уявлення не таке, що письменник їде в обозі Червоної Армії і після того, як закінчився бій, приходить і з'ясовує, що сталося. Ленін, навпаки, уявляв собі так, що письменник літає попереду на аероплані, а не сидить на тачанці і бачить те, чого армія ще не бачить. Правда, він реальних перемог ще бачити не може, але топографічну карту позицій, які мають бути зайняті, розташування ворога він може бачити краще, ніж будь-хто інший. Ленін цілком ясно говорить: завдання пролетарського письменника — підсумовувати діяльність і досвід пролетаріату і запліднювати цим партійні лозунги. Ось високе завдання письменника. Треба не так ставити, щоб Центральний Комітет писав лозунги, а ми підшукували ілюстрацію, а так, щоб Сталін, Центральний Комітет серед інших інформаційних матеріалів, які вони одержують з

усіх боків, читали і письменників і одержували імпульси для своїх постанов і лозунгів. Коли Сталін сказав, що теорія не повинна плентатись у ар'єргарді, а повинна йти вперед, освітлювати прожектором його шлях, то так само і мистецтво, мистецтво теж повинно йти вперед. Це не означає, що ті, хто плентається у хвості, не роблять доброго діла. Вони також роблять добре діло. Кожний робить, що йому по таланту. Один каже: я [дію] напевно — раз ЦК схвалює, я не помилюся. Другий каже: я йду в самісінькі нетрі дійсності, ще не висвітлені. Якщо я помилюся, вдарять мене, що ж, а може, і не помилюся. Це такий розвідницький інстинкт, піонерське чуття. І ось такі піклувальники-письменники, такі шукачі золотоносних жил нам особливо потрібні. Якби Д. Бєдний завжди тільки й робив, що йшов за Центральним Комітетом і своїм золотим пером перетворював у художні форми те, що вже у формах політичних да́но, то це, може, було [б] уже погано. Добре, що в нього є своя творча ініціатива, що він старається йти вперед. Само собою зрозуміло, що Д. Бєдний не ленінський ЦК. Він дуже розумна людина, партійно дуже витримана людина, але ленінський ЦК і досі, на велике наше щастя, не робив помилок, а Д. Бєдний робив, і ЦК його поправляв у тих випадках. Та це звичайна річ, і це не має бути докором Д. Бєдному, а скоріше заслугою. Отже, Д. Бєдний щодо партійності виконує свій обов'язок дуже добре.

Щодо масовості тут факти говорять за себе. У нас немає письменника, який розходився б так у мільйонних тиражах, як Д. Бєдний. Він розходиться і серед пролетаріату, і серед селянства. Він зумів знайти форму, яка надзвичайно популярна. І все питання кінець кінцем зводиться ось до чого: чи при цьому процесі творчості для мас не втратив Д. Бєдний щось із художності? У нас є високі митці. Вони здаються високими тому, що стоять на ходулях, а коли їх зняти з ходуль, то вони виявляться маленькими, а ходулі в них у чванстві, у високому інтелігентському чванстві. Але вони говорять: як же ми можемо спуститися з того, що зробили наші предки у відношенні мови, почуттів і т. д.? Нехай вони * доростуть до нас, тоді розумітимуть. А нам спуститися до них важко. Навіть Толстой говорив, що лише в тих

* Очевидно, маси.— *Ред.*

випадках досягнуто художнього шедевра, коли розуміє кожна працююча людина, навіть дитина. Він, правда, брав приклад не зовсім підхожий, стару таку притчу — повість про Йосифа, якого продали його брати. Він по-своєму був правий. Він говорить: повість про Йосифа може прочитати дівчинка чотирьох років, може прочитати селянин, може прочитати робітник і може прочитати Гете, і всім видасться вона простою, всі зрозуміють. Це, каже він, сама геніальність. Про це людина може лише мріяти. Та коли вона написала такий твір, який можуть зрозуміти лише двадцять п'ять чоловік на світі, то це вкрай применшує характер геніальності.

Д. Бєдний у цьому відношенні масовий письменник. І водночас у жодному разі не принижує свого художнього рівня для того, щоб бути зрозумілим. І коли я говоритиму трохи докладніше про його засоби, я покажу, чому його висока художність збігається з масовістю, і в цьому відношенні можна було б знайти відомі вказівки для тих, хто піде його слідами.

Масовість Д. Бєдного пояснюється тим, що його основна тенденція полягає в тому, щоб партійні заклики, партійні настрої, партійні потреби, які він сам досконально зрозумів і внутрішньо відчув, перетворити в прегнантні * відчеканені медалі або монети, які покотяться буквально по всіх дорогах, усіх базарах, які кожному по кишені, тому що вони запам'ятовуються. Вони дуже чітко зроблені і завдяки цій чіткості обробки, надзвичайній чіткості, зрозумілості і ловкості формулювання робляться кристалами певних ідей, так що замість того, щоб висловити будь-яку думку розпливчасто, ви говорите те-то і те-то, вживаєте таку-то приказку, згадуєте такий-то тип, і цим усе сказано. Таких приказок, таких ефектних поєднань, таких типів і явищ у Д. Бєдного дуже багато. І ви можете зустріти їх [повернутими] знову як у робітничому, так і в селянському середовищі.

Дем'ян Бєдний, по суті, реаліст. Він позичає свої теми в життя. Він завжди чутливий до життєвих явищ, до того, як поєднуються партійні директиви і справжня соціальна реальність. Він спостерігає це і намагається свої спостереження перечеканити в таку чітку монету. І оскільки селянство відіграє дуже велику роль у спіль-

---

* Прегнантний *(франц.)* — змістовний, такий, що містить у короткій формі широкий зміст.—*Ред.*

ному нашому будівництві, то вже тому матеріал Д. Бєдного і в період байок, і в період великих епічних творів, і в період напівпубліцистичний значною мірою селянський матеріал. Це перше, що спонукало Цейтліна та інших вважати його селянським письменником. Це неправильно. Він зображає і робітника, але як реаліст, розуміючи всю значимість завдання переведення нашого селянства на колективні рейки, має, природно, селянство завжди у центрі своєї уваги. Але є ще одна причина, яка змушувала Д. Бєдного вважати за селянського письменника.

Як поет може виробити техніку чеканки золотих монет, які йдуть потім усюди? Як можна знайти метод формулювання положень типу окремих приказок так, щоб вони запам'яталися, ввійшли у вжиток народу? Тільки в тому разі, коли письменник знав мову народу. Але що означає знати мову народу? Що означає зараз знати мову пролетаріату? Пролетаріат — клас новий. У старого нашого пролетаріату мова зовсім не оформилась, не створилася. Це залишки його селянської мови плюс деякі елементи, які він запозичив з міського життя, газети і т. д. І на це нашаровуються постійно нові і нові селянські маси, тому що зростання нашого пролетаріату і досі відбувається за рахунок селянства, вливається нове селянство. І сказати, що таке наша пролетарська мова, встановити якийсь кодекс пролетарської мови, якийсь вокабулярій пролетарської мови,— просто неможливо. Цей елемент, який у галузі соціальної волі, в галузі програми побудови, в галузі політики, в галузі диктатури відіграє таку вирішальну роль, в галузі мови поки що зовсім слабий. Якщо візьмете наших пролетарських письменників і проаналізуєте, який елемент там пролетарської мови, фабрично-заводської мови, то побачите, по-перше, що цей елемент не великий, по-друге, що він хисткий. Навпаки, що стосується селянства, воно у своєму віковому житті виробило свою мову, багатшу, мережану і глибоку, ніж та, яку виробив навіть Пушкін, і дворянство, і різночинці. Формуючи свою мову, панівні групи або ті, що претендують на панування, запозичали свою мову, свою фразеологію в народу. Недаремно Пушкін говорить: «Я ходжу вчитися мови у проскурниці». Недаремно наші віршотворці і музиканти поринали в надра села, щоб почерпнути звідти свій матеріал. Вони черпали звідти, як можна черпати із золото-

носних жил і робити потім брошки для дам. Так і вони черпали це величезне багатство, щоб робити потім блискучі дрібнички. Різночинці, звичайно, становлять виняток і робили це для народу, як уміли. Але основне наше населення розмовляє селянською мовою. І от постає завдання — вплинути на селянство і пролетаріат, особливо в елементах, які найбільше потребують повчання, [на] нові верстви, які не порвали ще з селянством і які розмовляють селянською мовою. І ось Дем'ян Бєдний це завдання виконує. Він знає російську селянську мову (ця мова не всесоюзна, але мова дуже великої національності в Союзі), знає мову чудово, володіє нею, як віртуоз. Тов. Цейтлін говорить: «Ага, виходить, він селянський письменник». Ні, це не означає, що він селянський письменник, це означає, що він пролетарський письменник, який знає все багатство мови кількісно основного нашого селянського населення. Коли б він селянською мовою говорив те, що Клюєв і Кличков, які також добре знають російську мову,— це одне. А коли він селянською мовою говорить те, що говорив Ленін, це вже інша річ. Тому докір ми відхиляємо, а факт визнаємо. Цієї прегнантності, цієї чеканності Дем'ян Бєдний досягає, ці влучні ходові слова, які стають потім слівцями народу, він відчеканює і вигравіровує, тому що він чудовий знавець селянської мови. Коли він приступає до цього на основі своїх об'єктивних уважних спостережень життя, які завжди зводяться до того, як перехрещується партійний вплив і матеріал, на який впливає партія, коли він приступає до цього і хоче все це зредагувати в надзвичайно влучні положення, типи або фрази, то робить це або для сміху, або для патетики. Для сміху, коли він дуже дошкульним сміхом бичує чуже і дуже гумористично висміює майже своє. Чуже потрібно сміхом вражати, сміх перетворюється на гострий меч у руках того, хто глумиться над чужим. Коли такі високосвященні речі, як бог, архієрей, до яких усі підповзали на животах, раптом стають об'єктом сміху, то це, звичайно, нищівно. Недаремно французи кажуть: «Сміх убиває». Коли людина починає сміятися з таких речей, які були священні, вона цим їх вбиває. Кінчається їхня священність. А по відношенню до інших, які помиляються, тут він добродушно посміюється, тут галузь пролетарського гумору, який даремно мій дорогий тов. Нусінов заперечує, кажучи, що в пролетаріату не

може бути гумору. Навпаки, пролетаріат — клас дуже гумористичний, тому що веде за собою інші класи: напівпролетаріат, батраків, селян. Візьміть Червону Армію. Скільки там жартів. Коли приходить незграбний селянин, якого слід обтесати, дисциплінувати, то чим же на нього впливати? Накладати дисциплінарні стягнення? Ні, з нього кепкують, його не ображають, але з нього сміються. Пролетаріат — клас приязний і тактовний, ніжний вихователь по відношенню до своїх. Ось чому тут такий потрібний жарт, добродушний гумор.

Але наша поезія сповнена патетики. Адже ми будуємо новий світ, коли треба боротися з ворогом усередині нас, з усілякими розчаруваннями. Товариш Сталін говорить: не треба змішувати буржуазну небезпеку, позапартійну небезпеку, скажімо, з правим і лівим ухилами. Він каже: ви, будь ласка, не змішуйте цього з позапартійними ворогами. Це внутріпартійне їх відображення. Але що це означає? Це означає, що всередину самої нашої партії, не лише всередину пролетаріату, проникає цей ворог. І от, коли тепер ви читаєте останні блискучі, дуже цікаві передові статті «Правды», де намічається деякий новий шлях або деякий новий крен нашої політики по відношенню до робітничого класу, виробництва і т. д., то, мабуть, кожна чутлива людина вже відзначила, з якою чудовою зіркістю Центральний Комітет і ЦО нашої партії помічають деякі нові факти, нові явища, нові умови для дальшого розвитку. І там само ви знайдете ці побоювання, застереження, що всередині нашої партії знову піднімається правий ухил: «А не витерпимо, не витримаємо, взяли надто високі темпи». І постійне застереження ЦК — не здаватися. Ось з такого оточення зовнішнього ворога, із внутрішніх розчарувань, що чатують на нас, тенденцій зняти з себе якусь частину вантажу випливає необхідність величезного етичного заряду, щоб ми могли все це подолати. Звідси наша патетика. Надія Костянтинівна констатувала, що Володимир Ілліч про Дем'яна Бєдного говорив: «Я дістаю задоволення від його гумористичних, сатиричних речей, але особливо мене зворушують його патетичні речі» [5]. Це дуже характерно. Наш великий вождь задумувався, його охоплював глибокий настрій, зосередження в собі, коли він слухав пролетарську поезію, яка сповнена патетики. Все це породжує само собою неймовірні труднощі, страждання, які треба подолати, щоб добитися кі-

нець кінцем своєї високої мети. У Д. Бєдного є й ці елементи. І це робить йому велику честь.

В останніх його творах Д. Бєдний дуже часто вдається до нового методу поезії, який має геть усі уявлення про поезію поламати до біса. Справді, наприклад, Плеханов, навіть наш більшовицький критик Воровський говорили: «Боронь боже в поетичний твір вміщувати публіцистику»[6]. І йшли тим самим шляхом, що й Тургенєв, чудовий письменник, який говорив: «У Некрасова поезія й не ночувала»[7], маючи на увазі, що поезії ночувати разом з публіцистикою просто непристойно, не піде вона з нею ночувати. Те ж саме Толстой, який говорив: «І Некрасов писав у цьому дусі свої віршики»[8]. «Віршики» — а Толстой же був чутливою людиною і вмів розуміти, що красиве і що прекрасне. А Дем'ян Бєдний цілком відвертий. Він вибирає з газет цілі шпальти або бере листа, якого одержав від робітника, прозою, кривою прозою, як пише який-небудь сількор або який-небудь наш не дуже визначний журналіст, бо для нього не важливо, щоб була форма, а треба, щоб говорило саме життя. Ось вам факт. Я хочу, щоб ви знали факт. Дем'ян Бєдний сам страшенно багато читає газет. Інколи йому газети замінюють особистий досвід. Він гасає по країні, хоче сам бачити, або [бере] лист робітника, особисте враження людини. Він усе це викладає, щоб ви знали, а потім коментує його, говорить: «Ось життя, факт, як він відбився в документі, а тепер дозвольте його коментувати. Цей факт вражає моє серце, і моє серце музикально починає стріпуватися. Воно дасть художній стимул — у цьому моє покликання. Ось ви бачили, який факт, а тепер я роблю з нього два акти. Які почуття викликає це в мені? Може, найгостріше обурення, може, глибоку ніжність, може, найбільше захоплення і світлу надію». Ось тоді він переходить від неримованої прози, від тієї прози, яка ходить і спотикається, не говорить, а заїкається, до ритмічної прози *, яка не ходить, а танцює, не говорить, а співає. Він у цьому танцюючому вірші відображає це життя. Для чого? Щоб зробити його надбанням пролетарської психіки в цілому. Поки це в газеті, кореспонденції — це ще не перетворено на частину нашої психіки. Ми не увібрали в нашу свідомість. А ось коли це заспіває, затан-

* Очевидно, до ритмічної мови.— *Ред.*

цює, коли це — високі літературні образи, тоді це введено в нашу психіку, в нашу художню самосвідомість. Впливає через глибоко усвідомлені образи — ось що робить Д. Бєдний у своїй художній публіцистиці.

Раніше поети говорили: матеріал я залишаю осторонь. Це некрасива штука. Це все одно, що ви підете на завод, а там дуже часто вугілля, метал, різні процеси небезпечні— відійдіть, а то голову знесе і т. д. А потім ви приходите на склад, і там усе запаковано, пофарбовано, надійшло з малярного цеху і направляється на відповідну вітку залізниці. Там усе чисто прибрано. Ось так раніше і поети показували свої склади, місця, де все було зроблено, і як слід, а до своєї лабораторії не впускали. А Дем'ян Бєдний інакше робить: він любить життя, цікавиться і говорить: ось що мене цікавить, ось беріть, як напівфабрикат, сировину, яка до мене надійшла, ось який відгук вона викликала. Коли б це був особистий відгук, це ніякого значення не мало б. Але я впевнений, що ви так само поставитесь. Я ваш рупор, ваш представник, я ваш пролетарський письменник. Це для вас і за вас я роблю. І лише ті твори Дем'яна Бєдного значні, з яких сиплються ці слівця, що їх він висипає такими фразами, такими слівцями, які ввесь час повторюються. Це вводиться в остаточній формі опрацьованого досвіду пролетаріату, вводиться як кристал для дальшого оформлення і впорядкування його самосвідомості. Ось ті великі прийоми, які Д. Бєдний використовує, як пролетарський письменник, у своїй творчості і змушують нас сказати, що як відносно партійності, так і відносно масовості та художності [він] показує приклад, показує, як, ні на хвилину не знижуючи художньої техніки, художньої значимості, може, навіть до успіху художньої частини, можна бути, по-перше, популярним у масах, по-друге, партійним.

Чи можна зробити звідси висновок, що треба проголосити лозунг «одем'янювання» літератури без застережень? Я гадаю, ні. Це дуже велике завдання. Партійність обов'язкова для всіх. Партійність у літературі обов'язкова. Коли я виступав із доповіддю в Академії, я сказав: досить скоро настане час, коли всі будуть комуністами і з величезним співчуттям ставитимуться до людини, яка не комуніст, приблизно так, як зараз до людини, що не може підписати свого імені. От не може, неписьменна. Так само ставитимуться до відсталих лю-

дей, які не розуміють, що основною директивною істиною всієї людської самосвідомості є комунізм. Ми надзвичайно швидко до цього наближаємось і навіть за кордоном викликаємо колосальну перестановку, молекулярну перестановку, коли люди говорять: «Наші ідеї нікуди не годяться». І не лише в лавах соціал-демократії, й у лавах дрібнобуржуазної інтелігенції і т. д. Партійність для письменника обов'язкова, непартійний письменник для нас недоучка. Може, він взагалі не довчився або не довчився настільки, щоб у художній формі передавати партійну точку зору в такій широті і творчому аспекті, про який я говорив.

Але масовість — це трохи інше питання. Бувають випадки, коли доводиться трактувати складні проблеми, які надзвичайно важко вкласти в масові форми, і ми не повинні ставитися до цього так, що коли письменник підійшов до дуже складних проблем і він не зовсім зрозумілий для широких мас, для мільйонів, то ми скажемо: ні, ти цим не займайся. Адже ми поряд із «Правдой» видаємо «Рабочую газету», навіть поряд з «Беднотой» видаємо «Крестьянскую газету». Ми знаємо, що є різні рівні розуміння. Ми повинні всіх обслужити. Але чи мають слушність ті, які скажуть: оскільки я ніяк не можу зрозуміти першого тому Маркса, то Маркс даремно його написав? Він усе-таки недаремно його написав, це знає кожний, хто над першим томом працював. Ми не звинувачуємо його в цьому. Величезна кількість творів [доступні] всім, але не все доступно, скажімо, малописьменному селянинові або батракові. Є відомі градації і щодо цього. Наша громадськість ще не може йти поки що по лінії зрівнялівки. Коли ми по економічній лінії говоримо — не треба зрівнялівки, це зовсім не пролетарський принцип, а дрібнобуржуазний, то те ж саме треба сказати відносно науки: кому спаде на думку писати всі твори Комакадемії так, щоб усе було зрозуміле простим робітничо-селянським масам. Це не капіталістична піраміда, це піраміда рівнів. Коли Ленін говорив по відношенню комуністичної партії, що маси без вождя, без авангарду — це неорганізовані маси, а організовані маси — це ті, які висунули авангард і вождів, то цим самим він передбачав, що мають бути відповідні рівні. Коли б ми перестали на маси впливати, це означало б, що ми втратили голову. Звичайно, перетворення авангарду пролетаріату на самовдоволену арис-

тократію є найбільше безумство, яке тільки можна уявити. Але забути, що ми є керівним авангардом, що Комуністична партія побудована так, що є свій ленінський ЦК, свої з'їзди, своя партійна маса, свій професійно організований клас і потім селянство, це також означало б забути цілком усю конструктивну сторону нашої соціальної організації, нашої сили. Це, природно, диктує і деяку диференціацію літератури. Можуть трапитися також окремі епізоди, коли ми зможемо складні питання витлумачити так, щоб розумів кожний. Не знаю, чи ви читали п'єсу «Страх» Афіногенова, вона трактує дуже тонке питання про те, як інтелігенція старається на основі фізіологічного матеріалізму витлумачити факти нашого життя і зобразити як соціально-психологічний пароксизм, вищою мірою негативний. Досконало в живих образах п'єса змальовує шлях, яким кращі з інтелігенції часто йдуть у напрямі онаучування антибільшовицьких тенденцій. Вона показує, як на них насідають маса паразитів і всі просто контрреволюційні хижацькі елементи і як потім, коли найголовніша їхня думка розбивається аргументами діалектичного матеріалізму, вони самі бачать: хто мене оточував, хто підтримував мої ілюзії. Вони з жахом бачать, що вся теорія була побудована на співчутті хижацьких елементів, і з захопленням усвідомлюють, що ми не відкидаємо їх, а простягаємо руку і кажемо: ти похитнувся, але ми тобі прощаємо, йди до нас, тому що твоє справжнє місце в наших лавах. Дем'ян Бєдний міг би все це дуже прегнантно виразити. Але вимагати, щоб це тільки так виражалося, а не такою тонкою комедією, як комедія Афіногенова, звичайно, не можна. А я переконаний, що афіногеновська комедія, поставлена перед селянською аудиторією, виявилася б, очевидно, незрозумілою. Коли ми не хочемо перетворитися в антиленінців, прихильників тієї масової організації, яку Ленін бив у своїй «Дитячій хворобі «лівизни»...», ми не повинні забувати, що в рамках партійності є різні градації і в науковому, і в художньому відношенні і не можна їх стирати і забороняти такі форми, які поки що для мас недоступні, але задовольняють і є керівними для їхнього авангарду.

І відносно художності можна сказати також, що, звичайно, гранична масовість допускає такі художні форми, які зрозумілі всім, які одночасно разючі і наївні. Але чи завжди, за всіх обставин? Візьміть, наприклад,

останній роман або повість Горького «Життя Клима Самгіна». У ній пролетарський письменник виступає у всеозброєнні сучасної культури, знає всю літературу, всю науку, всі настрої буржуазії. Він показує, як розкладається передова буржуазна інтелігенція, що вона переживає, протиставляє окремі її групи. Скажіть, чи можна дати «Клима Самгіна» молодому читачеві, чи можна видати його для читача-початківця? Я скажу — це безумна витрата паперу. Вони прочитають кілька сторінок і скажуть: «Ми не розуміємо»,— як, на наш сором, є багато висококваліфікованих читачів, які, читаючи III том, кажуть: «Нудно». Їм, бачите, треба лоскотати під пахвами і п'яти, щоб їм було смішно. А ми вважаємо, що це величезна художня річ, тому що річ партійна.

Так що коли розуміти під лозунгом «одем'янювання» проведення партійного начала, то ми повинні визнати його високе значення, і високу честь ми повинні віддати тому письменникові, який зуміє поєднати високу партійність з масовими прегнантними формами, який зуміє говорити з найпростішими громадянами нашого Союзу, який за масовістю своєю відіграє колосальну роль в нашому будівництві і який зуміє з цим поєднати художню форму. Але це не означає, що ми за таке «одем'янювання», при якому були б виключені такі форми партійної художності, які мають більш верховий культурно-витончений характер. Якби хтось сказав: не треба «одем'янювати» нашої літератури, треба «огорьчити» її (від слова Горький),— то я був би також проти. Але в нас є два великі письменники: Горький і Дем'ян Бєдний, з яких один перед одним поступиться, з яких Горький іде в публіцистиці по лінії величезної популярності, а по лінії художності підноситься до дуже високих узагальнень, які вимагають майже тієї самої міри витонченості розуму і т. д., що й твори наших класиків Маркса і Енгельса, які мають величезне значення. Тому ми не будемо розуміти лозунга «одем'янювання», як такого, який змушує всіх бути масовими в розумінні крайності. Наша партія складна, вона багатоповерхова будівля. Вона була б засуджена, коли б забула, що перший поверх є основний, але вона зазнала б усіляких втрат, коли б забула, що є вищі поверхи. І наше мистецтво з цього погляду має бути також диференційованим. Проте з важливим ухилом — наполегливим бажанням центр ваги постійно переносити вниз, тим більше, що поки ще, незважаючи на

прихід ударників у літературу. Ми маємо переважно тип письменника-інтелігента, який завжди схильний підійматися на аеропланах або на монгольф'єрах угору, який завжди гадає, що він, людина витончена, не може писати для всіх. Ось таких людей навчити того, що коли вони ринуть по шляху високого ширяння, то кінець кінцем опиняться у безповітряному просторі, де гинуть, що слід триматися ближче до землі,— це наше завдання. І нам треба весь час цього лозунга «одем'янювання» в цьому розумінні дотримуватись без того, щоб робити з нього узагальнення, щоб не знижувати тієї форми художності, яка необхідна для нашого пролетарського партійного авангарду.

На цьому я кінчаю і надаю слово тов. Головенченку, який широко розгорне картину творчості Дем'яна Бєдного *(бурхливі оплески)*.

ШЛЯХ ПИСЬМЕННИКА

I

У зовнішності, в манері Олександра Серафи́мовича Серафимо́вича є щось ніби тугувате, щось вагоме, навіть важке, трохи повільне і дуже сильне.

Його друзі — наприклад, Леонід Андрєєв, з яким він дружив у кращу пору цього письменника,— називали його Лисогором [1]. Писати він почав досить пізно і також ніби трохи туго.

Коли він розповідає про себе, що йому доводилося просиджувати іноді багато годин, щоб як слід збагнути десять рядків з «Капіталу» Маркса, то він майже тими самими словами розповідає і про свої перші літературні праці: також по десять рядків на добу вдавалось йому написати, роблячи безліч поправок.

Цією тугуватою, уповільненою ходою пройшов тов. Серафимович більшу частину свого життєвого і творчого шляху. Він ішов уперед, як танк, прокладаючи собі дуже прямий, дуже впевнений шлях. Ця невтомною працею, грудьми прокладена дорога привела його до того, що він уписав своє ім'я незабутніми рисами десь дуже близько від перших за часом і перших за якістю імен пролетарських письменників.

«Залізний потік» — це значний твір Серафимовича, який поєднує в собі художню висоту, соціальне значення і обробку нового, післяреволюційного матеріалу. Після «Залізного потоку» можна вже було, спираючись на факти, сказати, що пролетарська література не лише провіщає, не лише оцінює прийдешні явища пролетарської революції, а й відображає її саму. В цьому розумінні «Залізний потік» мав би бути поставлений поряд з «Матір'ю» Горького.

Серафимович і до революції був дуже визначним письменником. Але та позиція, яку він зайняв безпосередньо після Жовтня, і ті твори, якими він відгукнувся на післяжовтневе життя, кинули нове світло на весь його минулий художній шлях і освітили той шлях так, що весь літературний подарунок, який наш письменник приніс людям, постав як частина саме пролетарської літератури.

II

Серафимович родом з козацької військово-чиновницької сім'ї. Проте з найперших років свого життя він стикався не лише з тим середнім класом, до якого належав. Згадаємо, з якою вдячністю і з якою глибокою любов'ю говорить Салтиков-Щедрін про глибокі уроки, які він дістав на кухні, в челядні, серед двірських, що відкрили йому очі на поміщицький побут ще в ті роки, коли серце його було по-дитячому м'яке. Так само точно і Серафимович говорить про себе в коментарях до збірки своїх творів, названої «В диму гармат»:

«Я дістав у сім'ї двоїсте виховання. На білій половині мене вчили «благородних манер» і «хорошого тону». Дбайлива нянька загодовувала мене всякою смачною їжею. А на чорній половині я дізнавався від денщиків і покоївок багато такого, що знати мені заборонялося. Тут я дізнавався, в яких важких умовах і в якому поневоленні живуть трудящі. Багато які з тодішніх вражень на кухні залишили слід на все життя».

Уже відтоді підліток, потім юнак, на вигляд трохи вайлуватий (що сам Серафимович у собі відзначає), мовчазний степовик, прагне збагнути побут знедолених і трудових мас.

Письменник-реаліст, письменник-народник, але без народницьких однобічностей, який придивлявся з великою увагою до пролетаріату, Серафимович завоював увагу інтелігентної публіки, а через те і доступ до журналів; та його надто плебейські оповідання, які надто глибоко з дна черпали свій матеріал, хазяїни літератури прочитували завжди з «кислою пикою».

Ця кисла пика в певної частини (на той час дуже і дуже широкої частини) російської інтелігенції перетворилася в гримасу огиди і обурення, коли Серафимович рішуче став на точку зору пролетарської революції і взяв на себе від Московської Ради виконання певних, досить важливих функцій.

Сам Серафимович так мальовничо описує цю подію, що ми вважаємо корисним відтворити її тут іще раз.

Прийшов він на так звану «літературну середу» [2]. Було це невдовзі після його призначення завідуючим художнім відділом «Известий» Московської Ради.

«Раптом встає один художник і каже: «Панове, перш ніж розпочати і т. д., повинен зробити заяву: серед нас

є особа, якій не місце тут. Ця особа є співробітником газети Московського радепу. Я змушений запропонувати цій особі залишити збори...» і т. д. Юлій Бунін, пам'ятаю, тоді головував. Потім встає один з молодих письменників: «Я,— каже,— гаряче приєднуюсь до пропозиції. Що в нас може бути спільного з більшовиками, цими узурпаторами, які не визнають свободи преси?» — і т. д. Тут я подумав: «Мабуть, виженуть, сучі діти!» Я й кажу: «Що ж? Усі приєднуються?» Всі наче в рот води набрали. Я нервував, звичайно. Повернувся до виходу. Якийсь письменник, той, що говорив про «узурпаторів», простягнув ноги. Я спіткнувся, трохи не впав. Потім там, кажуть, були такі захоплення, що важко описати. «Русские ведомости», захлинаючись, писали про це».

Нашого письменника, який простягнув так сміливо руку пролетарській революційній організації, таким чином, викинули з кола письменницької братії. Проте він не так легко піддався, він протестував. У його фейлетоні дано відповідь панам, що вигнали його. В цьому фейлетоні він запитував себе: «Як могло статися, що ті, хто постраждав за селянина і робітника, аж до каторги, і ті з ненавистю говорили про цього селянина, робітника, солдата?» І він відповідає: «Це пояснюється тим, що настала соціальна революція і, як олія у воді, відділились усі заможні від незаможніх. І стали селяни і робітники на одному боці глибочезної прірви, а заможні і всі зв'язані з заможними — на другому».

Прекрасно пояснив це явище т. Серафимович ще в таких словах: «Тридцять літ і три роки без ніг сидів народ, а тепер підіймається. І поки без ніг лежав, як чудово, як тонко, як художньо відтворювали його митці, як проникливо, любовно малювали вони селянина, затурканого, темного, неоковирного, озлобленого! А коли він став підійматися, коли широко розімкнулись на сотні літ замкнуті очі, коли він пробує говорити не косноязичне «тее», а по-людському,— тоді від нього сліпота перекинулась на митців».

Відтоді О. Серафимович пройнявся ще більшим бажанням цілком і повністю піти на службу революції. На службі в неї написав він і свою велику повість «Залізний потік», яка є лише початком циклу «Боротьба». На службі в неї написав він безліч інших прекрасних повістей і гострих, правдивих летучих кореспонденцій; на

службі в неї він працював завідуючим ЛІТО *. І,— як я це особисто пам'ятаю, адже ми завжди працювали в Наркомосі разом,— як завідуючий, піклувався Серафимович насамперед про залучення талантів із самих надр пролетаріату, про навчання їх, про допомогу їм. Недарма ще в тому фейлетоні, яким він одмахнувся від своїх ворогів, він писав: «Продовжуйте, товариші, оберігати чудову спадщину мистецтва минулого і готуйте нове покоління, яке б гідно помножило його. Бережіть, як зіницю ока, те, що народилося серед вас, народилось, розгорнулося у величезний талант і не відірвалося від вас».

На службі революції залишається поважний письменник і зараз, ми ще чекаємо нових дарунків від його творчості.

III

Спробуємо схарактеризувати коротко цей дарунок Серафимовича, яким він лежить зараз перед нами.

З самого початку, коли в письменника пробудилась жадоба літературної творчості, він звернув увагу на те, що завжди кликало його, кликало болісно: на долю трудівників. Серафимович прекрасно розуміє, що праця — велике благо, що праця — всепороджуюча сила, що праця — творча радість. Але в житті він не знаходив такої праці. Характерним для праці, для роботи того часу було своєрідне напіврабство, яке, вже звільнившись від легальних кріпосницьких рис, економічно було не менш сильним і похмурим. «Сувора і сумна північ», куди закинуло Серафимовича заслання, показала йому на своїх дітях, цю «прокляту» працю, безрадісно напружену, що віддає свої плоди іншому, експлуататору — заможному. Картини цієї жорстокої, як катування, праці, зв'язаної з повсякчасним риском для життя, проходять в перших полотнах Серафимовича, і саме вони змусили такого майстра, як Короленко, визнати величезний хист новачка.

Знаменно, проте, що в цій першій серії оповідань («Помста», «На морі» та ін.) Серафимович змальовує не лише працю. Він має справу з трудівниками-власниками або з таким прошарком, де праця і власність зустрічаються і стикаються. Стільки ж місця, як безрадіс-

* літературний відділ Народного комісаріату по освіті.— *Ред.*

ний героїзм праці на інших, займає в творах Серафимовича і жадоба збагачування, користолюбна пристрасть. Коли зачеплено власність цієї незугарної суворої, північної морської людини, вона не знає пощади, вона перетворюється на лютого звіра, і ви почуваєте, яка жахливо сильна влада демона-власника над людиною.

Пам'ятаєте, читачу, як після страшної бійки між дрібними власниками-рибалками і злодіями живими залишаються тільки двоє? Знесилені, вони вилазять на перекинутий баркас. Спершу, врятувавшись, вони розмовляють досить мирно. Дрібний власник розпитує: як же це крали, почім продавали?

«Той мовчав, і похмуре сіро-зелене обличчя його ледь ворухнулось:

— Та сот на шість.

І осікся. Цей, з тремтячим від люті підборіддям, прохрипів, давлячись словами:

— Нашими... кревними... трудовими... а-а, кровопивці!

Вчепився в горло, і обидва звалились у воду, що поглинула їх».

Серафимович бачив багато отакого, і з страшною силою і простотою, правдивим художнім словом змальовує він ексцеси, муки, злочини власності.

Ми живемо в першу пору соціалізму, що організується, але було б дивно відшукати серед нас людину, яка не розуміла б усього значення аналізу сповненого смутку і ненависті змалювання власництва. Ця мана ще не пройшла, вона тримає в своїх руках величезну кількість міщан наших міст і селян країни, що обновлюється.

Недарма попереджав нас велетень Ленін, що легше покінчити з титанічною силою великого капіталу, який володіє сотнями мільйонів, власника заводів, копалин, залізниць, ніж з цією міщанською мошкою, з цим міщанським гнусом, який все ще сповнює повітря навколо нас.

Оздоровити повітря, грунт можна, тільки цілком усвідомлюючи, який цей ворог наш. І вражаючі повісті Серафимовича про власницьке озвіріння — мотив, який проходить крізь багато і багато його творів,— залишаються повчальними і зараз.

Але, раз почавши свої нариси праці, Серафимович переходить прямо до робітника. Звичайно, його оповідання про робітників — «Шахтар», «Під землею», «На

заводі», «Стрілочник» та ін.— змальовують ще робітників старого часу. В їхніх героях ще нема справжньої активності. Це не класово свідомий пролетаріат. Серафимович ставиться із співчуттям до цих трудівників, як співчував він нужденним рибалкам, що працювали на хазяїна. Але він співчуває їм з глибокою повагою.

Особливе місце займають у житті й творчості нашого письменника нариси, написані ним під впливом потрясаючих подій 1905 року. Мабуть, і тут Серафимович ще не розпізнав до кінця або принаймні не зробив об'єктом своєї художньої уваги активність пролетаріату в її свідомій формі. Дві речі впадають йому в око: дві лінії явищ і почуттів, що супроводять їх, бачимо ми в цих оповіданнях: героїчну рішучість протестувати і найжорстокішу кару, яка падає за цей протест на робітників.

«А як уб'ють? — запитують робітника. Під гуркіт канонади той відповідає: «Уб'ють — не відмовишся... Нас давно вбивають, не дивина».

Оповідання-нариси «На Пресні», «Мертвий на вулиці» та ін. лишаються чудовим пам'ятником тих знаменних днів.

Пройнятий повагою до робітника, Серафимович нагромаджує тим більше презирство до бездіяльного ліберала і слабодухого меншовика (оповідання «Мати»). Ці обсягом ще дрібні, але вже дуже глибокі твори підводять Серафимовича до великого полотна — «Місто в степу». Це — роман, гідний Бальзака. Перед вами величезний організм міста, що виникло біля залізниці і по-американському зростає — так що змінюється не лише його обличчя, а й характер його жителів і їх взаємовідносин. Процес капіталістичного набухання міста, процес розшарування його на класи показаний на десятках людей, з яких кожний є чудовим типом. Роман надзвичайно багатий змістом. Його соціологічні висновки б'ють далеко. Разом з тим він читається з захоплюючою увагою. На кожній сторінці читач знайде щось повчальне і для нашого часу.

Прийшла революція, прийшов остаточний перехід Серафимовича на її службу. Під час громадянської війни Серафимович працює найбільш як революційний кореспондент з театру воєнних дій, частково з тилу.

Вся серія в широкому розумінні слова батальних творів Серафимовича зібрана в томі «В диму гармат». До

цього тому Серафимович додав свої коментарі. Вони заслуговують великої уваги. Автор пише в них:

«У мене був досвід «воєнного кореспондента», але кореспондувати в буржуазну газету — це одне, а в пролетарську — зовсім інше. Я, можна сказати, був піонером, блукав навпомацки. Але якось інстинктивно осмислював, що найголовніше і найважливіше — бути ближче до правди. Читачу-пролетареві не треба ніякої прикраси. Треба, щоб він цілком повірив кореспондентові. Тоді затрачена енергія не пропаде марно. Я ставив собі суто утилітарну мету. Треба було, щоб з моєї роботи вийшов певний результат...»

Ось чому Серафимович як кореспондент не бив «на почуття, на психологію». Він говорить:

«Колишнє романтизування театру війни було недоречне... тон моїх кореспонденцій був діловий... За часів імперіалістичної війни можна було повільно обробляти матеріал і давати образи. А під час громадянської війни ніколи було. Потрібний був практичний підхід».

З цих слів автора можна, здавалося б, зробити висновок, що його кореспонденції з театру громадянської війни менш художні, менш опрацьовані, ніж кореспонденції з театру війни імперіалістичної. Але це зовсім не правильно. Простота тону, відсутність прикрас, прагнення до діловитості позначались також і художньо великим плюсом.

Що ми знаходимо в зразкових творах Серафимовича, написаних серед тягот походу, часто в умовах неймовірно важких? Насамперед надзвичайну серйозність автора; вдумливими, гострими очима дивиться він на ці обличчя, на ці риси, слухає ці слова, пропускає крізь себе почуття суворі, прості, героїчні. Та й за цим серйозним і скупим, але правильним, як хороша гравюра, малюнком стоять певні почуття, що міцно зрослися з ідеєю: ідея — почуття, трепетна участь в цій справі, бажання перемоги, бажання сприяти, допомогти.

Найбільшим твором Серафимовича, написаним на службі революції, є «Залізний потік». Я вже говорив про те, яке значення цього твору в розумінні самоутвердження пролетарської літератури. Але це формальне значення може бути великим тільки завдяки глибокій важливості твору по суті. Хоч «Залізний потік» стратегічно є відступ (його навіть порівнювали з «Анабазисом» Ксенофонта — відступ десяти тисяч греків з Ма-

лої Азії), але політично це наступ. Відступ відбувався в боях, у страшних злигоднях, у величезному напруженні сил, у епідеміях, сумнівах і протестах, викликаних надмірними, майже нелюдськими зусиллями. Все це треба було перемагати. Метою відступу було, по-перше, врятувати життя колони, по-друге, привести її на з'єднання з головними силами, соціалістичними силами Червоної Москви.

Саме цей характер повісті надає їй значення прообразу.

Складена з дрібного люду, козацької і селянської бідноти, колона міцніє в боях. Шлях її справді тернистий: вона внутрішньо, соціально-психологічно несе в собі полярні процеси: з одного боку, ми бачимо людей, готових відстати, стомлених, розлючених, які впадають у відчай; з другого боку, якісь інші сили колони виявляються могутньо центроспрямованими, долають усі перешкоди, щоб перемогти, дійти!

Так наша країна, як велетенська колона, також здебільшого складом своїм строката, міцніє, йдучи крізь нечувані труднощі, бо вона усвідомлює в собі залізну волю вождів, які спроможні пробудити і примусити її до дії і водночас підтримати, підбадьорити, керувати, організувати.

Ось чому, крім своїх величезних безпосередніх художніх якостей, крім яскравого реалістичного опису цього незрівнянного походу через гори і бої, «Залізний потік» близький серцю кожного з нас, бо, повторюю, він є прообразом усього великого наступу, який ми ведемо вже другий десяток років і який так часто робив нас свідками явищ, близьких до змальовуваних Серафимовичем.

IV

Кілька слів про методи Серафимовича як митця.

Серафимович — надто переконаний реаліст. Він говорить в одному місці:

«Я твердо засвоїв, що романтизм протиприродний. Те, що не відповідає правді, мене в літературі завжди відвертало».

Дійсно, правдивість — це сила Серафимовича. Проте його правдивість особлива. Він говорить:

«Я завжди боявся щось підказати читачеві, я хотів,

щоб мої образи, як зубами, схопили його і привели до належних висновків».

Як бачите, Серафимович водночас цурається тенденційності, цурається білих і червоних ниток у своєму творі, та разом з тим прекрасно усвідомлює, що образи повинні переконливо приводити до певних висновків.

Але для цього треба відповідним чином розподілити спостережений матеріал, зробити його випуклішим, значнішим, висунути на перший план те, що важливіше для мети, що її поставив собі автор. Це робить Серафимовича представником соціалістичного реалізму. Він не фотограф, він проповідник, але проповідує він образами.

Проповідує він і тим, що показує жахи життя, жахи вбогості, жахи підневільної праці, жахи затурканості жінки, жахи неуцтва, міщанського лицемірства і т. д. і т. д. Часом Серафимович так яскраво змальовує ці жахи, що його боляче читати. Але це треба, це «страшне» в житті привертає читача, мов голова медузи.

Серафимович зовсім не схожий на таких реалістів напівромантиків, як Флобер або Мопассан у його романах. Він показує жахи не для того, щоб поділитися своїм сумом, і не для того, щоб розчинити цей страх у досконалості образів, що передають його. Ні. Серафимович сповнений любові. Він сповнений надії. Без цих двох почуттів нема соціалістичного реалізму.

Чим він нещадніше змальовує потворність людей, чим огидніші їхні вчинки, що випливають з їхнього життя і становища, чим більш вони розчавлені, чим лютіші кари, що звалюють їх і змушують протестувати, тим сильніше звучить вглибині віра в можливість виходу, і тим голосніше чути биття серця, сповненого симпатії до стражденного люду.

Серафимовичу пощастило — він дожив до соціалістичної революції, він пізнав її, він прийшов до неї. Ось чому пізні його твори осяяні сонцем революції. Відблиск цього сонця пишно і багато ліг на весь шлях Серафимовича, який він пройшов тяжкою і розміреною ходою. Всі ті літературні пам'ятники, які спорудив Серафимович вздовж цього шляху, назавжди залишаться в російській літературі і, що ще важливіше,— в пролетарській літературі.

КНИЖКА-ПОДВИГ

Автор книжки «Вогонь» — Анрі Барбюс — був мало кому відомий до війни.

Зять поета і критика Катюля Мендеса, він опублікував пару збірок досить витончених віршів [1], роман «Благаючі» — суто ліричного характеру — і оригінальну книжку «Пекло», де подано кошмарну історію еротичних сцен у кімнаті підозріливого готелю.

Тепер ім'я Барбюса стало безсмертним. І не тому, що академія Гонкурів увінчала премією його нову книжку [2]: академія ця не раз довела, що вона не непогрішна, а тому, що книжка стала подією, що вона, відзначаючись небувалою яскравістю висновків, змусила визнати себе навіть тих, які за політичними переконаннями мали б зустріти її запекло вороже, тому що вона величезну силу совісті, моральної свідомості поєднує з безумовною правдивістю і значною художністю, нарешті, тим, що ця книжка — подвиг у найпрямішому значенні слова.

Війна застала Барбюса хворим у Давосі, де він одлежувався від небезпечного спалаху спадкового туберкульозу. За станом здоров'я він ні в якому разі не підлягав військовій повинності, але, вражений грандіозністю подій і зразу вирішивши поринути в самий вир війни, щоб, коли доля дозволить, пережити її випробування, дати її правдиве зображення,— Барбюс іде волонтером, з парадоксальною умовою — служити неодмінно бойовим солдатом і в піхоті. Щоб читач цілком зрозумів усе значення цієї умови, наведемо відразу ж дві цитати з художньої хроніки Барбюса.

Характеризуючи склад свого взводу, щоденник якого він склав і опрацював для читача, Барбюс говорить:

«Серед нас немає людей ліберальних професій. Усі вчителі служать або унтер-офіцерами, або фельдшерами. В полку є один чернець, але він санітарний сержант, один тенор — він велосипедист при полковому лікарі, адвокат — секретар полковника, один рантьє — капрал у нестройовій роті. Серед нас нікого подібного. Ми —

бойові солдати, а в цій війні майже зовсім немає інтелігентів або багатих людей, які ризикували б своєю шкурою інакше як випадково, або мимохідь, або в шапці з галунами» [3].

І в іншому місці один з героїв Барбюса — солдат — говорить про добровольців: «Ці панове мене добре-таки дратують. Ті, хто пішов у піхоту і без умов, гідні, звичайно, цілковитої поваги, але ті, що вступають до спеціальних розрядів армії, навіть, скажімо, у важку артилерію, починають мене злити. Ми ж їх добре знаємо. Потім у великосвітських салонах вони будуть казати: «Я, щоб ви знали, пішов добровольцем на весь час війни.— Ах, як це красиво, з власної волі ви пішли назустріч мітральєзам! — Атож, мадам маркіза, я ж такий!» Іди ти до біса, хвалько!»

Солдат, якого відправили на лікування, жахається від непомірної кількості удавановійськових людей, що раювали в тилу: «Скільки бюро! Цілі будинки, вулиці, квартали. Я бачив лиш маленьку частину тилу, і то в мене запаморочилась голова. І гадки не мав, що є стільки військових, які просиджують стільці. Той, хто вигадав назви для всіх цих канцелярій, був хлопець з головою».

Наш письменник знехтував такою напівслужбою. Це і дало йому можливість десь більше як через рік перебування на фронті, коли доля якимось чудом уберегла його, а досить тяжка рана одірвала від безпосередньої участі у війні, описати нам не лише як свідкові, а учасникові і жертві життя-буття солдатів у траншеях другого і першого ряду, на відпочинку, під артилерійським обстрілом і в рукопашному бою, дати серію портретів справжнього солдата і привести нас силою всього глибоко відчутого досвіду до найрадикальніших висновків про війну, бо, за Барбюсом, солдат змінюється на війні і з чогось прямо-таки несподівано близького до «сірої худібчини» — яку хто б сподівався зустріти як масового типа на французькому фронті?— перетворюється на демократа, що дуже гостро мислить, для якого все яснішою стає істина про плідність братства всіх народів і всіляка брехня, пов'язана з усіма формами і видами війни.

Висновки Барбюса, правда, яку він нам розповідає про побут на фронті, і правда, якій він нас учить у сфері висновків з цього досвіду, такі радикальні, що не може

бути ніякого порівняння між загальною тенденцією цих картин та цих ідей і, наприклад, політичною і моральною лінією газети «L'Humanité», центрального органу офіційної соціалістичної партії [4].

Читаючи книжку Барбюса, все запитуєш себе, як могла цензура, така немилосердна у Франції щодо викриттів, значно блідіших, і закликів, значно менш рішучих, залишити цю гірку і полум'яну книжку без жодного сліду свого втручання? Я й досі не знаю, чим пояснити це? Чи олівець випав у цензора з рук перед лицем високого подвигу цього туберкульозного письменника, який власною кров'ю написав свою книжку жалю і гніву, і перед лицем солдата, що повернувся із страшних веремій, крізь які він пройшов, саме задля того, щоб пронести свою книжку; чи авторитет академії Гонкурів, яка майже одноголосно визнала виняткові достоїнства твору, подіяв на серце хранителя літературної долі?

Характерно, що навіть націоналістична преса, промимривши щось про згущення фарб і однобічність висновків, не зважилася все ж таки напасти на книжку. А балачки панів рецензентів, що не нюхали пороху, про згущення фарб Барбюсом, який повернувся поранений і з солдатським хрестом за хоробрість, безсумнівно, комічні.

Зміст роману (трохи дивно, що Барбюс, назвав свою хроніку *романом*) розпадається на три елементи: суто побутописний, психологічний і суспільно-моральний.

Щодо побутописання книжка Барбюса є зойком жалю і скорботи.

Холод, бруд, отупляюча нудьга, жорстока експлуатація солдата населенням, оскільки він вступає з ним у стосунки, ревіння канонади, що шматує нерви, ціле море трупів, спотворених, гниючих, цілий світ скалічених людей, які стікають кров'ю, біль, смерть, спалахи звірячої лютості, падіння в чорні ями відчаю і потім сірі рівнини гнітючого чекання, що стало безнадійним,— ось ті фарби, якими Барбюс малює кола воєнного пекла, перед страхіттям якого, безумовно, тьмяніє Дантове пекло.

Та коли в жодній книжці, породженій війною, ми не знаходимо такого нещадного, жахаючого опису солдатського життя-буття на фронті, то все ж два другі елементи книги Барбюса мають чи не ще більше значення.

З гострою увагою витонченого психолога-романіста, зі щирим співчуттям поета вникав Барбюс у внутрішній світ своїх товаришів по взводу, з якими, завдяки своїй сердечності і стоїчній готовності брати на себе всі злигодні, всі небезпеки, всю відповідальність, він установив справді дружні стосунки.

Незважаючи на велику різноманітність типів, у всіх них Барбюс виявив одну й ту саму рису: якусь дивну пасивність. Загалом це люди добрі, хороші товариші й сусіди. Барбюс розповідає про них багато зворушливого. Порівнюючи їх з марокканцями, він наголошує, що марокканці — справжні солдати, воїни з голови до ніг, а французи — люди передусім, цивільні люди, яких недавно одірвали від мирної роботи і яким аж ніяк не до вподоби войовничий героїзм. Але вони опиняються у величезній залежності від зовнішніх сил. Насамперед — від начальства.

Інший раз вони бурчать на нього, але загалом ставляться до нього, як до таємничого і незаперечного провидіння, з яким марно сперечатися. Це таке фаталістичне ставлення, така дисциплінованість, яка доходить до стадії дресированості. Звичайно, солдати і не ставлять перед собою питання, чи начальство чинить над ними свавілля, чи й само змушуване необхідністю. Вони сприймають усе, що йде від нього, огулом, точнісінько так, як дощ або холод. По-друге, так само фаталістично ставляться вони і до наявності противника.

«Ти говоритимеш мені, що вони тут теж не з власної волі, що це їхній кайзер та інші пригнали сюди весь цей народ, проте вони все-таки тут, у нас, у Франції: виходить треба виганяти їх за всяку ціну».

Нарешті, коли холод, голод, нужа, бруд і всілякі обрáзи, розлука з близькими, постійна небезпека, страждання від ран і хвороб приводять інколи до гнітючого настрою, то навіть у найфлегматичніших, найсентиментальніших та найбезпристрасніших типів атака і рукопашний бій пробуджують кровожерного звіра, який прагне вбивства і перемоги.

Одно слово, зовнішня обстановка визначає собою повністю поведінку солдата. Тільки десь там на дні і геть безсило копошиться у величезної більшості щось схоже на самостійну думку й індивідуальне почуття.

«Не хвилюйся! Тут нічим не зарадиш!» — це улюблений вислів.

Або така фраза, яка теж постійно повторюється: «Ми вже й так самі не свої, а коли почнеш міркувати або намагатися вникати — неодмінно з глузду з'їдеш».

З великою любов'ю спиняється Барбюс на високому типі капрала Бертрана. Цей персонаж чудово ілюструє ставлення до війни більшості солдатів-соціалістів. Ми наведемо всю сторінку, присвячену його характеристиці.

«Бертран говорив за звичкою мало і ніколи про себе. Але тепер, зразу ж після атаки, він раптом заговорив зі мною.

— У мене було сьогодні троє на руках. Я бився, як скажений. Ми всі стали звірами, коли добігли до траншей.

Його голос трохи тремтів.

— Треба було,— сказав він,— для майбутнього!

Він схрестив руки і похитав головою.

— Майбутнє! — сказав він якимсь пророчим тоном.— Якими очима подивляться на нас ті, що житимуть після нас, совість яких буде врівноважена безсумнівним прогресом? Чи вважатимуть вони цю бійню за щось подібне до геройських подвигів у дусі Плутарха і Корнеля, чи злочином апашів?! А тим часом,— вів далі Бертран,— поглянь, є одна постать, яка височить над війною і яка в своїй мужності сіятиме чистотою і красою.

І він вигукнув:

— Лібкнехт!

Він підвівся все ще зі схрещеними руками. Його красиве обличчя, вигравіруване глибоко, як лик статуї, опустилось на груди. Але він ще раз порушив своє мармурове мовчання:

— Майбутнє! Воно зітре сучасне глибше, ніж ми гадаємо, зітре його, як щось страхітливе і ганебне. І все ж таки це сучасне було необхідне. Ганьба воєнній славі, ремеслу солдата, яке робить з людини то безглузду жертву, то огидного ката. Все це занадто правильно. Ця правда ще не для нас. Ця правда стане дійсністю, коли очищення духу дасть змогу всім осягнути її. Ми ще далекі від такої епохи, і зараз така правда є майже оманою, і ці святі слова звучать майже по-блюзнірському. Але треба повернутися до служби. Бери рушницю і йди за мною!»

У таких моментах ми перебуваємо вже на перехідній стадії між спостереженнями психологічними і моральносуспільними висновками.

На тій же межі стоїть Барбюс, коли він описує почуття гіркого обурення солдатів, які тимчасово попадають у тил і констатують, що і під час війни кожен народ різко поділяється на два народи: на одного війна лягає прокляттям і нелюдськими муками, а другого війна тільки трошки зачіпає, хоч вигоди від війни припадають в основному на долю останнього і саме його інтереси насамперед захищаються на фронті.

Та Барбюс іде ще далі.

Спускаючись колами Дантового пекла, він водночас якимись спіралями підіймається на дедалі більшу висоту моральної прозорливості соціологічного ясновидіння.

Жахом, що аж серце холоне, віє від останніх розділів книжки, в яких описується повінь, яка перетворила траншеї в канали і все поле бою в болото. Мимоволі погоджуєшся з Барбюсом, коли він каже: «Під нищівним, оглушливим вогнем артилерії я думав, що це — пекло. Але тепер я побачив, що справжнє пекло не вогонь, а вода!»

Він знайшов жахаючі барви, щоб описати людей, перетворених у кавалки багна, які тонули у в'язкій глині і прилипали до дна калюж, що чимраз збільшувались. Та зате саме цим солдатам, які стали безформними брилами землі, забутими на обмілинах холодного жовтого моря, вкладає він в уста останні істини.

Ми не будемо тут повторювати їх. Скажемо тільки, що Барбюс тримається тут на вершинах об'єктивної гуманності, на вершинах найгострішої критики того, що відбувається. Свою чудову книжку він закінчує так:

«Угода демократій, угода цих нескінченних мас, піднесення низів народних у всьому світі — їх пряма і проста віра... Все інше, все інше в минулому, сучасному і майбутньому байдуже!

І один солдат наважився додати до нашої розмови фразу, яку він повів спочатку нерішучим і тихим голосом:

— Якщо нинішня війна змусить людство ступити крок шляхом прогресу — всі наші скорботи і всю цю бійню можна буде простити.

Ми почали готуватися якось приєднатись до інших, щоб знову почати війну. Чорне небо, геть заслане грозовими хмарами, раптом помаленьку розкрилось над нашими головами; між двома імлистими хмарами процідилося спокійне світло, і це вузьке, траурне і бідне,

наче замислене, пасмо світла засвідчувало нам, що сонце все-таки існує».

Книжка сповнена захоплюючих епізодів, з яких можна виділити побивки вдома Евдора і Потерло. Ці розділи — і в художньому відношенні шедеври. Від душі бажаємо, щоб переклад «Вогню» якомога швидше з'явився російською мовою [5].

ОЛЕКСАНДР ПЕТЕФІ [1]

I

О. Петефі є одна з найяскравіших постатей в усій європейській поезії. Він помер, як і наш Лермонтов, двадцяти семи років, а проте відіграє в багатій угорській літературі ту саму роль, яку відіграє в нас Пушкін. Він є її безумовною вершиною. Тривалий час уся угорська поезія, можна сказати, належала до школи Петефі, і тільки з появою модернізму та футуризму почав існувати якийсь відкол, якийсь угорський ЛІФ [2], від якого багато поетів знову повернулися до Петефі, як ми спостерігаємо часто подібні ж повернення до Пушкіна в нас.

Проте Петефі не високоосвічений дворянин, що належав до верхів суспільства, як це було з Пушкіним і Лермонтовим, а син напівселянина, напівторговця, який пізніше розорився, зубожів і вступив, між іншим, на схилі життя, в ряди революційного війська Кошута.

Щодо цього Петефі можна було б порівняти з Шевченком. Але доля Петефі незрівнянно блискучіша, ніж доля його українського сучасника. Навіть щодо Шевченка іноді стараються стати на ту точку зору, якою Толстой якось захотів був «образити» Горького. «Що ж,— сказав він,— це дуже здібний письменник з народу». «Письменник з народу» — це значить самоук, талант трохи сируватий, самородок, якому треба багато чого прощати. Шевченко, по суті, не був таким письменником,— він, як і Горький, далеко піднявся над своїм оточенням і міг зробити честь будь-якому товариству інтелігентів не лише своїм талантом і етичним обличчям, а й своєю освіченістю. Ще більше можна сказати це про Петефі. Хоч він не закінчив вищої школи, а тільки середню, та й то не зовсім благополучно, проте він дістав надзвичайно широку, особливо літературну, освіту. Він з захопленням читав Горація і Таціта в оригіналах, він докладно вивчав таких поетів, як Шіллер, Гейне, Ленау (два останні були його сучасниками, і він

вважав їх близькими до себе), Беранже, Шеллі, Шекспіра, Байрона. Незважаючи на дуже багату для короткого його життя власну поетичну творчість, він дав чудові переклади з Гейне, Матіссона, Беранже, Шеллі й Шекспіра і переклав деякі драми Шіллера.

Коли порівняти угорську літературу взагалі з літературою українською, то, звичайно, впаде у вічі величезна відмінність. Протягом тривалого часу українська література існувала, так би мовити, в зародку, і не дивно, що високообдарований Шевченко велично сяяв над нею. А угорська література після Петефі розгорнулась надзвичайно багато, і центральне місце, яке займав у ній поет, що помер майже юнаком, тим більш показове.

Нарешті, є ще одна вкрай важлива для нас обставина, яка могла б послужити перешкодою такому шануванню Петефі. Петефі був яскравий і дуже лівий революціонер. Правда, він брав активну участь в *національній* революції, а буржуазія любить і зараз, забуваючи своє підле ставлення до національних героїв, ставити пам'ятники таким людям, як Гарібальді, Мадзіні, Дантон або Костюшко.

Але в цій революції Петефі надто явно зайняв антибуржуазне місце — він був, так би мовити, «більшовиком» свого часу. Він мріяв (утопічно, звичайно) про здійснення соціальної справедливості і вважав, що політична революція, яка не привела до успіхів рівності і зменшення народних злиднів, нічого не варта. Він порвав через цю точку зору з поміркованими і з центром і зовсім був покинув тимчасовий уряд у Пешті і всі революційні стежки, побачивши, що на них торжествує опортунізм, але знову повернувся під прапори свого друга, також надто лівого революціонера генерала Бема, коли російський цар рушив на визволену Угорщину козацькі полчища. Героїчно б'ючись у бою з козаками, Петефі й поліг своєю буйною головою.

II

Перекажемо коротко біографію Петефі.

Його справжнє прізвище було Петрович, що ясно вказує на його слов'янське походження. Втім, батько його, заможний селянин і торговець, був цілком мадьяризований і розмовляв тільки угорською мовою. Мати Петефі

була вже зовсім словачка, прізвище її було Груз, і до одруження вона була прачкою.

Угорське дворянство і взагалі «хороше товариство» може бути шоковане тим, що блискучий поет Угорщини — син прачки.

Щодо нас, то ми з великим задоволенням дізнаємося про цей факт і бачимо в цьому справжню грамоту на справжнє «благородство».

Петефі народився різдвяної ночі 1822 року [3] в так званій Малій Кумані — широкій степовій рівнині. Ще маленьким хлопчиком він почав підбирати рими і, створюючи пісеньки, іноді імпровізував їх одразу. Батько його, який на той час мав деякий достаток, у сім років послав його до латинської школи, де він і вчився під керівництвом євангелічного пастора. В школі цій Петефі відзначався чудовими здібностями, і пастор почав наполягати на тому, щоб послати його в гімназію. Але степове вовченя не прижилося в гімназії. Дисципліна, яка там панувала, і зневажливі погляди, що їх кидали всякі паничі на «мужиченя», озлобили його так, що через короткий проміжок часу він утік з гімназії до себе додому.

Три роки він залишається в батька і знову надзвичайно багато працює. Хоч це ще підліток, але в околицях селяни та інтелігенти дивуються його обдарованню. Він чудово малює і особливо славиться своїм красномовством. Центром його мрій на той час стає театр. У цьому він схожий на юного Гете. Коли типові для Угорщини мандрівні комедіанти відвідали селище Асод, де він жив, пристрасне бажання їхати разом з ними в їхній веселій хурі по селах і містах своєї країни охопило його. Він вирішив утекти разом з акторами, але шкільний учитель зустрів його і замкнув у карцер.

Дивна поведінка високообдарованого сина почала озлоблять суворого торговця м'ясом. Сцени між ними відбувалися все частіше. Петефі знову пробує втекти — цього разу, щоб вступити в солдати, але батько відправляє його в Шемніц [4], у гімназію. Це мало влаштовує Олександра. Тим часом батько раптом розоряється і з заможного куркуля-м'ясника перетворюється в справжнісінького сільського бідняка. Він ледве втримує за собою зовсім мізерне селянське господарство. На довершення повідь 1838 року знесла хату і всю решту господарства Петровича, ось чому брат Петефі — Стефан —

залишився на все життя простим селянином. А сам Петефі опинився зовсім без будь-яких засобів. Однак у той час він жадібно читає з історії, з природничих наук, з філософії, жадібно перекладає улюблених своїх поетів.

У місто Шемніц приїжджає мандрівна німецька трупа. Петефі знову захоплений, кидає гімназію, продає своє убрання, одягається в якесь лахміття і приєднується до трупи. Йому хочеться бути актором, він хоче грати п'єси свого тодішнього бога — Шіллера. І ось він у Пешті разом з комедіантами, де дістає формальне прокляття свого батька. З німецькою трупою, звичайно, нічого не вийшло, і Петефі переходить у міський театр, але, на жаль, на роль безмовного статиста. Головним його обов'язком було проводжати з ліхтарем з театру темними вулицями тодішнього Пешта особливо впливових відвідувачів. При цьому Петефі буквально голодує. Бачачи перед собою неминучу загибель, він зважується на останній крок і дозволяє завербувати себе в солдати. І ось він піхотинець у місті Еденбурзі [5]. Знову великому поетові знаходять цілком достойну роботу — він стає підмітальником казарменого двору, а спить він, у зв'язку з мізерністю державних коштів угорської вітчизни, на одному ліжку з молодим циганом, що продав себе, як і він, у солдати.

А тим часом він зачитується Гейне і Ленау і починає сам творити, спочатку в їхньому дусі. Він веде щоденник, яким широко скористався його розсудливий біограф Фішер, що видав твір про його життя у двох томах. «Як я глибоко впав,— пише молодий Олександр у своєму щоденнику,— я залишив шлях науки і живу тепер у колі невихованих і бездушних людей, у пазурах найгрубішого деспотизму. Поезія вабить мене з цього пекла, поезія благословенна, небесна,— коли б вона не жила в моєму серці, я вже вбив би себе». Він мріє дезертирувати, але раптом важка хвороба на грунті виснаження звалює його з ніг. Тепер він виявляється нездатним навіть до того, щоб бути солдатом, і від нього відмовляються через слабосилля. Знову мізерні вихідні ролі в якійсь мандрівній трупі, знову жахливе убозтво, і знову на цьому грунті виникає пісня за піснею, які записує дехто з зустрічних бідняків і які в невеликому колі перших стрічних викликають замилування і захват.

Зиму 1843—1844 року Петефі проводить у неймовірних злиднях. Його утримує з ласки якась бабуся. Він

хворий, до того ж у нього прекрасний угорський краєвид з вікна. Його вікно виходить якраз на те поле, де вішають конокрадів, і на шибениці майже завжди гойдається якийсь собрат. Проте в порожній комірчині, де він тремтить від холоду, висить портрет Шіллера.

Трохи піддужавши, коли ноги почали його носити, Петефі йде у Пешт. Він записує у свій щоденник: «В одягу, крізь який просвічувала моя худорба, пішки, з кількома мідяками в кишені, з рукописним томом моїх віршів я помандрував у Пешт. Уся моя надія була в цьому томику. Я думав, якщо продам його — то й добре, а якщо ні — годі мені, нарешті, мерзнути і голодувати, все повинно мати свій кінець. Я був страшенно самотній. Вила буря, і я йшов один, один під рясним дощем. Дощ плював мені в обличчя, наче не хотів пускати мене вперед, сльози замерзали на моїх щоках. Я плакав від холодного вітру і з відчаю. Нарешті я дійшов до Пешта. Тут я зовсім вибився з сил і пішов до одної великої людини з такою думкою в голові: життя чи смерть?» Цією великою людиною був угорський ліберал і видавець Верешмарті [6]. Саме він і видав у 1844 році вірші Петефі.

Але не треба дивуватися, що Верешмарті видав ці вірші. Перетворення Петефі у великого поета сталося раптово — зовсім як у казці. Підходячи до Пешта, падаючи з ніг від утоми й голоду, Петефі побачив уночі маленький монастир і попросив притулку. Чернець-воротар одвів його в якусь комору і уклав його на солому, але, як належить в порядному монастирі, де гостинно приймають прочан, спитав його, хто він такий. Петефі відповів, що він Олександр Петрович, на прізвисько Петефі. Чернець не без здивування глянув на голодного обідранця й пішов, а потім, коли Петефі вже заснув, повернувся з ліхтарем і з ігуменом. Ігумен спитав: «Чи не той ти Петефі, що написав ось ці вірші?» — і показав йому його пісні у переписаному вигляді. Коли він дізнався, що це і є той самий Петефі, то він урочисто повів його показувати всім мешканцям монастиря і зразу ж влаштував багату вечерю. Річ у тому, що Петефі, блукаючи під дощем у степу, ще не знав, що його твори в списках розійшлися тисячами примірників і що ім'я його стало улюбленим у країні.

Характерно, наприклад, що коли Петефі одержав трохи грошей від Верешмарті і пішов до кравця, щоб

той замінив його лахміття якимсь пристойним костюмом, то кравець, дізнавшись, хто перед ним, залився слізьми і сказав, що для нього буде за велику честь одягнути Петефі безплатно.

Особливу любов до Петефі одразу почали виявляти нижчі грамотні верстви Угорщини, які знайшли в його піснях усе те, чим самі жили: веселу, терпку застольну пісню, яка часто межує з відчаєм, яскраву пісню кохання, картини своєї природи, свого убогого, але широкого побуту, а головне — палкий революційний патріотизм.

Відтоді доля Петефі цілком міняється. Правильно говорить його перекладач Нейгебауер: «Слава його злетіла, мов ракета».

Петефі побачив себе знаменитістю. Тепер він пише більше і впевненіше і переходить також від лірики до епічних поем, до повістей з життя селян і до драм. У драмах Петефі був слабший, але й тут йому пощастило створити чарівну драму-казку «Герой Іван» [7].

Тепер йому двадцять три роки, і щастя всміхається йому по-справжньому. Він закохується в казково красиву Юлію Сендреї. Вона відповідає йому взаємністю. Її досить респектабельні батьки, незважаючи на раптову запаморочливу славу цього бродяги Петефі, звичайно, нічого й слухати не хочуть про шлюб. Тоді Юлія стрімголов тікає світ за очі разом зі своїм милим поетом.

Ось як описує шлюбне життя поета нинішній президент товариства Петефі, Ференц Херцег: «Коротке шлюбне життя Петефі було таке щасливе, яким рідко буває шлюб на землі. Вимучений стражданнями і злигоднями, поет справді міг пити доступне людині щастя повними ковтками, і це завдяки Юлії. Наче його стомлені груди почали дихати киснем, так одразу розквітає його геній в атмосфері любові» [8]. Своїй красуні дружині, яка була водночас розумна і така примхлива, що друзі називали її прекрасним сфінксом, Петефі присвятив дуже багато любовних віршів, що належать до кращих з написаних на цю тему мовами Європи.

Та величезне щастя, що випало на його долю, Петефі з розмаху кидає в жертву своїй батьківщині. Угорщина повстає проти Австрії, і її поет виявляється в передніх рядах її синів. Ще незадовго до революції Петефі вигукує: «Я наперед відчуваю революцію, як деякі тварини

передчувають земледрус». 15 березня 1848 року революція вибухає, і Петефі пише: «Жодного звуку ліри, жодного штриха пера не втрачу я тепер марно. Адже я завжди співав і писав те, до чого вабила мене моя душа, а бог моєї душі один — свобода».

Його називають генералісимусом угорської молоді. Він створює національний гімн, угорську марсельєзу, яка гримить від краю до краю в Угорщині. Тепер він найближчий друг і товариш Йокаї, Кошута. Це він захоплює друкарню і насильно друкує там дванадцять пунктів народних вимог. Студентство в буквальному розумінні обожнює Петефі. Його пісні летять одна за одною, наче стріли в серце ворога. Але, звичайно, в революції 1848 року в Угорщині, так само як і скрізь, велику роль відіграє пожадлива і боязка буржуазія, не меншу — хитка і також боязка дрібна буржуазія і зовсім невелику кількісно — перші представники селянської бідноти і зародкового пролетаріату. До них приєднується деяка частина убогого студентства. Починаються найгостріші суперечки між опортуністичним і радикальним крилом, на чолі якого стає молодий поет. Петефі знає, куди треба звертатися. Він шукає підтримки серед солдатів революційної армії, нехтуючи офіцерами, але, щоб мати вплив у цій масі, він сам стає військовим. Він входить у свій рідний Дебреценський полк як капітан. У цей час у нього народжується дитина, але йому не до сімейних радощів. Він зустрівся з генералом Бемом, відважним, великодушним польським емігрантом, який разом з Петефі є найсвітлішою постаттю угорської революції. Бем також соціаліст-утопіст і крайній демократ. Його картинна, романтична хоробрість робить його кумиром його війська. Петефі всією своєю пристрасною душею прив'язується до цього нового друга. Він витримує разом з ним цілий ряд боїв, зазнає поразок і здобуває перемоги. За особисту хоробрість йому надають звання майора.

Тим часом війська Миколи I вторгаються в Угорщину, тимчасовий уряд тікає з Пешта. Петефі приєднується до корпусу Даміані [9] і лишається весь час у найближчому антуражі * генерала Бема. Бем умовляє його берегтися, але в бою під Шесбургом [10] Петефі вбито. Його вбито якось особливо. Він був оточений козаками

* оточенні *(франц.).— Ред.*

і впав, рубаючись шаблею з усіх сил. У купі тіл, які залишилися на полі бою, тіла Петефі не знайдено, і нікому не відомо, де похований найвидатніший поет Угорщини і, мабуть, найвидатніший поет-революціонер, який жив досі.

В народі, звичайно, виникли тисячі казок, що Петефі ще повернеться. Характерно, що з'явилося кілька самозванців; у різних місцевостях Угорщини виникло кілька Петефі, і часом одноплемінники зустрічали їх захоплено, але підробитися під Петефі і як самозванцеві зіграти роль генія, звичайно, неможливо. Самозванці лопали, наче бульки.

Таке життя Петефі.

Мені хочеться навести хоч один з захоплених відгуків, якими сповнена угорська критична література. Я беру для цього уривок із статті професора Рідля:

«Петефі, безперечно, найвидатніший угорський лірик. Пісня була природним виявом його обдарування і темпераменту. Це була справді лірична натура. По його нервах безперестанно бігають струми пісні і жадають висловлення. Його натура ніби сповнена поетичної електрики, яка сипле іскрами. Я гадаю, жоден письменник світу не був таким ліриком з голови до ніг. Він був імпресіоністом у повному розумінні слова. Весь час жив глибокими і натхненними хвилюваннями. Кожне почуття, кожний нахил, любов до батьківщини, дружба, пристрасть, гнів, політичні симпатії і антипатії, поезія, як така,— все це збуджує його до пароксизму. Сам Петефі говорить про себе: «Моє серце схоже на луну в пустелі, воно сотні разів відповідає на кожний поклик». Він ніколи не стримує свого почуття і ніколи не заглушує його. Це людина прямого імпульсу. Ось чому він тішився своєю повнотою життя, його радощами і скорботами більш, ніж хто-небудь інший, хто прожив лише двадцять сім років».

Правильно відзначають у Петефі величезну схильність до крайностей. Його пристрасна натура не мирилася з половинчатими позиціями. Так було з ним в особистому житті, так це було і в житті політичному.

У 1923 році святкувалося століття від дня народження Петефі. Згадувала його офіційна Угорщина, згадували його і революціонери. Коли фашистський уряд Угорщини віддавав шану пам'яті Петефі, іронізувала навіть буржуазна преса Німеччини. Справді, адже Петефі був

автором знаменитої пісні «Вішайте царів», яку навіть його талановитий перекладач Штейнбах не наважився занести до своїх перекладів. Один з критиків Петефі дає такий яскравий портрет його: «У відповідь на опортуністичні слова своїх формальних соратників, у відповідь на фрази про поступовість у революції Петефі дуже жовчно реготав і показував свої вовчі зуби». Не дивно, що «Берлінер тагеблатт» — одна з ліберальних німецьких газет — писала в ті дні: «Якби живий був тепер Петефі, він сидів би в Угорщині в концентраційному таборі як більшовик», а статтю цю берлінська ліберальна газета закінчила так: «Бажано знати, з яким обличчям уряд Хорті святкує сторічний ювілей не тільки найвидатнішого поета свого народу, а й найвидатнішого революціонера?»

III

Уже тоді в мене виникла думка про необхідність дати хоча б найважливіші ліричні твори Петефі в російському перекладі. Я повів переговори з деякими угорськими товаришами, які люб'язно дали мені цілий ряд вказівок. Завдяки їм я дістав у моє розпорядження чудові переклади Петефі німецькою мовою. Ладислав Нейгебауер, сам угорець і неабиякий поет, німецькою мовою дав переклади, які заслужили найприємніших похвал від видатних літераторів Угорщини і разом з тим так сподобалися німцям, що, наприклад, знаменитий австрійський актор Йосиф Левінський багато декламував Петефі в перекладі Нейгебауера.

Другим перекладачем є акуратний і вмілий Штейнбах, що переклав повне зібрання віршованих творів Петефі, окрім пісні «Вішайте царів» і кількох інших, що видалися Штейнбахові «непристойними».

Проте на той час я не знайшов перекладача, який погодився б узятися за цю справу, і дуже багато інших обставин одвернули мою увагу від угорського велетня.

Недавно, під час досить тяжкої хвороби, що прикувала мене до ліжка, я перечитав німецькі переклади, які є в мене, і був цілковито зачарований свіжою стихією поезії великого угорця. Я вирішив сам спробувати перекласти вірші, що найбільш мені сподобались. Я встиг перекласти тільки тридцять вісім віршів [11]. Можна бу-

ло вибрати значно більше. Бажаючи схарактеризувати Петефі всебічно, я вибирав ліричні вірші всіх жанрів. У мене є і найважливіші революційні його гімни та оди, і його пейзажі, і побутові картинки, і еротична, застольна та філософська поезія.

Оскільки критика відзначає велику точність перекладів Штейнбаха і Нейгебауера і оскільки я до того ж майже всі вірші, які я переклав, мав у обох цих перекладах і міг порівнювати їх, то я гадаю, що досяг досить великої точності в розумінні змісту. Я дуже, дуже рідко відступав хоч трохи від найточнішого змісту Петефі — строфа за строфою, відступав лише там, де мені ніяк не щастило передати зміст російським віршем з достатньою точністю.

Щодо структури Штейнбах часто одступає від віршів Петефі, Нейгебауер — ніколи. Звичайно, німецький переклад, як говорили мені угорські товариші, значно нижчий від оригіналу в розумінні благозвучності, але форму строф, метр, римування Нейгебауер витримує завжди пунктуально. Те саме робив і я. Звичайно, я намагався добитися якомога більшої евфонії вірша і багато працював у цьому плані. В деякому розумінні Петефі не важкий для перекладу. Річ у тому, що йому властиве майже завжди римування через рядок (типу a b c b), що, звісно, полегшує роботу перекладача.

Я гадаю, що на цьому моєму перекладі справа не зупиниться. Я гадаю, що хтось візьметься за повніше відображення Петефі в нашій поезії. Може, при цьому можна буде скористатися і деякими моїми перекладами. Свого часу, особливо в 60-і і 70-і роки, Петефі перекладали російською мовою, але переклади ці розсипані по журналах того часу, і, щоб знайти їх, треба покопатися. Не виходячи за рамки шедеврів, можна потроїти і почетверити ту кількість віршів, які я переклав. Мені дуже шкода, що я не встиг перекласти вірша «Божевільний»,— він чудовий, але в перекладі Нейгебауера його немає, а тільки в перекладі Штейнбаха.

Коли повністю переклад поем Петефі, в тому числі і його знаменитого «Апостола», зараз, може, не потрібний, то окремі уривки з його епіки неодмінно слід було б зробити надбанням нашої поезії.

Серед попередників міжнародної пролетарської поезії зірка Петефі, звичайно, горить найяскравішим блиском.

IV

Двома великими сучасниками його в Європі, поетами, яких він добре знав, були Гейне і Ленау. Петефі трохи наслідував Гейне, найвидатнішому лірику німецької мови, але наслідування позначилося лише грацією деяких пісеньок про кохання та добре засвоєною Петефі манерою надавати особливої пікантності цілому віршеві живчиком, вміщеним в останньому рядку. Цей останній рядок у піснях Петефі майже раптовим вогнем освітлює все ціле і надає йому особливого значення. Петефі співчував Гейне, як революціонер революціонерові, але далі починається величезна відмінність, частково на користь Гейне, частково на користь Петефі. Хоч який був культурний і розумний молодий угорець, йому, звичайно, не можна змагатись щодо цього з найтоншим і найкультурнішим умом того часу, з Генріхом Гейне, котрий прожив до того ж удвічі довше життя. Гейне, зрозуміло, набагато культурніший і щодо цього набагато значливіший; але, з другого боку, Гейне роз'їдає його ж іронія, в нього немає цілісного ставлення ні до особистих своїх переживань, ні до своєї творчості, ні до революції, з якою він був у якомусь незаконному зв'язку, кокетливому і часом двозначному. А Петефі — людина з одного шматка: це ніби одне гаряче, яскраво-червоне, поетичне серце. В цьому відношенні він прямо протилежний роздвоєному Гейне.

Багато спільного у Петефі і з Ленау, тим більше, що Н. Ленау, якого німецька критика часто вважає другим після Гейне ліриком німецької мови, родом з тієї самої угорської «пусти» * і часто описував угорські пейзажі. Так само жила в Ленау і пристрасть до скрипки, гітари, до солодких токайських вин, до широкої циганщини, а це все дороге й Петефі. Але знову ж таки і тут ми відзначаємо майже ту саму відмінність, хоч і трохи в інших тонах. Ленау не тільки роз'їдали скептицизм і внутрішнє хитання,— менш блискучі і глибокі, ніж у Гейне, а втім, такі, що більше краяли його щире і хворобливе серце,— але до того ж він ще був приречений на потьмарення свідомості в дозрілі роки. Наступаюча меланхолія кидає тінь на все його життя. Це один з найпохмуріших поетів Європи.

* Пуста (пушта) — угорський степ.— *Ред.*

А в культурному відношенні він знову ж таки, мабуть, переважає Петефі. Його історико-філософські поеми є фресками великого значення. Проте слід зауважити, що Ленау прожив усе ж таки значно довше, ніж Петефі, а головне, Петефі — весь радість, весь прагнення вперед; коли він сумує, то і сам сум його має в собі щось здорове і сильне.

Нарешті, мимохіть хочеться провести паралель ще з одним сучасником Петефі, що залишився йому невідомим,— з Лермонтовим. Лермонтов прожив точно таке саме коротке життя і лише на десять років старший за Петефі, але важко провести хоч яке-небудь зближення між цими двома поетами. Як це не дивно, Петефі, хоч як він любив Байрона, якого знав і перекладав, найменше відчував на собі вплив цього поета, що наклав глибокий відбиток на творчість Лермонтова. Критика відзначала, що Лермонтов трохи вузько і ніби безгрунтовно відобразив Байрона, бо стихійна революційність, що жила в серці цього жовчного, скривдженого світом гусара, була одірвана від живої революції значно більшою мірою, ніж похмура і кипуча поезія Байрона. А Петефі *сам був революціонером,* був активним бійцем під прапором свободи, аж ніяк не меншою мірою, ніж Байрон під кінець свого життя в Греції. А з другого боку, сплін лорда Байрона і вся ця розчарованість світом, як таким, усі ці скарги на свої незгоди з людством, то гордовиті, то скорботні, зовсім чужі селянинові Петефі. В порівнянні з ним навіть сам Байрон, а тим більше Лермонтов здаються обтяженими поганою, важкою спадковістю. Петефі — натура незрівнянно ясніша, незрівнянно щасливіша, ніж Лермонтов, незважаючи на те що горя і випробувань на долю Петефі випало безмірно більше. Лермонтов ніби сам у собі носить якусь млу, крізь яку важко пробитися навіть хорошим явищам життя, а до цього приєднується і зовнішня мла тодішньої Росії. Петефі внутрішньо світлий і незвичайно здатний бути щасливим, що він і довів у короткий проблиск свого апогею. До того ж його прозора і весела душа була яскраво освітлена багровим полум'ям революції, що високо спалахнуло.

Звичайно, Лермонтов складніший і глибший за Петефі, але поряд з поезією Петефі поезія Лермонтова, яку я перечитав якраз услід за першою, оскільки я готував у дні роботи над перекладом мою лекцію про Лермон-

това у Свердловському університеті, здається майже вся нестерпно хворою, буквально болісною. Переходячи від Лермонтова до Петефі, відчуваєш надзвичайну насолоду, наче вийшов з якоїсь отруйливої оранжереї, де до чудових і запаморочливих ароматів дивних квітів приєднуються ще трупні запахи, що повзуть звідкись,— прямо на залитий сонцем і вкритий природними квітами луг, прямо до якихось далеких вільних вершин.

Я накреслюю ці кордони Петефі по відношенню до чотирьох найвидатніших поетів Європи його часу для того, щоб спробувати дати йому точнішу характеристику. Але ніщо не може схарактеризувати його точніше, ніж його власні твори, які я і пропоную тепер увазі читачів, сподіваючись, що деякий відбиток вогню Петефі, звичайно, порівняно тьмяний, є і в моїх перекладах, незважаючи на те що вони заломлені двічі: крізь німецьку, а потім крізь російську мови.

АНАТОЛЬ ФРАНС ЯК ПИСЬМЕННИК[1]

Не беручи до уваги юнацькі твори, мало відомі публіці, доводиться вважати початком письменницької діяльності Франса опублікування повісті «Йокаста» в 1879 році. Цей твір та деякі його повісті, що відносяться до тієї ж епохи, а особливо знаменита повість «Злочин Сильвестера Боннара», створили зразу неабияку славу А. Франсу. Відтоді його талант розгортається рівномірно. Правда, кажуть, що деяка пасивність, притаманна характерові А. Франса, навряд чи дала б можливість тій широкій продуктивності, яку насправді він виявив. Багато хто з біографів А. Франса посилаються в цьому відношенні на благотворний і, так би мовити, дисциплінуючий вплив його подруги. Як би там не було, А. Франс залишив досить багату літературну спадщину. Перше, що впадає в око у письменницькій фізіономії А. Франса,— це те, що він був насамперед письменником думки. Тонка жвава думка, яка всюди проникає, аналізує і разом з тим надає результатам свого аналізу широкої естетичної форми, вражає у Анатоля Франса. Мабуть, крім Вольтера, нікого поставити поруч з ним, саме як художника думки. Художня апаратура для А. Франса є, власне кажучи, майже цілком блискучим приводом до розвитку його думок у дусі того світогляду, який ми схарактеризували в попередньому розділі. Цим пояснюється і те, що майже в усіх творах А. Франса є суб'єкт такої думки, якийсь переодягнений А. Франс, що ходить, дивиться, дуже часто бере участь у подіях роману, але в основному резонує. Буває й так, що резонуючі співбесідники становлять головне тло всього твору, як і в славнозвісній книжці «На білому камені». Тоді А. Франс поділяє сам себе на чотири або п'ять осіб, що ведуть діалог, і, ледь-ледь тільки їх індивідуалізуючи, даючи їм трошечки різні відтінки своєї ж думки, кінець кінцем у діалогічній формі подає читачеві уроки своєї житейської мудрості. І все ж таки, коли А. Франс виступає як публіцист, він хоч і не втрачає тонкощів і принадності чу-

дового співрозмовника,— адже він був, між іншим, славнозвісним оповідачем, «causeur»,— проте значно менше цікавий, ніж у своїх художніх творах, саме тому, що в них він сам створює собі чудові приводи для роздумів, афоризмів і т. д. і обробляє їх так, щоб блискучий фейєрверк думок ніби сам по собі випливав із їх характерних особливостей. Поряд з цією першою, важливою особливістю Анатоля Франса як письменника слід відзначити величезну любов до майстерності розповіді, як такої. Недаремно А. Франс, оточений своїми друзями і гостями, цілими годинами розповідав дотепні анекдоти і вражав слухачів найнесподіванішими фіоритурами оповідача. Анатоль Франс, як це відчувається в кожному рядку його оповіді тішиться самим процесом розповіді; як ювелір, що пестить пальцями річ, яку він обробляє, Анатоль Франс любострасно закарбовує свої фрази, і ми знаємо з його розмов з друзями, що такий і був процес його творчості. Він повертав фразу так і так доти, поки вона йому не здавалась досконалою, тоді він милувався нею, милувався кожним словом, яке звучало на своєму місці. Фраза Анатоля Франса конкретна, музична, економна і в усіх відношеннях справді незрівнянна. Недарма Анатоль Франс схилявся перед XVII віком. Недарма він любив повторювати слова Леметра про те, що від XVII віку ніхто не писав справжньою французькою мовою. Що це, власне, означає? Чим відзначається саме французький XVII вік у літературі? Можна сказати, що це був вік найглибшою мірою французький, що французькі письменники справді досягають найбільшої прозорості там, де вони виявляються вірними цьому вікові. Але насамперед XVII вік був віком мислячої літератури. Це одне споріднює вже його письменників з Анатолем Франсом, а потім XVII вік вважав за своє завдання розповідати про те, що має бути розказано, якомога вишуканіше і коротше. Жодних широких мазків фарби, жодної орнаментальності, жодної кучерявості і розчерків, тільки те, що має безпосереднє відношення до справи. Це якийсь гравюрний pointe sèche*, і вислів цей треба розуміти не лише технічно, а й в тому значенні, що це справді сухий нарис, але нарис разом з тим зроблений з такою тонкістю ліній і з такою економією витрат, що він справляє враження високої вишуканості і незвичайно стриманої

* суха голка *(франц.).— Ред.*

культурності. Ось саме до цього ідеалу і прагнув А. Франс. Не гриміти, не оркеструвати, не живописати, ніяк не збочувати до будь-якої романтики, не заглиблюватися в психологічний аналіз. Усе це здавалося А. Франсу поганим смаком, на місце всього цього ставилась розумна, іронічна і надзвичайно стримана розповідь. Зате в цій розповіді все, що сказати необхідно, має бути сказане на своєму місці і такими словами, щоб ви відчули дотик пальців майстра на всій поверхні, на кожному пункті виліпленого ним твору. Далі, у письменницькій манері А. Франса відчувається те, що він був великим книголюбом, любителем ерудиції. Цілими годинами порпався Анатоль Франс у ларках букіністів на набережній Сени, цілими днями пропадав у крамничках антикварів. Він сам називав себе бібліотечною мишею. Гризти том за томом і знайти в ньому курйоз, щось з ароматом далеких віків, знайти в ньому ніким не помічену характерну рису — це було великим щастям для Анатоля Франса. Ми знаємо письменників — любителів курйозу, письменників, які шукають якогось несподіваного слівця, фізіономії або факту, щоб ужити його як живчик у своєму творі. Анатоль Франс пристрасно любить такі живчики. Він шукає їх не тільки в житті, а здебільшого в книжках і пам'ятках старовини. Кінець кінцем він набув дивовижної ерудиції, і як дім його був перетворений на своєрідний музей рідкісних речей і коштовностей, так само прагнув він до перетворення в щось подібне своїх книжок. Його історичні твори, починаючи з «Харчевні королеви Педок» [2], становлять у цьому відношенні справжній археологічний музей. Зауважу наперед: у музеї завжди є певна мертвотність, у творах А. Франса — ніколи. Його пікантні знахідки майже завжди точно документовані, для нього самого живуть, і навіть надають саме справжніх рум'ян життя побутові, що його він змальовує. Але і в сучасних творах Анатоль Франс значною мірою йде тими самими шляхами. Його «Сучасна історія» в цьому відношенні надзвичайно повчальна.

Золя, коли писав свої документовані романи, вибирав величезну кількість всякого матеріалу з життя і обробляв його, так би мовити, за принципом найбільших чисел, за принципом суто натуралістичним, тобто шляхом особливо напруженого наголошення найтиповіших, найзагальніших, найбуденніших рис. Анатоль Франс ро-

бить якраз навпаки. Він зовсім не зображає пересічного, або, точніше, він зображає його лише крізь курйозно типове. Для нього не важливий сірий, стадний, загальний тип, для нього важливий такий курйоз, такий анекдот, таке явище, яке мимоволі змушує нас сміятися і обурюватися і крізь яке освітлюється для нас і загальний рівень буденності. Адже не можна сказати, щоб «Сучасна історія» не описувала буденності. Вона вся цілком присвячена будням, і розбудити саме обурене презирство до цих буднів — таке завдання А. Франса. Навіть значні драматичні події Анатоль Франс подає в сірому, буденному світлі. І все-таки він лишається при цьому великим імпресіоністом, все-таки він дає уявлення про ці будні через такі ж сірі, але надзвичайно визначні курйози. Збирач-колекціонер — таким вимальовується нам весь письменник А. Франс з ніг до голови. Фабула рідко цікавить А. Франса. Фабула, окремі події, окремі особи, змальовані з великим знанням життя, по суті, служать А. Франсу опорними пунктами для його блискучих роздумів, а поза атмосферою цих роздумів вони майже не існують, якщо не зважати на любов до гарної розповіді й до курйозів, і все ж таки це не заважає Анатолю Франсу досягати величезної сили. Не дуже часто буває так, щоб Анатоль Франс одним сплетінням образів, не додаючи до них ніякого міркування, досягав бажаного ефекту, але в цьому відношенні є блискучий виняток. Так, «Кренкебіль» написано цілком об'єктивно. Мислячий автор, резонер, відсутній у цьому творі, але твір написано так, що ви відчуваєте його присутність за лаштунками, ви бачите його сумну посмішку, ви бачите, як обурення спалахує в його зірких очах.

Особливе місце в А. Франса займають твори фантастичні. Поруч з історичними творами і творами характеру «Сучасної історії», куди ми віднесемо «Червону лілію», «Театральну історію» і т. д., вони доповнюють фізіономію Франса. Мабуть, ніде А. Франс не є такою мірою прямим нащадком Вольтера, як саме в своїй фантастиці. Його справді в своєму роді великі романи: «Острів пінгвінів» і «Повстання ангелів» — суто вольтерівські. Хто читав і пам'ятає Вольтера, той щохвилини згадує про нього, читаючи ці блискучі шедеври. Анатоль Франс робив це свідомо. Він мав ту саму мету, що й Вольтер, він продовжував справу Вольтера. «Острів пінгвінів», широченну іронічну картину нашої культури, міг би охоче

підписати Вольтер, коли б він підвівся з могили і пережив наш час. Те саме, звичайно, стосується і «Повстання ангелів». Не можна сказати, щоб фантазія Анатоля Франса була розкішною. Не можна сказати, щоб він мав надмір уяви. Навпаки, і тут також образи минулого, майбутнього або світу іншого виникають цілком із його мислячого мозку, але вони сповнені його ароматною іронією. Це, власне, карикатури, всі барви для яких взято з курйозів живого життя, але роздуті, спотворені, своєрідно деформовані і стилізовані, і в результаті виходять свого роду символічні твори, карикатура яких охоплює величезний пласт явищ і проголошує над останніми суворий вирок. Ми вже говорили, що коли не можна робити з любострастя центральної риси характеру А. Франса, то принаймні воно йому притаманне. Проте це не лише специфічна вузька пристрасть статевого характеру, це взагалі незвичайна любов не лише до всього прекрасного, а й просто до всього яскравого в житті. Анатоль Франс шукає цікавого в житті, щоб якомога густіше заповнити мереживом цих цікавих моментів пустоту буття, яку він весь час за ними відчуває. Це надає його письменництву особливого аромату. Він плекає слова, він плекає образи, він плекає думки. Читаючи його, відчуваєш, що надзвичайно багатий колекціонер водить вас по кімнатах своєї квартири і, ніжною рукою беручи то ту, то іншу дрібничку або доторкуючись то до одного, то до іншого твору мистецтва, звертає на нього вашу увагу і ставить його під таке проміння світла, так повертає його, щоб ви відчули всю його незвичайну чарівність.

Прихильність Анатоля Франса до XVII віку, незвичайна діамантова чистота його стилю, величезна старанність майстерності, яка вкладалась у полірування кожної сторінки, в такій країні найвитонченішої формальної культури, як Франція, не могла минути непомітною, і хоч Анатоля Франса, по суті, не любили за його переконання людини, яка стояла на кілька голів вище від культурного стада, хоч його почали ненавидіти, коли побачили в ньому ворога буржуазного комфорту, все ж таки не могли не визнати його за чудового майстра. Письменницька майстерність Анатоля Франса така об'єктивна, така незрівнянна, така очевидна, що заперечувати її не могла ніяка критика. Можна було чіплятися до яких завгодно сторін Анатоля Франса. Справа ва-

жали його надто лівим; зліва, останнім часом (у «Кларте»), почали його вважати надто правим. Але ті й другі не можуть ніяким чином заперечувати чудової майстерності його ювелірного стилю. Правда, можна засудити цю саму ювелірність, можна сказати, що письменник не повинен з такою старанністю і любов'ю ставитись до свого твору, так лакувати його, що це лакування зайве, що ми хочемо шершавих площин, що ми хочемо дисонансу. На цю точку зору можна стати, але вона ніяк не може заступити того факту, що коли ми зажадаємо від письменника бережного і майстерного ставлення до слова, то нам доведеться визнати, що в цьому відношенні Анатоль Франс все ж таки займає перше місце. Письменницький стиль А. Франса ще більше підкреслює саме те, що він є справжнісіньким, найзаконнішим сином чудової своєю досконалістю і блиском французької буржуазної культури. Але саме те, що цей вишуканий син французької буржуазної культури, тієї, яку вважають недосяжною всі витончені представники буржуазної культури світу, повстав проти самої буржуазії,— в цьому глибокий, для них трагічний, для нас осяйний зміст життя і творчості Анатоля Франса: будучи «спецом» культури, він змушений був повстати проти буржуазії, яка колись цю культуру народила. Він страждає, він може бути задушений руками буржуазного кощія, і саме в ім'я повергнення буржуазних цінностей Анатоль Франс простягнув руку до такого берега, як пролетаріат, як нова демократія, яка здалася йому можливою продовжувачкою нормального зростання загальнолюдської культури. Але ж це так і є. Кожна класова епоха додає щось до попередньої, працює, веде її далі, в той період, коли даний клас справді є організатором суспільства. Але в певний момент він перестає бути таким організатором, він стає паразитом суспільства, і, оскільки він залишається володарем його думки, його культури, раби продовжують кадити перед ним фіміамом і на догоду його занепадницьким нахилам, серед галасу славослів'я і часом навіть свідомого захисту декадансу, занепаду, спрямовують культуру на якусь спадаючу лінію, спрямовують її до потворності і пустоти. Але цей «спец», який любить її справді всією душею, не може байдуже поставитися до цього опоганювання храму, в якому він був жерцем. Анатоль Франс — видатний витончений жрець у храмі культури, і коли він бачив, що цей храм

ображають, запаскуджують на догоду паразитарним нахилам культури, що пережила себе, він протестував. Цей його протест є силою, що працює паралельно з великими силами пролетарської революції. Саме цей факт надає Анатолю Франсу особливого інтересу. Саме він змушує повірити, що вся його праця, що вся ця сила думки, виробленість смаку, любовна майстерність є чимось справжнім, що Анатоль Франс — не роззолочений скоморох буржуазії, а справжній хранитель справжньої людської культури, яку він виносить із суперечливої епохи капіталізму і над самою могилою руками старого майстра простягає новому світові.

РОМЕН РОЛЛАН
ЯК ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ

Не підлягає сумніву, що Ромен Роллан є прекрасним явищем у житті сучасної Європи.

Подяки, які складає йому Стефан Цвейг у передмові до пропонованого видання його творів російською мовою [1],— дуже близькі до істини.

Є таке розуміння добра, серед адептів якого Ромен Роллан посідав завжди перше місце, будучи достойним учнем, вершиною.

Звичайно, існує кілька розумінь добра, практичного ідеалу, позитивного полюса, і часто люди, які по-різному розуміють це добро, заперечують і ненавидять одне одного.

Ромен Роллан теж має в сучасності людей, які заперечують і ненавидять його. Це повне заперечення і ця ненависть були особливо сильні в епоху жахливого військово-патріотичного чаду.

Проте «ідеал» шовіністів, дуже вагомий політично, оскільки його підтримують теоретично і морально гігантські відсталі сили,— жалюгідний і темний. Його послідовники поділяються на дві категорії: на свідомих брехунів, які проповідують в різних варіантах буржуазну мораль, стадність і кровожерливий патріотизм, у своїх інтересах або в інтересах покупців їхнього пера і слова, і на мільйони обдурених інтелігентів, міщан, селян і почасти навіть робітників.

Ненависть з боку таких людей не може сприйматися серйозно справжніми людьми прогресу, до якого б напряму такі прогресивні люди не належали.

Щодо цих темних сил Ромен Роллан чистий, світлий і високий, як снігова гора порівняно з смердючим болотом.

Коли ж узяти вчителів і адептів мало не всіх інших учéнь про життя, то між ними і Роменом Ролланом не виявиться взаємної ненависті, хоч, звичайно, є немало предметів для суперечок.

Залишаючи осторонь всілякі течії суспільної і моральної думки і політичної та соціальної дії, ми зупинимося тут лише на взаємовідношеннях учення Роллана про життя і вчення комуністичного.

Ромен Роллан визнав і багато разів захищав російську революцію.

Свого часу наші емігранти Бунін і Бальмонт, які склали про себе думку як про правозаступників зруйнованої революцією Росії, важко і злісно напали на Ромена Роллана за його дружні почуття до Жовтня і Радянської влади. Ромен Роллан відповів цим джентльменам надзвичайно люб'язно,— чого, мабуть, робити не слід було,— але відповів твердим і досить правильним роз'ясненням, чого йому, як гуманістові, прихильнику прогресу, науки і соціальних форм життя, ніяк не можна закрити очей на те, що революція — якщо вона навіть робила ті чи інші помилки — в цілому є великим благом, а поразка її була б величезним нещастям для всього людства.

До теперішнього видання творів цей французький письменник дав свою передмову [2], і, вчитуючись у неї, кожен зрозуміє ці живі симпатії Ромена Роллана до того, що в Європі називають — одні зі страхом і ненавистю, другі з цікавістю, треті з глибоким інтересом — надією на соціалістичний експеримент. Звичайно, висловлюється Ромен Роллан обережно,— багато чого в практиці нашої революції для нього неприйнятне; у своїй передмові він ніби обходить гострі суперечності. Але, звичайно, він зовсім щиро знаходить в комунізмі багато величезних цінностей.

Відбувається це передусім тому, що Ромен Роллан цілком об'єктивний. Об'єктивність ця примиряє його з усіма течіями прогресивної думки і примиряє, як я вже казав, усі течії прогресивної думки з ним.

Який зміст і яке коріння широкої об'єктивності Ромена Роллана?

Об'єктивність ця походить від його доброзичливості, від його гуманності, від його терпимості. Він не фанатик, він боїться фанатизму, але він дуже твердий, мужній і навіть жовчний, коли стосується того, що є за кордоном і що він вважає по-людському гідним. Різні «темні мужі» не знаходять з його боку помилування в його художніх і публіцистичних творах. Але зате все, що по цей бік кордону, все доброзичливе по відношенню до

розвитку людства — навіть коли воно далеко відстоїть від власних поглядів Ромена Роллана — може розраховувати на його розуміння, на його повагу.

Нам, представникам справжньої революційної істини, терпимість зовсім не до лиця, ми не вважаємо її за доброчесність для себе, але ми не можемо не бачити в Ромені Роллані цієї широти розуміння, цього прагнення об'єктивно поставитись до наших аргументів і наших дій. У цьому розумінні ми цінуємо широту його кругозору і, звичайно, віддаємо перевагу їй перед вузьколобою однобокістю всіх і всяких наших противників.

Але доброзичливість Ромена Роллана до всього прогресивного є лише один з коренів його об'єктивізму. Іншим є його захоплення перед усім героїчним, перед усяким високим напруженням сил людських, що їх надихають практичні ідеали в розумінні великої, далеко сягаючої програми. Це захоплення перед великою боротьбою, великими цілями, великими стражданнями, великими досягненнями робить Ромена Роллана шанувальником нашої революції і з нашого боку, звичайно, створює зворотний плин симпатій до нього.

З цього, звичайно, не виходить, що ми цілком згодні з Роменом Ролланом. Проте — ось ми видаємо його твори, і це, безумовно, не випадковість.

Ми теж об'єктивні, хоч коріння нашої об'єктивності інше, ніж у Ромена Роллана. Ми зовсім не показуємо себе людьми терпимими, ми дуже різко відмежовуємо цілковиті істини не лише від помилок, а й від нецілковитих істин. Проте в наших суперечках ми глибоко об'єктивні, і об'єктивність наша випливає з нашого наукового детермінізму. Ми досліджуємо кожне явище з погляду його причин і його історичної неминучості. Дослідити суспільне явище для нас означає з'ясувати, чому за даної розстановки класових сил це явище стає неминучим. Але цього мало. Ми не лише самі об'єктивно і глибоко досліджуємо суспільні явища, що дозволяє нам зброя нашої марксистської теорії,— ми ще будуємо і боремося, а тому, як уже сказано, оцінюємо явища. Ми судимо всі суспільні явища. Ми судимо і ролландизм. Ми його осуджуємо за те, що він, не розуміючи світової ситуації, що створилась, не приймає збройної боротьби трудящих мас проти експлуататорів, яких він, проте,— так само, як і ми,— визнає ворогами справжнього прогресу людства на землі. Ми вважаємо його гуманізм,

незважаючи на притаманний йому пафос, на всіляку готовність вести *мирну* боротьбу, може, аж до самопожертвування, м'яким і навіть в'ялим. Нам доводиться боротися з цим гуманізмом у цьому напрямі; людина, яка застряла в ролландизмі, має бути просунута вперед до комунізму.

Але чи означає це, що ми заперечуємо ролландизм цілком і визнаємо його безвідносним соціальним злом за всіх обставин?

Ні, наші міркування не такі спрощені, на те ми і діалектики. Ми прекрасно бачимо, що ролландизм є продукт розпаду дрібної буржуазії, особливо найбільш інтелектуально розвинених верств її; ролландизм є результат процесу виділення з дрібнобуржуазної інтелігенції найпозитивніших елементів. Він може виявитися для окремих осіб і груп етапом на шляху до комунізму, він може виявитись, і часом виявляється вже тепер, реальним нашим союзником у боротьбі проти реакції.

Величезна помилка Ромена Роллана полягає в тому, що він передбачає мораль майбутнього і хоче зробити її мораллю сучасного. Здавалося б, що таке передбачення є благо, але насправді це є велике лихо. Іноді це може навіть стати неусвідомленим злочином.

Нещодавно ми мали в нашому власному середовищі людину, яка багато в чому дуже схожа на Ромена Роллана. Це був письменник, який своїм талантом не поступався перед своїм французьким побратимом. Це був правдолюб, людина чистої душі, великої громадянської мужності. Це був соціаліст, який мріяв про гармонійне майбутнє людства, і це був разом з тим значно рішучіший теоретично — моральний ворог ленінської революції, ніж Ромен Роллан. Я говорю про Володимира Галактіоновича Короленка [3].

Короленко не захотів піти від нас до білих. Але, залишаючись серед нас, він не захотів до нас приєднатися. У цілій низці заяв і в довгому листі він протестував проти революції, таврував її за те, що вона кривава, насильницька, за те, що на ній немає знаку гуманності, любові, терпимості [4].

В одній статті, яка була відповіддю на прямі напади Короленка на нашу революцію та її діячів, які стосувались і мене персонально, я намагався розтлумачити йому, що революція є єдиний шлях, який справді може привести до здійснення того випрямленого і світлого

людства, про яке він сам усе життя мріяв і якому сам служив.

Ідеали ж у нас спільні. Ми, звичайно, хочемо такого людського співжиття, в якому цілком і повністю будуть відсутні насильство людини над людиною, всяка боротьба, всяка зброя. Ми знищимо війну, ми знищимо саме поняття влади, ми створимо найширшу арену для мирного соціалістичного змагання між собою людей, згуртованих разом з тим не бувалою ще єдністю.

Але всього цього не можна зробити, не пройшовши крізь «червоне море», тому що на нашому шляху до всього цього стоять нещадні і сильні вороги.

Я писав тоді: «Зачекайте, Володимире Галактіоновичу. Ви не хочете бруднити в робітничому болоті і бойовій крові ваше сяюче вбрання праведника. Ну що ж, постійте збоку, почекайте, поки ми закінчимо нашу роботу, поки на руїнах старого і на кістках загиблих ворогів і друзів розквітне наш соціалістичний сад, тоді ми запросимо вас потішитися його квітами і плодами, і тоді ви, звичайно, знайдете в собі силу духу не тільки простити тих, хто був жорстокий до ворога необхідною жорстокістю і хто разом з тим приносив себе в жертву, але і прославите їх як кращих друзів людства» [5].

Щось подібне можна сказати і Роменові Роллану.

Треба розрізняти два комунізми: комунізм у русі, комунізм тих, хто бореться, і комунізм тих, що перемогли, комунізм тріумфуючий. Той комунізм, до якого ми прагнемо, тобто закінчений комуністичний лад суспільного життя, становить собою картину глибокого миру між людьми, ніколи досі не бачену гармонію всіх їхніх сил. Комунізм, який живе зараз, становить собою картину нещадної героїчної боротьби, напруження і важкого будівництва. Той комунізм є мета, цей комунізм є шлях, і ніяк не можна того, що буде властиве тому комунізмові, перенести в сучасний комунізм, що активно бореться, бо це означало б паралізувати комунізм боротьби і тим самим назавжди випустити з рук великий прийдешній комунізм світу.

А коли ми говоримо про наші ідеали, ми так близько підходимо до Ромена Роллана, що легко можемо простягнути одне одному руки. Я гадаю, що немає нічого неприйнятного для людей, подібних до Ромена Роллана, і в тому, що цей великий комунізм майбутнього, згідно з нашим ученням, навіть зовсім не є ідеал, а щось таке,

що випливає з нашого капіталізму і процесів, які в ньому відбуваються,— не суб'єктивне наше «бажання», а об'єктивне майбутнє.

Колись Щедрін з сумною посмішкою писав про «Товариство тих, що передчувають гармонію майбутнього». Ну, ми зовсім не схожі на членів цього товариства. Ми говоримо, що ця гармонія майбутнього прийде, але ми знаємо, що вона прийде через людей, через нас, через боротьбу і жертви, або не прийде зовсім.

Ромен Роллан теж, звичайно, не простий мрійник, він не просто втішається гармонією майбутнього. Він також ладен боротися, але він хоче вже тепер, у сучасній боротьбі, користуватися тільки тією зброєю, яка відповідає моралі майбутнього: у них — кулемети, а в нас — проповіді. Люди, подібні до толстовців і ролландистів, упевнені в переможності цього методу. А на нашу думку — це зовсім не правильно. Ми дуже добре знаємо, разом з тим самим Щедріним, якого я згадав, що жоден беззбройний карась ніколи не винайде і не промовить такого «чарівного» слова, яке змусило б щуку відмовитися від своєї хижацької натури. Помилковим було б і твердження, ніби наш метод, метод великого збройного повстання світового пролетаріату і бідноти під його керівництвом, уже довів свою непридатність, всі ці балачки про те, що «той, хто взяв меч, від меча й загине», всі ці твердження, що революції вже бували і, проте, виявилися марними. Ніколи на землі не було ще таких сил, які є зараз. Ніколи ще людство не мало в своєму розпорядженні таких виробничих сил, які реально забезпечують йому загальне багатство при правильному користуванні ними. Ніколи ще можновладні не були такою жменькою людей, яка до того ж дедалі зменшується. Ніколи можновладні не мали проти себе такого сильного і згуртованого класу, як пролетаріат, такого корінного продуктивного класу, який тримає, по суті, в своїх руках самі процеси виробництва, хоч і не має ще влади над матеріальним капіталом. Ніколи ще людство не підходило до порога нового оновленого життя. Ми вперше біля цього порога, і ніщо в світі не змусить нас знову втратити шлях і знову йти блукати неродючими пустелями моралізуючих проповідей виправлення людської натури і т. ін.

А втім, оскільки завдання нашого часу якомога швидше переконати насамперед маси європейського і амери-

канського пролетаріату, а потім і всю світову бідноту, в необхідності взятися до зброї, остільки проповіді Толстого і Ромена Роллана в момент загостреної боротьби можуть бути використані ворогами армії світла. У цій площині між нами не може бути миру, в цій площині між нами і пацифістами завжди буде боротьба.

Та хіба ми боремося лише зброєю? Маркс говорить, що протягом тих десятків років боротьби, за які пролетаріат перетворить увесь світ, він перетворить разом з тим і себе самого, морально піднесе себе, перетворить кожного пролетаря в справді нову людину — соціаліста. Ми не лише боремося зброєю з ворогами, а виконуємо гігантську будівельну роботу по створенню господарських умов соціалізму і не менш гігантську культурну роботу по переробці самої людини.

Звичайно, ми аж ніяк не прагнемо до того, щоб зараз виховувати ту гармонійну людину, яка буде природним громадянином соціалістичного світу. Нам потрібні комуністи в бойовому значенні цього слова — борці за соціалізм і будівники соціалізму. Так. Але вже в роботі нашій по виковуванню борців є пункти зіткнення з Роменом Ролланом, де він може бути нам корисний, якщо ми візьмемо його критично. Ми говоримо з ним спорідненою мовою. Ромен Роллан — проповідник сильної особистості, але особистості соціальної, готової навіть пожертвувати собою заради своїх переконань, особистості трудолюбивої, глибоко серйозної, яка широко охоплює перспективи життя сучасного й історичного, особистості, переповненої гарячої любові до всіх думок, і слів, і справ, спрямованих на боротьбу з соціальним злом, особистості, сповненої глибокої поваги до всіх людей, незважаючи на стать і націю, але такої, що вміє сильно зневажати егоїзм, тупу вузькість, святенництво, хижацькі експлуататорські інстинкти і т. д. і активно повставати проти гніту темних сил минулого, включаючи сюди і капіталізм.

Так, усе це симпатичне для Ромена Роллана, і до всього цього він ладен приєднатися, а оскільки Ромен Роллан видатний митець, то, проповідуючи ідеал такої особистості, створюючи попередній тип подібних людей, розцінюючи різні типи і явища з цього погляду, як він це робить у своєму славнозвісному романі «Жан-Крістоф», він виявляється надзвичайно корисним для нас

Мораль, до якої примикає Ромен Роллан, коли її взяти без будь-яких слабкостей, виявляється попутною нам силою у вихованні будівників. Ми вже зараз починаємо величезну роботу позитивного характеру, ми вже зараз починаємо закладати величезні камені фундаменту і деякі підвалини першого поверху майбутнього соціалізму. Ні на хвилину не забуваючи про наступні бої, вимагаючи сталевого загартування від свідомості нового покоління, ми, проте, дуже високо ставимо чуйність, широку освіту, інтерес до всіх сторін культури. Звідси любов до самоосвіти і радісне співробітництво в праці по оновленню побуту, а це все, звичайно, вітає і Ромен Роллан, до цього він уміє дуже і дуже сильно закликати.

Правда, Ромен Роллан і в справі підготовки борців і будівників буде дуже багато говорити про гуманність; але пригляньмося до того, що він у зв'язку з цим пропонує в своїй передмові до теперішнього видання. Він говорить там: «Ми, люди, постійно мусимо боротися одне з одним! Нехай же ця боротьба принаймні буде чесною, без ущипливості, без злостивості. Переможе не сліпець, пойнятий маячнею, а той, хто спокійно, проникливо дивиться в корінь речей, хто мудро розмірковує, хто досить високий, щоб жаліти тих, кого він іноді повинен стерти на порох, хто, подолавши їхній опір і зруйнувавши перепони, які заважають людству рухатися вперед, простягає ворогові братню руку».

Читач бачить, що Ромен Роллан ступив назустріч нам якийсь крок, якого він досі, мабуть, ніде ще не ступав. Він не лише визнає, як завжди визнавав, що людям доводиться боротись одному з одним, але він допускає можливість «стерти на порох свого ворога», подолати його опір, зруйнувати його, тому що він є перепоною для руху людства вперед. Все це правильно, і можна привітати Ромена Роллана з цією, безперечно, мужньою мовою.

Але в чому полягають його застереження?

Перше, ми повинні бути спокійні і мудрі, ми повинні розуміти наших ворогів і навіть жаліти їх, хоч від цього, за словами самого Ромена Роллана, наш нищівний удар не повинен ставати легшим. Це — перша вимога Ромена Роллана.

Що ж, це справді непогано. Класова ненависть до ворога є дуже велика активна сила, і коли б відмова від неї означала зменшення енергії нашої боротьби, то ми б

голосно вигукнули: хай живе найнестримніша, найнещадніша і безмежна ненависть до класового ворога! Та коли на певній висоті марксистсько-ленінської свідомості можлива рішуча боротьба з ворогом без ненависті до нього, а з глибоким розумінням його історичної необхідності, то це, звичайно, ще краще. Якби ми почали розглядати з висококосоціологічної точки зору, чи винен який-небудь білий офіцер, що потрапив до наших рук, очевидно, ми повинні були б сказати, що провини, у власному розумінні слова, тут нема: хіба він винен, що народився в таких батьків, що певним чином вихований і т. д.? З глибоко соціологічної точки зору бути аристократом або природженим капіталістом не є провиною, як бути пролетарем не є заслугою, а тією ж долею,— адже людина сама не вибирає класу, середовища, в якому вона народжується, а звідси виникає більшість подальших якостей. Якби навіть якийсь пролетар збився з дороги і опинився в таборі ворогів, а якийсь капіталіст знайшов правильний шлях і опинився (як Зінгер) у рядах революціонерів, то й тут ми могли б знайти ті об'єктивні причини, які привели до цього, і знову ж таки соціологічно не могли б говорити ні про злочин, ні про заслугу. Але одна річ — розуміння соціологічне, а інша річ — наша активність. Ми прекрасно розуміємо, що ворог є породження глибоких суспільних причин, але це заважатиме нам знищити його. Другові, вчителю, подвижнику нашої боротьби ми також можемо сказати: «Ти — Ленін, Дзержинський або Фрунзе,— ти, може, безіменний робітник, що проявив чуйність і хоробрість на воєнних і мирних фронтах, ти не маєш ніякої заслуги в тому, що ти є ти, але ми любимо тебе, ми хвалимо тебе, тому що цим самим ми підкреслюємо той великий приклад, який ти подаєш іншим, ми перетворюємо тебе на взірець, ми допомагаємо тобі таким чином у тій благотворній дії, яку має твоє життя, твоя справа, твоя смерть».

Таке поєднання марксистської об'єктивності, повного детермінізму з революційною активністю є, власне кажучи, те, що ми повинні вимагати від справжнього революціонера-марксиста. Отже, розходження з Роменом Ролланом тут немає, якщо тільки ми заздалегідь і твердо встановимо, що ми абсолютно не впадаємо тим самим у псевдогуманне вчення Жорж Санд — «все зрозуміти означає все простити». Це насправді буддизм, азіатчина. Коли все прощати, то не можна буде нічого виправляти,

а той, хто не виправляє, той потурає злу, і суспільство, в якому домінує такий настрій, страждає квієтизмом, це настрій слабовільний, позбавлений життєвої сили. Для нас пізнання, навіть іноді і теоретичне, жалість до ворога в тому розумінні, що які, мовляв, жалюгідні люди, яке це для них корінне, ними самими не усвідомлюване нещастя, що вони народилися в хижому таборі,— ні в якому разі не має бути тим моментом, який зменшує нашу енергію. Ми розуміємо, що само породження цих огидних типів нашого ворога є результатом теперішнього суспільного становища, але і це розуміння, і наша жалість до цих своєрідних жертв режиму (самих хижаків і панів) змушує нас нещадно боротися за зміну всього грунту, всіх коренів суспільності, залізом і вогнем лікувати цю ганебну хворобу, тому що поза таким лікуванням немає видужання.

Другим зверненням до нас з боку Ромена Роллана у його передмові є нагадування про необхідність прощати ворогові після перемоги. Ну що ж, коли перемога наша буде остаточною, коли ніхто не буде для нас небезпечним, ми, звичайно, нікого не будемо карати.

Все наше розуміння і вся наша практика покарання, аж до найвищих заходів, є не породженням помсти, не застарілими уявленнями про кару, а є необхідний у даних соціальних умовах метод боротьби. Ми аж ніяк не прихильники *надмірної* жорстокості, ми лише знаємо, що революцію не дуже-то легко ввести в юридичні рамки, ми пам'ятаємо, що «ліс рубають — тріски летять» і що ексцеси є неминучими «витратами виробництва» революції. Та якби ми могли обійтися без ексцесів, ми, звичайно, це зробили б. До вбивства Урицького Ленін був певним противником терору і сподівався, що можна буде провести революцію без масових жорстких заходів. Та коли стало ясно, що ворог пускає в хід білий терор,— вибору не було. Червоний терор [6], який, звичайно, допускає ексцеси, треба було ввести в практику, оскільки це було єдиною дійсною самообороною ще молодої, не зміцнілої революції, оточеної ворогом, який значно переважав її силою. Щодо прощення, то нехай не сприйме за образу Ромен Роллан,— нам доводиться тут бути до краю обережними; поки що небезпечніше перепростити, ніж недопростити. Може бути такий випадок, що ми не простимо ворогові, який, коли б його простили, перетворився б на істоту нешкідливу або навіть в нашого друга,

але в сотнях випадків ми ризикуємо нашим прощенням повернути силу підступному ворогові і впустити гадюку собі за пазуху. Ми це дуже часто відчуваємо. Кажу це не тому, щоб я був противником окремих актів прощення ворогові, а тому, що тут нам треба бути вкрай передбачливими і що люди м'якосерді, подібні до Ромена Роллана, повинні зрозуміти, що за сучасної обстановки вони швидше повинні дивуватися актам нашого прощення, ніж недостатній кількості таких актів.

А втім, як я вже писав після смерті Короленка, нам не треба боятися, що люди, подібні до Ромена Роллана, зруйнують нашу позицію цією проповіддю розуміння і великодушності щодо ворога. Зрештою, ці елементи зовсім не погані, вони тільки повинні бути введені в певні рамки. Адже, крім ворога у власному розумінні слова, контрреволюціонера, у нас є інші — напіввороги і мало не вороги. Нам не можна бути занадто суворими до людей, що спіткнулися, до людей, що занудили світом, і т. д. Як часто буває,— особливо коли йдеться про молодь,— що ми надто суворо нападаємо на товариша, який, може, переживає хвилинну слабкість. Тут справжнє розуміння коренів такої слабкості, тут готовність простити є великою силою.

Людина помиляється — ви вказуєте їй на цю помилку. Якщо з приводу цієї помилки є і думка партії — вищого для нас керівника,— а людина, незважаючи на це, упирається в своїй помилці,— ми ніяк не можемо бути поблажливими і м'якими. Але, з другого боку, напасти на людей, замість того щоб переконати їх, ще до того, як вони виявили небажання рахуватися з нашими вищими авторитетами, було б, звичайно, нераціонально, і керівні органи нашої партії, наприклад, ніколи так не роблять. Так само після каяття того, хто помилявся, стати на позицію помсти, на позицію кари що б то не стало, було б найглибшою помилкою. І знову ж таки Комуністична партія і її вищі органи так не роблять. Внести необхідну твердість і разом з тим глибоку товариськість у наші стосунки не лише всередині партії, а й за її межами (пригадайте настійні вимоги Леніна: «оточити наших спеців товариським ставленням»[7]) — це важливо, і останньому, в межах звичайних житейських взаємовідносин, Ромен Роллан може, мабуть, повчити.

Відзначимо ще одну, нову для мене принаймні, ноту в передмові Ромена Роллана до російського видання

його творів. Він досить різко відмежовується від аскетизму Толстого, від засудження Толстим основ європейської культури,— і це добре. Тут Ромен Роллан ставить межі між собою і одною з найбільш азіатських[8] рис учення Толстого.

Роменові Роллану шістдесят три роки. Навряд чи ми переконаємо його, але ми ладні навіть учитися в нього деяких елементів його світосприймання. Звичайно, було б прекрасно, якби і він у нас дечому повчився. Принаймні серед його послідовників ми, мабуть, знайдемо таких, котрі виявляються доступними для нашого впливу.

Боротьба проти міщанства є одним з наших головних завдань, в тому числі ми повинні боротися проти найкращого міщанства. Але разом з тим ми повинні боротися і *за* міщанство, за те, щоб завоювати його і приєднати його до нашого табору, і передусім тут доводиться боротися за кращу частину міщанства, а такою знову ж таки є благородні гуманісти типу Ромена Роллана. Інтелігенція, зокрема, і ця найбільш її тонка і чесна частина, зовсім не quantité négligeable (величина, якою можна знехтувати), як колись говорив Струве, навпаки, вона повинна бути розцінювана як дуже серйозний і можливий союзник. Для того щоб боротися з нею і за неї, треба добре її знати, а до знання її прекрасним шляхом є вивчення творів Ромена Роллана.

1930

Все, що я написав про Ромена Роллана в цій статті, лишається правильним як оцінка тих його позицій, яким він був вірний протягом багатьох років свого життя. Як відомо, Ромен Роллан тепер уже не той. Незважаючи на своє співчуття радянській революції, Ромен Роллан, який весь час засуджував і напівзасуджував насильство як метод революційної боротьби з буржуазією, тепер відкрито в цілому ряді заяв перейшов на ленінську точку зору. Він зрозумів, що нічого не можна зробити з буржуазною зграєю, яка повісила над головою всього світу нову війну, здатну, впавши, розчавити надії людства, коли не знайдеться сили — прямої фізичної сили, щоб відкинути цю зграю від керма нашого загальнолюдського корабля. Він зрозумів, що «слів не треба витра-

чати по-пустому, де треба вжити владу» [9]. Він зрозумів, що таку владу може виявити лише організований у бойові колони пролетаріат.

Відтоді ми дивимося на Ромена Роллана як на нашого товариша, з яким ми розходимося лише в тих чи інших деталях. Це прямий, чесний і мужній союзник. Нові бойові відзнаки заслужив він на службі червоної армії справжнього соціалістичного прогресу як організатор і діяч недавнього антивоєнного конгресу [10].

Мені пощастило відвідати Ромена Роллана на віллі «Ольга» у Вільневі [11]. Я щасливий ще раз констатувати, яка сповнена життям ця вже літня людина, яким юнацьким вогнем палає він, як уважно і тонко стежить за маневрами ворога і як по-давньому повен потік його життя, як багато філософських і художніх проблем та інтересів живе в його душі. Я ще раз упевнився в тому, що Ромен Роллан — велика людина, прекрасна людина і, що вище від усього цього,— справжній, міцний революціонер, який іде до кінця.

1933

ПРИМІТКИ

Творчі вподобання Луначарського надзвичайно широкі. Але в цьому виданні він постане лише як критик-марксист, літературознавець, видатний наш сучасник, який доклав багато зусиль у справі становлення й розвитку радянської літератури.

До збірки ввійшли статті, доповіді, промови, тези, рецензії, написані і виголошені в післяжовтневий період, характерний для Луначарського справжнім розквітом його літературно-критичної діяльності, майже позбавленої впливу ідеалістичних і особливо інтуїтивістських уявлень і поглядів на літературу. Це, зокрема, твори, присвячені в основному систематизації й узагальненню поглядів К. Маркса і В. І. Леніна на літературу; проблемам революції, людини і мистецтва; взаємовідносин партії, держави і літератури; захисту, розвитку і проведенню в життя ленінського принципу партійності і партійного керівництва мистецтвом взагалі; суті соціалістичного реалізму. За принципом розкриття названих проблем упорядкована перша частина збірки — «Естетика. Літературна критика».

Луначарський, пристрасно закоханий у художню літературу, залишив нам свої чудові етюди майже про всіх видатних митців слова минулого і сучасної йому доби. В другій частині збірки — «Статті, промови і замітки про письменників»,— наскільки дозволив обсяг книжки, подано лише дещо з багатої спадщини критика. Це в основному статті, що є зразком аналізу і пропаганди творів класиків російської літератури, визначення їх місця і ролі в ідейно-художньому розвитку радянського народу; аналізу і пропаганди марксистської літературної критики; в них дано марксистську оцінку ряду радянських письменників, громадської діяльності і творчості зарубіжних майстрів слова, які стали на бік соціальної революції, під прапор пролетарського інтернаціоналізму.

Збірка упорядкована за виданням Інституту світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР: А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах. Литературоведение, критика, эстетика. М., «Художественная литература», 1963—1967. У підготовці збірки використано багату текстуальну роботу, здійснену у восьмитомнику, зокрема наукове коментування творів видатного критика. У першій частині матеріали подано в хронологічному порядку, за винятком двох визначальних статей: «Ленін і літературознавство» та «Маркс про мистецтво». Друга частина, до статті «Вол. Маяковський — новатор» включно, подана в історичній послідовності життя і діяльності письменників, далі йдуть статті в хронологічному порядку, відповідно про радянських і зарубіжних письменників.

У статтях часто наводяться як ілюстративний матеріал виписки з художніх творів, цитати з статей, досліджень. Вони подані переважно за найновішими українськими виданнями, а при відсутності останніх — у перекладі з найновішого російського видання.

Наведені Луначарським цитати в багатьох випадках не точні, оскільки він записував їх з пам'яті. З огляду на це в примітках подано посилання на вірогідне джерело, яким користувався критик, з відповідними позначками: дивись (див.) — якщо текст майже ідентичний, порівняй (пор.) — якщо текст наближений. Коли цитати точні, посилання на джерело подаються без застережень. Відомості про суспільні літературні події, про організації, окремих осіб, книжки, про джерела цитат подаються при першій їх згадці. Посторінкові виноски, крім випадків з позначенням: *Ред.*, належать Луначарському.

Посилання на твори класиків марксизму-ленінізму подаються за найновішими українськими виданнями: К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори. Видання друге (в примітках: К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т., стор.), а також за окремими виданнями; В. І. Ленін. Повне зібрання творів (у примітках: В. І. Ленін, т., стор.).

ЕСТЕТИКА. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

ЛЕНІН І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Стаття написана для «Литературной энциклопедии» і надрукована у т. 6 (М.—Л., 1932). Наступні публікації здійснювались з урахуванням деяких виправлень, зроблених свого часу автором.

[1] «Карл Маркс» (1914).— В. І. Ленін, т. 26, стор. 44.

[2] Й. Сталін. Про основи ленінізму. Лекції, читані в Свердловському університеті (квітень—травень 1924).— Твори, т. 6. К., 1948, стор. 71.

[3] Там же.

[4] Маються на увазі «Тези про Фейєрбаха» (1845).— К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 3, стор. 1—4.

[5] «Конспект книги Гегеля «Наука логіки» (1914).— В. І. Ленін, т. 29, стор. 186.

[6] В. І. Ленін, т. 34, стор. 275.

[7] Див., наприклад, В. І. Ленін, т. 41, стор. 52.

[8] «Матеріалізм і емпіріокритицизм. Критичні замітки про одну реакційну філософію» (1908—1909).— В. І. Ленін, т. 18, стор. 77—78. Цитату з «Людвіга Фейєрбаха» Ленін супроводжував посиланням на 4-е німецьке видання, стор. 18.

[9] Там же, стор. 110.

[10] Там же, стор. 116.

[11] Там же, стор. 119.

[12] «До питання про діалектику» (1915).— В. І. Ленін, т. 29, стор. 298.

[13] Там же, стор. 298—299.

[14] Там же, стор. 299.

[15] Там же, стор. 299—300.

[16] «Матеріалізм і емпіріокритицизм...».— В. І. Ленін, т. 18, стор. 123—124.

[17] Там же, стор. 126—127.

[18] Там же, стор. 133.

[19] Там же, стор. 317.

[20] Там же, стор. 319.

[21] Там же, стор. 181—182.

[22] Там же, стор. 336.
[23] «Від якої спадщини ми відмовляємося?» (1897).— В. І. Ленін, т. 2, стор. 522—523.
[24] В. І. Ленін, т. 1, стор. 389—390.
[25] «Успіхи і труднощі Радянської влади» (1919).— В. І. Ленін, т. 38, стор. 52.
[26] «Завдання спілок молоді».— В. І. Ленін, т. 41, стор. 290.
[27] Політичний звіт ЦК РКП(б) 27 березня 1922 р.— В. І. Ленін, т. 45, стор. 89.
[28] Пор.: «Держава і революція» (1917).— В. І. Ленін, т. 33, стор. 95.
[29] Ідеться про обстріл Кремля (де засіли були вірні Тимчасовому уряду юнкерські загони) революційними військами під час Жовтневого збройного повстання 1917 року в Москві.
[30] И. Сталін. Твори, т. 7, стор. 139.
[31] Луначарський наводить цитату зі статті «Про національну гордість великоросів» (1914).— В. І. Ленін, т. 26, стор. 98.
[32] «Критичні замітки з національного питання» (1913).— В. І. Ленін, т. 24, стор. 126.
[33] В. І. Ленін, т. 32, стор. 147.
[34] В. І. Ленін, т. 27, стор. 372—373.
[35] «Талановита книжка» (1921).— В. І. Ленін, т. 44, стор. 238.
[36] В. І. Ленін, т. 17, стор. 194.
[37] Там же, стор. 200.
[38] «Наша програма» (1899).— В. І. Ленін, т. 4, стор. 175—176.
[39] В. І. Ленін, т. 16, стор. 200—202.
[40] Там же, стор. 203.
[41] Там же, стор. 250.
[42] «Суть „аграрного питання в Росії“» (1912).— В. І. Ленін, т. 21, стор. 295.
[43] Пор. у праці «Дві тактики соціал-демократії в демократичній революції» (1905).— В. І. Ленін, т. 11, стор. 42, 43.
[44] Там же, стор. 266—267.
[45] «Дві тактики соціал-демократії в демократичній революції».— Там же, стор. 68—69.
[46] «Що робити?» (1902).— В. І. Ленін, т. 6, стор. 24.
[47] «Із минулого робітничої преси в Росії» (1914).— В. І. Ленін, т. 25, стор. 90—91.
[48] «Про „Вехи“» (1909).— В. І. Ленін, т. 19, стор. 162.
[49] «Пам'яті Герцена» (1912).— В. І. Ленін, т. 21, стор. 244.
[50] Там же, стор. 243—244.
[51] Там же, стор. 244.
[52] Там же, стор. 246.
[53] Там же, стор. 246—247.
[54] Там же, стор. 247.
[55] Там же, стор. 249.
[56] В. І. Ленін, т. 16, стор. 41—42.
[57] «Ліберальне підкрашування кріпосництва» (1913).— В. І. Ленін, т. 23, стор. 17.
[58] В. І. Ленін, т. 22, стор. 81.
[59] «Про значення войовничого матеріалізму» (1922).— В. І. Ленін, т. 45, стор. 28.
[60] «Принципові питання виборчої кампанії» (1911—1912).— В. І. Ленін, т. 21, стор. 73.
[61] «Що таке «друзі народу»...» — В. І. Ленін, т. 1, стор. 280.

[62] «Торжествуюча пошлість або кадетствуючі есери» (1907).— В. І. Ленін, т. 15, стор. 202.
[63] «Про національну гордість великоросів».— В. І. Ленін, т. 26, стор. 98.
[64] «Чергові завдання Радянської влади» (1918).— В. І. Ленін, т. 36, стор. 193.
[65] «Лист до американських робітників» (1918).— В. І. Ленін, т. 37, стор. 54—55.
[66] Пор.: В. І. Ленін про літературу. К., «Дніпро», 1970, стор. 493.
[67] Там же, стор. 498.
[68] Див.: В. І. Ленін, т. 1, стор. 270.
[69] «Народники про М. К. Михайловського».— В. І. Ленін, т. 24, стор. 317—318.
[70] «Що таке «друзі народу»...».— В. І. Ленін, т. 1, стор. 244—245.
[71] В. І. Ленін, т. 3, стор. 562.
[72] «Л. М. Толстой і сучасний робітничий рух» (1910).— В. І. Ленін, т. 20, стор. 35.
[73] Там же, стор. 84.
[74] Там же, стор. 94—95.
[75] Там же, стор. 96.
[76] Там же, стор. 96—97.
[77] Там же, стор. 97—98.
[78] «Лев Толстой, як дзеркало російської революції» (1908).— В. І. Ленін, т. 17, стор. 197.
[79] Там же, стор. 198.
[80] Там же.
[81] Там же.
[82] Там же, стор. 198—199.
[83] Там же, стор. 199.
[84] Там же, стор. 200.
[85] «Л. М. Толстой».— В. І. Ленін, т. 20, стор. 17.
[86] Там же, стор. 17—18.
[87] Там же, стор. 19.
[88] Там же, стор. 19—20.
[89] Там же, стор. 35—36.
[90] В. І. Ленін, т. 47, стор. 212.
[91] «Байка буржуазної преси про виключення Горького» (1909).— В. І. Ленін, т. 19, стор. 147.
[92] «Замітки публіциста» (1910).— Там же, стор. 238.
[93] «Листи з далека» (1917).— В. І. Ленін, т. 31, стор. 47.
[94] Там же, стор. 46—47.
[95] Пор.: Спогади про В. І. Леніна в 5-ти томах, т. 1. К., Політвидав України, 1969, стор. 255.
[96] Пор.: В. І. Ленін про літературу, стор. 493.
[97] Там же, стор. 494.
[98] «Про міжнародне і внутрішнє становище Радянської республіки» (1922).— В. І. Ленін, т. 45, стор. 12.
[99] «Що робити?» — В. І. Ленін, т. 6, стор. 124.
[100] Там же, стор. 123.
[101] «Про змішування політики з педагогікою».— В. І. Ленін, т. 10, стор. 339.
[102] Й. Сталін. Про Леніна. Промова на вечорі кремлівських курсантів 28 січня 1924 р.— Твори, т. 6, стор. 56.
[103] Спогади про В. І. Леніна в 5-ти томах, т. 5, стор. 15.

[104] Там же, стор. 16.
[105] Там же, стор. 16—17.
[106] Там же, стор. 19.
[107] «Економічний зміст народництва» (1894—1895).— В. І. Ленін, т. 1, стор. 395.
[108] Радянський літературознавець В. Ф. Переверзєв (1882—1968) у 20-і роки вважав, що класова приналежність письменника, а отже, і його «класова психологія» становлять зміст його творчості. Всі елементи стилю, за Переверзєвим,— це відтворення в образах соціального характеру того класу, до якого належить сам митець, тому, мовляв, мистецтво не є відображенням дійсності і не дає об'єктивного пізнання її. Таке визначення художнього твору безпосередньо класовим буттям приводило до вульгарного соціологізму в літературознавстві і було засуджене вже тоді.
[109] В. І. Ленін. Конспект книги Лассаля «Філософія Геракліта Темного з Ефеса» (1915).— В. І. Ленін, т. 29, стор. 296.
[110] У «Конспекті книги Гегеля «Наука логіки»» (1914) Ленін писав:

«aufheben = ein Ende machen = erhalten (aufbewahren zugleich)»

тобто «зняти-закінчити-вдержати (одночасно зберегти)».— *Ред.* (В. І. Ленін, т. 29, стор. 91).
[111] В. І. Ленін, т. 12, стор. 93—94.
[112] Там же, стор. 94—95.
[113] Там же, стор. 96—97.

МАРКС ПРО МИСТЕЦТВО

Уперше надруковано у «Вестнике Коммунистической академии», 1933, № 2—3.

[1] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 13, стор. 6—7.
[2] Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 4, стор. 410.
[3] Пор. там же, стор. 411.
[4] Уривок «Гроші» тепер друкується під заголовком «Влада грошей у буржуазному суспільстві».— Див: К. Маркс і Ф. Енгельс. Із ранніх творів. К., Політвидав України, 1973, стор. 573—577.
[5] Згаданий лист уперше повністю опублікований російською мовою у виданні: К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. 1-е, т. I, стор. 431—439. Очевидно, користуючись цим виданням, Луначарський у «Литературном наследстве» (М., 1932, кн. 4—6) навів невеличкий уривок з цього листа (стор. 935).
[6] Дисертація мала назву «Відмінність між натурфілософією Демокріта і натурфілософією Епікура».— К. Маркс і Ф. Енгельс. Із ранніх творів, стор. 15—90.
[7] Пор.: К. Маркс. Дебати шостого рейнського ландтага (стаття перша). («Дебати про свободу друку...»).— К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 1, стор. 49.
[8] Пор. там же, стор. 71.
[9] Пор. там же.
[10] Пор. там же, стор. 72—73.
[11] Пор. там же, стор. 73.
[12] Пор. там же, стор. 74.
[13] Пор. там же, стор. 75.
[14] Пор. там же, стор. 76.

[15] Пор.: Ф. Енгельс. До історії Союзу комуністів.—К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 21, стор. 211.

[16] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 13, стор. 6.

[17] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 12, стор. 692, 693, 694.

[18] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 23, стор. 350—351.

[19] Цитату Луначарський узяв із статті М. Ліфшиця «Маркс» у «Литературной энциклопедии» (М.—Л., 1932, т. 6, стор. 892).— Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 23, стор. 321, виноска 24.

[20] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 23, стор. 388—389.

[21] Наведену цитату Луначарський узяв із статті М. Ліфшиця «Маркс» у «Литературной энциклопедии» (т. 6, стор. 894).— Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 9, стор. 222.

[22] Пор.: К. Маркс. Британське панування в Індії.— К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 9, стор. 133.

[23] Наближена цитата. Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 23, стор. 716—717.

[24] Стаття Маркса називається «До єврейського питання».— Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 1, стор. 355.

[25] Пор. там же, стор. 381.

[26] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 23, стор. 93.

[27] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 6, стор. 582.

[28] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 4, стор. 413.

[29] Пор. там же.

[30] Ідеться про 50-річчя від дня смерті К. Маркса, яке широко відзначалось в нашій країні у березні—квітні 1933 року.

[31] А. Луначарський перефразовує шекспірівський вислів з «Гамлета» (акт I, сцена п'ята), що його вжив К. Маркс у статті «Вісімнадцяте брюмера Луї Бонапарта», характеризуючи революцію в Європі. Він пише там: «Але революція грунтовна. Вона ще перебуває в подорожі через чистилище. Вона виконує свою справу методично. До 2 грудня 1851 р. вона закінчила половину своєї підготовчої роботи, тепер вона закінчує другу половину. Спочатку вона доводить до досконалості парламентарну владу, щоб мати можливість повалити її. Тепер, коли вона цього досягла, вона доводить до досконалості *виконавчу владу,* зводить її до її найчистішого виразу, ізолює її, протиставить її собі як єдиний об'єкт, щоб сконцентрувати проти неї всі свої сили руйнування. І коли революція закінчить цю другу половину своєї попередньої роботи, тоді Європа підведеться з свого місця і скаже, торжествуючи: Ти добре риєш, старий кроте!» — Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 8, стор. 194.

[32] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 3, стор. 374.

[33] Пор. там же, стор. 375.

[34] Пор.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 25, ч. II, стор. 355.

[35] Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 29, стор. 466.

[36] Ідеться про другу частину статті М. Ліфшиця «Маркс», а саме: «Естетичні погляди Маркса» («Литературная энциклопедия», т. 6, стор. 843—920).

[37] Книжка М. Ліфшиця «До питання про погляди Маркса на мистецтво» видана в 1933 році.

МАРКСИЗМ І ЛІТЕРАТУРА

Перша публікація — в журналі «Красная новь», 1923, № 7, грудень.

[1] Слово «ідеалізм» А. В. Луначарський часто-густо вживає не в точному значенні, що підтверджується подальшим текстом. Тут маються на увазі ідеальні, щирі почуття.

ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ НАЦІОНАЛЬНОСТЕЙ СРСР

В основу публікації покладено промову в Державній Академії художніх наук на урочистому засіданні 20 жовтня 1926 року, присвяченому відкриттю відділу по вивченню мистецтва національностей СРСР.

Уперше опубліковано в кн.: Искусство народов СССР, вып. первый. М., Изд-во ГАХН, 1927.

[1] Ідеться про статтю М. Г. Смирнова «Мистецтво і революція», з якою А. В. Луначарський ознайомився ще до надрукування її в журналі «Народный учитель» (1926, № 11) і відповів її авторові в тому ж номері журналу.

[2] *Гастєв О. К.* (1882—1941) — російський радянський поет, учений, в основі художньої і наукової творчості якого лежала робітнича тематика, ідеї трудової культури. Його поетична творчість 20-х років ідейно була пов'язана з Пролеткультом.

[3] *Гобсон* Джон Аткінсон (1858—1940) — англійський буржуазний економіст.

[4] А. В. Луначарський полемізує тут з прихильниками подібних поглядів з Асоціації пролетарських музикантів (АПМ) 20-х років, які виступали проти так званого «музикального народництва», течії, яка в створенні нової пролетарської музики грунтувалася виключно на старій селянській пісні.

[5] Президент Державної Академії художніх наук П. С. Коган виступив з промовою на цьому самому засіданні.

ЗА ЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУР СВІТУ

Уперше опублікована як передова стаття до новоорганізованого журналу «Вестник иностранной литературы», 1928, № 1, січень.

[1] Стаття в журналі йшла без заголовка. Під зазначеною назвою опублікована у виданні: А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., Учпедгиз, 1958.

ТЕЗИ ПРО ЗАВДАННЯ МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ

«Тези» А. Луначарський виголосив на Першому Всесоюзному з'їзді ВАППу, що відбувався з 30 квітня по 8 травня 1928 року. Потім їх опубліковано у вигляді статті в журналах «Новый мир», 1928, № 6, червень, і «На литературном посту», 1928, № 11—12, червень.

[1] Л. М. Толстой у трактаті «Що таке мистецтво» (1897—1898) писав: «...Якщо мистецтво є важлива справа, духовне благо, необхідне для всіх людей... то воно має бути доступне всім людям».— Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30. М., Гослитиздат, 1951, стор. 84.

[2] *«Консули, будьте пильні»* — заклик, з яким сенат у Стародавньому Римі звертався до консулів у грізні для держави години.

КЛАСОВА БОРОТЬБА В МИСТЕЦТВІ

Стаття, в основу якої покладено однойменну доповідь А. Луначарського 17 лютого 1929 року в Московській консерваторії, вперше опублікована в журналі «Искусство», 1929, № 1—2, березень—квітень.

[1] *Анрі Бергсон* (1859—1941) — французький філософ-ідеаліст, який, ігноруючи відчуття та інтелектуальний досвід, домінуючу роль у сприйманні художнього твору віддавав інтуїції.

[2] *Герберт Спенсер* (1820—1903) — англійський буржуазний філософ, інтерес до соціології якого Луначарський проявив у ранній період своєї творчості.

[3] Міркування Луначарського про те, що в таких галузях динамічних мистецтв, як музика й танці, відсутня класова боротьба, що це так зване чисте мистецтво не має ніякого відношення до ідеології,— хибне, і в ряді інших моментів він сам спростовує його.

[4] *Брік Й. М.* (1888—1945) — російський радянський критик і теоретик літератури, драматург. У статті «Наша словесна робота» за підписами В. В. Маяковського та Й. М. Бріка («Леф», 1923, № 1) говорилось: «Ми не жерці-творці а майстри — виконавці соціального замовлення». Термін «соціальне замовлення» пізніше, наприкінці 20-х — на початку 30-х років, тлумачився деякими критиками вульгарно, як «реальне», «фактичне» замовлення, що породжує пристосуванство, халтуру. Сам Маяковський протиставляв «соціальне замовлення» — «фактичному». Див.: В. В. Маяковский. Полн. собр. соч., т. 12. М., Гослитиздат, 1959, стор. 119.

[5] Див. резолюцію ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури».— Культурне будівництво в Українській РСР, т. І. К., Держполітвидав УРСР, 1959, стор. 292—293.

[6] Там же, стор. 293.

[7] Там же.

[8] Там же, стор. 293—294.

СЕЛЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ГЕНЕРАЛЬНА ЛІНІЯ ПАРТІЇ

Стаття, в основу якої покладено доповідь А. Луначарського 3 червня 1929 року на Першому Всеросійському з'їзді селянських письменників, уперше опублікована в журналі «Земля советская», 1929, № 8, серпень. Повний виклад доповіді, яка була виголошена від імені ЦК ВКП(б), вміщено в книжці «Пути развития крестьянской литературы» (М.—Л., Госиздат, 1930).

[1] Очевидно, тут ідеться про п'єсу німецького драматурга Генріха Клейста (1777—1811) «Принц Фрідріх Гомбурзький».

[2] Цитується за резолюцією ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури».— Див.: Культурне будівництво в Українській РСР, т. І, стор. 294.

[3] А. Луначарський наближено передає слова Н. К. Крупської: «Робітник думає звичайно образами, і тому найпереконливіше для робітничої маси — це художні образи. Цей бік справи особливо виразно показала революція. В ній (у демонстраціях, процесіях, на фронтах — скрізь, де виступала маса) було дуже багато театральності — не штучної, пишної, а природної, революційної театрально-

сті».— Н. К. Крупська. Педагогічні твори в десяти томах, т. 7. К., «Радянська школа», 1965, стор. 127.

[4] Луначарський, очевидно, мав на увазі передусім твори С. Кличкова (псевдонім С. А. Лешенкова, 1889—1940), в яких він явно не приймав радянської дійсності, тяжів до старовини, патріархального устрою.

ЛЕНІН І МИСТЕЦТВО (Передмова)

Уперше надруковано в кн.: Ленин и искусство. Литература, музыка, театр, кино, изо. М.—Л., изд-во Теакинопечать, 1929.

[1] Мається на увазі партійна нарада з питань театру при Агітпропі ЦК ВКП(б), яка відбулася в травні 1927 року і на якій А. В. Луначарський виступив з доповіддю «Підсумки театрального мистецтва», а також Всесоюзна партійна нарада з питань кіно 15—21 березня 1928 року.

Г. В. ПЛЕХАНОВ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК

Стаття написана у 1929—1930 роках для третього тому «Истории русской критики», що виходив за редакцією А. Луначарського і В. Полянського. Том був підготовлений до друку, але в світ не вийшов. Згодом уривки цієї статті опубліковано в журналі «Литературний критик», 1935, № 7, липень. Уперше повністю стаття опублікована у виданні: А. В. Луначарский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 8, стор. 222—301.

Луначарський у цій статті цитує багатьох авторів, посилаючись на видання: Г. В. Плеханов. Сочинения, т. 1—24. М.—Л., 1923—1927. Далі скорочено: Плеханов, т., стор.

[1] *Морган* Льюїс-Генрі (1818—1881)— американський етнограф, археолог і соціолог, автор праць з історії первісного суспільства «Системи спорідненості і властивості людської сім'ї», «Стародавнє суспільство», «Будівлі і домашнє житло американських індіанців».

Праці, подібні до морганівських — маються на увазі праці швейцарського етнолога Йоганна-Якоба Бахофена з історії первісної сім'ї «Материнське право» і шотландського вченого, дослідника історії первісного суспільства, Джона-Фергюсона Мак-Леннана «Первісний шлюб, дослідження про походження обряду викрадення у весільних церемоніях».

К. Маркс і Ф. Енгельс високо цінили праці Моргана. Ф. Енгельс працю «Походження сім'ї, приватної власності і держави», як засвідчує її підзаголовок, написав «у зв'язку з дослідженнями Л.-Г. Моргана». У 1880—1881 роках К. Маркс докладно законспектував працю Моргана «Стародавнє суспільство» зі своїми коментарями.

[2] Ідеться про статті російського літературного критика-ідеаліста А. Волинського (1863—1926), що друкувалися в журналі «Северный вестник», в яких він ревізував ідейну спадщину революційних демократів, а також підносив ідеалістичні теорії реакційних філософів, літературних критиків, письменників. Згодом статті А. Волинського було видано окремою книжкою, яку Г. В. Плеханов у 1897 році вщент розкритикував (див.: Плеханов, т. 10, стор. 165—197).

[3] Цитата з праці «Економічний зміст народництва і критика його в книзі п. Струве».— В. І. Ленін, т. 1, стор. 390.

[4] Пор.: Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 30 М., Гослитиздат, 1951, стор. 65.
[5] Пор. там же, стор. 63, 64.
[6] Плеханов, т. 14, стор. 5—6.
[7] Пор. там же, стор. 10.
[8] Там же, стор. 11.
[9] Там же, стор. 14.
[10] Пор. там же, стор. 26.
[11] Там же.
[12] Там же, стор. 25.
[13] Там же, стор. 28.
[14] Там же, стор. 29.
[15] Там же, стор. 55.
[16] Там же, стор. 57.
[17] Там же, стор. 59.
[18] Там же, стор. 60.
[19] Там же, стор. 63.
[20] Луначарський має на увазі праці німецького історика і соціолога Генріха Кунова з етнографії та виникнення релігійних вірувань і особливо з історії народного господарства, що містять цінний фактичний матеріал, як, наприклад, «Стародавньоперуанські селянські і маркові общини».
[21] Плеханов, т. 14, стор. 34.
[22] Там же, стор. 31—32.
[23] Пор.: З рукописної спадщини К. Маркса. Вступ.— К. Маркс і Ф. Енгельс, т. 12, стор. 692—694.
[24] *Тен Іпполіт* (1828—1893) — французький теоретик літератури і мистецтва, філософ, історик. Літературні явища пояснював, виходячи зі своєї позитивістської концепції «раси», «середовища» та «моменту». Цю тріаду він уперше вивів у вступі до «Історії англійської літератури» (1863—1864). Луначарський цитує Тена за статтею Плеханова «Про Белінського» (Плеханов, т. 22, стор. 177).
[25] Там же, стор. 177—178.
[26] Пор.: Плеханов, т. 14, стор. 118—119.
[27] Там же, стор. 126.
[28] Там же, стор. 132.
[29] Там же, стор. 136.
[30] Там же, стор. 138.
[31] Пор. там же, стор. 139.
[32] Там же.
[33] Там же, стор. 140.
[34] Пор. там же.
[35] Пор. там же, стор. 174.
[36] Там же, стор. 175.
[37] Там же, стор. 176.
[38] Там же, стор. 178.
[39] Там же.
[40] Там же, стор. 178—179.
[41] *Повапити* (заст.) — пофарбувати. Сказати «поваплений гріб» — означає сказати про щось або про когось щось огидне, що приховується під приваблюючою зовнішністю.
[42] Плеханов, т. 14, стор. 137.
[43] Там же, стор. 138.
[44] Там же.
[45] Там же, стор. 77.

[46] Там же, стор. 78—79.
[47] Там же, стор. 79.
[48] Там же, стор. 211.
[49] Плеханов, т. 10, стор. 262—263.
[50] Там же, стор. 263—264.
[51] Там же, стор. 264.
[52] Там же, стор. 35.
[53] Там же, стор. 299—300.
[54] Там же, стор. 295—296.
[55] Там же, стор. 296.
[56] Там же, стор. 296—297.
[57] Плеханов, т. 14, стор. 96—97.
[58] Пор. там же, стор. 97.
[59] Там же, стор. 98.
[60] Там же, стор. 99.
[61] Там же, стор. 103.
[62] Пор. там же, стор. 105.
[63] Там же, стор. 116—117.
[64] Пор., наприклад, передмову до третього видання збірника «За двадцать лет».— Там же, стор. 185—190.
[65] Там же, стор. 190.
[66] Там же, стор. 189.
[67] Плеханов, т. 23, стор. 144. Два останні рядки належать не Бєлінському, а Плеханову.
[68] Там же, стор. 148.
[69] Пор. там же.
[70] Пор. там же, стор. 149.
[71] О. Фадєєв у своїй промові на пленумі РАППу (вересень 1929 року) говорив про романтизм і про Ф. Шіллера зокрема так: «Наше розуміння реалістичного і романтичного методів не збігається з тим розумінням реалізму і романтизму, яке властиве було старим професорам літератури. Ці панове намудрували неймовірну кількість «ізмів». Ми розрізняємо методи реалізму і романтики як методи більш або менш послідовних матеріалізму і ідеалізму в художній творчості... Шіллер ішов шляхом ідеалізації і містифікації буржуазних героїв, буржуазного способу життя». Романтизмові Фадєєв протиставляв реалізм Бальзака, Флобера, Толстого (див.: А. Фадеев. За тридцать лет. Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М., «Советский писатель», 1957, стор. 67 та ін.).
[72] Плеханов, т. 23, стор. 156—157.
[73] Там же, стор. 233.
[74] Пор. там же, стор. 234—235.
[75] Там же, стор. 234.
[76] Ідеться про книжку Ю. М. Стеклова «Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского». СПб., 1909, якій Г. В. Плеханов присвятив статтю «Ще про Чернишевського» (т. 4, стор. 346—370). Наприкінці Плеханов писав: «Він (Ю. М. Стеклов.— *Ред.*) ніяк не може змиритися з тією думкою, що М. Г. Чернишевський, який мав глибокий розум і відзначався благородним характером, залишався на точці зору утопічного соціалізму. Проте історія показує, що в цьому немає нічого неможливого: між представниками утопічного соціалізму було немало геніальних умів і світлих постатей. Якби Ю. М. Стеклов згадав про це, приступаючи до свого твору про Чернишевського, то, напевно, менше погрішив би проти історизму» (там же, стор. 370).
[77] Пор.: Плеханов, т. 6, стор. 252.

[78] Плеханов, т. 23, стор. 147.
[79] Пор.: «Про Белінського» (там же, стор. 219). У дужках — слова Луначарського.
[80] «Естетична теорія М. Г. Чернишевського».— Плеханов, т. 6, стор. 252.
[81] Там же, стор. 253—254.
[82] Пор.: Плеханов, т. 14, стор. 192.
[83] Там же.
[84] Пор.: Плеханов, т. 23, стор. 164.
[85] Див. статтю «М. Г. Чернишевський».— Плеханов, т. 6, стор. 292.
[86] «Від цього і до цього місця».— Плеханов, т. 24, стор. 186.
[87] Там же, стор. 249.
[88] Пор.: М. О. Некрасов. Кому на Русі жити добре. Частина I. Розділ V. Поміщик. Переклад М. Пригари.
[89] Цитата зі статті «Від цього і до цього місця». Пор.: Плеханов, т. 24, стор. 186.
[90] Там же, стор. 187.
[91] Там же, стор. 190.
[92] Там же, стор. 192.
[93] «Змішання уявлень».— Там же, стор. 205.
[94] Пор. там же, стор. 224.
[95] «Ще про Толстого».— Там же, стор. 248.
[96] «Толстой і природа».— Пор. там же, стор. 252—253.
[97] Пор. там же, стор. 193—194.
[98] Пор. там же, стор. 242.
[99] Пор. там же, стор. 243.
[100] Пор. там же.
[101] Спочатку Луначарський мав намір останній розділ статті присвятити Чернишевському, про що він залишив відповідний запис (див.: А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 8, стор. 590, прим. 145). В ході роботи задум змінився.
[102] Слово, вписане Луначарським, текстологам не пощастило прочитати.

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА — ПОЛІТИЧНА ЗБРОЯ

Уперше надруковано в журналі «За теоретическую учебу», 1931, № 8, квітень.

[1] Луначарський цитує авторецензію на трактат Чернишевського «Естетичне відношення мистецтва до дійсності».— Пор.: М. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. 2. М., Гослитиздат, 1949, стор. 116—117.
[2] Наближена цитата зі статті Добролюбова «Цікавий пасаж в історії російської словесності».— Пор.: Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. 5. М.—Л., Гослитиздат, 1962, стор. 551—552.
[3] Літературна група «Перевал» організувалась у 1923 році. О. Воронський, Д. Горбов, А. Лежнев та інші «перевальці» стояли на хибних позиціях, перебільшуючи роль інтуїтивного, підсвідомого начала в художній творчості; ігноруючи партійність літератури, вони висунули теорію «єдиного потоку», питання гуманізму розв'язували з абстрактних, позакласових позицій.
[4] Ідеться про статтю М. Серебрянського «Ворог», надруковану в журналі «РАПП», 1931, № 1, січень — лютий.

[5] Ширше про художній стиль М. Г. Чернишевського А. В. Луначарський пише в статті «Чернишевський як письменник» (див. наше видання) та в статтях «Романи М. Чернишевського», «До ювілею М. Г. Чернишевського», «М. Чернишевський і Л. Толстой» (див. восьмитомне видання, т. 1).

ВАЦЛАВ ВАЦЛАВОВИЧ ВОРОВСЬКИЙ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК

Уперше надрукована як вступна стаття у виданні: В. В. Воровский. Сочинения. М., Соцэкгиз и Партиздат, 1931—1933.

[1] У першому томі названого видання вміщено статтю М. Л. Мещерякова (1865—1942) — професіонального революціонера й літератора — «Вацлав Вацлавович Воровський. Біографічний нарис».— Див.: В. В. Воровский. Сочинения (далі скорочено — Воровский).

[2] Взято зі статті В. Воровського «Батьки і діти».— Воровский, т. 2, стор. 72—73.

[3] Трохи змінена фраза Г. В. Плеханова з його промови на Міжнародному робітничому соціалістичному конгресі в Парижі в липні 1889 року.— Пор.: Плеханов, т. 4, стор. 54.

[4] У 1919 році В. Воровський очолював «Госиздат».

[5] В. Воровський був визначним радянським дипломатом, представляв Радянську Росію на Лозаннській конференції і 10 травня 1923 року загинув від руки білогвардійського вбивці — емігранта Конраді.

[6] Пор.: Воровский, т. 2, стор. 397—398.

[7] Луначарський посилається на статтю Г. В. Плеханова «Пролетарський рух і буржуазне мистецтво (Шоста Міжнародна художня виставка у Венеції)».— Пор.: Плеханов, т. 14, стор. 79.

[8] Пор. у Маркса в праці «До критики гегелівської філософії права. Вступ»: «Подібно до того, як філософія знаходить у пролетаріаті свою *матеріальну* зброю, так і пролетаріат знаходить у філософії свою *духовну* зброю».— К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 1, стор. 397.

[9] Пор.: В. І. Ленін, т. 43, стор. 16, 32, 126—127.

[10] Пор.: В. Воровский. Литературные очерки, изд-во «Новая Москва», 1923, стор. 222 (післямова В. Фріче).

[11] Воровский, т. 2, стор. 216—217.

[12] Див.: Воровский, т. 2, стор. 217.

[13] Там же, стор. 218.

[14] Там же.

[15] Там же.

[16] Там же, стор. 218—219.

[17] Там же, стор. 219.

[18] Пор. там же.

[19] Пор. там же, стор. 221.

[20] Там же, стор. 221—222.

[21] Там же.

[22] Див.: Артур Ренсом. Шесть недель в Советской России. Пер. с англ. М.—Л., Госиздат, 1924, стор. 62.

Доповідь на 2-му пленумі Оргкомітету Спілки письменників СРСР 12 лютого 1933 року, повний виклад якої під однойменним заголовком було вміщено в журналі «Советский театр», 1933, № 2—3, лютий—березень.

У Центральному партійному архіві Інституту марксизму-ленінізму при ЦК КПРС зберігається машинописний «Конспект доповіді про завдання драматургії», датований 10 лютого 1933 року, який ліг в основу доповіді на пленумі.— Див.: А. В. Луначарский. Собрание сочинений, т. 8, стор. 613—617.

[1] А. В. Луначарський через хворобу не зміг виступити на пленумі Оргкомітету Спілки письменників із заключним словом, а тому ця стаття стала наслідком перегляду стенограм диспутів на пленумі і вперше появилася в журналі «Литературный критик», 1933, кн. 1.

[2] *Стецький І. О.* (1893—1939) — радянський партійний діяч, на той час — зав. відділом агітації і пропаганди ЦК ВКП(б).

[3] *МОРП* — Міжнародне об'єднання революційних письменників, у створенні якого активну участь брав А. В. Луначарський. Так, він очолював Міжнародне бюро зв'язків пролетарської літератури, що було утворене в 1924 році, і про його роботу доповідав 9 січня 1925 року на Першій Всесоюзній конференції (нараді) пролетарських письменників; він очолив Першу Міжнародну конференцію пролетарських революційних письменників, писав звернення до революційних письменників усього світу.

ДУМКИ ПРО МАЙСТРА

Уперше стаття надрукована в «Литературной газете», 1933, 11 червня.

ДУМКИ ПРО КРИТИКУ

Уперше надруковано в «Литературной газете», 1933, 17 липня. Подається за збіркою: А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., ГИХЛ, 1957.

[1] *«Думки про майстерність»* — стаття Луначарського, надрукована в «Литературной газете», 1933, 11 червня.

[2] *Бекмессер* — одна з дійових осіб опери Ріхарда Вагнера «Нюрнберзькі майстри співу» («Мейстерзінгери»); сухий педант, поборник шкільних правил у мистецтві, ворог народної поезії.

СТАТТІ, ПРОМОВИ І ЗАМІТКИ ПРО ПИСЬМЕННИКІВ

ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ ПУШКІН

Стаття, в основу якої покладено вступне слово А. В. Луначарського 8 лютого 1922 року в Москві у Будинку Спілок на вечорі, присвяченому 85-й річниці від дня смерті О. С. Пушкіна, вперше була опублікована в газеті «Известия ВЦИК», 1922, 12 лютого.

[1] Мовиться про щорічне вшанування пам'яті Пушкіна в день його смерті, започатковане рішенням петроградських літературно-наукових організацій у 1921 році.

[2] Слова Сави з драми Л. Андреєва «Сава».— Див.: «Драматургия „Знания"». М., «Искусство», 1964, стор. 417.

[3] Мається на увазі «Сцена з Фауста» (1825).

[4] *Веймарський напівбог* — Гете.

[5] Слова «варварський» і далі «варварство» Луначарський вживає в розумінні одного з трьох ступенів розвитку людського суспільства (дикість, варварство, цивілізація), за визначенням Ф. Енгельса.

В. Г. БЄЛІНСЬКИЙ

В основу статті покладено промову А. В. Луначарського 13 червня 1923 року на урочистому спільному засіданні Російської Академії художніх наук і Товариства шанувальників російської словесності в зв'язку з 75-річчям від дня смерті В. Г. Бєлінського. Вперше була опублікована у збірнику «Венок Белинскому», изд-во «Новая Москва», 1924.

[1] Це судження спірне, воно значною мірою стосується, так би мовити, професійної культури, твореної освіченими людьми з культурно-домінуючого класу. Через кілька сторінок Луначарський сам пише, що справжня література є, по суті, творчість народу через його обранців.

[2] Маються на увазі слова Бєлінського: «Всюди бачите ви в ньому людину, яка душею і тілом належить до основного принципу, що становить сутність зображуваного ним класу; коротше, всюди бачите російського поміщика...» (В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд-во АН СССР, 1955, стор. 502). Далі посилаємося на це видання.

[3] Луначарський говорить про патріотизм панівних верств дворянства, який не вільний від націоналістичного відтінку. Такий «патріотизм» нічого спільного не має з патріотизмом Бєлінського, про який критик говорить у своїй статті.

[4] Про це Бєлінський пише російському письменнику і критикові В. П. Боткіну 2—6 грудня 1847 року та російському критикові і мемуаристові П. В. Анненкову 15 лютого 1848 року.— Пор.: Белинский, т. 12, стор. 452 і 468.

[5] Під «народницькою інтелігенцією» Луначарський має на увазі всю різночинну інтелігенцію, яка змінила дворянську інтелігенцію.

[6] В. Г. Бєлінського під приводом «обмеженості здібностей» виключили з університету в 1832 році за його антикріпосницьку драму «Дмитрій Калінін» (1830)

[7] Ідеться про статтю «Бородінська річниця. В. Жуковського...» (1839), в якій Бєлінський однобічно витлумачував філософське положення Гегеля: «Все дійсне розумне».

[8] Див.: «Минуле і думи», ч. IV, розділ 25.

ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ ЯК ПИСЬМЕННИК

Уперше статтю надруковано в журналі «Вестник Коммунистической академии», 1928, № 30. В її основу покладено промову на урочистому засіданні з нагоди сторіччя від дня народження М. Г. Чернишевського.

[1] Наведених слів про дисертацію Чернишевського у листах Тургенєва до Л. Толстого немає. Вони, очевидно, взяті з листа Тургенєва до О. Дружиніна і Д. Григоровича від 10 липня 1855 року (Первое собрание писем И. С. Тургенева. СПб., 1884, стор. 12—14).

[2] Г. В. Плеханов справді негативно ставився до Великої Жовтневої соціалістичної революції і вважав, що у відсталій селянській

Росії побудувати соціалізм неможливо. Але разом з тим він визнав Жовтневу революцію революцією пролетарською і, на відміну від багатьох меншовиків, не став боротися проти Радянської влади.

[3] Луначарський має на увазі статтю радянського літературознавця і мистецтвознавця В. М. Фріче (1870—1929) «Естетика М. Г. Чернишевського» (див.: «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1928, 26 листопада), в якій високо оцінено образну «публіцистику».

[4] *Рязанов Д. Б.* (Гольдендах Д. Б., 1870—1938) — соціал-демократ, меншовик, на VI з'їзді партії (1917) був прийнятий до РСДРП(б). З 1921 року був директором Інституту К. Маркса і Ф. Енгельса. В 1931 р. виключений з ВКП(б) за сприяння контрреволюційній діяльності меншовиків. Луначарський має на увазі статтю Д. Б. Рязанова «Маркс і Енгельс про шлюб і сім'ю», вперше надруковану в «Летописи марксизма», кн. III, 1927.

[5] Луначарський посилається на положення з промови В. І. Леніна на III Всеросійському з'їзді РКСМ 2 жовтня 1920 року: «Ми говоримо: моральність це те, що служить зруйнуванню старого експлуататорського суспільства і об'єднанню всіх трудящих навколо пролетаріату, який будує нове суспільство комуністів».— В. І. Ленін, т. 41, стор. 296.

[6] Н. К. Крупська виступала на урочистому засіданні, присвяченому сторіччю від дня народження Чернишевського. Вона говорила зокрема: «Товариші, я хочу сказати кілька слів про той вплив, що його мав Чернишевський на Володимира Ілліча. У своїх статтях і книжках Володимир Ілліч ніколи прямо не говорив про цей вплив, але щоразу, коли він згадував про Чернишевського, його мова ставала пристрасною... І все те, що сказав про Чернишевського Володимир Ілліч, сповнене особливої поваги до його пам'яті» (В. І. Ленін про літературу, стор. 497). Про це ж Н. К. Крупська писала і в статті «Що подобалось Іллічу з художньої літератури» (див. той самий збірник).

[7] Ідеться про комедію «Нігіліст», написану Л. Толстим у 1866 році для домашнього спектаклю. Опублікована за першим варіантом, який дійшов до нас, у 1928 р. під назвою «Комедія в трьох діях» (Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в девяноста томах, т. 7, стор. 325—341).

[8] Цитата із статті В. І. Леніна «„Селянська реформа" і пролетарсько-селянська революція».— Див.: В. І. Ленін, т. 20, стор. 165. Слова *«базіками, хвастунами і дурнями»* Ленін узяв із третього розділу першої частини роману «Пролог», їх говорить Волгін.

[9] Луначарський наводить уривок з «Листа із провінції», надрукованого за підписом «Російська людина» в листі 64 «Колокола» 1 березня 1860 року (див.: А. И. Герцен. Собр. соч., в тридцати томах, т. 14. М., Изд-во АН СССР, 1954—1961, стор. 540—541). Хто автор листа, остаточно досі не встановлено.

М. О. ДОБРОЛЮБОВ

Уперше статтю надруковано в газеті «Петроградская правда», 1918, 27 жовтня. В основу її покладено підготовану Луначарським промову на відкритті пам'ятника М. О. Добролюбову, яке відбулося 27 жовтня 1918 р.

[1] Ідеться про лист М. О. Добролюбова професорові Нижньоновгородської духовної семінарії І. М. Сладкопєвцеву від 31 грудня

1852 — 10 липня 1853 року, що його частково опублікував М. Г. Чернишевський у «Матеріалах для біографії М. О. Добролюбова» в «Современнике», 1862, кн. 1 (див.: Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в пятнадцати томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1951, стор. 30—35). Повністю лист опублікований у кн.: Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. 9. М.—Л., «Художественная литература», 1964, стор. 19—28.

[2] *«Свисток»* — сатиричний відділ — додаток до «Современника» — організував і редагував з 1859 року М. О. Добролюбов.

[3] *«Милый друг, я умираю»* — перший рядок з однойменного вірша Добролюбова (1861).— Див.: Н. А. Добролюбов. Собр. соч. в девяти томах, т. 8, стор. 87.

М. ГОРЬКИЙ-МИТЕЦЬ

Уперше надрукована в журналі «Литература и искусство», 1931, № 4 (жовтень—грудень). В основу статті покладено вступну лекцію про О. М. Горького в Інституті літератури, мистецтва і мови Комуністичної академії в 1931 році.

[1] *Радек К. Б.* (1885—1939) — соціал-демократ. У більшовицькій партії — з 1917 року. Після Жовтневої соціалістичної революції працював у Наркоматі закордонних справ. У 1918 році — «лівий комуніст», з 1923 року — активний діяч троцькістської опозиції. У 1936 році виключений з партії.

[2] Ідеться про книжку радянського літературного критика Д. О. Горбова «Шлях М. Горького», вид-во Артілі письменників «Круг», 1928.

[3] *Нусінов І. М.* (1889—1950) — російський радянський літературознавець, виступав 22 жовтня 1927 року на урочистому засіданні, присвяченому 35-річчю літературної діяльності М. Горького. Див. стенограму його виступу («Вестник Коммунистической академии», кн. XXIV. М., 1927, стор. 249—255).

[4] Про так звану школу проф. Переверзєва див. прим. 108 до статті «Ленін і літературознавство».

[5] Група «Вперед», до якої разом з Богдановим і Базаровим належав і Луначарський, зайняла шкідливу для партії позицію одзовістів-ультиматистів. Рішенням наради розширеної редакції «Пролетария», що відбувалася в Парижі в червні 1909 року, група вважалася поза партією. В. І. Ленін доклав багато зусиль, щоб зберегти для партії такого талановитого працівника, як Луначарський. О. М. Горький згадував, як Ленін говорив йому: «Луначарський вернеться в партію, він — менший індивідуаліст, ніж ті двоє (Богданов і Базаров.— *Ред.*). Напрочуд багато обдарована натура. Я до нього «відчуваю слабість»... Я його, знаєте, люблю, чудовий товариш!» (Див.: Спогади про В. І. Леніна в п'яти томах, т. 2, стор. 266). А. В. Луначарський у складі «міжрайонної» організації РСДРП в Петрограді на VI з'їзді РСДРП(б) знову був прийнятий у партію (див.: Історія Комуністичної партії Радянського Союзу в шести томах. К., Політвидав України, 1968, т. 2, стор. 279—280 і т. 3, кн. І, стор. 180). Щодо М. Горького, то він з партією не поривав, як і партія не поривала з ним. З цього приводу В. І. Ленін писав, що «буржуазним партіям *хочеться,* щоб Горький вийшов з соціал-демократичної партії. Буржуазні газети із шкіри пнуться,

щоб розпалити незгоди всередині соціал-демократичної партії і показати їх у потворному вигляді.

Даремно стараються буржуазні газети. Товариш Горький надто міцно зв'язав себе своїми великими художніми творами з робітничим рухом Росії і всього світу, щоб відповісти їм інакше, як презирством».— В. І. Ленін, т. 19, стор. 147.

[6] Ідеться про цикл статей М. Горького «Несвоєчасні думки», що публікувалися в газеті «Новая жизнь» в 1917 — першій половині 1918 року.

[7] У повісті «Сповідь» (1908), зокрема в образі молодого селянина Матвія, який пішов у мандри шукати якого-небудь «бога», якої-небудь релігії, Горький втілює ідеї релігійно-художньої течії богошукання і богобудівництва, які після поразки революції 1905—1907 років проповідував Луначарський і які, маючи тісний зв'язок з ним, поділяв Горький, намагаючись до справи революції примішати й релігію. Захоплення богобудівництвом було серйозною помилкою, на яку Горькому вказував В. І. Ленін і допоміг йому втвердитися на марксистських позиціях.

[8] Ім'я купця-ділка з твору Салтикова-Щедріна «Благонамірені розмови», яке стало прозивним.

[9] Луначарський помилково приписує Горькому думку його героя Клима Самгіна: «Людина — це система фраз, і не більше» (див.: М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 19. М., Гослитиздат, 1949—1953, стор. 396).

БРЮСОВ І РЕВОЛЮЦІЯ

Стаття вперше надрукована в журналі «Печать и революция», 1926, № 6.

[1] *Сакулін П. М.* (1868—1930) — радянський літературознавець.

[2] *Нідерландці* — композитори нідерландської школи епохи Відродження, в творчості яких досягло високого розвитку мистецтво поліфонії.

[3] Луначарський розглядає й цитує вірш «Смерть Олександра» із збірки «Дзеркало тіней» (1912), а не «Олександр Великий», що ввійшов до збірки «Tertia vigilia» (1900).

ВОЛ. МАЯКОВСЬКИЙ — НОВАТОР

В основу статті покладено промову в Комуністичній академії на вечорі, присвяченому пам'яті В. Маяковського 14 квітня 1931 р. Вперше опублікована в журналі «Литература и искусство», 1931, № 5—6, травень — червень.

[1] *Шенгелі Г. А.* (1894—1956) — радянський поет, перекладач, літературознавець. Див. його книжку «Маяковский во весь рост». М., изд-во Всероссийского общества поэтов, 1927, стор. 24—26.

[2] *Журден* — персонаж комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич (1670).

[3] Не точна цитата з листа Маяковського. Насправді: «В тому, що вмираю, не звинувачуйте нікого і, будь ласка, не розпускайте пліток. Покійник цього страшенно не любив».— Див.: В. Маяковский. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1955—1961, стор. 138.

ФУРМАНОВ

Перша публікація з'явилась у журналі «30 дней», 1926, № 4, жовтень. З деякими виправленнями статтю передруковано як передмову до кн.: Дмитрий Фурманов. Незабываемые дни. Очерки и рассказы. М.—Л., «Земля и фабрика», 1926.

[1] Ідеться про Б. А. Пильняка (1894—1941), який того року опублікував в «Новом мире» «Повість непотушеного місяця». Редколегія визнала, що вміщення її в журналі було «явною і грубою помилкою».

«ЛЮБОВ ЯРОВА»

Уперше під заголовком «Любов Ярова» К. Треньова (Малий театр)» як рецензія на спектакль була надрукована в газеті «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1926, 31 грудня.

[1] П'єса Д. Смоліна «Іван Козир і Тетяна Руських» поставлена 27 січня 1925 року на сцені Малого театру І. С. Платоном і Л. М. Прозоровським.

[2] А. В. Луначарський під лівим театром мав тут на увазі прогресивний революційний театр.

ПЕРЕДМОВА
[до книжки Акопа Акопяна «Новое утро»]

Уперше надруковано в кн.: Акоп Акопян. Новое утро. М.—Л., Госиздат, 1928.

[1] А. В. Луначарський зустрівся з Акопяном у 1911 році в Парижі, куди Акопян — член партії більшовиків з 1904 року — приїхав за завданням партії. Тут він передав Луначарському (як і К. Лібкнехту в Берліні) для опублікування в зарубіжних газетах копії документів про катування у в'язниці відважного революціонера С. А. Тер-Петросяна (Камо).

[2] Мається на увазі поема А. Акопяна «Шір-Канал-Більшовик» (1924), присвячена будівництву першого каналу в Ленінаканському районі, Вірменської РСР.

[ПРО ТВОРЧІСТЬ ДЕМ'ЯНА БЄДНОГО]

Перша публікація, в основу якої покладено промову Луначарського в Комуністичній академії на вечорі, присвяченому творчості Дем'яна Бєдного, 27 червня 1931 року, з'явилася в журналі «Октябрь», 1963, № 4, під назвою «Художник народних мас».

[1] Такої думки дотримувався, зокрема, радянський літературознавець О. Г. Цейтлін (1901—1962) у статті «Литературной энциклопедии», т. 1, 1930.

[2] Маються на увазі оцінки, що їх дає радянський літературознавець О. В. Єфремін у книжках «Демьян Бедный и искусство агитки», 1927 та «Громовая поэзия», 1929.

[3] Найбільш розгорнуте обгрунтування цього лозунга дав радянський письменник Ю. М. Либединський (1898—1959) у статті «Завдання одем'янювання» («На литературном посту», 1931, № 1).

[4] Мається на увазі висловлювання В. І. Леніна про Дем'яна Бєдного, зафіксоване Горьким у нарисі «В. І. Ленін».— М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 17, стор. 45.

[5] У статті «Що подобалось Іллічу з художньої літератури» Н. К. Крупська писала, згадуючи про останні місяці життя Леніна: «Він любив слухати вірші, особливо Дем'яна Бєдного. Але подобалися йому більше не сатиричні вірші Дем'яна, а пафосні» (В. І. Ленін про літературу, стор. 496).

[6] Луначарський говорить про статтю Воровського «Ще про Горького» (1911), яку він докладно розглядає в своїй праці «В. В. Воровський як літературний критик».

[7] І. С. Тургенєв так висловився у листі до Я. П. Полонського від 13 січня 1868 року.— Див.: И. С. Тургенев. Первое собрание писем. СПб., 1884, стор. 130.

[8] Луначарський згадує, напевно, висловлювання Л. М. Толстого, зафіксоване Горьким у нарисі «Лев Толстой»: «Некрасов теж суціль вигадував свої віршики».— Див.: М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 14, стор. 258.

ШЛЯХ ПИСЬМЕННИКА

Уперше надруковано в газеті «Известия ЦИК СССР и ВЦИК», 1933, 20 січня.

[1] Про це, наприклад, засвідчує в своїх спогадах радянський письменник О. Є. Костерін: О. Серафимович рано облисів, і його голова була схожа на «лису гору».— Див.: А. С. Серафимович в воспоминаниях современников. М., «Советский писатель», 1961, стор. 99.

[2] Маються на увазі зібрання письменників, які відбувалися щосереди на квартирі в письменника М. Д. Телєшова (1867—1957).— Див.: И. А. Белоусов. Литературная среда. Воспоминания 1880—1928. М., изд-во «Никитинские субботники», 1928, стор. 107.

КНИЖКА-ПОДВИГ

Уперше надрукована в газеті «День», 1917, 9 квітня. Під статтею помітка: «Швейцарія, березень».

[1] Барбюс опублікував лише одну збірку віршів — «Плакальниці» (1895).

[2] Ідеться про роман «Вогонь», опублікований у 1916 році.

[3] Тут і далі Луначарський подає уривки з роману Барбюса «Вогонь» у власному перекладі з французької мови, які не завжди адекватні оригіналу (пор.: А. Барбюс. Огонь (Дневник взвода). Перевод В. Парнаха. Предисловие М. Горького. М., Гослитиздат, 1959, стор. 27, 104, 117, 225—226, 283, 301).

[4] На той час «Юманіте», будучи центральним органом Французької соціалістичної партії, пропагувала ідеї соціал-реформізму.

[5] Російською мовою вперше твір вийшов у 1919 році: Анри Барбюс. В огне (Дневник одного взвода). Роман (Перевод Г. Арденина). С предисловием Максима Горького. Пг., изд-во Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов, 1919.

ОЛЕКСАНДР ПЕТЕФІ

Уперше повністю стаття надрукована як передмова до книжки: Александр Петефи. Избранные стихотворения, перевод и вступительная статья А. В. Луначарского. М.—Л., Госиздат, 1925.

[1] Згідно з перекладацькою традицією 20-х років, Луначарський трансформує угорські імена Шандор та Іштван, намагаючись засобами російської мови передати специфіку внутрішньої форми іноземного імені. Він дає відповідно Александр і Стефан.

[2] Луначарський має на увазі нову течію в угорській поезії початку XX століття, яка становила собою угорський варіант футуризму, «активістами» якої були Лайош Кашшак, Шандор Барта, Аладар Ком'ят і ін. Цей експресіоністсько-футуристичний напрям виступив в угорській літературі в роки першої світової війни. Традиції «класиків» найбільш крайні «активісти» енергійно відкидали.

[3] Шандор Петефі народився 1 січня 1823 року.

[4] *Шемніц* — німецька назва міста Шелмец.

[5] *Еденбург* — німецька назва міста Шопрон.

[6] *Михай Верешмарті* — класик угорської поезії, драматург і літературний критик (1800—1855).

[7] Певно, мається на увазі поема-казка Ш. Петефі «Витязь Янош» (1844).

[8] Луначарський цитує слова угорського письменника Ференца Херцега (1863—1954), що наведені у передмові Нейгебауера до перекладів віршів Петефі.— Див.: Gedichte von Alexander Petöfi, стор. 132.

[9] Ідеться про генерала угорської революційної армії Я. Дем'янича.

[10] *Шесбург* — німецька назва міста Шегешвара.

[11] У перекладеній А. В. Луначарським книжці: Александр Петефи. Избранные стихотворения — вміщено тридцять сім віршів.

АНАТОЛЬ ФРАНС ЯК ПИСЬМЕННИК

Уперше надруковано як вступну статтю до видання: Анатоль Франс. Полное собрание сочинений, т. 1. Остров пингвинов. М.—Л., «Земля и фабрика», 1928.

[1] Під однойменним заголовком у нашому виданні подається лише розділ вступної статті.

[2] У новіших перекладах українською і російською мовами цей історико-філософський роман прибрав назву «Харчевня королеви Гусячі Лапи».

РОМЕН РОЛЛАН ЯК ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ

Уперше опубліковано як передмову до книжки: Р. Роллан. Собр. соч., т. I. Л., «Время», 1930. Потім з невеликими змінами і доповненнями передрукована в книжці: Ромен Роллан. Жан-Кристоф, т. I. Л., «Время», 1933.

[1] Див.: Р. Роллан. Собр. соч., т. I. Л., «Время», 1930, стор. 18—30.

[2] «Велика революція, чиїм мечоносцем і водночас хрестоносцем стала Росія,— писав у цій передмові Р. Роллан,— започатковує собою новий період в історії людства... Російські брати і сестри, що йдете на чолі Європи! Я йду з вами...» Пор.: Р. Роллан. Собр. соч. в четырнадцати томах, т. 14. М., Гослитиздат, 1958, стор. 532, 535; далі скорочено: Роллан, т., стор.

[3] Див. відкритий лист В. Г. Короленка Луначарському, опублікований під заголовком «Торжество переможців» у газеті «Русские

ведомости», 1917, 3(16) грудня, статтю Луначарського «Володимир Галактіонович Короленко» (Собр. соч. в восьми томах, т. 1), а також публікацію «Ленін про Короленка» в кн.: В. И. Ленин и А. В. Луначарский. Переписка, доклады, документы. Литературное наследство, т. 80, М., «Наука», 1971.

[4] Див. попередню примітку.

[5] Ідеться про статтю А. В. Луначарського «Володимир Галактіонович Короленко» (див. т. 1 восьмитомного видання).

[6] М. С. Урицький (1873—1918) — активний учасник Великої Жовтневої соціалістичної революції, будучи головою Петроградської надзвичайної комісії, вів рішучу боротьбу з контрреволюцією. 30 серпня 1918 року в Петрограді його вбили есери. У той самий день тяжко поранено В. І. Леніна. Після виступу на мітингу робітників заводу Міхельсона (тепер завод імені Володимира Ілліча) в нього стріляла надрізаними і отруєними кулями есерка-терористка Каплан. Злочинний замах на вождя революції і на її мужніх бійців глибоко вразив усю країну. Партія, всі чесні радянські люди на заводах, фабриках, у селах, на фронті, в тилу — скрізь ухвалювали резолюції: народ вимагав нещадної розправи з терористами, з буржуазно-поміщицькою контрреволюцією. 5 вересня 1918 року ВЦВК ухвалив запровадити червоний терор у відповідь на білий терор. Як відомо, з огляду на великодушність народу-переможця і гуманність його керівників спочатку заходи боротьби Радянської влади з контрреволюціонерами були занадто м'якими. На «слово честі» звільнено з-під арешту міністрів Тимчасового уряду, генералів... Але з часом контрреволюція показала своє справжнє обличчя, і в першій половині грізного 1918 року ВЧК і революційні трибунали стали застосовувати до ворогів Радянської влади смертну кару, хоча поряд з цим щодо декласованих елементів і експлуататорів застосовувались м'які види покарання, кримінально-правові засоби.— Див.: Декреты Советской власти, т. III. М., 1964, стор. 267, 291—292; Володимир Ілліч Ленін. Біографія, видання четверте. К., Політвидав України, 1970, стор. 451—452.

[7] Луначарський має на увазі виступ В. І. Леніна на VIII з'їзді РКП(б), в якому він говорив: «Нам треба зараз же, не дожидаючи підтримки від інших країн, негайно і зараз же підняти продуктивні сили. Зробити це без буржуазних спеціалістів не можна. Це треба раз і назавжди сказати. Звичайно, більшість цих спеціалістів наскрізь пройнята буржуазним світоглядом. Їх треба оточити атмосферою товариського співробітництва, робітничими комісарами, комуністичними осередками, поставить їх так, щоб вони не могли вирватися, але треба дати їм можливість працювати в кращих умовах, ніж при капіталізмі, бо ця верства, вихована буржуазією, інакше працювати не буде».— В. І. Ленін, т. 38, стор. 162.

[8] Під *«найбільш азіатською рисою вчення Толстого»* Луначарський розуміє заперечення Толстим будь-якої державності і культури, ідеалізацію патріархального ладу життя, абсолютизуючу роль натурального сільського господарства, усвідомлення письменником того, що здобутки культури в західноєвропейському і російському суспільстві XIX ст. залишаються недоступними народові і навіть сприймаються ним як щось чуже і непотрібне. Критикуючи сучасний йому естетизм, Толстой у трактаті «Що таке мистецтво» (1898) розвиває думку про несумісність добра й краси і приходить до ригористичного заперечення всього мистецтва так званих «освічених класів» як чужого і не зрозумілого народові, в тому числі й творів

Шекспіра, Бетховена і власних творів (крім народних оповідань, оскільки в них немає розгалужених сюжетних конструкцій, деталізованого психологічного аналізу і складної аналітичної фрази романів).

[9] Луначарський не зовсім точно передає кінцівку байки Крилова «Кіт і кухар».

[10] Мається на увазі Міжнародний антивоєнний конгрес, що відбувся 27—29 серпня 1932 року в Амстердамі (Голландія).

[11] У 1927—1930 роках Луначарський як член радянської делегації приїжджав у Женеву для участі в роботі підготовчої комісії до конференції по роззброєнню. Пізніше, в 1932 році, він брав участь у Першій міжнародній Женевській конференції по роззброєнню. Цього разу Луначарський відвідав Ромена Роллана.

ЗМІСТ

Вступне слово. *І. Дзеверін* 3

ЕСТЕТИКА. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

Ленін і літературознавство 7
Маркс про мистецтво 77
Марксизм і література 106
Художня творчість національностей СРСР 117
За зв'язки літератур світу 128
Тези про завдання марксистської критики 131
Класова боротьба в мистецтві 145
Селянська література і генеральна лінія партії 172
Ленін і мистецтво (Передмова) 188
Г. В. Плеханов як літературний критик . . 190
Художня література — політична зброя . . 280
Вацлав Вацлавович Воровський як літературний критик 294
Соціалістичний реалізм 325
Думки про майстра 362
Думки про критику 373

СТАТТІ, ПРОМОВИ І ЗАМІТКИ ПРО ПИСЬМЕННИКІВ

Олександр Сергійович Пушкін 380
В. Г. Бєлінський 386
Чернишевський як письменник . . . 395
М. О. Добролюбов 425
М. Горький-митець 428
Брюсов і революція 453
Вол. Маяковський — новатор 469
Фурманов 485

«Любов Ярова» 488
Передмова (До книжки Акопа Акопяна «Новое утро») 491
[Про творчість Дем'яна Бєдного] 494
Шлях письменника 509
Книжка-подвиг 518
Олександр Петефі 525
Анатоль Франс як письменник 538
Ромен Роллан як громадський діяч . . . 545

Примітки 558

ЛУНАЧАРСКИЙ АНАТОЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

О ЛИТЕРАТУРЕ

Сборник статей

Составитель и автор примечаний
Хоменко Валентин Яковлевич

Перевод с русского
А. А. Бойко, Д. М. Прикордонного

(На украинском языке)

Видавництво «Дніпро»,
Київ, Володимирська, 42.

Редактор *О. І. Василенко*
Художник *В. М. Вільчинський*
Художній редактор *С. П. Савицький*
Технічний редактор *Л. М. Грицишин*
Коректори *Г. І. Кривопуск, О. С. Назаренко*

Виготовлено на Київській
книжковій фабриці
республіканського виробничого
об'єднання «Поліграфкнига», Держкомвидаву УРСР
Київ, вул. Воровського, 6/8.

Здано на виробництво 22/IV 1975 р.
Підписано до друку 3/XI 1975 р.
Папір № 1. Формат 84×108¹/₃₂.
Фізичн. друк. арк. 18,25. Умовн. друк. арк. 30,66.
Обліково-видавн. арк. 32,624. Ціна 1 крб. 10 коп.
Замовл. 315. Тираж 15 000.