

А. В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

Про
літературу



А.В. ЛУНАЧАРСЬКИЙ

Про
літературу



ЗБІРНИК СТАТЕЙ



Переклад з російської
Д. М. ПРИКОРДОННОГО

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ
КИЇВ-1960

ВСТУПНЕ СЛОВО

Ось уже двадцять сім років, як пішов од нас видатний діяч радянської культури товариш Анатолій Васильович Луначарський — перший нарком освіти РРФСР, соратник В. І. Леніна, письменник, публіцист, літературний і театральний критик, історик російської і західноєвропейських літератур, блискучий оратор і агітатор,— 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)¹.

А літературна спадщина його величезна. За неповним підрахунком— це понад півтори тисячі статей, почасти написаних ним самим, почасти продиктованих,— і публічних виступів, що почасти збереглися в стенограмах. Про його продуктивність може свідчити така деталь: за один лише 1928 рік він опублікував 126 статей! Видані ним ще за життя збірники («Отклики жизни», 1906, «Этюды критические», 1922, «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах», 1924, «Театр и революция», 1924, «Литературные силуэты», 1925 та ін.), звичайно, дають далеко не повне уявлення про розмах його літературної діяльності. Нині Академія наук СРСР (членом якої він був) приступила до видання повної збірки творів А. В. Луначарського. Не так давно вийшли два збірники «А. В. Луначарский о литературе» (упорядник Сац, вид-во ГИХЛ, 1957) і «А. В. Луначарский о театре и драматургии» (вступна стаття, упорядкування, редакція і примітки О. І. Дейча. 2 томи, вид. «Искусство», 1958). В українському виданні збірник статей А. В. Луначарського з питань літератури виходить вперше. Пропонована книга, крім усього іншого, є даниною вдячної пам'яті, яку український народ віддає своєму щирому прихильникові, другу і земляку.

¹ Єдина досі узагальнюючого характеру книга Кривошеєвої «Эстетические взгляды А. В. Луначарского»,— вид-во «Искусство», Л.— М., 1939,— і поверхова, і застаріла.

А. В. Луначарський народився в 1875 р. в Полтаві, вчився у Київській гімназії, в Києві почав свою марксистську освіту, в Києві з 1892 року виступав як агітатор і пропагандист, довгий час був постійним співробітником київських прогресивних газет («Киевские отклики», «Киевская мысль»), неодноразово відгукувався статтями на питання, які хвилювали українську громадськість¹, а в 1911 році виступив з промовою про Т. Г. Шевченка (в зв'язку з 50-ми роковинами з дня смерті великого поета), яка не раз перевидавалася українською мовою і російською і яка й досі лишається одним із натхненних слів, сказаних у роки лихоліття про нашого поета. Знаменні слова, якими вона закінчувалась:

«Великий Шевченко тим, що він поет української нації, але ще більше тим, що він поет народний, а над усе тим, що він поет глибоко революційний і духом своїм соціалістичний.

Найбільша слава для кожного краю, для нації — це творити загальнолюдське: скарби української душі немов повною річкою влилися в загальний потік людської культури, що своїми хвилями пливе назустріч світлій будучності».

Згадаймо, що це писалось в той час, коли світове значення творчості Шевченка було ясне ще дуже небагатьом, коли, з одного боку, царська цензура всіляко намагалася приглушити революційне звучання його поезії, а з другого — буржуазні націоналісти доводили, що Шевченко настільки пройнятий «українським духом», що людям неукраїнської національності неможливо його ні оцінити, ні зрозуміти по-справжньому. За час, що минув від написання цієї статті, багато змінилося в нашій термінології і в нашому розумінні окремих сторін творчості поета. Але той «вогонь в одежі слова», яким пройнята промова А. В. Луначарського, не згас і досі, і стаття лишається чудовим пам'ятником генієві української поезії, поставленим тоді, коли про інші монументи Шевченкові можна було тільки мріяти.

Тому було б нерозумно сперечатися і доводити неправомірність окремих суджень автора статті. Загальновідомо, що А. В. Луначарський пройшов довгий і суперечливий шлях, аж поки остаточно утвердився на позиціях лєнінізму. В своїх філософських працях початку століття (наприклад, у книзі «Религия и социализм», 1908—1911, та ін.) він віддав чималу данину модній на початку століття в соціал-демократичних колах ревізії філософських засад марксизму, теоріям Маха і Авенаріуса.

Ці його виступи викликали гостру критику В. І. Леніна (зокрема в книзі В. І. Леніна «Емпіріокритицизм і монізм»). Але і в той час В. І. Ленін з властивою йому прозорливістю відрізняв Луначарського від таких «непоправних» махістів, до яких належали, наприклад, О. О. Богданов, В. О. Базаров. У своїх спогадах про бесіди з В. І. Леніним на Капрі Горький зберіг нам тодішній відзив Леніна про Луначарського:

¹ Назвемо з них статтю «О национализме вообще и украинском движении в частности» («Украинская жизнь», 1912, № 10), цікаву зокрема спробою характеризувати український народний гумор.

«Луначарський повернеться в партію, він — менш індивідуаліст, ніж ті двоє (Богданов і Базаров.— *О. Б.*). Винятково багато обдарована натура. Я до нього «маю слабкість» — чорт забери, які дурні слова: маю слабкість! Я його, знаєте, люблю, чудовий товариш! Є в ньому якийсь французький блиск. Легковажність у нього теж французька, легковажність — від естетизму в нього»¹.

Прогноз В. І. Леніна виправдався і в цьому випадку, як і в усіх інших. А. В. Луначарський не тільки звільнився з полону антимарксистських теорій, але в своїй громадсько-політичній і літературній діяльності став одним з найбільших творців нової, соціалістичної, як ми тепер говоримо, «пролетарської», як говорили в 20-х роках, культури. Його праці, опубліковані після 1917 року, і досі лишаються в багатьох випадках основоположними в галузі радянського мистецтвознавства — і зокрема в науці про літературу.

Одним із перших він визначив значення праць В. І. Леніна для літературознавства — задовго до того, як з'явилися великі дослідницькі праці з цієї галузі (наприклад, відома праця Б. С. Мейлаха, що витримала кілька перевидань). Одним із перших він правильно вказав на завдання марксистської критики. Критику він розумів широко. Критик, з його точки зору, — це людина, яка повинна вчинити суд над даним об'єктом за всіма правилами судового, так би мовити, процесуального кодексу, тобто спершу зробити розслідування, розслідувати твір в сукупності причин, що створили його, виявити його естетичне значення, ідеї, пропаловані твором за допомогою образів, шляхом естетичного впливу на читача, глядача, слухача. За таких умов критик водночас повинен бути зразу і політиком, і соціологом, і вихователем.

Таким і був критик А. В. Луначарський. Виняткова ерудиція робила його господарем і в галузі загальних питань, і в галузі російської літератури — класичної і радянської, і в галузі зарубіжних літератур, від античності, значення спадщини якої як «норми і недосяжного взірця» він повсякчас підкреслював, — до сучасності — Р. Роллана, А. Барбюса, Б. Шоу.

Авторові цих рядків не раз доводилося чути публічні виступи А. В. Луначарського. Пригадую, як одного разу в Москві мав відбутися концерт з творів, здається, Ліста. Анатолія Васильовича з чиеїсь вини не точно поінформували; він готував вступне слово про іншого композитора і дуже обурився, дізнавшись, що вечір буде присвячено не тому, на кого він настроївся. Проте, пересердившись, він усе-таки вийшов на естраду і експромтом виголосив, як завжди, блискучу промову на тему, до якої він не готувався. В історії мистецтва він почував себе як дома. Його універсалізм, гострий інтерес і до великих подій в історії мистецтва, і до явищ сучасності вражали всіх, кому доводилося з ним так чи інакше спілкуватися. Пригадую ще його виступ на святкуванні 200-річчя Академії наук перед радянськими вченими і представниками науки зарубіжних країн — від Європи до Індії і Японії. Почавши свою промову російською мовою, він потім перейшов на західноєвропейські

¹ М. Горький, Твори у шістнадцяти томах, т. 9, стор. 545.

і закінчив її на мові, яка була колись інтернаціональною мовою вчених— по латині.

Нема змоги, звичайно, в кількох словах охарактеризувати хоча б основні тенденції його критичної роботи в перші роки будівництва соціалістичної культури. В ті роки, коли точилися запеклі дискусії між формалістами, напостівцями, левіфвцями і всякими іншими різновидами футуризму, коли, як у киплячому казані, виварювався основний метод радянської літератури, яка тільки-но народжувалася — соціалістичний реалізм, А. В. Луначарський — один з небагатьох — глибоко пройнявся ленінським ученням про відношення до культурної спадщини минулого, про завдання нового мистецтва і літератури, які повинні створити «постійну взаємодію між досвідом минулого (науковий соціалізм, що завершив розвиток соціалізму від його примітивних, утопічних форм) і досвідом сучасного (теперішня боротьба товаришів робітників)»¹.

Глибоко цінуючи спадщину російської класичної і зарубіжних літератур, з великою майстерністю і без будь-якої вульгаризації розкриваючи в ній моменти, які належать історії, і моменти, співзвучні нашому часові, Луначарський створював нову концепцію класиків і розкривав їхню актуальність і значення для творчості нової, соціалістичної культури. Він володів надзвичайним умінням «усе зрозуміти» — але воно не поєднувалося в нього з наміром «усе простити». Ставлячись з великою особистою симпатією, наприклад, до Ромена Роллана або Шоу, Луначарський розкриває і їхні відхилення від шляху до соціалізму, а поряд з цим і ту користь, яку вони можуть дати революційному пролетаріатові.

Особливо повчальні його статті і промови про російських і зарубіжних класиків, написані і виголошені в той час, коли пролеткультівці закликали до повної відмови від культурної спадщини. Луначарський один з перших «проаналізував і назавжди приєднав до радянської культури творчість багатьох великих письменників минулого і найвизначніших із своїх сучасників. Тут його реалістичне чуття художника і досвід революціонера, його щире прагнення вчитися у Леніна і широко, тобто в народних масштабах, брати питання культури і революції, відмітаючи геть махістські вульгарно-соціологічні помилки». Автор узятих у лапки рядків К. Л. Зелінський особливо відзначає далі статті Луначарського про російських класиків — від Радішева і Пушкіна до Короленка і Чехова. Луначарський зумів побачити і вгадати в Маяковському видатного поета Великої Жовтневої соціалістичної революції, високо оцінити «Тихий Дон» Шолохова. «Від імені пролетарської революції Луначарський перший зустрічав те, що було створене культурою людства, і перший немовби проводив у новий світ»².

І хай читач дарує, але не можна не навести у цій невеличкій передмові ще однієї цитати з статті А. В. Луначарського, присвяченої

¹ В. І. Ленін, Твори, т. 10, стор. 30.

² Див. яскраву характеристику Луначарського в книзі Корнелія Зелінського «На рубежі двох епох. Літературні зустрічі 1917—1920 годів», М., 1959, стор. 310 і 305.

пам'яті одного з старих більшовиків, товариша Ольмінського: «Ті, хто жив у нашій партії, по-справжньому жив у ній, ті, звичайно, не вмирають цілком: краще, що в них було, лишається безсмертним — безсмертним тим же безсмертям, яким безсмертна партія». Ці слова в певній мірі можна віднести і до самого А. В. Луначарського. «Краще», що є в його літературно-критичній спадщині, «лишається безсмертним».

Олександр Білецький

*ТЕОРІЯ І ШЛЯХИ
РОЗВИТКУ
РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ*



ЛЕНІН І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

І. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Марксизм-ленінізм — єдина і цілісна система поглядів, світогляд і світопізнання пролетаріату як класу. Виростаючи з усієї суми набутих людством знань, але будучи заснованим на цілком нових засадах, що стали можливими тільки внаслідок особливого соціального становища нового класу, марксизм-ленінізм перевершує в науковому відношенні всі попередні досягнення людського розуму різних епох і класів. Марксизм-ленінізм є водночас і філософською картиною природи та суспільства, і теорією пізнання, загальним методом наукового дослідження, і в той же час 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 являє собою зброю авангарду пролетаріату, який виражає його справжні інтереси, пролетарських комуністичних партій і їх міжнародного об'єднання — III Комуністичного Інтернаціоналу.

Основу, могутній і глибокий розвиток цього світогляду дали Карл Маркс і Фрідріх Енгельс в 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 буржу-

¹ В. І. Ленін, Карл Маркс, Твори, т. 21, стор. 32.

азної 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 всіх форм сучасної їм соціальної дійсності, обґрунтуванням 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.

Однак тепер не може бути вже й мови про будь-який справжній марксизм поза лєнінізмом. Лєнінізм став продовженням справи Маркса і Енгельса на основі врахування дальшого розвитку капіталізму аж до епохи його загибання — імперіалізму, і дальшого розвитку пролетаріату, аж до Великої Жовтневої революції 1917 року і досвіду соціалістичного будівництва останніх років. Не можна бути лєнінцем, не будучи марксистом, це само собою зрозуміло, бо вся теорія і практика Лєніна і його партії ґрунтуються на марксисті. Але так само не можна тепер бути марксистом, не будучи лєнінцем, бо лєнінізм є природна і необхідна стадія вчення Маркса. За визначенням Сталіна, «лєнінізм є марксизм епохи імперіалізму і пролетарської революції. Точніше: лєнінізм 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 Лєнін, 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 лєнінізм є дальшим розвитком марксизму»¹.

Марксизм без лєнінізму неможливий. Меншовицький марксизм всіх типів, марксизм II Інтернаціоналу, є псевдомарксизм. Цей світогляд мертвий і розкладається на наших очах, перетворюючись в більш-менш спритно 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. Лєнінізм «віріс і зміцнів у сутичках з опортунізмом II Інтернаціоналу,

¹ Й. Сталін, Про основи лєнінізму. Лекції, читані в Свердловському університеті (на початку квітня 1924 року), Твори, т. 6, стор. 71.

боротьба з яким була і є необхідною попередньою умовою успішної боротьби з капіталізмом»¹.

Були спроби — їх робила, наприклад, група А. М. Деборіна — зобразити взаємовідношення марксизму і ленінізму в тому розумінні, що нібито марксизм являє собою закінчену теорію пролетаріату, а ленінізм — оновлену і пристосовану до нашого часу його практику. Цей погляд повинен бути якнайіршучіше осуджений, як меншовиствуюча, свідомо чи несвідомо вчинена спроба принизити значення ленінізму і цим викривити також весь марксизм. Ленінізм є не тільки практикою, пристосованою для часів реальної пролетарської революції, але також і новою фазою розвитку пролетарської теорії, яка, залишаючись глибоко вірною своїм принципам, розвинулась у 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 поряд з Марксом і Енгельсом поставити Г. В. Плеханова і пройти з словами люб'язної похвали мимо філософських праць В. І. Леніна. Цей зовсім невірний і глибоко шкідливий погляд на речі повинен бути з усією різкістю відкинутий. Захищаючи матеріалізм Маркса від усяких хитрих, слизьких і покручених систем так званого позитивізму (Е. Мах, Р. Авенаріус та ін.), Ленін в «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 в скарбницю марксистської думки. Без якнайуважливішого вивчення цієї книги не можна бути освіченим марксистом. Ленін не закінчив інших філософських творів, але в його чорнових зошитах залишилися численні конспекти творів Гегеля і замітки про цілий ряд різних філософських проблем, що являють собою такі ж дорогоцінні перлини пролетарської філософської думки, як наприклад, афоризми Маркса про Фейєрбаха. 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.

Само собою зрозуміло, що обгрунтовані Леніним загально-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

¹ Й. Сталін, Про основи ленінізму. Лекції, читані в Свердловському університеті (на початку квітня 1924 року), Твори, т. 6, стор. 71.

якнайважливіше вивчити під цим спеціальним кутом зору і суспільно-наукові принципи та дані лєнінізму. Особливе значення тут має вчення Лєніна про культуру, про взаємини культури минулого з пролетарською культурою і про культурні завдання пролетаріату в нашій країні. Література не може бути вивчена поза історією суспільства і історією самої літератури. В спадщині Лєніна є дорогоцінні вказівки, які розкривають внутрішню суть економічної, політичної і культурної історії нашої країни, без розуміння якої не можна ні зрозуміти минуле літератури, ні історично осмислити її сучасне та майбутнє. Виклад і коментування всієї величезної спадщини Лєніна з погляду використання її для літературознавства, розуміється, не може бути вичерпане цією статтею: це справа спеціальних досліджень, найпевніше — колективних. Тут ми обмежуємось стислим нарисом лєнінізму з таких розділів: 1) філософська спадщина Лєніна; 2) його вчення про культуру; 3) теорія імперіалізму; 4) вчення про основні шляхи розвитку Заходу і нашої країни; 5) окремі роботи Лєніна, тією чи іншою мірою присвячені трактуванню літературних явищ; 6) його окремі зауваження і висловлювання, що стосуються галузі літератури, які не ввійшли в його твори, але збереглися в спогадах сучасників, і, нарешті, 7) Лєнін і проблеми сучасного марксистського літературознавства.

2. ФІЛОСОФСЬКІ ПОГЛЯДИ ЛЄНІНА

Найхарактерніша риса лєнінського методу — єдність теорії і практики — особливо показова на фоні діяльності соціал-демократів з II Інтернаціоналу, теорія яких не більш як фразеологія, покликана замаскувати соціальну марність і зрадливість їх практики. «Єдність теоретичної ідеї (пізнання) і практики — це **НВ** — і ця єдність *саме в теорії пізнання...*»¹ Цей чудовий філософський фрагмент Лєніна свідчить про те, що саму теорію пізнання Володимир Ілліч мислив невідривно від практики, яка входить в цю теорію. Всяку теорію він не переставав перевіряти практикою, і не випадково в передмові до другого видання брошури «Чи вдержать більшовики державну владу?» він з задоволенням писав:

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

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

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

¹ В. І. Лєнін, Філософские тетради, 1947, стор. 191. Не позначений окремо курсив скрізь належить Лєніну.

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»¹.

Тут Ленін говорить про те, що йому ніколи тепер розмовляти 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*»², був одним з найбільш улюблених висловів Леніна. Він, звичайно, ні в якому разі не стосується теоретичної продукції II Інтернаціоналу, яка вся спрямована на те, щоб реформістською балаканиною позбавити пролетаріат можливості діяти.

Але цей вислів у високій мірі характерний для ленінізму, цього «марксизму епохи імперіалізму і пролетарських революцій», коли в активній класовій боротьбі проти капіталізму беруть участь 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 зору і всього світогляду в цілому. Маркс і Енгельс у своїх філософських працях і замітках часто повинні 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 до них подібних. Книга Леніна була написана з метою захисту матеріалізму від різних форм повоинчастого світогляду, що маскував свою суб'єктивну ідеалістичну суть так званним позитивізмом, різними формами еkleктизму і плутанини, всіляким кокетуванням з «наївним реалізмом» і т. д. Ленін вичерпно довів, що всі форми позитивізму, емпіріокритицизму, махізму і т. д. являють 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 їх прихильників і учнів спокусила деяку частину марксистів в Росії і за кордоном, при-

¹ В. І. Ленін, Чи вдержать більшовики державну владу? Твори, т. 26, стор. 63.

² В. І. Ленін, Дитяча хвороба «лівизни» в комунізмі, Твори, т. 31, стор. 49.

чому серед спокушених були й більшовики, правда, такі, що в політичному відношенні належали в той час до відщепенців.

Теорії, що виростили на ґрунті проймання цією формою ідеалізму (Авенаріус, Мах та інші), 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. Відсіч ця однак видалась Леніну не тільки недосить нищівною для надзвичайно небезпечного ухилу в лавах соціал-демократії тієї пори, але й такою, що виходить з невірних позицій, обумовлених шкідливими поступками кантіанству («теорія ієрогліфів»), недосить глибоким розумінням діалектики та ін. Все це й спонукало Володимира Ілліча виступити на захист діалектичного матеріалізму з книгою, яка увійшла в залізний і золотий фонд пролетарської філософії.

Для визначення самої суті матеріалізму Ленін цитує роботу 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»¹.

Матеріалізм, як підкреслює Ленін, рішуче відкидає протиставлення явища — речі: «Всяка таємнича, мудрована, хитроумна різниця між явищем і річчю в собі є чистісінька філософська нісенітниця. На ділі кожна людина мільйони раз спостерігала прости і очевидне перетворення «речі в собі» в явище, «річ для нас». Це перетворення і є пізнання»².

Джерелом усякого пізнання можуть бути тільки відчуття, але звідси йдуть два шляхи — один правильний, другий хибний: «Перша послідовна теорія пізнання, без сумніву, полягає в тому, що єдине джерело наших знань — відчуття. Визнавши цю першу послідовну, Мах заплутує другу важливу послідовну: 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

¹ В. І. Ленін, Матеріалізм і емпіріокритицизм, Твори, т. 14, стор. 72.

² Там же, стор. 102.

другої точки зору, тобто матеріалізму, істотним є визнання об'єктивної істини»¹.

Отже, основою матеріалізму є такі положення. Існує об'єктивний світ, в основі своїй він єдиний; це єдина в усій безкінечній 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»².

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 воедино. 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»³. «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»⁴.

Встановлюючи ці величезної важливості загальні принци-

¹ В. І. Ленін, Матеріалізм і емпіріокритицизм, Твори, т. 14, стор. 108—109.

² Там же, стор. 11.

³ В. І. Ленін, К вопросу о диалектике, Философские тетради, 1947, стор. 327.

⁴ Там же.

пи 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 взаємовключаючі протилежності і взаємовідношення між ними).

При першій концепції руху лишається в тіні *самий* 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 etc) від діалектики. між іншим, та, що в (об'єктивній) до «перетворення в протилежність», до знищення старого і виникнення нового»¹.

В тих-таки замітках Ленін показує самий метод викладу діалектики взагалі і 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'єктивній) 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 буденне, яке мільярди раз трапляється, *відношення* буржуазного (товарного) суспільства: обмін товарів. Аналіз розкриває в цьому найпростішому явищі (в цій «клітинці» буржуазного суспільства) *всі* суперечності (гесп. зародки *всіх* суперечностей) сучасного суспільства. Дальший виклад показує нам розвиток (*і зростання і рух*) цих суперечностей і цього суспільства в Σ^2 його окремих частин, від його початку до його кінця.

Такий же повинен бути метод викладу (гесп. вивчення) діалектики взагалі (бо діалектика буржуазного суспільства у Маркса є лише окремий випадок діалектики). Почати з найбільш простого, звичайного, масовидного etc., з *речення якого завгодно*: листя дерева зелене; Іван є людина; Жучка є собака і т. п. Уже тут (як геніально помітив Гегель) є *діалектика*: окреме є *загальне*... Значить протилежності (окреме протилежне загальному) тотожні: окреме не існує інакше як у тому зв'язку, який веде до загального. Загальне

¹ В. И. Ленин. К вопросу о диалектике, Философские тетради, 1947, стор. 327—328.

² Σ — грецька літера «сігма», вживається в математиці для позначення суми.

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)...»¹.

Філософська глибина цих лєнінських формулювань не підлягає ніякому сумніву. Але вони мають не тільки 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 — значить зрозуміти внутрішні суперечності цієї творчості і встановити в їх надрах провідне, організуюче начало.

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

Вченню Енгельса про поступове опанування людством істини Лєнін надавав надзвичайно великого значення. Воно, на думку Володимира Ілліча, проводить яскраву демаркаційну лінію між косним догматизмом, з одного боку, і релятивізмом, який заперечує об'єктивну істину, — з другого. Оскільки наш короткий виклад матеріалізму Лєніна (а значить, і матеріалізму свідомого пролетаріату) ми подаємо тут зокрема як опору для висновків щодо методів побудови марксистсько-лєнінського літературознавства, вважаємо за доцільне вслід за Лєніним навести тут цілком ці важливі думки Енгельса: «Суверенність мислення здійснюється в ряді людей, які мислять надзвичайно несурверенно; пізнання, яке має безумовне право на істину, — в ряді відносних (релятивних) збочень; 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 ту 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 мислен-

¹ В. І. Лєнін, К вопросу о диалектике, Философские тетради, 1947, стор. 328—329.

ня стільки ж суверенне, як несуверенне, і його здатність пізнання 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»¹.

«Історично умовні,— додає до цього сам Ленін,— контури картини, але безумовне те, що ця картина зображає об'єктивно існуючу модель. Історично умовне те, коли і при яких умовах ми просунулись у своєму пізнанні суті речей до відкриття алізарину в кам'яновугільному дьогті або до відкриття електронів в атомі, але безумовне те, що кожне таке відкриття є крок вперед «безумовно об'єктивного пізнання». Одним словом, історично умовна всяка ідеологія, але безумовне те, що всякій науковій ідеології (у 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»².

Ленін настоює, що пізнанню людини взагалі властива діалектика, бо діалектично живе сама природа: в ній спостерігаються постійні переходи, переливи, взаємний зв'язок протилежностей. Тимчасом 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, викривлюване власницьким суспільним ладом. Це відбуватиметься в усіх галузях знання й творчості, в тому числі в літературознавстві і в самій літературі. Всі марксистки поділяють ту думку, що теорія Маркса є об'єктивна істина. Це значить, 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 і брехні»³.

¹ В. І. Ленін, Матеріалізм і емпіріокритицизм, Твори, т. 14, стор. 115—116.

² Там же, стор. 118.

³ Там же, стор. 125.

Ленін різко відкидає всяке змішування суспільної свідомості з суспільним буттям. «Суспільна свідомість,— говорить він,— *відображає* суспільне буття — ось в чому полягає вчення Маркса. Відображення може бути вірною приблизно копією відображуваного, але про тотожність тут говорити безглуздо»¹. «Найвище завдання людства,— твёрдить 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»².

Діалектичний матеріалізм ні в якому разі не робить людину пасивною, навпаки, він надзвичайно підносить активність марксистськи 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 помимо, поза нашим пізнанням, робить нас рабами «сліпої необхідності». Раз ми пізнали цей закон, що діє (як тисячі раз 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, що показує нам практика) є об'єктивна, абсолютна, вічна істина»³.

Об'єктивну істину можна, звичайно, розшукувати лише об'єктивним методом, яким і є діалектичний матеріалізм. Цей метод тимчасом є партійним, класовим методом. Такий характер його пояснюється тим, що пануючий буржуазний клас і залежна від нього буржуазна наука не спроможні бути об'єктивними, бо об'єктивна істина суперечить інтересам і самому існуванню буржуазії. Це дуже важливе положення; воно 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*. За-

¹ В. І. Ленін, Матеріалізм і емпіріокритицизм, Твори, т. 14, стор. 297.

² Там же, стор. 299.

³ Там же, стор. 170.

галом і в цілому професори-економісти не що інше, як учені прикажчики класу капіталістів, і професори філософії — учені прикажчики теологів»¹.

Про те, що глибока об'єктивність Леніна не приводила його до фаталізму й байдужості, а гармонійно поєднувалась з найнебезстороннішим ставленням до дійсності, свідчить чудове місце однієї з його ранніх праць, спрямованих проти народників: «На стор. 182-й 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 слабкість. Але представники вчення, «справедливо гордого своєю неблаганною об'єктивністю», (вислів одного з «учнів»), перебувають в іншому становищі».

Що це таке?! Коли люди вимагають, щоб погляди на соціальні явища спирались на неблаганно 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 неблаганної 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 неблаганній об'єктивності. І одначе 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 неблаганною об'єктивністю показав, що погляди, скажемо, Прудона є природним, зрозумілим, неминучим відбиттям поглядів і настрою французького *petit bourgeois*,— проте з величезною пристрасною, 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 неблаганно об'єктивного аналізу дійсності і відношень між різними класами, що складаються на ґрунті тієї дійсності,— то яким чудом можна звідси зробити висновок, що громадський діяч не повинен симпатизувати тому чи іншому класові, що йому це «не годиться»? Смішно навіть і говорити тут про повинність, 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

¹ В. І. Ленін, Матеріалізм і емпіріокритицизм, Твори, т. 14, стор. 314—315.

відсталих поглядів і т. д. і т. д. Пустяковинна вихватка п. Михайловського показує тільки, що він досі не розібрався в дуже елементарному питанні про відмінність детермінізму від фаталізму»¹.

Ленін боровся за 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» або «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 в той же час ніколи не були об'єктивістськими. Відома класична за своєю рельєфністю характеристика, яку Ленін дав струвіанству, течії буржуазного лібералізму 90-х років, що до певного часу драпірувалась в одяг 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 ризикує 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 виявляє, яка саме суспільно-економічна формація дає зміст цьому процесові, який саме клас визначає цю необхідність. В даному разі, напр., матеріаліст не задовольнився б констатуванням «непереборних 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»². 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 вималювався в ній ленінський метод, науковість якого наскрізь пройнята партійною гостротою — характерною властивістю всіх його теоретичних праць.

¹ В. І. Ленін, Від якої спадщини ми відмовляємося, Твори, т. 2, стор. 478—479.

² В. І. Ленін, Економічний зміст народництва, Твори, т. 1, стор. 364.

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 обмежуємось лише відносно небагатьма цитатами, то до цього нас змушує тільки характер нашої брошури.

3. ВЧЕННЯ ЛЕНІНА ПРО КУЛЬТУРУ

Само собою зрозуміло, що в основних своїх рисах вчення Леніна про культуру є те саме, яке ми знаходимо у Маркса і Енгельса. Поняття культури охоплює у них, по суті, всі форми суспільного життя, за винятком безпосередньо виробничих. Розуміється, і ці останні можна віднести до культури, якщо протиставити останню поняттю природи, 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, але й такі форми культури, які безпосередньо зв'язані з побутом: мораль, не тільки теоретична, але й та, що безпосередньо існує в житті, право, знову ж такі в його ідеологічних і практичних формах, і таке інше. Всі ці форми культури перебувають одна з одною у безперервній взаємодії і до певної міри роблять тиск також на економічний фундамент суспільства. Визначником усіх форм культури і всієї її динаміки є в остаточному рахунку 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 всю решту форм ідеологічних надбудов.

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

Цілком доречно паралель між ленінським і плехановським вченнями про культуру, що дуже глибоко відбилися на поглядах обох мислителів на природу художньої літератури. Плеханов, якого довгий час вважали незаперечно авторитетним учнем Маркса і Енгельса, насправді носив 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 його розв'язанні ряду літературознавчих проблем.

Борючись з суб'єктивізмом народників, які наївно вірили в те, що історію творять «критично мислячі люди», тобто інтелігенція, Плеханов з надзвичайною старанністю доводив, що вивчення культурних явищ, зокрема літератури, повинно бути суто генетичним і чисто 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 повинно було, за Плехановим, обмежитись 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, був властивий певний розрив між безпристрасною теорією і будівництвом, яке вимальовувалося йому в туманній даліні. 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 в той же час ленінський, тому що епоха першої великої пролетарської революції з особливою силою, насамперед 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, розуміється, 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 брошури читач знайде чудові 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 зустріти дуже багато, але з цього зовсім не випливає, що Ленін засуджував усю минулу культуру цілком, тобто припускав, що в ній нема ніяких елементів, які підлягали б критичному засвоєнню пролетаріатом для будування нової культури.

Звичайно, це стосується не тільки галузі точних наук і техніки, але й інших галузей культури. Різними класами, що панували в старовину в різних суспільствах, створювалися культурні цінності, які не тільки цікаво вивчити для правильного розуміння шляхів в 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»¹.

З особливою силою і повнотою висловив ці думки Володимир Ілліч у його 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, перевірявши 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 переробленням 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»².

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.

¹ В. І. Ленін, Успіхи і труднощі Радянської влади, Твори, т. 29, стор. 51.

² В. І. Ленін, Завдання спілок молоді, Твори, т. 31, стор. 250—251.

Питання створення соціалістичної культури стояло перед Леніним не стільки в загальній формі, як проблема створення світовим пролетаріатом нової світової культури, скільки в більш вузькій формі, як цілком практичне завдання побудови цієї нової культури в нашій країні одразу ж після переходу політичної влади в руки пролетаріату. Говорячи на XI з'їзді партії про необхідність вже тепер забезпечити поступовий перехід до комунізму, Ленін заявив, що для такого переходу у пролетаріату в нашій країні цілком досить 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»¹. Але, розуміється, 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, недоліки виховання нових поколінь і багато іншого являли собою ті перешкоди, за подолання яких шляхом класової боротьби за культуру Ленін всіляко 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 згідно з своєю працею,— працею в той же час загалом висококваліфікованою і продуктивною,— Ленін висуває як подальше завдання перехід до ладу комуністичного у власному розумінні цього слова, принципом якого буде — «від кожного згідно з його здібностями і кожному за його потребами». Цей найвищий принцип Ленін нерозривно зв'язує з величезною роботою по перетворенню самої людини, з глибокою роботою пролетаріату над самим собою для піднесення всієї маси трудящих на моральну височину, яка різним мішанам 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 вів Ленін. Автор цих рядків був наляканий руйнуванням цінних художніх будинків, що мало місце під час боїв революційного пролетаріату в Москві 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 тому чи іншому старому будинкові, який би він не був хороший, коли справа йде про відкриття дверей перед таким

¹ В. І. Ленін, XI з'їзд РКП(б), Твори, т. 33, стор. 249.

суспільним ладом, який здатний створити красу, що безмірно перевершує все, про що могли тільки мріяти в минулому?»

Ленін прямо говорив про те, що комуніст, який 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.

В «Правде» від 27 вересня 1922 року надрукована була стаття одного з теоретиків Пролеткульту В. Ф. Плетньова «На ідеологічному фронті». Самий екземпляр «Правди» з цією статтею рябів від численних поміток олівцем Володимира Ілліча.

Незабаром після появи цього номера «Правди» в тій-таки газеті з'явилась стаття Я. Яковлева під заголовком «Про пролетарську культуру і Пролеткульт». Основні положення цієї статті точно збігаються з замітками Володимира Ілліча, і сама стаття є систематизацією цих заміток. Стаття ця, безперечно, була прочитана і схвалена Леніним; тому ми, як уже це робили багато інших, посилаємось на цю змістовну статтю з цілковитою впевненістю, що вона висловлює саме ідеї Леніна.

Ленін з роздратуванням поставився до тієї штучності в розумінні культури, яку поклав в основу своєї статті, так само як і всієї своєї практичної діяльності, В. Плетньов, вірний виразник тих дещо туманних ідей, які становили теоретичну основу практики Пролеткульту. «Якщо ми будемо,— справедливо писав т. Яковлев,— робити висновки про «культуру» за вказуваними Плетньовим конкретними проявами «пролетарської культури», то доведеться культуру звести до науки, театру і мистецтва мінус їх матеріальні елементи». І далі: «У т. Плетньова пролетарська культура щось подібне до хімічного реактива, який можна одержати в реторті Пролеткульту з допомогою груп особливо дібраних людей. Елементи нової пролетарської культури у нього виходять з пролеткультівських студій приміром так, як колись антична богиня виїшла готовою з морського шумовиння». В цілковитій згоді з Леніним Яковлев 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 безперечно, що прагнення нашої революційної молоді мати по можливості більш обтіра-

ний, обшарпаний «комсомольський» вигляд, бруд у казармі, блохи і блошиці в радянських домах,— все це відбиток некультурності». Далі відзначається мала успішність боротьби з безграмотністю (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». В основу ставиться тут інтенсивне навчання. «Цього можна добитись, тільки використавши цілком народного вчителя, інженера, професора». «Помилку, яку зробили товариші в 1918—1919 роках щодо військових спеців, пізніше — щодо спеців промисловості, Плетньов механічно переносить на галузь культури». «Не дилетантська, що милується собою, пролеткультівська нібито наука, не балачки про «соціалізацію», яких не зрозуміє жоден робітник, а серйозне навчання протягом багатьох років дедалі нових і нових сотень тисяч робітників і селян».

Тов. Яковлев переходить також до питань мистецтва, очевидно і тут маючи тверду директиву вождя: «Ми живемо в епоху боротьби,— говорить він.— Природно, треба розглядати мистецтво насамперед як суспільну силу. І щодо мистецтва, яке бере на себе сміливість називатись пролетарським, ми маємо право ставити в цьому розумінні дещо 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 їх рішучості і готовності до боротьби, що створюють почуття зв'язку у глядача-робітника з членами його класу, нарешті, справжнє виведення живої маси на сцену. Ми не стоїмо на позиції «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. Поспішаючи якомога скоріше до так званих чистих форм пролетарської культури, пролеткультівці намагались створити її лабораторним шляхом. При цьому завдання надзвичайно звужувалось: по-перше, вона змогла охопити лише деякі групи пролетаріату, а не весь клас з багатомільйонною селянською біднотою на додачу. По-друге, Пролеткульт 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 впорядковуватись, онаучуватись, просвіщатись.

При цьому водночас треба було засвоїти величезну кількість знань і прийомів, вже звичайних в Америці і передових країнах Європи. Навчання Ленін аж ніяк 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 засвоєвані, і однак самий побут повинен набирати характеру, далекого від західного міщанства. Наука повинна перебудовуватись на новому базисі, бути спрямованою до нових цілей, мистецтво повинно 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 доказом того, що це «єдино вірна політика»¹. Ленін аж ніяк не заперечував існування національних культур. У грудні 1914 р. 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»². 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, Гучкових 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.»³. Діалектика цього ленінського розв'язання національного питання вичерпно висвітлена у відповідних виступах товариша 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 аж ніяк не маєм на увазі тільки російський народ, а всі численні народи, що становлять велике братерство СРСР; і точнісінько так само, говорячи про літературу, ми маємо на ува-

¹ Й. Сталін, Про політичні завдання Університету народів Сходу, Твори, т. 7, стор. 139.

² В. І. Ленін, Про національну гордість великоросів, Твори, т. 21, стор. 80.

³ В. І. Ленін, Критичні нотатки по національному питанню, Твори, т. 20, стор. 15.

зі літературу всіх народів СРСР, що досягли найвищого розвитку 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, прямо, і безпосередньо стосуються і 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 мало-сильним державам і нещадно їх експлуатують, розподілу світу між найголовнішими імперіалістичними державами, паразитизму і загнивання імперіалізму, що відбувається через відсутність перспектив росту, з монополістичного стану. Дещо 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 ХХ 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 із-за панування над світом, із-за ринків для банкового капіталу, із-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 перебуваючий у зв'язку з ростом капіталістичних монополій ріст дорожнечі та згінту синдикатів над робітничим класом, гігантське утруднення

його економічної і політичної боротьби; і страхіття, бідкування, розорення, здичавіння, породжувані імперіалістською війною,— все це робить з досягнутого нині ступеня розвитку капіталізму еру пролетарської, соціалістичної революції.

Ця ера почалася»¹.

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 висновків соціал-демократичних філістерів. Автор «Імперіалізму, як найвищої стадії капіталізму» блискуче довів факт загинання капіталізму в цій своїй стадії, і цей пункт в ученні Леніна є найважливішим. Економічний паразитизм народжується з монополії; «...монополія капіталістична, тобто така, 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 загинання. Оскільки встановлюються, хоч би на час, монополні 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*»². 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 могутності 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. Час, що минув з дня написання Леніним праці «Імперіалізм, як найвища стадія капіталізму» з усією силою підтвердив правильність його прогнозу і широко розгорнув картину загинання 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

¹ В. І. Ленін, Матеріали по перегляду партійної програми, Твори, т. 24, стор. 422—423.

² В. І. Ленін, Імперіалізм, як найвища стадія капіталізму. Твори, т. 22, стор. 255.

Заходу розглянуто по-об'єктивістському. В них іноді недосить викритий опортунізм II Інтернаціоналу, що виразно дає про себе знати в сучасній літературі, наприклад, в творчості П'єра Ампа. 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 переборення.

5. ТЕОРІЯ ДВОХ ШЛЯХІВ РОЗВИТКУ РОСІЙСЬКОГО КАПІТАЛІЗМУ

Для російської історії XIX століття величезну роль відіграє лєнінська концепція двох шляхів розвитку капіталізму.

Концепцію «двох шляхів» не можна застосувати до літератури без врахування теорії відображення, такої важливої в підході Лєніна до явищ історичного процесу. Вона враховує не стільки генетичну належність письменника, скільки відображення цим останнім соціальних зрушень, не стільки суб'єктивну прикріпленість письменника і зв'язаність його з певним соціальним середовищем, скільки об'єктивну характерність його для тих чи інших історичних ситуацій. Так, білогвардійський гуморист Аверченко, озлоблений «майже до нестями», дає однак «високоталановиту», за визначенням Лєніна, книжку «Дюжина ножів у спину революції», талановиту внаслідок пройнятості її пафосом «представника старої, поміщицької і фабрикантської, багатої, що об'їлась і об'їдалась, Росії». «Деякі оповідання, на мою думку, заслуговують на передрук,— іронічно зауважує Лєнін.— Талант треба захочувати»¹. 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 Белінський, Герцен, Чернишевський, народники. Нарешті, особливо видатним прикладом відображення є творчість Толстого, одна з статей про яку названа «Лєв 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, що 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 відсторонилися від сучасних історичних завдань, поставлених перед ними ходом подій. І коли перед нами дійсно великий художник, то деякі

¹ В. І. Лєнін, Талановита книжка, Твори, т. 33, стор. 98.

хоча б з істотних сторін революції він повинен був відбити в своїх творах»¹. І в результаті блискучого аналізу російської політичної дійсності кінця XIX і початку XX століть Ленін приходить до висновку, що «Толстой відбив накупілу 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 невідповідність їх до боротьби, толстовське непротивлення злу, що було найсерйознішою причиною поразки першої революційної кампанії»². Звичайно, Белінський, 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 однаковим 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 недоторканне; ми переконані, навпаки, що вона поклала тільки наріжні камені тієї науки, яку соціалісти повинні рухати далі в усіх напрямках, 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»³.

Повернемося до теорії «двох шляхів». Ленін не тільки встановив картину історичної боротьби двох тенденцій, але 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 розвинута Ленінінм стосовно до історії післяреформеної Росії, але в той же самий час вона надзвичайно наближає нас до розуміння більш ранніх явищ, приблизно починаючи з XVIII століття, дає можливість проаналізувати деякі тенденції, що спостерігаються серед ворожих нам класів ще недобитої старої Росії. Нарешті, масу світла кидає ленінська концепція і на всі інші країни (в тому числі на їх літературний розвиток).

¹ В. І. Ленін, Лев Толстой, як дзеркало російської революції, Твори, т. 15, стор. 171.

² Там же, стор. 177.

³ В. І. Ленін, Наша програма, Твори, т. 4, стор. 185—186.

Теорія «двох шляхів» червоною ниткою проходить через 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», написаній Леніним в кінці 1907 року. «Гвоздем боротьби є кріпосницькі латифундії, як найвидатніше 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 замінюють 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'єктивно-можливого буржуазного розвитку ми назвали б шляхом пруського і шляхом американського типу. В першому випадку кріпосницьке поміщицьке господарство повільно переростає в буржуазне, юнкерське, засуджуючи селян на десятиліття найбільшій 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 основний зміст 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 прибутків, поміщицьких (кабальних) прийомів експлуатації. Другі — інтереси такого розвитку, який забезпечив би в найбільших, можливих взагалі при даному рівні культури, розмірах доб-

робут селянства, знищення поміщицьких латифундій, знищення всіх кріпосницьких і кабальних прийомів експлуатації, розширення вільного селянського землеволодіння. Само собою розуміється, 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 марксистки, як їх старались розмалювати народники, що ведуть боротьбу з марксизмом, могли б вважати обезземелення селян в 1861-му 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 пруського типу буржуазного ж розвитку»¹.

В цих рядках містяться вказівки виняткової методологічної цінності, які висвітлюють історичний процес всієї пореформеної пори. «Боротьба селянських і поміщицьких інтересів, яка проходить червоною ниткою через усю пореформену історію Росії і становить найважливішу економічну основу нашої революції, є боротьба за той чи інший тип буржуазної аграрної еволюції»². Питання про те, яким шляхом рухатись російському історичному процесу, — шляхом «революції» чи шляхом «реформи», — залишалось глибоко актуальним протягом усєї 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 фак-

¹ В. І. Ленін, Аграрна програма соціал-демократії в першій російській революції, Твори, т. 13, стор. 209—210.

² Там же, стор. 211.

тично перебуває в ній, позбавлене землі, облутане напівкріпосницькою орендою і найрізноманітнішими відробітками, селянства, яке бореться за повну і остаточну ліквідацію кріпосництва. Боротьба цих двох таборів — експлуататорів і експлуатованих — являє собою, за Леніним, стрижень усієї перформеної 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 було розрізнене, темне селянство, мала цілий ряд вразливих місць, хоч вона і змогла висунути велетнів у галузі думки і літератури. Можливість розвитку прусським шляхом була дуже сильна, 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 боягузством і зрадами. Замість Росії селянсько-буржуазної створювалась 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»¹. Постало питання: якщо ломка не може бути крутою, не може не бути буржуазною (оскільки капіталізм невблаганно наступав на Росію), то залишається ще невирішеним, який клас з двох безпосередньо зацікавлених класів, поміщицького і селянського, проведе це перетворення, спрямує його, визначить його форму? І поміщицько-буржуазна «революція» можлива, але вона є, за Леніним, «викидень, недоносок, ублюдок»². Якщо ж переможе селянство, то «...ми розправимось з царизмом по-якобінському або, коли хочете, по-плебейському»³. Селянська революція, незважаючи на те, що вона знайшла великих вождів і керівників з інтелігенції, була бита. «В сучасній Росії,— писав Ленін,— не дві сили, що борються, заповнюють зміст революції, а дві різні і різнорідні соціальні війни: одна в надрах сучасного самодержавно-кріпосницького 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 само-

¹ В. І. Ленін, Аграрна програма соціал-демократії в першій російській революції, Твори, т. 13, стор. 255.

² В. І. Ленін, Дві тактики соціал-демократії в демократичній революції, Твори, т. 9, стор. 39.

³ Там же, стор. 40.

державство народу, друга — класова боротьба пролетаріату з буржуазією за соціалістичну побудову суспільства»¹.

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 і як гегемон селянства за цілковите визволення від самодержавства та залишків феодалізму, і як борець за здійснення соціалізму, керівник селянства і в цьому відношенні, який залучає його до колективної форми сільського господарства. Ленін писав про це: «У революційно-демократичній диктатурі пролетаріату і селянства є, як і в усього на світі, минуле і майбутнє. Йї минуле — самодержавство, кріпосництво, монархія, привілеї. В боротьбі з цим минулим, у боротьбі з контрреволюцією можлива «єдність волі» пролетаріату і селянства, бо є єдність інтересів.

Йї 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»².

Висновки з теорії двох шляхів, які повинен зробити для себе літературознавець, виявляються надзвичайно важливими. Вслід за Леніним, який підкреслює значність впливу кріпосницької частини дворянства, що зуміла обкарнати 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 сам по собі 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 садибний поет, як Фет, і деякі інші. Це — табір людей, що заперечували будь-який шлях капіталістичного розвитку, мріяли про повернення до дореформених соціальних відносин, табір захисників реакційної кріпосницької утопії. Ширшим впливом користувалась ліберальна частина того ж табору, куди увійдуть і письменники обуржуазненого дворянства і представники буржуазії, на зразок Лескова або Гончарова. Ленін нещадно боровся з легендою про демократизм лібералів, всіма засобами викриваючи поміркованість усіляких Кавеліних, що лицемірно застерігали від надмірностей революційного руху, а насправді в міру своїх сил лили воду на млин урядової реакції. Табір прихильників «прусьсько-

¹ В. І. Ленін, Соціалізм і селянство, Твори, т. 9, стор. 270—271.

² В. І. Ленін, Дві тактики соціал-демократії в демократичній революції, Твори, т. 9, стор. 63.

го шляху» очолювався в російській літературі 50-х років такими письменниками, як Тургенев, як Гончаров. Але, розуміється, 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 Тургеневим, безперечно, існують суперечності, але й той, і другий виявляються союзниками в боротьбі проти Чернишевського й 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 Белінського, Герцена, Чернишевського, народників короткі і уривчасті, але в поєднанні з усією історичною концепцією Леніна вони безперечно намічають основні етапи боротьби за селянство, які повинні стати провідними віхами історії російської літератури.

6. ПОГЛЯДИ ЛЕНІНА НА ОКРЕМИХ РОСІЙСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Послідовними прихильниками «американського шляху» розвитку країни Ленін вважав Белінського і Герцена. Доводячи, що тільки «соціал-демократія» — розуміється, 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 скільки-небудь конкретно уявити собі, що це означає, хай читач згадає про таких попередників російської соціал-демократії, як Герцен, Белінський, Чернишевський і блискуча плеяда революціонерів 70-х років; хай подумає про те всесвітнє значення, якого набуває тепер російська література; хай... та досить і цього!»¹

Белінський цікавить Леніна насамперед як один із провісників демократичної думки. «Його (Белінського.— А. Л.) знаменитий «Лист до Гоголя», що підводив підсумок літературній діяльності Белінського, був одним з найкращих творів безцензурної демократичної преси, що зберегли вели-

¹ В. І. Ленін, Що робити? Твори, т. 5. стор. 331—332.

чезне, живе значення і до цього часу»¹. І для Леніна Белінський цілком так само, як пізніші революційні народники, є виразник розпочатого протесту і боротьби селянства. Критикуючи збірник «Віхи», він говорить: «Лист Белінського до Гоголя, віщають «Віхи», є «палкий і класичний вираз інтелігентського настрою...» «Історія нашої публіцистики, починаючи після Белінського, щодо життєвого розуміння—самий тільки 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, «самий тільки кошмар». Чи, може, на думку наших розумних і освічених авторів, настроїв Белінського в листі до Гоголя не залежав від настрою кріпаків-селян? Історія нашої публіцистики не залежала від обурення народних мас залишками кріпосницького гніту?»²

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 в 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 зрестися залишеної попередником спадщини. Ми часто бачимо тепер, як молоді літературознавці*, аналізуючи того чи іншого великого передового художника минулого чи сучасного, який не зміг піднятися над усіма забобонами свого класу, не зумів добитися цілковитої чистоти ідеологічних поглядів, з якоюсь особливою пристрасстю намагаються підкреслити і перебільшити ці недоліки, ніби менше радіючи допомозі, яку нам приносить така людина, ніж побоюючись бачити в її особі якогось конкурента. Таке «лівацьке» ставлення до спадщини шкідливе настільки ж, наскільки й правоопортуністичне замовчування недоліків і недомислень подібних «союзників».

Герцен, як і всякий інший письменник, був для Леніна продуктом свого часу. «Духовна драма Герцена була наслідком і відбитком тієї всесвітньоісторичної епохи, коли революційність буржуазної демократії вже умирала (в Європі), а революційність соціалістичного пролетаріату ще не дозріла»³.

Стаття про великого революціонера минулого, написана до століття з дня його народження, відкривається установленням класової належності Герцена в усій її величезній

¹ В. І. Ленін, З минулого робітничого друку в Росії, Твори, т. 20, стор. 219—220.

² В. І. Ленін, Про «Віхи», Твори, т. 16, стор. 105.

³ В. І. Ленін, Пам'яті Герцена, Твори, т. 18, стор. 9.

складності. «Герцен належав до покоління дворянських, поміщицьких революціонерів першої половини минулого століття. Дворяни дали Росії Біронів й Аракчевих, 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, мслоком дикого звіра... Це якісь богатирі, ковані з чистої сталі з голови до ніг, воїни-сподвижники, які вийшли свідомо на явну загибель, щоб розбудити до нового життя молоде покоління й очистити дітей, народжених в оточенні катівства й плазування».

До числа таких дітей належав Герцен. Повстання декабристів розбудило і «очистило» його. В кріпосній Росії 40-х років XIX століття він зумів піднятися на таку височінь, що став в рівень 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 Фейербахом. 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 тьмятмущою нинішніх філософів, ідеалістів і напівідеалістів. Герцен дуже близько підійшов до діалектичного матеріалізму і зупинився перед історичним матеріалізмом»¹.

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 р. Герцен покинув уже Росію і спостерігав цю революцію безпосередньо. Він був тоді демократом, революціонером, соціалістом. Але його «соціалізм» належав до числа тих незлічених в епоху 48-го року форм і різновидностей буржуазного й дрібнобуржуазного соціалізму, що їх остаточно убили 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* в соціалізмі»².

Ленін взяв Герцена в усій складності його внутрішніх суперечностей. З одного боку, «Герцен створив вільну російську пресу за кордоном — в цьому його велика заслуга. «Поляр-

¹ В. І. Ленін, Пам'яті Герцена, Твори, т. 18, стор. 8—9.

² Там же, стор. 9.

ная звезда» піднесла традицію декабристів. «Колокол» (1857—1867) став горою за визволення селян. Рабське мовчання було порушене»¹. 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, Серно-Соловйович, які представляли нове покоління революціонерів-різничинців, тисячу раз мали рацію, коли дерікали Герцену за ці відступи від демократизму до лібералізму»². 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»³. 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 патхненного слова про Герцена він малює з титанічною майстерністю і захоплюючою силою картину всього руху від початку дворянської революції до початку пролетарської. «Шануючи 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-різничинці, починаючи з Чернишевського і кінчаючи героями «Народної волі». Ширше стало коло борців, ближчий їхній зв'язок з народом. «Молоді штурмани майбутньої бурі» — називав її 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 до відкритої революційної боротьби мільйони селян. Перший натиск бурі був у 1905 році. Дальший починає зростати на наших очах»⁴.

Великим співчуттям Леніна користувались також Некрасов і Салтиков-Щедрін, два письменники минулого, що, як

¹ В. І. Ленін, Пам'яті Герцена, Твори, т. 18, стор. 11.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же, стор. 13.

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 вже сформованої особи, яких Ленін аж ніяк не заперечує і які навіть підкреслює, не має ніякого значення. Але все це на погляд 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 цинив як зривачів масок з кріпосницької Росії. «Ще Некрасов і Салтиков,— писав він у статті «Пам'яті графа Гейдена»,— учили російське громадянство розпізнавати під пригладженою і на помадженою зовнішністю освіченості кріпосника-поміщика його хижі інтереси, вчили ненавидіти лицемірство і бездушність подібних 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 ледве чи не огидніше, ніж видовище подвигів Дубасова і Столипіна...»¹ 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 порядку»². Або ще сильніша за своєю саркастичністю цитата з статті «Ще один похід на демократію»: «Особливо нестерпно буває бачити, коли суб'єкти, на зразок Щепетева, Струве, Гредескула, Ізгоева та іншої кадетської братії, хватаються за фалди Некрасова, Щедріна і т. п. Некрасов вагався, будучи особисто слабим, між Чернишевським і лібералами, але всі симпатії його були на стороні Чернишевського. Некрасов через ту саму особисту слабкість 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 загрожувал удар,
Непевний звук із ліри добувала
Моя рука...

¹ В. І. Ленін, Пам'яті графа Гейдена, Твори, т. 13, стор. 38.

² В. І. Ленін, Ліберальне підкрашування кріпосництва, Твори, т. 18, стор. 532.

«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»¹. Ця цитата надзвичайно яскраво характеризує і Некрасова, і Щедріна як союзників революційної селянської демократії, очолюваної Чернишевським, як лютих ворогів буржуазно-дворянських лібералів, тобто, користуючись ленінською формулою, як прихильників «американського шляху».

Салтиков-Щедрін походив з великого дворянського роду, був крупним 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 якнайглибшу повагу до революціонерів, і 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 роботах, 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»². «Як це не нудить людей від цього — вживаю щедрінського вислову — язикоблудства?»³

На сторінках творів Леніна фігурують майже всі щедрінські герої в новому своєму політичному вигляді. Тут ми зустрінемо і помпадурів, що патякають на ліберальний манір, і Угрюм-Бурчєєвих, що стали видатними сановниками з чорнотенними переконаннями, і Карася-ідеаліста, що виявився дрібним обивателем, і Премудрого піскаря, і затурканого та пригніченого Конягу-селянина. Галерея цих образів закінчується красномовною постаттю Порфирія Головлєва. Щедрінського Іудушку Ленін згадує особливо охоче. «Це — іудушка, який користується своїми кріпосницькими симпатіями й зв'язками для одурювання робітників і селян, проводячи під ви-

¹ В. І. Ленін, Ще один похід на демократію, Твори, т. 18, стор. 277.

² В. І. Ленін, Про значення войовничого матеріалізму, Твори, т. 33, стор. 199.

³ В. І. Ленін, Принципові питання виборчої кампанії, Твори, т. 17, стор. 342.

глядом «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-поміщикові і роблячи тим більш беззахисними проти буржуазії»¹. Цей зловісний образ поміщика-кріпосника у Леніна особливо часто зустрічається. В епоху придушення революції 1905 року і торжества дворянської реакції Ленін вигукує: «Жаль, що не дожив Щедрін до «великої» російської революції. Він додав би, мабуть, новий розділ до «Панів Головльових», він змалював би Іудушку, який заспокоює висіченого, побитого, голодного, закабаленого мужика: ти чекаєш поліпшення? Ти розчарований відсутністю переміни в порядках, основаних на голоді, на розстрілюванні народу, на різці і нагайці? Ти скаржишся на «відсутність фактів»? Невдячний! Адже ж ця відсутність фактів і є факт величезної ваги! Адже це свідомий результат втручання твоєї волі, що Лідвали, як і раніше, хазяйнують, що мужики спокійно лягають під різки, не вдаючись у зловредні мрії про «поезію боротьби»².

Наведені цитати — чудовий приклад того, як умів Ленін використати в своїй публіцистиці образи художньої літератури. В його творах ми знайдемо безліч літературних цитат з Тургенева, Гоголя, Грибєдова, Крилова, народників, Чехова та інших. Салтикову належить серед них перше місце, і це, розуміється, цілком пояснюється 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, зверху донизу — всі раби». Одверті і прикриті раби-великороси (раби щодо царської монархії) не люблять згадувати про ці слова. А, по-нашому, це були слова справжньої любові до батьківщини...»³ «Сучасних «соціал-демократів», відтинку Шейдемана або, щб майже те саме, Мартова, так само верне від Рад, їх так само тягне до благопристойного буржуазного парламенту, або до Установчих зборів, як Тургенева 60 років тому тягло до поміркованої монархічної і дворянської конституції, як його вернуло від мужицького демократизму Добролюбова і Чернишевського»⁴. «Історична діяльність не тротуар Невського проспекту, говорив великий російський революціонер Чернишевський. Хто

¹ В. І. Ленін, Що таке «друзі народу»... Твори, т. 1, стор. 260.

² В. І. Ленін, Торжествуюча пошлість або кадетствуючі есери, Твори, т. 12, стор. 295.

³ В. І. Ленін, Про національну гордість великоросів, Твори, т. 21, стор. 80.

⁴ В. І. Ленін, Чергові завдання Радянської влади, Твори, т. 27, стор. 239.

«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 обложеної фортеці» або пробиратись найбільш вузькими, непрохідними, покрученими і небезпечними гірськими стежками,— той не революціонер, той не звільнив себе від педанства 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»¹.

До цих цитат — їх легко було б помножити — 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 риси, що є в цьому романі, він відзначив»².

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 заразив його своєю непримиренністю щодо лібералізму. Недовір'я до ліберальних фраз, до всієї позиції лібералізму проходить червоною ниткою через всю діяльність Леніна. Якщо ми візьмемо сибірське заслання, протест проти Кредо*, візьмем розрив з Струве, потім непримиренну позицію, яку Ленін зайняв щодо кадетів, щодо ліквідаторів-меншовиків, які були готові піти на угоду з кадетами,— ми побачимо, що Володимир Ілліч тримався тієї ж непримиренної лінії, якої тримався Чернишевський щодо лібералів, які зрадили селянство під час реформи 1861 року... Даючи оцінку буржуазно-ліберальному демократизмові народництва 80-х років, яке обуржуазилось, примирилось з царизмом, Ленін протиставляв йому демократизм революційного марксизму. Чернишевський дав зразок непримиренної боротьби з ладом, який тоді існував, боротьби, де демократизм був нерозривно зв'язаний з боротьбою за соціалізм»³.

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 устами Волгіна, героя

¹ В. І. Ленін, Лист до американських робітників, Твори, т. 28, стор. 49.

² Н. К. Крупская, Воспоминания о Ленине, вип. 1-й, Госполитиздат, 1930, стор. 178—179.

³ Там же, стор. 173—174.

романа Чернишевського «Пролог до прологу», «в уста якого Чернишевський вкладає свої думки»¹.

Надзвичайно високою була ленінська оцінка російських народників в 60—70-х років. Оцінка ця була більш позитивна, ніж оцінка Л. Толстого, бо народники, виражаючи собою ті ж селянські сподівання, стояли на лівому фланзі тодішньої громадськості. Це однак не перешкоджало Леніну відзначати той ступінь двоїстості творів цих великих революційних демократів, який не міг не бути їм властивий, бо позбавленою історичної двоїстості може бути тільки точка зору пролетаріату, а в галузі художньої літератури — тільки пролетарська література.

Відмітною 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 в 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 гому розумінні, що вони вміли в кращу свою епоху, до своєї легалізації і опошлення, яке почалося уже 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 занепадним типом народника, який незрівнянно поступався перед великими представниками народництва. Але характеристика ця свідчить тільки про ці 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 інші). Але, викриваючи реакційність цієї течії в епоху виникнення марксизму, він ніякою мірою не схильний був применшувати силу тієї соціалістичної пропаганди, яку вели в 60—70-і роки ці ідеологи:

¹ В. І. Ленін, Що таке «друзі народу»... Твори, т. 1, стор. 250.

селянського соціалізму. Соціалістичний утопізм дрібнобуржуазних революціонерів показує напруженість їх опозиційної думки і наближає їх до нас. Це відбилось 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»¹.

Кращі народники, революціонери типу Чернишевського і Добролюбова, письменники типу Успенського і Салтикова були непохитними і непримиреними прихильниками демократичної революції. Це не значило однак, що, будучи найбільш послідовними виразниками справжніх інтересів масового селянства, які тільки могли в той час існувати, вони не впадали в найсерйозніші помилки. Насамперед вони іделізували селянство, часто не розуміючи внутрішніх суперечностей, що таїлись у ньому. Вони не розуміли також того, що на чисто селянському ґрунті можлива лише буржуазна революція, хоч і дуже рішуча, дуже «плебейська». Вони старалися нав'язати селянству обциний соціалізм. Само собою зрозуміло, як неодноразово відзначав Ленін, цей соціалізм не міг не бути цілком утопічним з погляду своєї здійсненності і не міг не бути в той же час половинчастим, мутним за самим своїм характером. Ленін співчутливо цитує в цьому відношенні одного з перших російських марксистів, І. А. Гурвіча. «Народник 70-х років,— дуже влучно каже Гурвіч,— не мав ніякого уявлення про класовий антагонізм всередині самого селянства, обмежуючи цей антагонізм виключно відносинами між «експлуататором» — куркулем, або глитаєм — і його жертвою, селянином, прийнятим комуністичним духом. Гліб Успенський самотньо стояв із своїм скепти-

¹ В. І. Ленін, Народники про Н. К. Михайловського, Твори, т. 20, стор. 97.

цизмом, відповідаючи іронічною посмішкою на загальну ілюзію. Із своїм чудовим знанням селянства і з своїм величезним артистичним галантом, 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»¹.

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 і тютюну, і пан Купон без жалю переодягав гордого горця з його поетичного національного костюма в костюм європейського лакея (Гл. Успенський)»².

Ряд образів, взятих із творів Успенського, зустрічається в ленінській публіцистиці: герої «купона»³, будочник Мимрцов з його девізом: «Гашить и не пуцать»⁴, «Івани-Забудьки»⁵ та інші.

Ленін неодноразово відзначав, що Успенський не тільки разом з іншими найбільш радикальними народниками був послідовним демократичним революціонером, але 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, але з величезною тугою, що пізніше довела його до особистої катастрофи, констатував дрібновласницькі тенденції всієї товщі селянства і в цьому відношенні підіймався вище народництва, розкладав його ілюзії, на нещастя, 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, який, як ми зараз побачимо, застосований до Толстого. Для Плеханова, що також писав про Гл. Успенського, останній — насамперед дрібнобуржуазний інтелігент. Це особисте походження — сам собою, можливо, цікавий шлях

¹ В. І. Ленін, Що таке «друзі народу»... Твори, т. 1, стор. 227.

² В. І. Ленін, Розвиток капіталізму в Росії, Твори, т. 3, стор. 512.

³ В. І. Ленін, Русская революция и задачи пролетариата, Соч., изд. 3, т. IX, стор. 31.

⁴ В. І. Ленін, Про право націй на самовизначення, Твори, т. 20, стор. 387.

⁵ В. І. Ленін, Про міжнародне і внутрішнє становище Радянської республіки, Твори, т. 33, стор. 182.

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 еством 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 серед його соратників, — він заражений тим скептицизмом до народництва, який став би чудовим переходом до марксизму, коли б Успенський дожив до відповідної епохи. Звичайно, тут не можна не відзначити величезного таланту Успенського, таланту, який також зрештою зводився до чесності, нещадності, пристрасті, свіжості, спостережливості і т. п.

Ми зовсім не хочемо сказати, що проблема Успенського в цілому вичерпана Леніним. 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.

Але 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 примушений 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 лямка всіх «старих устоїв» 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 ґрунтуються на поневоленні мас, на злиднях їх, на розоренні селян і дрібних хазяїв взагалі, на насильстві й лицемірстві, які згори донизу проймають все сучасне життя»¹. Соціальний факт, що лежав в основі творчості Толстого,— це, за Леніним, вся зміна старої феодальної кріпосницької Росії Росією капіталістичною, а клас, який усією своєю соціальною психологією визначив монументальну і в той же час 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» в Женеві в 1908 році, потім чудовий некролог Толстого, що з'явився безпосередньо після смерті великого письменника в центральному органі РСДРП «Социал-демократ» (обидві статті вміщені без підпису), статтю «Л. М. Толстой і сучасний робітничий рух», надруковану в газеті «Наш путь» в 1910 році, «Герої «застереженнячка», опубліковану в тому ж році в журналі «Мысль», яка таврує загравання з Толстим меншовиків-ліквідаторів, що залишили «разючі зразки... безпринципності»², статтю «Л. М. Толстой і його епоха», яка певною мірою резюмує ідеї Леніна про Толстого і з'явилася в 1911 році в журналі «Звезда».

З міркувань більшої стрункості викладу поглядів Леніна на Толстого, які мають величезне значення для дальших шляхів всього 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-го і до 1905-го рр. 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».

¹ В. І. Ленін, Л. М. Толстой і сучасний робітничий рух, Твори, т. 16, стор. 291.

² В. І. Ленін, Герої «застереженнячка», Твори, т. 16, стор. 326.

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

«...Розмови про врожай, наймання робітників і т. п., що Іх, 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, не зрозуміле найширшій масі населення. Для Толстого цей буржуазний лад, «що тільки укладається», вирисовується невиразно у вигляді пугала — Англії. А 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, відвертається 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 («переверненого») ладу, ладу кріпосного, ладу життя східних народів»¹.

Цілком певно підкреслюючи, що вчення Толстого треба вважати соціалістичним, Ленін в той же час однак 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 непритворення 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

¹ В. І. Ленін, Л. М. Толстой і його епоха, Твори, т. 17, стор. 28—29.

відношенні до цього начала людина є лише «працівник», «приставлений до справи спасіння своєї душі», і т. д.¹ «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 незлічених, 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 того, щоб це вчення не було соціалістичним, ні того, щоб у ньому не було критичних елементів, здатних давати цінний матеріал для освіти передових класів»².

В 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 немалий 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 свідом реакційні, у вузько-класовому, 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 «нравственного самовдосконалення», його доктрин «совісті» і загальної «любові», його проповіді аскетизму й квієтизму і т. п. завдає найбезпосереднішої і найглибшої шкоди»³.

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

¹ В. І. Ленін, Л. М. Толстой і його епоха, Твори, т. 17, стор. 29—30.

² Там же, стор. 30—31.

³ Там же, стор. 31.

точки зору функціональної, тобто в розумінні того впливу, який твори Толстого могли мати в різні епохи свого існування. Це однак не значить, щоб інші статті Леніна були, так би мовити, покриті і зняті з вищезгаданою статтею. Зміст їх багатий і потребує особливого вивчення. Перша за часом надрукування стаття «Лев Толстой, як дзеркало російської революції» іде дещо іншим шляхом, ніж тільки що 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 — установити точно його живу, суспільно 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 геніального 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 такий результат.

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, юродствующий во Христі. З одного боку, надзвичайно сильний, безпосередній і щирий протест проти громадської брехні і фальші, — з другого боку, «толстоовець», тобто потасканий, істеричний хлюпчик, 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 ростом багатства і завоюваннями цивілізації і ростом злиднів, здичавіння й мук робітничих мас; з другого боку — юридична проповідь «непротиплення 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, праг-

нення поставити на місце попів за казенною посадою попів за моральним переконанням, тобто культивування найвитонченішої і тому особливо огидної попівщини. Справді:

Ты и убогая, ты и обильная,
Ты и могучая, ты и бессильная
— Матушка Русь!¹

Відзначивши далі, що в цій дивній мішанині ніяк не можна бачити дзеркала російської робітничої революції, Ленін шукає, яка ж саме революція відбилась в цьому мутному і нерівному дзеркалі, і говорить: «...Суперечності в поглядах і вченнях Толстого не випадковість, а вияв тих суперечливих умов, в які поставлене було російське життя останньої третини XIX століття. Патріархальне село, яке вчора тільки звільнилося від кріпосного права, віддане було буквально на поталу капіталові й фіскові. Старі устої селянського господарства і селянського життя, устої, що дійсно трималися протягом століть, пішли на злом з незвичайною швидкістю»². Основним рушієм толстовської творчості є, за Леніном, протест «проти капіталізму, що насувається, розорення і обезземелення мас, який повинен був бути породжений патріархальним російським селом»³. Цим визначається 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 найслабшу сторону його вчення. Толстой великий як виразник тих ідей і тих настроїв, що склалися в 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»⁴. 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 проводиться Леніном з допомогою того ж діалектичного аналізу. «З одного боку,— говорить Ленін,— століття кріпосного гніту і десятиріччя форсованого пореформеного розорення зібрали гори ненависті, злоби і одчайдушної 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

¹ В. І. Ленін, Лев Толстой, як дзеркало російської революції, Твори, т. 15, стор. 172.

² Там же, стор. 172—175.

³ Там же, стор. 175.

⁴ Там же.

інтелігенція, чому необхідне є насильствене повалення царської влади для знищення поміщицького землеволодіння. Все минуле життя селянства навчило його ненавидіти пана і чиновника, але не навчило і не могло навчити, де шукати відповіді на всі ці питання»¹. Лише невелика частина селянства розв'язувала ці суперечності в революційний бік. «Більша частина селянства плакала й молилася, резонерствовала й мріяла, писала прохання і посилала «ходателів»,— зовсім у дусі Льва Миколайовича Толстого!»² І резюме: «Толстой відбив накипілу ненависть, дозріле прагнення до кращого, бажання позбутися минулого,— і незрілість мрійності, політичної невихованості, революційної м'якотілості»³.

Найтепліше, найпозитивніше написаний Леніним для Толстого його некролог. Було б однак 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 у Леніна, багатостороння і діалектична. Якщо в цитованій нами вище статті Леніна про Толстого 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, яка дана 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 піднятися до такої художньої сили, що його твори зайняли одне з перших місць у світовій художній літературі. Епоха підготовки революції в одній з країн, придувлених кріпосниками, виступила, завдяки геніальному висвітленню Толстого, як крок вперед у художньому розвитку всього людства»⁴.

Ця оцінка містить твердження величезної методологічної цінності. «Крок вперед у художньому розвитку всього людства» визнається тут результатом двох факторів: основним є велетенський 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

¹ В. І. Ленін, Лев Толстой, як дзеркало російської революції, Твори, т. 15, стор. 175—176.

² Там же, стор. 176.

³ Там же, стор. 177.

⁴ В. І. Ленін, Л. М. Толстой, Твори, т. 16, стор. 283.

є біологічний геній, тобто вся та сума природних обдарувань, якою, скажімо, володів Л. Толстой, але нема великого соціального матеріалу, то людське мистецтво не зробить кроку вперед: в кращому випадку ми будемо мати вправного майстра форми, який повторить якісь «зади» або, за відсутністю змісту, кинеться в формальні вправи. Ну, а якщо великий зміст є, а нема відповідного генія?

Така постановка питання неправильна. Як видно уже з висловлювань самого Леніна, не тільки Толстой скористувався вищезгаданим великим матеріалом. Якщо називати тільки письменників першорядних, то, не відходячи 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 вже складається в надрах суспільства, розв'язується тією обставиною, що біологічно кількість талановитості, кількість обдарувань, з точки зору натуральної, повинна бути в усяку 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 прийшов, — виділяють особливо велику кількість талантів, багато запліднених самою епохою.

Далі йдуть у Леніна багатознаменні рядки во славу Толстого: «Толстой-художник відомий мізерній меншості навіть в 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 думів з незвичайною силою передати настрої широких мас, пригноблених сучасним порядком, змалювати їх становище, висловити їх стихійне почуття протесту й обурення»¹.

В той же самий час 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»².

¹ В. І. Ленін, Л. М. Толстой, Твори, т. 16, стор. 283—284.

² Там же, стор. 285.

У некрологу 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 політичною роллю і своєю боротьбою під час першої розв'язки цих суперечностей, під час революції, довів своє покликання бути вождем в 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»¹.

Не можна не навести тут досить велику цитату з статті «Л. М. Толстой і сучасний робітничий рух», в якій у дещо 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 в поглядах мільйонів селян, які щойно вийшли на свободу з кріпацтва і побачили, що ця свобода означає нові страхіння розорення, голодної смерті, бездомного життя серед міських «хитровців» і т. д. Толстой відбиває їх настрої 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 одчай — ось що злилося у вченні Толстого»².

В цій чудовій цитаті треба розрізнати дві думки: Толстой відображає настрої тих, виразником кого він є, «так вірно», що навіть псує з ідеологічної точки зору своє вчення, бо протест виявляється в нього переплетеним із розпачем, на відміну від робітничого руху, сповненого протесту, але далекого

¹ В. І. Ленін, Л. М. Толстой, Твори, т. 16, стор. 285.

² Там же, стор. 291—292.

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, виклади Толстой свою критику без цієї сили пристрасності,— він нічого не додав би до культури. А при наявності сили пристрасності «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 висчерпні 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 велика постать М. Горького. Ленін бачив у ньому великого письменника, за 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 впадає у деякі помилки (відхід його до «впередівців» і все з ним зв'язане). Але ніколи Ленін не відрікався 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 недозволено 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 слабкий або соціал-демократія внутрішньо помилкова, а через те, що надто різнорідні і різнокаліберні ті елементи, з яких доводиться робітничому класові викувувати 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»¹. Коли буржуазна преса почала «смакувати» як найбільш «сенсаційну новину» чутки про виключення Горького з партії, Ленін гнівно відповідав: «Даремно стараються

¹ В. І. Ленін, Лист О. М. Горькому, Твори, т. 34, стор. 351.

буржуазні газети. Товариш Горький надто міцно зв'язав себе своїми великими художніми творами з робітничим рухом Росії і всього світу, щ-б відповісти їм інакше, як презирством»¹. 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»².

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»³. 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. Авторів цих рядків траплялося, при побаченнях на острові Капрі з Горьким, попереджати його і докоряти за його політичні помилки. Горький відхилив ці докори своєю незрівнянно-милою посмішкою і щирою заявою: «Я знаю, що я поганий марксист. І потім, всі ми, художники, трохи невірноважені люди». Нелегко спроти проти цього.

Нема сумніву, що Горький — величезний художній таланти, який дав і дасть багато користі всесвітньому пролетарському рухові. Але навіщо ж Горькому братися за політику?»⁴

Звичайно, з цього зауваження Леніна безглуздо робити висновок, ніби справді «деяка невірноваженість» є не ми н у ч о ю рисою художника або що художник за якимсь своїм внутрішнім еством неодмінно поганий політик. На таку неправильну точку зору стали щодо Горького Г. В. Плеханов і значною мірою також В. В. Воровський. Навпаки, Ленін цинив у художника міцну, ясну думку: він не дарма так високо ставив «Що робити?» Чернишевського. З ставлення Леніна до Горького, як і з ставлення до художників Маркса і Енгельса, можна зробити однак висновок про необхідність певної по-блажливості, певного вміння прощати окремі неточності, неясності, ідеологічні зриви художника, якщо все це надолу-жується галантом і головне — полум'яним бажанням художника служити справі революції.

¹ В. І. Ленін, Байка буржуазної преси про виключення Горького, Твори, т. 16, стор. 86.

² В. І. Ленін, Замітки публіциста, Твори, т. 16, стор. 179.

³ В. І. Ленін, Листи з далека, Твори, т. 23, стор. 309.

⁴ Там же, стор. 308—309.

7. ВИСЛОВЛЮВАННЯ ЛЕНІНА НА ЛІТЕРАТУРНІ ТЕМИ

Якими були літературні смаки Володимира Ілліча? В ряді мемуарів про Леніна з цього приводу збереглися цікаві свідчення, що стосуються перебування Леніна в засланні.

«Вечорами,— пише, наприклад, Н. К. Крупська,— Володимир Ілліч завжди читав або книжки з філософії — Гегеля, Канта, французьких матеріалістів, а коли дуже втомився,— Пушкіна, Лермонтова, Некрасова. Коли Володимир Ілліч вперше з'явився у Пітері і я його знала тільки з розповідей, чула я від Степана Івановича Радченка: Володимир Ілліч тільки серйозні книжки читає, в житті не прочитав жодного роману. Я здивувалась; потім, коли ми познайомились ближче з Володимиром Іллічем, якось ні разу не заходила у нас про це розмова, і тільки в Сибіру я дізналась, що все це чистісінька легенда. Володимир Ілліч не тільки читав, але багато разів перечитував Тургенева, Л. Толстого, «Що робити?» Чернишевського, взагалі чудово знав і любив класиків. Потім, коли більшовики стали при владі, він поставив Держвидав у завдання — перевидання в дешевих випусках класиків. В альбомі Володимира Ілліча, крім фото рідних і старих каторжан, були фото Золя, Герцена і кілька фото Чернишевського»¹.

В другому місці своїх спогадів вона говорить: «Вже потім, у Сибіру, знала я, що Ілліч не менше від мене читав класиків, не тільки читав, але й перечитував не раз, Тургенева, наприклад. Я привезла з собою в Сибір Пушкіна, Лермонтова, Некрасова. Володимир Ілліч поклав їх біля свого ліжка поряд з Гегелем і перечитував їх вечорами знову і знову. Найбільше він любив Пушкіна. Але не тільки форму цинив 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 риси, що є в цьому романі, він відзначив. А втім, він любив несь образ Чернишевського, і в його сибірському альбомі були два фото цього письменника, одне надписане рукою Ілліча,— рік народження і смерті. В альбомі Ілліча були ще фото Еміля Золя, а з росіян — Герцена і Писарева. Писарева Володимир Ілліч у свій час багато читав і любив. Пам'ятаю, в Сибіру був також «Фауст» Гете німецькою мовою і томик віршів Гейне»².

Ленін особливо цинив міцний соціальний реалізм, що дає художньо концентроване відображення суспільних явищ

¹ Н. К. Крупская, Воспоминания о Ленине, вип. 1-й, Госиздат, М. Л., 1930, стор. 32

² Там же, стор. 178—179.

через їх типово-виразні приклади. Так, Н. К. Крупська пише: «Повертаючись з Сибіру, у Москві Володимир Ілліч ходив раз у театр, дивився «Візник Геншель», потім говорив, що йому дуже сподобалось. У Мюнхені, з книг, що подобались Володимирі Іллічу, пам'ятаю роман Гергардта «Bei Mama» («У мами»), «Büttnerbauer» («Селянин») Поленца»¹.

Але й 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 широкого 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 Щедрина, але також Гоголя, Гончарова, Толстого, Тургенева, Помяловського, Короленка, Чехова, навіть Андрєєва і, нарешті, Маяковського.

Манеру Маяковського Ленін не любив. Йому взагалі не подобалась надмірна напруженість, неприродність усяких ультрасучасних вигадок. Але вірш Маяковського «Прозаседавшиеся», в якому з великим гумором висміювалось захоплення навіть хороших більшовиків засіданнями, викликав веселий настрій Леніна, і він використав ці гострі рядки для своїх публіцистичних цілей².

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 видатного союзника комунізму в радянській поезії.

Скажемо тут кілька слів про глибоку 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»³. В 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

¹ Н. К. Крупская, Воспоминания о Ленине, вип. 1-й, Госиздат, М.—Л., 1930, стор. 179.

² Див. В. І. Ленін, Про міжнародний і внутрішній стан, Твори, т. 33, стор. 188.

³ В. І. Ленін, Що робити? Твори, т. 5, стор. 425.

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 *нагнути*ся, 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!»¹.

Через три роки (у червні 1905 року) 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 наукою і наукою життя представників цього класу, зуміти заговорити з ними, зуміти зблизитися з ними, зуміти витримано, терпеливо підняти їх до соціал-демократичної свідомості, не перетворюючи наше учення в суху догму, навчаючи йому 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 — хоча з другої причини — перестав би бути соціал-демократом. Хто здумав би з цієї «педагогіки» зробити особливий лозунг, *протиставити* її «політиці», булувати 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»². Це лише пояснення того, що сказано було раніше і що означає вимоги Ілліча до популярної літератури.

Незвичайно яскраву характеристику поєднання глибини і переконливості думки з популярністю в практиці Леніна дає т. Сталін в замітці «Сила логіки» в його брошурі «Про Леніна». Ось що говорить там т. Сталін: «Чудові були

¹ В. І. Ленін, Що робити? Твори, т. 5, стор. 424.

² В. І. Ленін, Про змішання політики з педагогікою, Твори, т. 8, стор. 408.

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 ґрунтовно 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 не сила вирватися: або здавайся, або зважуйся на повний провал»¹.

Виняткову цінність для характеристики ленінських поглядів на літературу, мистецтво і на літературну політику партії мають його розмови з Кларою Цеткін. Не говорячи 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 у питаннях культури в цілому, в питаннях 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 збереглося 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 їх розвитку зрозумілий і корисний. Ми повинні надолужити те, що було прогаяне протягом століть, і ми хочемо цього. Хаотичне бродіння, гарячкові шукання нових лозунгів, лозунги, які проголошують сьогодні «осанну» по відношенню до певних течій в мистецтві і в галузі думки, а завтра кричать «розіпни його»,— все це неминуче. Революція розв'язує всі сковані до того сили і гонить їх з глибин на

¹ Й. Сталін, Твори, т. 6, стор. 56.

поверхню життя. Ось вам один приклад з багатьох. Подумайте про той вплив, який робили на розвиток нашого живопису, скульптури і архітектури люди і примхи царського двору, так само як смак і химери панів аристократів і буржуазії. В суспільстві, що базується на приватній власності, художник виробляє товари для ринку, він має потребу в покупцях. Наша революція звільнила художників від гніту цих надто прозаїчних умов. Вона перетворила Радянську державу в їх захисника і замовника. Кожний художник, всякий, хто себе за такого вважає, має право творити вільно, згідно з своїм ідеалом, незалежно ні від чого».

«А ле з р о з у м і л о,— додав одразу ж Ленін,— ми комуністи. Ми не повинні стояти, склавши руки, і давати хаосу розвиватися куди хочеш. Ми повинні цілком планомірно керувати цим процесом і формувати його результати» (розбивка тут і далі наша.— А. Л.)¹.

Після цього йде цікавий виклад думок Леніна про тривкі 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 досі є розходження. Важливо відзначити, що думав з цього приводу і як відчував в 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 спеціаліст» або «це моя особиста думка: дуже можливо, що я помиляюсь». Разом з тим я повинен підкреслити, що особисто я почуваю величезне довір'я до смаку Володимира Ілліча і вважаю, що в цих галузях, де він висловлювався з такою надзвичайною обережністю і скромністю, він, як і його кращий учень, який в цьому відношенні займає завжди таку саму позицію, завжди мав рацію в своїх думках.

Ленін говорив г. Цеткін: «Ми занадто великі «руйнівники в живопису». Красиве треба зберегти, взяти його як зразок, виходити з нього, навіть якщо воно «старє». Чому нам треба відвертатися від істинно прекрасного, відмовлятися від нього, як від вихідного пункту для дальшого розвитку, тільки на тій підставі, що воно «старє»? Чому треба схилитися перед новим, як перед богом, якому треба підкорятися тільки тому, що «це новє»? Безглуздя, суцільне безглуздя! Тут — багато лицемірства і, звичайно, несвідомої пошани до художньої моди, яка панує на Заході. Ми хороші революціонери, але ми почуваємо себе чомусь зобов'язаними довести, що ми

¹ Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, М., 1955, стор. 12—13.

також стоїмо «на рівні сучасної культури». А я 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 відчуваю від них ніякої радості»¹.

Але, можливо, найважливіше те, що висловив Ленін т. Цеткін про загальну соціальну роль мистецтва: «...Важливе не наша думка про мистецтво. Важливе також не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загальної кількості населення, яке обчислюється мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинно входити своїм найглибшим корінням в саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас... піднімати їх. Воно повинно збуджувати в них художників і розвивати їх. Чи повинні ми невеликій меншості підносити солодкі витончені бісквіти, тоді як робітничі й селянські маси потребують чорного хліба? Я розумію це, само собою зрозуміло, не тільки в буквальному розумінні слова, але й фігурально: ми повинні завжди мати перед очима робітників і селян. Заради них ми повинні навчитися хазяйнувати, рахувати. Це стосується також галузі мистецтва і культури».

Наведемо ще одне чудове місце із спогадів Клари Цеткін, з якого ясно, 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 в галузі мистецтва і культури, які особливо впадають у вічі, пояснюючи їх походження «умовами моменту». Ленін на це заперечив: «Знаю добре! Багато хто щиро переконаний в тому, що рапем et circenses («хлібом і видовищами») можливі перемоги труднощі і небезпеки теперішнього періоду. Хлібом — звичайно! Що стосується видовищ — хай собі! — не заперечую. Але хай при цьому не забувають, що видовища — це не справжнє велике мистецтво, а скоріше більш чи менш красива розвага. Не треба при цьому забувати, що наші робітники і селяни анітрохи не нагадують римського люмпен-пролетаріату. Вони не утримуються за рахунок держави, а утримують самі своєю працею державу. Вони «робили» революцію і захищали справу останньої, проливаючи потоки крові і приносячи незліченні жертви. Далекі, наші робітники і селяни заслуговують чогось більшого, ніж видовищ. Вони дістали право на справжнє велике мистец-

¹ Клара Цеткін, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, М., 1955, стор. 13.

цтво. Тсму ми в першу чергу висуваємо найширшу народну освіту і виховання. Це створює ґрунт для культури, звичайно, при умові, що питання про хліб розв'язане. На цьому ґрунті повинно вирости сп'равді нове, велике комуністичне мистецтво, яке створить форму відповідно своєму змістові. На цьому шляху нашим «інтелігентам» належить розв'язати благородні завдання величезної важливості. Зрозумівши і розв'язавши ці завдання, вони покрили б свій борг перед пролетарською революцією, яка і перед ними широко розкрила двері, що ведуть їх на простір з тих низьких життєвих умов, які так майстерно охарактеризовані в «Комуністичному маніфесті»¹.

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

8. ЛЕНІН І СУЧАСНЕ МАРКСИСТСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Вся ленінська спадщина повинна бути якнайважливіше досліджена літературознавцями, починаючи від філософських поглядів 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, набирають директивного значення.

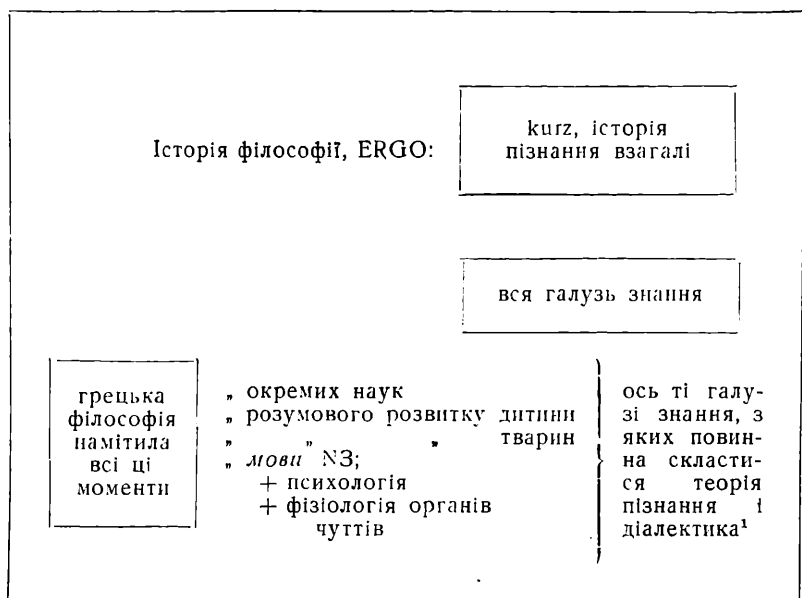
«...Соціолог-матеріаліст, що робить предметом свого вивчення певні суспільні відносини людей, тим самим вже вивчає і реальних осіб, з дій яких і складаються ці відносини. Соціолог-суб'єктивіст, починаючи своє міркування нібито з «живих осіб», на ділі починає з того, що вкладає в ці особи такі «помисли 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»...² Це надзвичайно істотне положення Леніна, будучи застосованим в літературі, вказує на те, що літературознавець, який має перед собою «реальну особу», ні в якому разі не повинен починати своє 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 справді об'єктивного матеріалу, який

¹ Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, М., 1955, стор. 16—17.

² В. І. Ленін, Економічний зміст народництва, Твори, т. 1, стор. 368—369.

і повинен 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 печального примату переверзевських поглядів, можна було зустріти людей, які вважали, що літературознавство марксистсько-ленінського характеру повинно спиратися виключно на соціальні науки як такі. Вони надзвичайно скептично ставилися до залучення суди наук біологічних, психологічних, лінгвістичних і так далі. 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 всякому 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 анітрохи не суперечать цьому знаменному переліку привідних знань. Марксистська соціологія «знімає» біологію, але горе тому, хто не зрозуміє цього гегелівського виразу, який сам Ленін старанно пояснив: зняти — це значить закінчити, але так, що закінчене зберігається у вищому синтезі. Це значить, що

¹ В. И. Ленин, Философские тетради, 1947, стор. 297

біологічні фактори більше не є домінуючими в суспільному житті людини, але це не значить, що можна зовсім ігнорувати будову і функції її організму, в тому числі мозку, хвороби і т. п. Все це набирає 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 приклад 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»¹. 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). Приводом для написання цієї статті було бажання впорядкувати політичну літературу партії, її публіцистику, її наукові видання та ін. Але, розуміється, 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 $\frac{9}{10}$ партійною. Література повинна стати партійною. У противагу буржуазним нравам, у противагу буржуазній підприємницькій, торгашеській пресі, у противагу буржуазному літературному кар'єризмові та індивідуалізму, «панському анархізму» 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, незалежною 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

¹ Клара Цеткин, Воспоминания о Ленине, Госполитиздат, М., 1955, стор. 13.

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, змєртвляє, «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. Нема чого сперечатись, літературна справа менш за все піддається механічному рівнянню, нівелюванню, пануванню більшості над меншістю. Нема чого сперечатись, в 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 стежити організований соціалістичний пролетаріат, всю її контролювати, в усю цю роботу, без єдиного винятку, вносити живий струмінь живої пролетарської справи, відбираючи, таким чином, всякий ґрунт у старовинного, напівбюбломовського, напівторгашеського російського принципу: письменник пописує, читач почитує»¹.

Відмежовуючись від «напівазіатського» минулого російської літератури, Ленін одразу ж проводить різку межу, яка не дозволила б нам піти по не менш брудних шляхах 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 однамітну систему або розв'язання завдання кількома постановами. Ні, про схематизм у цій галузі менш за все може бути мова. Річ у тому, щоб уся наша партія, щоб весь свідомий соціал-демократичний пролетаріат в усій Росії усвідомив це

¹ В. І. Ленін, Партійна організація і партійна література, Твори, т. 10, стор. 27—28.

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 поглядів¹.

З цього приводу Ленін дає гнівну, яскраву, за 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, основаному на владі грошей, у суспільстві, де злидарюють маси трудящих і дармоїдствують жменьки багатців, 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 у вигляді «доповнення» до «святого» сценічного мистецтва? Адже ця абсолютна свобода є буржуазна або анархічна фраза (бо, як світогляд, анархізм є вивернута наживоріт 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 неklasову літературу і мистецтво (це буде можливо лише в соціалістичному позакласовому суспільстві), а для того, щоб лицемірно-віль-

¹ В. І. Ленін, Партійна організація і партійна література, Твори, т. 10, стор. 28—29.

ній, 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 десяти 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 запліднює 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)»¹.

Незважаючи на те, що з часу написання цієї статті минуло понад чверть століття, вона досі ні на йоту не втратила свого глибокого значення. Навіть більше, основний принцип партійності літератури, яка служить справі соціалістичної перебудови світу, тепер так само актуальний, як і розгорнута в статті якнайжорстокіша критика буржуазної літератури, як і полум'яна характеристика майбутньої соціалістичної літератури, яка служить мільйонам і десяткам мільйонів трудящих. Стаття «Партійна організація і партійна література», яка містить керівні вказівки в питаннях літературної політики партії, зайвий 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 з завдань цієї статті. Керівництво Центрального Комітету партії і вождя партії товариша Сталіна, який 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 якщо треба суворо осудити всякого, 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 повторенні «задів», відсутність сміливості в

¹ В. І. Ленін, Партійна організація і партійна література, Твори, т. 10, стор. 30.

творчій роботі, таке надмірне побоювання мимовільної хибної думки, яке 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 найнадійнішим компасом. Зайва річ говорити, що ми маємо тут на увазі в сьому ленінську спадщину в усьому її обсязі, починаючи від філософських зошитів і історичних досліджень і закінчуючи висловленнями на теми пролетарської культури або літератури, що часто містять у собі чудові оцінки явищ, які повинні лягти в основу спеціальних досліджень. Характерний для всієї спадщини Леніна дух бойової партійності, властива цій спадщині політична заостреність у поєднанні з філософською глибиною та історичною конкретністю повинні запліднити, вже запліднюють і будуть запліднювати 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.



ПРО СПАДЩИНУ КЛАСИКІВ

У відомому незакінченому розділі «Вступу» до праці «До критики політичної економії» Маркс ставить дуже цікаве питання про те, чим пояснюється величезна тривалість естетичного впливу старогрецького мистецтва.

Пояснення цього впливу Маркс шукає в тому розумінні особливостей грецької культури, що було надзвичайно розповсюджене на початку ХІХ століття (ми можемо зустріти найкрасномовніший вияв цього розуміння в «Гіперіоні» Гелдерліна * і — в цілком уже дозрілому вигляді — у Гегеля), а саме: в своєрідному поєднанні всіх культурних елементів у таку систему, яка може очолюватись мистецтвом.

Наївна і свіжа філософія (вона ж наука про природу) греків, їх політика й мораль,— все це надзвичайно легко виливалось у міфічне, антропоморфне уявлення про природу. Якщо навіть у пізнішу епоху міфи перестали вважати реальною дійсністю, яка панує десь близько за дійсністю повсякденною, то й тоді ці міфи були настільки близькі кожному, що перехід від далекого, ще нестійкого реалістичного погляду на світ до міфотворчого або такого, що користується старим міфом для розуміння і позначення явищ, не являв ніяких труднощів.

До цього можна було б додати, що античний епос, а ще більше драма, не менш того антична архітектура і скульптура були сповнені державного педагогічного сенсу.

І знову ж таки, та культурна система, в якій жили греки, давала цілковиту можливість підпорядковувати політику моралі, політично-морально керувати людьми через мистецтво набагато більшою мірою, ніж у інших народів і в інші епохи.

Афіняни справді організували національну свідомість для боротьби з Азією, для імперіалістичної колоніальної свідомості, замовляючи Ономокриту цілісну редакцію старовинних пісень гомеридів. Вони у власному розумінні слова боролися з гординою (гюбрис) тиранів (або тих, хто з своєї волі чи мимохіть прагнув тиранії) за допомогою своєї трагедії, яка

ставила перед масою найпекучіші культурно-політичні проблеми часу. Вони, влаштуючи цілу піраміду — від атлета через напівбога, доведеного до цілковитого і безсмертного торжества людяності олімпійця, — ставили, таким чином, високий ідеал «калокагатії», рівномірного і гармонійного розвитку краси фізичної і духовної.

Вони пишалися тим, що, залишаючи скромними приватні житла, в пишних групах своїх храмів і громадських будинків створювали те поєднання частин, яке, подібно до музики, що викристалізувалась, диктувало здорові ритми всієї суспільності, яка бачила себе в цій архітектурі. немов у дзеркалі.

Все це має на увазі Маркс, коли він з певністю заявляє, що після древніх греків мистецтво вже ніколи не підносилось так високо, і навіть ніби залишає під сумнівом, чи буде потреба людству ще будь-коли створити подібне ж мистецтво і чи створяться будь-коли ще ті самі щасливі для мистецтва умови.

Аж ніяк не впадаючи в скудоумні аналогії Дрепперів, Маркс не боїться все ж назвати античну Грецію дитинством людства і написати кілька рядків про те, в якому ореолі іноді уявляється дитинство цілком дорослій людині; однак звідси ще далеко до висновку, щоб дорослій людині захотілось стати дитиною і щоб вона дитинство, щасливе дитинство, у якого стільки переваг, вважала за пору життя в усіх відношеннях більш цінну, ніж юність і дозрілий вік.

З цих думок Маркса надзвичайно ясно виходить, що між піднесенням економіки — або, скажемо так, влади людини над природою — і розвитком мистецтва, в розумінні його досконалості, нема збігу. Це зовсім не означає, щоб лінія розвитку мистецтва не залежала від економіки. Залежність і тут залишається в усій тій повноті, в якій залежать від економіки інші надбудови. Але не треба вважати що залежність такою простою, не можна думати, ніби всі лінії надбудов підіймаються паралельно з піднесенням економічної лінії.

Естетичне ставлення до природи значною мірою припускає її антропоморфне глумачення, а також визнання внутрішньої цінності природи в собі, тобто форм природи.

Навпаки, науково-інженерне ставлення до природи руйнує всякий антропоморфізм. Воно являє собою, звичайно, набагато більшу владу людини над природою, але передумовою цієї влади є якраз пізнання справжніх законів природи, що не мають нічого спільного з антропоморфізмом.

Поряд з цим інженерне ставлення до природи є ставленням утилітарним. Художник, який милується ефектами сонячного світла на жовтизні осіннього листя лісу, здається смішним «послідовному інженерові», якого послали для того, щоб вирахувати, яку кількість деревини може дати цей ліс і

скільки енергії треба для того, щоб перетворити його на колоди і дошки за певний час.

І ні той, ні другий, тобто ні сучасний художник, ні сучасний інженер, в усякому разі, не можуть — навіть якщо вони начиталися Кличкова — замислитись над тим, куди дінуться дріади і як почуватимуть себе лісовики, якщо ліс буде вирубано.

Загалом наукове і утилітарне ставлення до природи, власне зокрема капіталістичній епосі, накладає важку руку на людську фантазію і якщо не вбиває зовсім мистецтво, а тільки надає йому нових форм, то, в усякому разі, робить його не таким квітучим, не таким граціозним, не таким свіжим, не таким наївним. Я навмисне вживаю вирази «свіжість» і «наївність», бо ці вирази ніхто інший, як Ленін (див. т. XII «Ленінських збірників»), завжди і з високою похвалою згадує, — як ви думаєте, з приводу чого? З приводу античного мистецтва? — Ні, з приводу античної філософії.

Антична філософія надзвичайно глибоко підходила до питань природи, і все ж таки вона є зовсім дитячою порівняно з нашою наукою, якщо говорити про кількість точних знань, які вона мала в своєму розпорядженні. Але часто саме ця відсутність точних знань приводила до тих чарівних навіть для такого гострого розуму, як Ленін, прозрінь, висновків і припущень, якими він милується у Геракліта і Арістотеля.

Тут я зроблю одне важливе засереження. Було б неправильно думати, ніби Маркс зарікається остаточно щодо майбутнього, ніби він бачить в Елладі найбільшу вершину мистецтва на всі часи. Маркс говорить тільки про минуле. Він порівнює тільки буржуазне мистецтво з мистецтвом античним.

Багато що примушує думати, що діалектичний матеріалізм, під знаком якого буде жити людство в недалекому майбутньому, являє собою своєрідний синтез грецького мислення, грецького уявлення про світ і «буржуазно-інженерного», що є його протилежністю.

І дійсно, справжньою філософією «інженерів» є механічний матеріалізм, а він позбавляє матерію життя, робить її чимось аналогічним з інертною масою взагалі. Вона в нього навіть не рухається або, вірніше, вона рухається у нього тільки під впливом зовнішнього імпульсу. Він знищує в ній всі якості. Він протиставляє зовнішній феноменальній природі матеріалістичну природу в собі, уявляючи її за аналогією з велетенським автоматом при незліченній кількості атомів і, таким чином, створюючи ту сіру картину, яка у Гольбаха, наприклад, справила таке огидне враження на Гете, що почував по-еллінськи.

Але діалектичний матеріалізм повертає матерії її життя. Ленін все знову і знову наполягає на саморозвитку матерії,

на величезних можливостях, які в ній криються, на тому, що вона в потенції вже містить у собі людську думку, межах могутності якої Ленін не бачить краю. Він повсякчас говорить про життя, про барвистість, яка повертається до матерії, як тільки ми будемо розглядати рух не виключно з механічного боку, але і як перетворення якостей. Він навіть без усякої огиди відзначає у себе думку Беме про силу, властиву матерії, яка є чимось аналогічним прагненню, є «мукою» матерії*.

Звичайно, це тільки образ, і було б смішно прирівнювати діалектичний матеріалізм і його уявлення про матерію до примітивного гілозоїзму. Однак усякому впадає в вічі та прірва, яка розділяє світогляд типового «інженера»-механіста від світогляду діалектика-революціонера.

З цієї точки зору можна думати, що діалектичний матеріалізм, аж ніяк не повертаючи нас до часів антропоморфізму, проте, вдихне якесь особливе життя в мистецтво, бо велике «все» навколо нас, під кутом зору діалектичного матеріалізму, живе зовсім іншим життям і відзначається зовсім іншою могутністю, ніж у псевдонауковому відображенні механістики.

Як би там не було, досі антична Греція залишається перед нами культурним явищем, з яскраво окресленими естетичними досягненнями.

Але спитаємо себе: чи не мав рації Плеханов, який частенько твердив у різних своїх критичних та естетичних статтях, що з наукової, тобто з марксистської точки зору, по суті кажучи, не може бути кращого і гіршого мистецтва, що справа марксиста-критика тільки пояснити, чому таке-то мистецтво відповідає такому-то часові?

Тут треба сказати, що Плеханов сам не завжди дотримувався цієї точки зору. Крім того, він робив далекосяжні застереження, які, по суті, майже знищують ту критику «просвітельної» точки зору, яку він спрямував проти Чернишевського**. В усякому разі, в коло поглядів Плеханова входить ряд обмежень його твердження про чисто генетичне ставлення марксизму до мистецтва. Ці обмеження складають органічну частину його теорії. Сюди належить твердження Плеханова про критерій, дуже гнучкий за своєю суттю, але дуже сталий за своєю формою,— про критерій, згідно з яким ми можемо усвідомлювати відносну висоту того чи іншого твору мистецтва, того чи іншого художника, школи, навіть цілої епохи. Цей абсолютний за формою і відносний по суті критерій є повнота відбиття в даному мистецтві тих загальних начал, того соціального змісту, який у нього вкладено або який його породив.

Візьмемо ту чи іншу епоху. Їй відповідає певний соціальний уклад. Якийсь панівний клас оберігає і розвиває цей

уклад. Спочатку — можливо, ще в період своєї боротьби за владу — цей клас уже встановив свої норми (вірніше, він відчував їх). Він перебуває в процесі оформлення таких етичних норм і таких естетичних форм, які відповідали б його справжнім інтересам і тому родові суспільного життя, який даний клас прагне побудувати. В міру того як він завоює владу і буде зміцнювати її, в міру того як економічні сили, що привели його до влади, самі будуть дозрівати і доходити до свого апогею, клас зуміє з допомогою вихідців із свого власного середовища або з допомогою духовно та матеріально підпорядкованої інтелігенції створити мистецтво, яке адекватно відображає його життєві начала. Це буде класичне мистецтво даної епохи. В цей час форма буде цілком відповідати змістові. Пізніше, коли нові явища економічного життя почнуть обумовлювати собою тріщину в твердинях того панівного класу, коли внаслідок цього з'являться соціальні сили, які ворожі йому і поступово зростають, — клас втратить віру в свої цілі, його життєвість зазнає небезпечного крену, він буде, можливо, марнувати життя або відчужує нахил до містики, як все, що осуджене вже в реальності. І тоді він також матиме потребу в мистецтві, яке зміцнювало б його власну самосвідомість і збільшило б його владу над розумом і почуттями інших. Досягнута його художниками формальна досконалість буде розвиватися ще далі. Але воно починає переходити до перебільшення, до рафінованості, до роздутої грандіозності, — як ми це бачимо, скажімо, на пергамському, родоському мистецтві, на мистецтві занепаду грецької цивілізації. Форма, таким чином, перевершить зміст, художників будуть вихвалити за вміння робити своєрідні артистичні фокуси, почнуть поважати «мистецтво для мистецтва», тобто мистецтво саме з боку зовнішніх досягнень. Це буде час формалістичного занепаду мистецтва. Тут уже нічого шукати класиків, хоча, можливо, вдасться знайти майстрів форми.

З цієї точки зору можна припустити, що епохи по-різному відзначають себе в історії людства на найвищих кряжах, в апогеях свого впливу. Одні епохи за зовнішніми умовами зможуть дійти до цілковитої зрілості, а інші можуть бути зупинені напівдорозі. В першому випадку ми будемо мати епохи, увінчані великим мистецтвом; у другому випадку — епохи, які будуть здаватися художньо бездарними. Звичайно, всяка діяльна і більш чи менш органічна епоха знаходить адекватне відбиття своєму змістові і тому має своїх «класиків».

Дещо за колом органічних застережень Плеханова до його вчення про генетичне ставлення до мистецтва є його думка про самі просвітительні епохи.

Він осуджує просвітительську критику саме за те, що вона, замість того щоб пояснити мистецтво, говорить ми-

стецтву: «Ти повинно бути таким-то і таким-то»; не ставиться до мистецтва як до якоїсь культурної квітки, а дивиться на нього як на своєрідний інструмент для досягнення просвітительних цілей.

Однак Плеханов сам застерігається, що ті або інші епохи бувають просвітительними не з своєї вини, а тому, що вони іншими й бути не могли. Епохи, або, вірніше, класи і класові культури, з недостатньо виявленою волею можуть схилитися до еклектизму і охоче приймати, як бажаний дар, продукти всіх інших епох. Але тільки сильні епохи, на чолі яких ідуть класи з надзвичайно чіткою програмою, класи творчі, які вважають своїм завданням аж ніяк не пояснювати світ і не втішатися тільки ним, а перетворювати його,— такі епохи мають своє надто благородне захоплення; далеко не все на світі їм байдуже. Якщо ви вкажете їм на будь-який художній шедевр, який цілком адекватно відобразив певну ідею, але сама ця ідея протилежна даній, дуже певній культурі (скажімо, пролетарській культурі в її нинішній стадії у нас), то ви нічим не переконаєте відповідну публіку, що цей твір мистецтва рівноцінний такому, де з не меншою адекватністю відбилась споріднена даному класові ідея. Ви можете як завгодно адекватно відобразити ідею рабства, але навряд чи це сподобається пролетаріатові; а зовсім не адекватно відображена ідея повстання рабів буде йому вельми симпатична.

Як я вже сказав, сам Плеханов не такий уже послідовний в своїй «марксистській безсторонності». Він бере епоху за епохою з числа тих, які знайшли своє адекватне відображення в шедеврах мистецтва. Можна було б спитати його: чи всі ці ідеї між собою рівнозначні, чи в одному випадку ми маємо справу з ідеями вузькими, оскільки клас, що породив їх, був вузький у своїх цілях, в другому — з ідеями широкими, породженими могутніми класами з надзвичайно широкими перспективами, а звідси і з високими ідеалами?

В усякому разі, Плеханову не було чужим питання, поставлене Марксом у згаданому нами на початку цієї статті «Вступі», про те, чим пояснюється більша або менша довговічність того чи іншого художнього твору.

Плеханов пише: «І. С. Тургенев, який дуже недолюбливав проповідників утилітарного погляду на мистецтво, якось сказав: Венера Мілоська безсумнівніша принципів 1789 року. Він мав цілковиту рацію, але що з цього виходить?»

Далі Плеханов указує, що не для всіх людей Венера Мілоська безсумнівна — наприклад, для готтентота. «Але,— говорить він,— Венера Мілоська «безсумнівна» приваблювала лише для деякої частини людей білої раси. Для цієї частини цієї раси вона справді безсумнівніша принципів 1789 року. Але з якої причини? Тільки тому, що принципи ці відображають такі відносини, які відповідають лише певній фазі в

розвитку білої раси — часові утвердження буржуазного порядку в його боротьбі з феодальним, — а Венера Мілоська є такий ідеал жіночої зовнішності, який відповідає багатьом фазам того ж розвитку. Багатьом, але не всім...»

З цієї цитати ми дізнаємось, по-перше, що Венера Мілоська є ідеал, і притому високий ідеал жіночої краси, який відповідає багатьом фазам розвитку білої раси, але не всім. Але якщо так, то, значить, доводиться при міркуванні про художній твір тієї чи іншої епохи довідуватися не тільки про те, наскільки адекватно відображена в цьому творі та чи інша ідея даної епохи, але ще й про те, чи є ця ідея властивою тільки цій одній епісі, чи багатьом іншим. І, очевидно, чим більше буде таких епох в послідовності часів, який, як і раніш, визнають шедевром даний твір мистецтва, тим він визначніший у художній скарбниці людства. І потім, чи не залишається можливим спитати себе, як відноситься ідея цієї епохи до ідеї моєї власної епохи?

Коли я з т. Вілоновим і деякими іншими робітниками, що зібралися в Капрійську школу з усіх кінців Росії, відвідав Лувр і показав їм там Венеру Мілоську, з їх щирого захоплення я переконався, що вони оцінюють її не тільки так само, як оцінювали греки IV чи III століття до нової ери, але так само, як оцінювали її Генріх Гейне або Гліб Успенський *. Тип жіночої краси, повної здоров'я, незалежності, розуму і спокою, виявляється значущим для нашого часу і, як я дуже підозріваю, буде особливо прийнятним якраз у соціалістичну епоху, принаймні в перші її десятиріччя (про даліше я не смію загадувати).

Тому давайте внесемо відповідні поправки в ту формулу «класика», яку ми могли засвоїти собі, поставившись дещо поверхово і з надмірним довір'ям до тих тверджень Плеханова, які зустрічаються в нього найчастіше.

Найпростіша формула буде така: класиками називаються ті художники, які відображають з найбільшою адекватністю, а разом з тим і з найбільшою силою, ідеї своєї епохи, тобто керівні норми домінуючого в цю епоху класу. Справді, якщо ми зберемо шедеври таких художників в якийсь музей, ми будемо мати перед собою всю лінію класичних мистецтв, тобто лінію, що з'єднує гребені хвиль всіх людських культур. Але далі ми можемо сказати: однак деякі з цих класиків можуть уже бути для нас мертвими. Вони класики для свого часу і як таких ми записуємо їх в рубрику класиків, але вони зовсім не класики для нашого часу, бо ті ідеї, які з такою чистотою і повністю вони відобразили, для нас — уже мертві ідеї.

Зроблю застереження: Плеханов багато разів правильно говорить, що коли художник виходить з фальшивої ідеї, то й твір його буде фальшивий. Таких виразників фальшивих ідей

ми не будемо зачислити в класики. Але ж фальшивість ідеї треба оцінювати також насамперед з точки зору того часу, в якому вона виросла. Захищати рабство зараз — це фальшива ідея, але захищати рабство в античному світі — відповідно до тодішніх умов, — захищати якийсь вияв відданості до смерті і до найневимовніших мук кріпосної людини своєму сюзеренові для відповідної епохи — є класичним. Ми маємо немало такого роду класичних трагедій вірності, успадкованих від нашого європейського ідеалізму («Кнехт Рупрехт») і, зокрема, від японського, бо драматургія самураїв значною мірою базується на цьому почутті витонченого пожертвування перед сяючою зіркою вірності васала. Ну, а коли, наприклад, таку річ розводить О. Толстой старший, описуючи однаково все благородство обурення фрондуючого магната Курбського проти Іоанна і все благородство мученицького служіння Васьки Шибанова цьому Курбському, то ми вже відчуваємо тут немало фальші навіть для епохи О. Толстого. Відчували її, звичайно, і сучасники Толстого.

Тому поему О. Толстого ми до класики не віднесем, а японську «Трагедію про 47 самураїв» віднесем. Однак «Трагедія про 47 самураїв», незважаючи на чудове втілення ідеї соціального обов'язку, все ж таки не буде симпатична пролетаріатові, так дуже замішана вона чисто поміщицькими інгредієнтами.

Над першим поверхом формальних класиків, тобто викінчених виразників певних епох, певних суспільств, буде здійснитися другий ряд класиків, набагато менш сталий, мінливий з плином часу, — класиків, яких ми вважаємо такими, саме для нашої епохи, тобто по відношенню до яких ми вважаємо, що вони адекватно відобразили ідею, аж ніяк не чужу нам, — мало того, виразили, за умовами свого часу, міцніше, ніж ми зараз можемо виразити, ніж ми зараз, хоча б при даному стані техніки, вміємо це зробити.

Ось саме тут особливо важлива для нас спадщина класиків. Спадщина класиків у першому розумінні, тобто великий музей шедеврів різних епох людської культури, є справа історична. Громадську користь для нашого часу вона може принести лише частково. А збірка творів класиків у другому розумінні дає нам норми і зразки для нашої власної творчості або заповнює в нашій культурі такі прогалини, яких ми самі заповнити ще не можемо. Тут класики є ніби нашими предтечами, бо нас цікавлять зокрема ті ідеї, які з тих чи інших причин не змогли бути доведені до кінця в свій час і дістають своє практичне втілення саме в наш час.

Наприклад, у класиків молодого буржуазі була величезна кількість дуже правильних і широких концепцій щодо вільного суспільства і вільної особи. Але все це було знято часом. Їх клас пішов дорогою експлуатації, і юнацька буржу-

азна класика була розтоптана. Буржуазія або відмовилась від таких своїх класиків, або залишила їх у своєму гербарії для того, щоб іноді почванитись такими хорошими зв'язками і прикрасити цими засохлими квітами голий череп ненависної всьому людству тиранії.

Але ці самі квіти, будучи відсвіжені нашою весняною водою, знову розквітають. Ці твори починають говорити звучним голосом, вони починають знову співати свою пісню, і вона досить добре входить в загальний хор наших голосів; у гіршому випадку — якщо навіть в ній дещо звучить на наше вухо фальшиво, — вона нагадує про необхідність створити таку саму, але ще кращу і сучаснішу пісню.

Ми пам'ятаємо всі, що Ленін гостро осуджував пролетарське чванство, яке намагалось просто здати в архів все, що зроблено було до нашої революції, і обіцяло за найкоротший строк створити новісіньке пролетарське мистецтво. Зараз вже майже нема людей, які стояли б на точці зору необхідності відвернутися від спадщини класиків. Немає й таких, які не розуміли б, що класиків треба брати з відбором і навіть в їх творах відбирати окремі елементи, тому що одне в них нам споріднене й близьке, а друге чуже і починає вмирати для нас.

Ми трохи було не потрапили під вплив футуристів, лефів. Але, розібравшись, що ці нащадки буржуазного світу в самій буржуазній культурі являють собою вираз тієї епохи, коли буржуазія починає зовсім відмовлятися від усякого змісту, стає на шлях чистого формалізму і навіть цілковитої беззмістовності футуристичного, дадаїстичного і т. п. стилю, — пролетаріат, який несе з собою таку силу-силенну нового змісту, міг лише з презирством відкинути це позбавлене життя фокусництво.

У нас самі футуристи або формалісти (конструктивісти, наприклад) намагаються відмовитись від найбільш характерної риси в своїх вченнях — саме від формопоклоніння: вони намагаються наповнити свої форми гострим соціальним змістом.

Створювати нове змістовне мистецтво слід (хоч це не єдиний шлях), опираючись на вивчення тих класиків, світових і російських, які в епоху, споріднену з нашою, дали твори, які все ще переважають за своїми чисто художніми якостями наші власні пролетарські спроби.

Однак не менш глибокою помилкою є також осуджений резолюцією ЦК партії порок літератури від 1925 року порок капітулянтства і пасеїзму. Цілком ясно, що наша культура, яка будується на ширшій суспільній базі і в той же час на базі набагато вищій за своїм історичним сенсом, буде вимагати свого власного мистецтва і що це власне мистецтво безперечно повинно переважати не тільки більш чи менш епі-

гонське мистецтво сучасної дрібнобуржуазної інтелігенції, але й найвищі вершини мистецтва класичного. При цьому слід твердо встановити і те, що справді найближче до нас за часом буржуазне мистецтво (як закордонне, так і російське) являє собою занепад, оскільки буржуазія сама переживає морально-політичний занепад.

Зовсім сміховинними є, наприклад, заперечення т. Михайлова мені про те, що я, мовляв, занадто захоплююсь Грецією і Ренесансом (яким «захоплювався», між іншим, і такий собі Карл Маркс! — *А. Л.*) і недосить ціню сучасне і близьке до нас мистецтво.

Товариш Михайлов плутає якраз високу, навіть не економічну, а технічну лінію, якою позначені досягнення епохи високого імперіалізму, з лініями найглибшого занепаду, якими супроводиться ця епоха, як епоха фактичного загнивання буржуазного ладу. Найновіший тип комбайнів і гармат Європи і Америки ми будемо переймати, але робити з цього висновок, ніби ми повинні також переймати у сучасної буржуазії мистецтво, майже так само наївно і, я б сказав, злочинно, як робити висновок, що ми повинні запозичати у неї сучасну її філософію або етику.

Навпаки, мистецтво найвищих кряжів європейської культури: античності, Ренесансу, кінця XVIII — початку XIX століття, а у нас в Росії найвищого прояву дворянської і особливо різночинської культури — залишається ще для нас повним життя і повчальності.



ТЕЗИ ПРО ЗАВДАННЯ МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ

I

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

Хоч наша країна набагато меншою мірою являє собою контраст окремих класів, ніж яка б то не була інша, однак склад її аж ніяк не можна вважати однорідним. Не говорячи вже про неминучість деякої відмінності тенденцій селянської і пролетарської літератури, в країні залишаються елементи з старими навиками: такі, що або зовсім не примирились 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 керівних класів, вплив нової буржуазії, що в певній кількості розгорнулася на ґрунті 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, більш небезпечна і, в усякому разі, менш, очевидно, подолана, — стихія міщанських побутових явищ. Ця дрібнобуржуазна стихія в'їлась 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 носить на собі відбиток соціалістичних прагнень пролетаріату, не тільки

не послаблюється, але, триваючи з попередньою силою, набуває поступово все тонших і глибших форм. Ці обставини і роблять зброю мистецтва — літератури зокрема — надзвичайно важливою в теперішній час. Вони ж однак 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, але й ворожі несвідомо, наприклад, своєю пасивністю, своїм песимізмом, індивідуалізмом, забобонами, збоченнями і т. д.

II

При умові 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 усякої іншої насамперед тим, що вона не може не мати в першу чергу соціологічного характеру, і притому, само собою зрозуміло, в дусі наукової соціології Маркса і Леніна.

Іноді прийнято розрізняти завдання критика і історика літератури, причому розрізнення проводиться не стільки по лінії дослідження минулого і сучасного, скільки 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 недоліків.

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

IV

В якому ж дусі проводиться критиком-марксистом 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 відносини, в першу чергу форми праці. При широкому обстеженні якоїсь епохи, наприклад, критик-марксист повинен старатись дати цілісну картину всього суспільного розвитку. В тих випадках, коли справа йде про якогось окремого письменника або твір, нема неодмінної потреби в обстеженні корінних економічних умов, бо тут починає з особливою силою висуватись завжди діючий принцип, який можна назвати принципом Плеханова. Він говорить, 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 ґрунті 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 головним чином 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, втілених в образи або зв'язаних з образами, є визначальним моментом всього 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 читачькі кола, на які твір розрахований.

Критик-марксист насамперед бере, таким чином, за об'єкт 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 точки зору з'ясування відповідності цієї форми основним її цілям, тобто служити максимальній виразності, максимальному зараженню читача саме даним змістом.

VI

Не можна однак заперечувати і відособленого завдання дослідження літературних форм, до якого марксист не повинен бути глухим. Справді, форма даного твору визначається не тільки його змістом, але й деякими іншими моментами. Класові психологічні навички мислення, розмови, 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 зв'язана часто не з одним твором, а з цілою епохою і з цілою школою. Вона може навіть виявитись силою, що шкодить змістові, вступає в протиріччя з ним. Вона може іноді відірватись 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, широкомовних і пишних, або, навпаки, фривольних і забавних. Всі ці моменти не можуть не входити в аналіз марксиста. Як бачить читач, ці формальні моменти, що випадають з безпосередньої формули — в кожному шедеврї форма цілком визначається змістом, і кожний художній твір спрямовується до цього шедеврї,— аж ніяк не є самі собою відірваними від суспільного життя. Вони, в свою чергу, повинні знаходити суспільне тлумачення.

VII

Досі ми вели розмову головним чином в галузі марксистської критики як літературознавства. Тут марксист-критик виступає як учений-соціолог, який специфічно застосовує методи марксистського аналізу до особливої галузі — літератури. Засновник марксистської критики, Плеханов, дуже підкреслював, що це і є справжня роль марксиста. Він твердив, що марксист відрізняється, наприклад, від «просвітителя» тим, що «просвітитель» ставить літературі певні цілі, певні вимоги, розглядає її з точки зору певних ідеалів, в той час як марксист з'ясовує закономірні причини появи того чи іншого твору.

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

Однак ні в якому разі не можна вважати, що пролетаріатові властиво тільки констатувати зовнішні факти, розбиратися в них. Марксизм не є тільки соціологічна доктрина. Марксизм 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, завершеного 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. В цьому розумінні момент оцінки повинен бути поставлений в сучасній марксистській критиці надзвичайно високо.

VIII

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

Критик-марксист повинен постаратись знайти основну соціальну тенденцію даного твору — те, куди він, довільно чи мимохіть, цілиться або б'є. Відповідно цій основній соціальній, енергетичній домінанті і повинен критик-марксист зробити загальну оцінку.

Однак навіть і в галузі оцінки суспільного змісту даного твору справа стоїть далеко не просто. Від марксиста вимагається велика вмілість і велике чуття. Справа зводиться тут не тільки до певної марксистської підготовки, але й до певного обдарування, без якого нема критики. Дуже багато різних сторін доводиться зважити, якщо справа йде 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, але насправді, при більш уважному розгляді, впливають на громадське життя.

Тут ми маємо те саме явище, що й по відношенню до

науки. Глибокою помилкою є вимога від науки віддатися цілком практичним завданням. Азбукою стало, що найабстрактніші наукові проблеми при своєму розв'язанні іноді виявляються найбільш плідними.

Однак якраз у 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 розгубитись. По-перше, в цих випадках ми часто не маємо ще вірних критеріїв, по-друге, тут можуть бути цінними і гіпотези, при цьому гіпотези найбільшої сміливості, бо справа йде не про остаточні розв'язання питань, а про їх постановку і роботу над ними. Певною мірою однак все це стосується і чисто актуальних літературних творів. Поганий той художник, який своїми творами ілюструє вже вироблені положення нашої програми. Художник цінний саме тим, що він піднімає новину, що він з своєю інтуїцією проникає в галузь, в яку звичайно важко проникнути статистиці і логіці. Судити про те, чи правдивий художник, судити про те, чи правильно поєднав він правду з основними прагненнями комунізму,— справа аж ніяк не легка, і можливо, і тут справжній висновок буде вироблятися тільки в зіткненні думок окремих критиків і читачів. Все це не робить діяльність критика менш важливою і необхідною.

Надзвичайно серйозним питанням в справі оцінки соціального змісту літературних творів є повторне міркування про цінність для нас твору, який за первісним аналізом відноситься 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 ні в якому разі не може, оголосивши, що такий-то твір або такий-то письменник являють собою, наприклад, чисто міщанське явище, внаслідок цього махнути на даний твір рукою. Часто з нього однак слід здобути значну користь. Тому повторна оцінка з точки зору 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 випадку, 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.

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

Завдання це надзвичайно важливе, і Плеханов підкреслював його важливість. Який же загальний критерій оцінки цього порядку? Форма повинна 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 Щедрина, Успенського і Фурманова, які явно грішать проти цього критерію, але це лише значить, що можливі гібридні літературні явища белетристично-публіцистичного порядку. Загалом і в цілому 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 чисто публіцистичними елементами, загалом розхолоджує читача, які б не були блискучі судження. В цьому розумінні все ж таки критик може з повним правом говорити про недостатню художню проробку 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 впливає з вищезгаданого загального, є оригінальність форми твору. В чому повинна полягати ця оригінальність? А саме в тому, що формальне тіло даного твору зливається в нерозривне ціле з його задумом, із змістом. Справжній художній твір за своїм змістом повинен бути, звичайно, новим. Якщо нового змісту в автора нема, то твір малоцінний. Це само собою очевидно. Художник повинен сказати те, що до нього не сказано. А повторення сказаного (що ледве розуміють; наприклад, деякі живописці), не є мистецтво, а тільки ремесло, іноді дуже тонке. З цієї точки зору новий зміст від твору до твору вимагає і нової форми.

Які ж явища ми можемо протипоставити цій справжній оригінальності форми? З одного боку, графарет, який заважає справжньому втіленню нового задуму. Даний письменник може бути в полоні у форм, що раніш вживались, і хоч зміст у нього новий, але він вливається в старі міхи. Подібний недолік не може не бути відзначений. 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 в розумінні архітекtonіки цілого оповідання, розділу, роману, п'єси і т. д., в розумінні ритму та інших форм віршованої мови. Все це повинно бути вказане критиком-марксистом. Справжній критик-марксист, так би мовити, інтегральний тип такого критика — зобов'язаний бути вчителем, особливо молодого або початкуючого письменника.

Нарешті, третім найбільшим гріхом проти вищезгаданого спеціального правила про оригінальність форм є оригіналізація 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 губить свою справу.

Обережно треба підходити і до третього критерію формального характеру — до загальнодоступності твору. Толстой дуже сильно боровся за неї. Ми, вищою мірою 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 повинні переслідуватись марксистською критикою. Марксистська критика не тільки може, вона повинна вказувати на ті чи інші внутрішні позитивні якості подібних творів у минулому і сучасному, але разом з тим вона повинна таврувати самий умонастрій художника, який прагне такими формальними моментами відірватися від живої справи.

Але, як уже сказано, до критерію загальнодоступності треба ставитись з великою обережністю. Як у нашій пресі, в нашій пропагандистській літературі ми йдемо від дуже складних книг, 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 в 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 художньою могутністю простотою, що він хвилює мільйони і десятки мільйонів. Слава і такому письменникові, який вміє хвилювати ці мільйонні маси, хоч би і порівняно простим, порівняно елементарним змістом, і такого письменника марксистський критик повинен ставити на велику висоту. Тут потрібні особлива увага і особ-

ливо розумна допомога критика-марксиста. Але, звичайно, не можна заперечувати значення і таких творів, які не вдалось зробити досить зрозумілими для кожного письменного, котрі належать до верхнього шару пролетаріату, цілком свідомих партійців, до читача, що вже має неабиякий культурний рівень. Перед всією цією частиною населення, яка відіграє величезну роль в 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 відзначити однак, що у нас помічається скоріше протилежний гріх, тобто наші письменники концентрують свою увагу на легшому завданні — писати для культурного кола читачів, а проте як, повторюем, літературну працю на благо робітничих і селянських мас, коли вона вдала і талановита, ми повинні поставити на більшу висоту в розумінні її оцінки.

Х

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 повинен вийти з критики? По-перше, критик-марксист повинен бути вчителем щодо письменника. Тут можливі крики обурення про те, що ніхто не дав критикуві права вважати, що він стоїть вище від письменника і т. п. Такі заперечення, при правильній постановці питання, повинні 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 вняткового 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 вчитись. В добрій волі і таланті в нашій великій країні нестачі не буде. Але вчитися треба багато і твердо. По-друге, критик, розуміється, не тільки вчить письменника і зовсім не вважає себе вищою істотою по відношенню до письменника, але він багато чому у письменника вчиться. Найкращий критик той, який здатний з ентузіазмом, з захопленням ставитися до письменника і який, в усякому разі, задалегідь по-братськи 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 їх недоліки. Була розповсюджена думка, що ми не маємо

більше погребі в Белінських, бо письменники наші не потребують більше порад. Можливо, 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 Белінські 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 тільки 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., але 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 в похвалу йому. Письменник — істота чуйна, яка піддається безпосереднім впливам дійсності. Письменник в більшості випадків 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 з співробітництва видатних письменників і літературних критиків з видатними талантами завжди виростала і далі буде виростати істинно велика література.

XI

Прагнучи стати корисним вчителем 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 розгризає тверду шкаралупу, щоб показати чудове зерно, критик, що розкриває скарби, які залишаються 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 недосвідченого читача, — необхідний путівник. Таким він є по відношенню до минулого нашої і світової літератури, таким же він повинен бути по відношенню до сучасної літератури. Ще раз підкреслюємо тому, які надзвичайні вимоги ставить наш час до критика-марксиста. Ми не хочемо нікого залякувати нашими тезами. Можна почати з скромної роботи, можна почати і з помилок, але треба пам'ятати, що доведеться підійматись по дуже високих і крутих східцях для того, щоб дійти до першої площадки, яка дає початкуючому критику-марксисту право

визнати себе хоч би підмайстром. Не можна однак не розраховувати на велетенську 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.

ХІІ

Додатково торкнувся ще двох питань. По-перше, часто виникають обвинувачення проти критиків-марксистів за те, що вони займаються мало не доносительством. І справді, в наш час досигь 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 подібні протести. Негідником є той критик, який зводить таким способом особисті рахунки або свідомо несумлінно зводить подібні обвинувачення на ту чи іншу особу. Таке негідництво рано чи пізно завжди викривається. Неохайним і легковажним є критик, який необдуманно, не зваживши, іноді кидає такі обвинувачення. Але недбайливою і політично пасивною треба визнати людину, яка перекручує саму суть марксистської критики, боячись голосно висловити результат свого сумлінного соціального аналізу.

Справа зовсім не в тому, щоб критик-марксист кричав: «Консули, будьте пильні». 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. Відмовитись від характеру саме б о р о т ь б и в справі нинішньої літератури і її оцінки жоден послідовний і чесний комуніст не може.

ХІІІ

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

Взагалі кажучи, гостра полеміка — річ корисна, корисна в тому розумінні, що вона захоплює читача. Статті полемічного

характеру, зокрема при взаємній помилці, при інших однакових умовах, 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 заслоняти полемічними красотами слабкість своїх аргументів. І взагалі, коли аргументів не дуже-то багато, а різних уїдливих віршиків, порівнянь, глузлих вигуків, лукавих запитань сила-силенна, то враження виходить, мабуть, веселе, але і надзвичайно несерйозне. Критика повинна бути застосована до самої критики, бо марксистська критика є водночас і наукова, і своєрідно художня робота. В справі критика гнів — поганий порадинок і рідко буває виразом правильності точки зору.

Але припустимо, що іноді б'ючі сарказми і обурені тиради вириваються з самого серця критика. Завжди більш чи менш тонке вухо іншого критика або читача і в першу чергу письменника відрізнить, де має місце природний вибух обурення, а де проривається просто злість. В нашому будівництві злоби повинно 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 і в цілому критик-марксист, аж ніяк не впадаючи в добродушність і потурання, що було б величезним гріхом з його боку, повинен бути апіорі доброзичливим. Його великою радістю повинно бути знайти позитивне і показати його читачеві в усій цінності. Другою для нього метою повинна бути його допомога — спрямувати, застерегти, і тільки в рідкісних випадках може виникнути потреба постаратися вбити негідне разучою стрілою сміху, або презирства, або розчавлюючою критикою, що може справді просто знищити якусь удавану величину.



ДУМКИ ПРО КРИТИКУ

Критика, коли навіть брати тільки галузь літературної критики, що тільки нас тут і 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.

В цій статті я викладу лише деяку, я б сказав, сумарну систему думок про критику. Однак я хотів би думати, 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 створитись.

Клас з'являється на соціальну арену завжди знизу. Йому доводиться пробиватись 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 відрізняється вищий клас, є справді вищими і що його власні побутів, етичні, господарські риси є справді нижчими.

Майже завжди в такі епохи вважалось, що порядок життя вищого класу утверджений їх божественними предками, що в аристократичному началі панує безпосередньо божественна, духовна, творча сила. Навпаки, нижчі класи являють собою не пройняту благодаттю матерію, щось безформне.

Ми бачимо, що нижчі класи (це особливо помітно на бо-

ротьбі буржуазії за свою самостійність) саме в цьому розумінні в усякому більш-менш розвиненому суспільстві досить певно 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.

Якщо майже завжди можна відзначити, що найвидатніші ідеологи нового висхідного класу схильні до матеріалізму, то так само часто помітні їх тенденції до діалектики.

Ці найважливіші настанови роблять вожді-політики і філософи нового класу. За ними йдуть художники і закріплюють їх роботу.

Художник розробляє побут нового класу. Пісні й танці міщан та селян, що вчора ще зневажались, сьогодні оголошуються джерелами краси. Побутові норми суспільного й сімейного існування, які вчора ще викликали глузування, сьогодні відтворюються, як дорогоцінна традиція.

Художники, крім того, що вони прагнуть піднести таким чином побут свого класу, знаходять також неабиякі соціальні події, в яких виявляється своєрідний героїзм їх класу. Дедалі сміливіше ці художники піддають сатиричному обстрілові форми життя аристократії, які ще вчора оточувалися благоговінням. В цій боротьбі новий клас прагне не тільки організувати свою самосвідомість,— він прямо старається дезорганізувати свого ворога і залучити на свій бік союзника.

Покоління літературних критиків з'являються трохи пізніше, ніж перші заклики художників, бо літературна критика є ніби другий, повторний, поглиблений акт художнього самопізнання класу. Ми говоримо **х у д о ж н ь о г о с а м о п і з н а н н я**, 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 художника, як один з натовпу, як один із слухачів. Він говорить: «Художнику, 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 показав нам речі, робить нам їх ближчими, зрозумілішими? Кожен з твоїх слухачів, глядачів і читачів повинен думати про це. І я, активний член твоєї аудиторії, не можу не думати про це, і я не можу не думати вголос».

Таким чином, критик виявляється ніби холаком від великої публіки в країну мистецтва. Він встановлює зв'язок між художником і масою.

Чи потрібно це?

Можливо, художник одразу повинен бути таким зрозумілим, що зовсім не треба пояснювати його масам?

Звичайно, це цілком може бути так. На перших ступенях культури це навіть завжди так. Художник 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 стала б така дилема: або відмовитись 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 художник ніби відходить на певне віддалення 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 тільки своєрідним ватажком свого класу, який вміє на підставі прикладів, створених художниками, 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 відповідний даному моментові діяльності не тільки членів його класу, але 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 художника? А тепер ми повинні спитати себе: чи справді потрібен критик як учитель самого художника?

Ми знаємо, що найвидатніші літературні критики різних часів і народів були вчителями письменників. Вони вчасно відзначали найбільш яскраві таланти. Вони вказували їм на їх помилки, вони допомагали їм знайти адекватну для їх змісту форму. Вони часто пояснювали художникам не зовсім зрозумілі їм суспільні явища, так що тільки після цього сам художник 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 примушувати цей образ

співати чарівну пісню про заманене в нього життя — таку гучну, таку вкрадливу, яку саме життя співати не вміє?

Звичайно, можна уявити собі, що художник все це вміє сам. Справжній художник є критичний художник, критичний геній. Це є людина, яка розуміє, що вона робить, — отже, знає і методи творчі, і методи експресивні.

Чи потрібний тоді для такого художника критик? Може, через такого критика йому буде прикро?

Це цілком можливо. Часто найкращий критик даного класу і даного часу щодо того чи іншого художника може сказати: «Я радий би розв'язати ремінь біля його взуття, 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».

Однак 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. Йдуть немовби величезні хвилі владних коливань, що прагнуть перетворити в себе, в свій власний ритм те, що вони зустрічають.

Ось перед нами великий художній критик. Він зі своєї антени пускає раз у раз певні струми найвищої напруги, які входять в зв'язок з усім, скажемо так, що відбувається в культурному ефірі. Флюїди цього критика натикаються в культурному просторі на найвидатніші твори чужого йому художника або недоробленого художника, художника, який не розуміє свого власного справжнього класового сенсу, припустімо, відсталого художника, і тут же відбувається боротьба. Флюїди критика входять в блискучі сполуки з позитивними силами твору даного художника. Яскравість його образів, сила його почуття, точність його формул загоряються від доторку з критикою найяскравішим світлом, і той, хто спостерігає це, говорить 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 великого художника Б.? Ніхто не спотворив його творчого обличчя, а тільки під впливом реакції на критику стало ясним те, що в нього недовідчуту, недодумано. Сам художник 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 значить, що він опиниться не в цьому таборі, і тоді батарея критика буде продовжувати бити

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.

В цьому один з краших триумфів критика, і не тільки коли справа йде про великі поправки, але й про маленькі, не тільки, коли справа йде про великих письменників, але й про маленьких.

Основним хистом письменника є, звичайно, його художній хист. Ми вже говорили в наших «Думках про майстерність» * про те, 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.

Художник, 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 важливий співробітник у галузі художній може однак — з точки зору повноти охоплення явищ дійсності, з точки зору обсягу знань про неї, з точки зору чіткості розуміння напряму соціальних сил свого класу, з точки зору чуйності до лозунгів керівної партії свого класу,— може не бути, так би мовити, максимально озброєним. Чи будемо ми через це відмовлятись від нього? Чи скажемо ми, що він повинен залишатися осторонь від табору художників, поки всього цього не набуде? Звичайно, ми ні в якому разі так не зробимо. Або, може, ми скажемо, що такий художник може даги своєму класові величезні скарби, але, можливо, трохи недороблені, не зовсім зрозумілі в деталях, розпливчасті — і заспокоїмось на цьому? І це було б погано. Коли б видатні художники наші вносили певну, хоч і мимовільну фальш, ми не могли б залишатися до цього байдужими.

У т. Сталіна є чудова манера говорити так: це не точно, а раз не точно — значить, невірно. Справді, вірно — це зовсім вірно, до кінця вірно.

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 тяжку правду; тому, хто перебуває в дорозі, допомагає, вказуючи в той же час, де ж він застряв; неточне — уточнює.

Ніби трохи інакше стоїть справа щодо смаку і стилю. Тут, здавалося б, художник сам повинен бути своїм власним керівником. Однак буває частенько, що, внаслідок ще незакінченої освіти або внаслідок особливостей розумового складу, художник володіє чудовою творчою фантазією, але критикувати сам себе не зовсім уміє. В його саду буїно ростуть

різноманітні метафори, але серед них багато таких, які слід було б виполоти.

Так, ми знаємо художників, 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 найцінніших скарбів літератури міститься в цих недосконалих творах, а в теперішній час, коли пролетарська і колгоспна маса виділяє безпосередньо з свого середовища молодих письменників, надмірно затримувати початок їх 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, по суті, людина з публіки. Критик — це пристрасний читач. Це читач, який всім 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 дещо грубуватий, але роз'яснюючий приклад. Чудовий вчитель співу, можливо, вже більше не може або взагалі ніколи не міг сам віртуозно заспівувати на концерті якусь арію; але перетворити напівготового співця в блискучого віртуоза він може.

Може і повинен вміти робити це і критик. От якщо він цього не може, якщо він просто, як вагнерівський Бекмессер *, скрипить по дошці крейдою, з задоволенням відмічаючи 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, можливо, і не першокласні, але як дороговкази необхідні і вправні, — і вже, звичайно, обізнані.

Ось ті думки, які я хотів викласти читачам «Літературної газети» зараз же. Скажу прямо, що це тільки перша половина моєї статті. Закінчена вона буде лише тоді, коли я додаю до неї думки про те, які ж ті завдання, що стоять перед нашою пролетарською критикою в нашій країні. Як, на мою думку, ці завдання нами, критиками, при підтримці художників, літературознавців і громадськості, могли б бути впорядковані і організовані.



ЛЕНІН І МИСТЕЦТВО

(Спогади)

У Леніна було дуже мало часу протягом його життя, щоб скільки-небудь уважно зайнятися мистецтвом, і він завжди вважав себе в цьому відношенні профаном, і оскільки йому завжди був чужий і ненависний дилетантизм, то він не любив висловлюватися про мистецтво. Однак смаки його були дуже певні. Він любив російських класиків, любив реалізм у літературі, в живопису і т. д.

Ще в 1905 році, під час першої революції, йому довелося якось ночувати в квартирі товариша Д. І. Ляшенка, де, між іншим, була ціла колекція Кнакфуссівських видань, присвячених найвидатнішим художникам світу. На другий ранок Володимир Ілліч сказав мені: «Яка захоплююча галузь історія мистецтва. Скільки тут роботи для комуніста. Вчора до ранку не міг заснути, все розглядав одну книгу за другою. І прикро мені стало, що в мене не було і не буде часу зайнятися мистецтвом». Ці слова Ілліча запам'яталися мені надзвичайно чітко.

Кілька разів доводилось мені зустрічатися з ним уже після революції на ґрунті різних художніх журі. Так, наприклад, пам'ятаю, він викликав мене, і ми разом з ним поїхали на виставку проектів пам'ятників на предмет заміни фігури Олександра III, поваленої з розкішного постаменту біля храму Христа-спасителя. Володимир Ілліч дуже критично оглядав усі ці пам'ятники. Жоден з них йому не сподобався. З особливим здивуванням стояв він перед пам'ятником футуристичного стилю, але коли спитали його про його думку, він сказав: «Я тут нічого не розумію, спитайте Луначарського». На мою заяву, що я не бачу жодного достойного пам'ятника, він дуже зрадів і сказав мені: «А я думав, що ви поставите яке-небудь футуристичне одоробло».

Другим разом ішлося про пам'ятник Карлу Марксу. Відомий скульптор М. виявив особливу наполегливість. Він в

ставив великий проект пам'ятника: «Карл Маркс стоїть на чотирьох слонах». Такий несподіваний мотив видався всім нам дивним і Володимир Іллічу також. Художник почав переробляти свій пам'ятник і переробляв його разів зо три, ні за що не бажаючи відмовитись від перемоги на конкурсі. Коли журі під моїм головуванням остаточно відхилило його проект і зупинилось на колективному проекті групи художників під керівництвом Альошина, то скульптор М. вдерся в кабінет Володимира Ілліча і наскаржився йому. Володимир Ілліч прийняв до серця його скаргу і дзвонив мені спеціально, щоб було скликане нове журі. Сказав, що сам прийде оглянути альошинський проект і проект скульптора. Прийшов. Залишився альошинським проектом дуже задоволений, проект скульптора М. відхилив.

В цьому ж самому році на святкуванні Першого травня саме в тому місці, де мав бути споруджений пам'ятник Марксу, альошинська група збудувала в невеликому масштабі модель пам'ятника. Володимир Ілліч спеціально поїхав туди. Кілька разів обійшов пам'ятник навколо, спитав, якого він буде розміру, і, зрештою, схвалив його, сказавши однак: «Анатолію Васильовичу, особливо скажіть художникові, щоб волосья вийшло більш схожим, щоб було те враження від Карла Маркса, яке справляють хороші його портрети, а то ніби подібність! мало».

Ще у 18-му році Володимир Ілліч покликав мене і заявив мені, що треба висунути вперед мистецтво як агітаційний засіб, при цьому він виклав два проекти. По-перше, на його думку, треба було прикрасити будинки, огорожі і т. п. місця, де звичайно бувають афіші, великими революційними написами. Деякі з них він одразу ж запропонував.

В усій повноті цей проект був підхоплений т. Брехнічовим, коли він завідував Гомельським ВНО. Гомель я побачив буквально вимережаним такими написами, не поганими за задумом. Навіть усі дзеркала, в якомусь великому ресторані, перетвореному в просвітустанову, т. Брехнічов розписав цитатами.

В Москві і Петрограді це не прищепилось не тільки в такій перебільшеній формі, але навіть у формі, що відповідала думці Ілліча.

Другий проект стосувався постановки пам'ятників великим революціонерам в надзвичайно широкому масштабі, пам'ятників тимчасових, з гіпсу, як у Петрограді, так і в Москві. І те й друге місто жваво відгукнулось на мою пропозицію здійснити ідею Ілліча, причому передбачалось, що кожний пам'ятник буде урочисто відкриватись промовою про даного революціонера і що під ним будуть зроблені роз'яснюючі написи. Володимир Ілліч називав це «монументальною пропагандою».

В Петрограді ця «монументальна пропаганда» була досить вдалою. Першим таким пам'ятником був Радішев — Шервуда. Копію його поставлено в Москві. На жаль, пам'ятник у Петрограді розбився і не був відновлений. Взагалі більшість хороших петербурзьких пам'ятників через крихкість матеріалу не могла втриматись, а я пам'ятаю дуже непогані пам'ятники, наприклад, бюсти Гарібальді, Шевченка, Добролюбова, Герцена і деякі інші. Гірше виходили пам'ятники з лівим ухилом. Так, наприклад, коли відкрита була кубічно стилізована голова Перовської, то деякі просто кинулись убік, а З. Ліліна на найвищих тонах вимагала, щоб пам'ятник був негайно знятий. Так само, пам'ятаю, пам'ятник Чернишевському багатьом видався надзвичайно химерним. Кращим з усіх був пам'ятник Лассалю¹. Цей пам'ятник, поставлений біля колишньої міської думи, залишився і досі. Здається, його вилили з бронзи. Надзвичайно вдалий був також пам'ятник Карлу Марксу, на повний зріст, зроблений скульптором Матвеевим. На жаль, він розбився і зараз замінений в тому ж місці, тобто біля Смольного, бронзовою головою Маркса більш-менш звичайного типу, без оригінальної пластичної трактовки Матвеева.

В Москві, де пам'ятники якраз міг бачити Володимир Ілліч, вони були невдалі. Маркс і Енгельс зображені були в якомусь басейні і дістали прізвисько «бородатих купальників». Всіх перевершив скульптор К. Протягом довгого часу перелякані люди і коні, що ходили і їздили по М'ясиницькій, скося поглядали на якусь оскаженілу постать, закриту з обережності дошками. Це був Бакунін у трактовці шановного художника. Якщо я не помиляюсь, пам'ятник одразу ж по відкритті його був зруйнований анархістами, бо при всій своїй передовитості анархісти не хотіли терпіти такого скульптурного «знущання» з пам'яті свого вождя.

Взагалі задовільних пам'ятників у Москві було дуже мало. Кращий від інших, мабуть, пам'ятник поету Нікітіну. Я не знаю, чи оглядав їх докладно Володимир Ілліч, але в усякому разі він якось з незадоволенням сказав мені, що з монументальної пропаганди нічого не вийшло. Я послався на петроградський досвід... Володимир Ілліч з сумнівом похитав головою і сказав: «Що ж, у Петрограді зібралися всі таланти, а в Москві бездарність?» Пояснити йому таке дивне явище я не міг.

З деяким сумнівом ставився він і до меморіальної дошки Коненкова. Вона здавалась йому не дуже переконливою. Сам Коненков, між іншим, дотепно назвав цей свій твір «мнимо-реальною дошкою». Пам'ятаю я також, як художник Альтман подарував Володимирі Іллічу барельєф, що зображує Халту-

¹ Пам'ятник Лассалю художника Зеліта.

ріна. Володимир Іллічу барельєф сподобався, але він спитав мене, чи не футуристичний це твір? До футуризму він взагалі ставився негативно. Я не був присутній при його розмові в Вхутемасі, в гуртожиток якого він якийсь заїздив, бо там жила, якщо не помиляюсь, якась молода його родичка. Мені потім розповідали про велику розмову між ним і вхутемасівцями, звичайно геть-чисто лівими. Володимир Ілліч відбувався жартами від них, насміхався трошки, але й тут заявив, що серйозно говорити про такі предмети не береться, бо відчуває себе недосить компетентним. Сама молодь йому дуже сподобалась, і він радів з її комуністичного настрою.

Володимир Іллічу рідко протягом останнього періоду його життя вдавалось втішитися мисецтвом. Він кілька разів бував у театрі, здається, виключно в Художньому, який дуже високо цинив. Спектаклі в цьому театрі завжди справляли на нього прекрасне враження.

Володимир Ілліч дуже любив музику, але засмучувався від неї. Якийсь час у мене на квартирі влаштовувались хороші концерти. Співав іноді Шаляпін, грали Мейчик, Романовський, квартет Страдіваріуса, Кусевицький, на контрабасі і т. д. Я багато разів запрошував Володимира Ілліча, але він завжди не мав часу. Якось прямо мені сказав: «Звичайно, дуже приємно слухати музику, але уявіть, вона мене засмучує. Я її якийсь тяжко перенешу». Пам'ятаю, т. Цюрупа, якому разів два вдавалось залучити Володимира Ілліча на домашній концерт того ж таки піаніста Романовського, говорив мені також, що Володимир Ілліч дуже втішався музикою, але був, очевидно, схвильований.

Додам до цього, що Володимир Ілліч дуже нервово ставився до Великого театру. Мені кілька разів доводилось вказувати йому, що Великий театр обходиться нам порівняно дешево, але все ж, з його наполягання, позика йому була скорочена. Керувався Володимир Ілліч двома міркуваннями. Одне з них він назвав: «Незручно, — каже він, — утримувати за великі гроші такий розкішний театр, коли в нас неvistачає засобів на утримання найпростіших шкіл на селі». Друге міркування було висунуте, коли я на одному з засідань заперечував його напади на Великий театр. Я вказував на безсумнівне культурне значення його. Тоді Володимир Ілліч лукаво примружив очі і сказав: «А все ж таки це шматок чисто поміщицької культури, і проти цього ніхто заперечувати не зможе».

Це не значить, що Володимир Ілліч до культури минулого був взагалі ворожий. Специфічно поміщицьким здавався йому весь придворно-помпезний тон опери. Взагалі ж мистецтво минулого, особливо російський реалізм (в тому числі й передвижників, наприклад), Володимир Ілліч високо цинив.

Ось ті фактичні дані, які я можу навести з моїх спогадів про Ілліча. Повторюю, з своїх естетичних симпатій і антипатій Володимир Ілліч ніколи не робив керівних ідей.

Товариші, що цікавляться мистецтвом, пам'ятають звернення ЦК у питаннях про мистецтво, досить різко спрямоване проти футуризму. Я не обізнаний з цим ближче, але думаю, що тут була велика крапля меду самого Володимира Ілліча. В той час, і зовсім помилково, Володимир Ілліч вважав мене чи то прихильником футуризму, чи то людиною, яка надто йому потурає, тому, мабуть, і не радився зі мною перед виданням цього рескрипту ЦК, який повинен би, на його погляд, вирівняти мою лінію.

Розходився зі мною досить різко Володимир Ілліч і щодо Пролеткульту. Одного разу навіть дуже полаяв мене. Скажу насамперед, що Володимир Ілліч аж ніяк не заперечував значення гуртків робітників для підготовки письменників і художників з пролетарського середовища і вважав доцільним їх всеросійське об'єднання, але він дуже боявся намірів Пролеткульту зайнятися і виробленням пролетарської науки і взагалі пролетарської культури в усьому обсязі. Це, поперше, здавалось йому зовсім несвоєчасним і непосильним завданням, по-друге, він думав, що такими, природно, поки що скороспілими вигадками пролетаріат відмежується від навчання, від сприйняття елементів уже готової науки й культури, і, по-третє, побоювався Володимир Ілліч, мабуть, і того, щоб у Пролеткультурі не звилася собі гнізда якась політична ересь. Досить недружелюбно ставився він, наприклад, до великої ролі, яку в Пролеткультурі відігравав в той час О. О. Богданов.

Володимир Ілліч під час з'їзду Пролеткульту, здається в 20-му році, доручив мені поїхати туди і чітко вказати, що Пролеткульт повинен перебувати під керівництвом Наркомосу і розглядати себе як його установу і т. д. Одно слово, Володимир Ілліч хотів, щоб ми підтягли Пролеткульт до держави, в той же час він вживав заходів, щоб підтягнути його і до партії. Промову, яку я вигословив на з'їзді, я зредагував досить ухильно і примирливо. Мені здавалось неправильним іти в якусь атаку і засмучувати робітників, що зібрались. Володимир Іллічу передали цю промову в ще м'якшій редакції. Він покликав мене до себе і дав прочухана. Пізніше Пролеткульт був перебудований згідно з вказівками Володимира Ілліча. Повторюю, про ліквідацію його він ніколи і не думав. Навпаки, до чисто художніх його завдань ставився з симпатією.

Нові художні і літературні формації, що утворились під час революції, проходили переважно повз увагу Володимира Ілліча. У нього не було часу ними зайнятися. Все ж скажу — «Сто п'ятдесят мільйонів» Маяковського Володимир Іллічу напевне не сподобались. Він вважав цю книгу пишномовною

і штукарською¹. Не можна не пошкодувати, що про інші, пізніші і більш дозрілі повороти літератури до революції він уже не міг висловитись.

Усім відомий величезний інтерес, який виявляв Володимир Ілліч до кінематографії.

¹ Зате невеличкий вірш того ж Маяковського про тяганину дуже на-смішив Володимира Ілліча, і деякі рядки він навіть повторював.



ЛЕНІН І КУЛЬТУРА

(Культура у нас і на Заході)

Якось під час мого перебування у Франції «надреалістична» молодь намагалась виставити лозунги, що, мовляв, більшовицька революція несе з собою кінець торжеству реалізму, вірі в інтелект і прагне замінити все це царством інтуїції і т. д. Я з усією різкістю висловився проти такого тлумачення нашої революції і підкреслив, що ленінізм є напрям глибоко науковий і тим самим наскрізь пройнятий повагою до інтелекту. Важко піти в повазі до науки далі, ніж ішов Ленін.

Ленін віддавав належне західній культурі. Звичайно, це не значить, що він приймав всю західноєвропейську науку, а тим більше західноєвропейську культуру за щось позитивне. Розуміється, він чітко бачив те ганебне тавро буржуазної обмеженості, яке поки що плямує і культуру на Заході, і навіть її найбагороднішу частину — науку. Але Ленін знав позитивні якості цієї культури і особливо точної науки, починаючи з найабстрактніших теорій до прикладних технічних дисциплін. Він говорив тому, що коли американський, англійський або німецький пролетаріат зможуть вирвати з рук буржуазії владу, вони набагато скоріше, ніж ми, зможуть створити у себе соціалістичний лад саме тому, що можуть спертися на дуже дозрілу науку, притому на таку, що не залишилася тільки в книгах, а реалізовану в гігантській промисловості, передовому сільському господарстві і т. д.

З цього боку перекачування здорових позитивних форм культури з Заходу Ленін вважав вищою мірою важливим і був у повному розумінні цього слова західником, без тіні будь-якого слов'янофільського, русоп'ятського або євразійського чванства. Але він вказував на те, що не тільки на всіх формах буржуазного побуту в найрізноманітніших прошарках європейсько-американського суспільства, на формах його мистецтва і т. д. лежить огидна печать, викликана своєрідним капіталістичним варварством, експлуаторським духом, який це суспільство проймає, але навіть і на

науку падає брудна тінь буржуазно-класового духу. Не говорячи вже про цілковите спотворення суспільних наук, філософських, психологічних, і точні науки в своїх гносеологічних частинах, в своїх висновках і часто навіть в самих надрах своїх теорій спотворюються згубним класовим інтересом обмеженої і приреченої буржуазії.

Як же дивився Ленін на нашу культуру? Він вважав нас кількісно вбогими в культурному відношенні, він вказував на те, що малокультурність наших мас є головною перешкодою до побудови соціалізму в нашій країні, що без переборення її будівництво це не може увінчатися успіхом. Він звертав увагу на величезну важливість розв'язання у нас найелементарніших культурних завдань, — наприклад, досягнення загальної грамотності, — і в той же час підкреслював необхідність розвитку найвищих культурних форм справжнього, провідного, виховного мистецтва і справжньої, міцної, сміливої, матеріалістичної, суспільнокорисної наукової думки. Він вчив нас тому, що хоч ми в кількісному відношенні культурно слабкі, але, маючи владу Рад, ми можемо критично відібрати в старій культурі те, що нам треба. Ми можемо по-новому, чистіше, планомірніше споруджувати наш власний культурний будинок. Ми можемо наздогнати і перегнати на цьому шляху Європу, причому це не буде просто культурний хмарочос європейсько-американського типу, тільки кількома поверхами вищий, ніж ті, які збудовані на Заході, — ні, це буде будівля зовсім іншого порядку, хоч в її фундаменті, її матеріалах буде дуже і дуже багато із засвоєного і відібраного в скарбниці досягнутих уже людством культурних цінностей.

Додамо до цього, що Ленін вважав нас не тільки кількісно слабкими і говорив не тільки про «навчання і навчання» в нашому комуністичному дусі; він вказував у нашій культурі також і на негативні сторони, так би мовити, на своєрідну культурну дикість, вказував на обивательське, міщанське безкультур'я.

Тут в галузі боротьби з міщанством — одне з найважливіших місць нашого бойового культурного фронту. Як скрізь, так і тут легше перемогти ті чи інші організовані форми філософської і моральної думки крупної буржуазії і її інтелігенції, зіпсованого мистецтва і всякого роду ідеологічних хитрощів капіталістичних верхів і відданого їм табору, ніж цей масовий, стихійний, безликий, безглуздий опір повного отрути міщанського побуту, що розпадається.

Ось кілька думок про ставлення Леніна до культури на Заході і у нас. Я не підтверджую їх будь-якими цитатами. Я роблю з різних висловлювань Леніна деяке основне зведення з цього питання. Директиви, які впливають з цього погляду Леніна на культуру Заходу і нашу, визначають основні лінії нашого культурного будівництва.



ЖОВТНЕВА РЕВОЛЮЦІЯ І ЛІТЕРАТУРА

Прийшла Велика революція. Спочатку подумали, що революція вбила літературу. Справді: література до Жовтня почала була думати, що вона стала «вільною». Вона стала вільною в розумінні буржуазного самовизначення. З неї спало політичне ярмо, їй стало легше дихати. Капіталізм навколо неї «поширив простір», як говорив Успенський, і вона навчилась співати такі пісні, за які не діставала ляпаса. Насправді це була мавпа в клітці буржуазії, яку вона своїми гримасами розважала. Ця можливість була вбита Жовтнем. Нема більше буржуа, ніхто не дасть своїй красивій папузі шматочок цукру. Художники не могли навіть зрозуміти, чого від них вимагають нові люди і за що вимагають?

«Що я тобі, за хвіст оселедця мистецтво буду давати? Якщо хочеш мистецтва, то спершу покажи, чим ти мене за це винагородиш». Одні говорили це грубо, інші несвідомо це почували. Для художника потрібен певний комфорт — треба нагодувати його ситно, та щоб йому м'яко спалось і т. д. А коли ви посадите його на продовольчу картку та ще ушільните, він перестав співати, бо джерело його пісень взагалі дуже звужене. І справді, вони замовкли, а якщо хтось з них співав, то співав якимось незвичайно, бо какофонічні прокляття на адресу життя доходили до цілковитого заперечення мало не самого господа бога, який створив поганий світ, що докотився до більшовиків і логічно дійшов до Леніна! А ми, наші письменники, товариші, також мовчали більш чи менш. Ще б пак! Ми воювали, ми влаштовували перші елементи нашого життя, а коли хто при цьому й співав і бив у барабан, то в барабан досить поганий, в барабан дірявий, бо ще й навчитися він не міг як слід барабанити. Це були перші спроби творити художньо.

І на нового письменника старі письменники бурчали:

«Мы форму-то какую создали! Вот это формочка,
А ты в калашный ряд с кувшинным рылом!
Ты поучись у нас сначала».

І ось бідний пролетар почав будувати по-своєму фрази, в яких всі присудки виявились не присудками. І в той же час футуристи прийшли пропонувати свої умови. Футуристи — народ дужий. Коли буржуазія наказала довго жити, вони прикнули до пролетаріату.

А чому ні? Вони являють собою такий веселий джаз-банд, вони завжди готові вдарити хороший «фокстрот». Вони робили це й раніше, вони готові були зробити це й тут. Не треба говорити, що це наймані люди. Чи багато хорошего в буржуазному імперіалізмі? Однак колосальний зліт революції веде до якихось неосяжних ідей, він весь пройнятий велетенським розмахом, тому багато хто щиро пішов з робітничим класом і приніс йому щиро в дар свою футуристичну монету.

Але буржуазія вимагала від футуриста, щоб він був беззмістовний, вона говорила йому: «Ти будь веселий і грай щось таке, щоб танцювати хотілось, але боронь тебе боже торкнутися якогось змісту. В мене нема змісту, і у тебе не повинно бути. Якщо ти якийсь зміст висловиш, він може виявитись ворожим мені, тому краще не торкатись цієї справи». Пам'ятаєте, як в оповіданні Чехова «У лазні» циркульник пішов доносити на диякона, якого він прийняв за людину «з ідеями», бо він, довгогривий, «слова різні промовляє, з ідеями»... Люди з ідеями не потрібні і підозрілі буржуазії. Футуристи звикли до цього, вони слухались буржуазних менторів, так званих формалістів. Формалісти вчили, що зміст — це річ від «духа злого», річ старомодна, а справжнє мистецтво — чиста форма.

Футуристи, діти віку, закарбували собі на носі цю мудрість. Тому, коли футуристи приходять до пролетаріату, вони говорять таким чином: «Товариші, ми, власне кажучи, ладні виконувати все, що завгодно, але змісту ви від нас не питаєте». Справді, чому футурист може навчити пролетаря, коли йому самому від пролетаря багато чому навчитися треба? Звідси своєрідна теорія, яку футуристи розвинули: «Взагалі художник, який може поважати себе, є майстер, що йому замовиш, те він і зробить: стіл — зробить стіл, стілець — зробить стілець. Так і ми, футуристи, ми — мастаки в справі віршованої художньої мови; ваше діло замовити, наше діло виконати, ваше діло заплатити».

Цю теорію висували як сильну теорію нового пролетарського мистецтва і говорили: «Взагалі людина, яка поважає себе, повинна творити річ, а не ідею. Ідею створює ідеаліст,

а матеріаліст має справу з матерією, тому матеріаліст створює річ». — «Ну, гаразд: а вірші — річ чи не річ?» — «Річ у тому випадку, якщо вона зроблена на замовлення як реклама для цигарок або ще для чогось. Рекламувати ми можемо все, що завгодно, і з цього погляду це може бути річчю». Коли ми кажемо: «Почекайте, та не можна ж так. Поезія є величезна психічна сила». — «Психічна. Ха-ха-ха... Це ідеалізм. Вам треба, щоб вона світила? щоб ви були зігріті? Світять лампи, гріють печі. Віршів для цього не треба».

Таким чином, здавалось в перший момент, що цим людям зовсім чужа нова ідеологія. Вони дають нам, по суті кажучи, тільки форми, в яких нема внутрішнього змісту, як і в них самих. Але в пролетаріату є величезна внутрішня самосвідомість. Пролетар не може так говорити: «Я виробляю речі і побут». Якщо й спитати пролетаря-слюсаря, що він виробляє, він скаже, що виробляє гайки, ситець, дошки і т. д.; але, крім того, він веде свою політичну боротьбу, він виробляє плум'яні промови, веде пропаганду, працюючи за верстатом і у фабзавкомі; йому самому страшно приємно розповісти і іншого послухати, як він живе і що його чекає попереду, і які в нього товариші, і які вожді, і що в Китаї та Німеччині, щоб усе було ясно. Тому йому смішно, що одне можна сплутати з іншим: «Ти виробляєш ключі і дошки». Коли він на трибуні, то він виробляє і д е о л о г і ю, та ще вищою мірою чудову і могутню.

Маркс сказав: «Коли ідея опановує масу, вона стає силою». І художник в цьому розумінні — сила. Він стає справжнім художником, коли його образи опановують масу. Ось тоді він стає річчю, яку на вазі не зважиш, але його зважує на своїй вазі історія.

Футуристи цього не зрозуміли, але поступово навчилися розуміти. У Маяковського, який так щиро закоханий в революцію, перші підходи були незграбні. Я ще не читав його останньої поеми «Ленін», але цілком вірю тим, які її прослухали і які кажуть, що це шедевр¹.

Втім, Маяковський — не типовий футурист. У нього, правда, багато крикливої, штукарської «форми», але якщо вчитатися в його «Людину», «Війну» або «Флейту-хребет», ви побачите, що під футуристичними фіоритурами таїться антимілітаризм або протест молодого поета, відсунутого на задній план капіталом, який за якийсь гріш купив його любов. У нього зміст є завжди, сентиментальний зміст, життєвий — під всіма зорами його. Тому Маяковському легше, ніж будь-кому іншому, відмовитись від моди, в яку він впав, і, не кидаючи всю горластість, всю міднотрубність, прогорлати, на

¹ Тепер я її прочитав. Якщо це не шедевр, то річ, в усякому разі, визначна і щира.

трубі зіграти монументально чудові речі. Від нього цього можна чекати. Це буде означати, що футуристський потік влився в нашу найновішу революційну літературу.

— Ми бачимо, що наші найвидатніші письменники найновішої пролетарської літератури в свою чергу дещо у футуристів узяли, що цілком зрозуміло. До якої літератури ми можемо бути ближчі: до буржуазного естетичного онанізму чи до футуристів, які зміцніли і почали співати бойових пісень? Звичайно, останні нам ближче. Звичайно, футуристи можуть сказати більше, бо вони здоровіші за дряхлу буржуазію.

Тепер, товариші, в чому проявились сходи найновішої літератури?

Нова література проросла буйними паростками. Ми можемо назвати багато хороших імен, кожне з яких приведе нам багато хороших образів. Вони всі ще молоді, всі ці Бабелі, Сейфулліни, Леонови, всі починають, але всі вони надзвичайно здорові. І що вони починають? По-перше, починають розвиватися в новому світі і трохи нагадують пушкінське становище, не маючи, правда, в своєму середовищі такої геніальної людини. Але вона неодмінно з'явиться: можливо, хтось із них, можливо, хтось ззовні — це скаже завтра, але неодмінно з'явиться така людина, бо нові Адами тепер потрібні. Тепер все розсунулось, вся земля, як після землетрусу, і треба називати нові явища нового світу. Пролетарі, селяни тепер стали володарями життя, вони вимагають вивчення себе як майстрів цього життя. Тому створився цілком новий ґрунт для літератури, і тому нам зміст важливіший за форму. Ми не можемо приховувати, що частина наших нових літераторів все ще заражена жахливими положеннями формалістів або футуристичним штукарством. Цього не треба, це вони повинні скинути з себе. Що їм треба: по-перше, суспільно-реалістичний ухил. По-друге, якщо вчитися форм, то перший урок треба взяти у народників, у класиків. Має рацію Перверзев у своїй останній статті, в якій він говорить, що зараз спостерігається, по-перше, реалістично-суспільний ухил, по-друге, повсякчасна оглядка на класиків. Це особисто я рекомендував з самого початку революції. Я говорив: «Киньте футуристів, киньте Белих, киньте декадентщину, яка йшла безпосередньо перед нами, та й під час війни. У нас є набагато ближчі вчителі — це народники, класики в усіх галузях мистецтва. Йдіть туди, вчіться у них. Що це значить: назад? Ні, це не значить йти назад. Це значить: йти до того пласта, на якому можна будувати. Це значить: геть вимести сміття, добратися до кам'яних порід нашої літератури і швидко перевершити всякі зразки. Можливо, наша література не буде такою витонченою, як у дворянства, бо наші письменники не будуть цілком віддані творчості, але, безперечно, вона буде

могутньою, життєвою, жилавою, повнокровною, мускулястою, бо такий наш народ порівняно з його першим авангардом, з його дворянами, що прокинулись до життя».

Ось так спрямовується зараз нова література, і коли нам кажуть: «Ну, так, стара література була страдницькою, стара література була вчительною, але це тому, що вона була під постійним страшним тиском згори. Тепер дайте нам волю». Дурні люди, ви не розумієте, що ми дали вам волю. Ви кажете: цензура! Цензура вас тримає. Але ось нас ця цензура не втримає, бо цензурі тепер дана така інструкція: коли ви навіть у художній формі стараєтесь отруїти народ контрреволюційним змістом,— класти край подібним речам. Але зате революційний зміст, який з усіх боків живить у нас події, дає можливість розгорнути таку художню форму, якої ніколи досі не було видно. Але чистий письменник говорить: «Те, що я хочу сказати, ви мені забороняєте, а те, що ви мені пропонуєте, того я не хочу сказати». Цілком вірно. Чому? Тому, що ми живемо в період гострої класової боротьби, і тому про таку свободу, яка б сказала: «Стріляй у мене, зроби ласку»,— мови не може бути. Старайтеся обеззброїти свого ворога, вибивайте у нього зброю, поки не переможете. Насправді свобода дана. Вона дана для революції. Але коли наші вороги дивляться на наших письменників, то кажуть: «А що це! Радянські письменники — письменники «під горіх»! Вони самі вважають в думці, що коли б, мовляв, я був радянським,— це значить: я сосна, підроблена під горіх, я вапно, підроблене під мармур. Однак у нас є по-справжньому радянська, по-справжньому комуністична, нова література. Вона вільна. І саме в боротьбі, саме в будівництві ростуть вони, бо бійцем і будівником повинен бути художник. Якщо здається, що нова література — тільки трава, це тому, що й дуб, коли він малий, схожий на траву, а ось дайте час, і дерево витягнеться до рівня куща, до зросту найстаріших дубів і ще переросте їх, досягнувши такої висоти, на яку не можна буде і глянути без того, щоб не спала шапка.

Ми цього тепер ждемо від «вільної» літератури і прекрасно розуміємо, чому вона ще не прийшла до такого стану, прекрасно розуміємо її дитячі хвороби, її дитяче наслідування або дитячу незграбність. Маркс сказав колись про Вайтлінга, що дитячі черевики гігант-пролетаря одразу показали калібр його майбутнього і виявились ціннішими за стоптані туфлі буржуазії. Ми можемо сказати те ж саме і про нашу літературу, яка зароджується, яка безмірно багато обіцяє. Але цим я не хочу сказати, що ми можемо старую літературою шпурляти і кидатись. Навпаки, ми повинні уважно поставитись до неї.

Та лінія, що почата давно, та лінія, що є класичною в російській літературі, створила безмежну кількість цінностей,

які повинні запліднити нашу майбутню культуру. Тут ми завжди повинні пам'ятати слова нашого вождя: «Ми не зможемо побудувати навіть фундаменту нової культури, якщо не засвоїмо старої культури і по-комуністичному в ній не розберемось».

Деякі віхи такого розбору скарбниці нашої літератури я і хотів вам сьогодні накреслити.



ПРО НОВИЙ ТИП ПИСЬМЕННИКА

В довоєнних гімназіях, як вогню, боялись сучасності. В мої часи доходили тільки до Гоголя і ледь-ледь торкались Тургенева та Гончарова, потім включений був Толстой і, здається, Достоевський; іноді торкались Короленка, але загалом надзвичайно скупі і боязко підходили до літератури, найближчої за часом і настроями юнакам та дівчатам, яких випускали з середньої школи.

Коли б навіть не сталося нічого особливого в російському суспільному житті, то й тоді всякий хоч трохи передовий педагог повинен був би боротися з тією надмірною увагою, яка приділялась письменникам XVIII століття і перших десятиліть XIX, та з цілковитою відсутністю сучасників або несміливим шкільним підходом до менш гострих їх творів.

Під високими словами про те, що дітей треба вчити на прикладі класиків, а класиком стає людина тільки тоді, коли книги її вкриються павутинням віків, насправді приховувався страх перед життям, яке взагалі всіляко усувалося з школи і сильний аромат якого не може не бути властивий всякій сучасній літературі. Але зараз в житті Росії стався такий переворот, якого не сталося в жодній країні. Як після землетрусу, все виглядає по-новому. Не руїни навколо, а нове життя, викликане цим не просто стихійно, але людським осмисленим землетрусом, буйно проривається звідусіль. На все виникає нова точка зору, все оновлене і зовні, і всередині. Іноді старі форми життя химерно переплітаються з новими, і на поверховий погляд може видатись, що ми маємо, наприклад, непорушне село, але варто тільки трохи до нього придивитись, то побачиш, що воно, багатостраждальне і багатотисячне село, зовсім не те, і треба вивчати його по-новому.

Ще більше стосується це міста і таких рухливих його представників, як пролетаріат фабрик і заводів та інтелігентний пролетаріат.

Старі художники частково озлоблено відійшли від оновленої землі, частково розгублено дивляться на неї і більше помічають неприбрані ще руїни, ніж квітуче нове життя. Однак є й такі серед них, які зробили зусилля над собою і, можливо, без повного внутрішнього розуміння, але з більшою гостротою ока і олівця змальовують спершу дикі для них, а потім все більш і більш захоплюючі форми нового життя. З другого боку, з розпушеної землі виходять і виходять десятками і сотнями нові письменники.

Куди тільки не кидало їх життя, чого тільки вони не пережили!

За один тиждень пережили вони більше, ніж інший видатний письменник за все своє життя в минулі роки. Всі жахи війни імперіалістичної, всю багатоскладність, всю гірку героїчну симфонію війни громадянської і водночас з тим скорботні разючі картини напруження нашого тилу — для того, щоб не здати завоювань революції в багато разів сильнішому ворогові. Майже кожного з них життя кидало з півночі на південь, зі сходу на захід чи червоноармійцем, чи радянським службовцем, або перекотиполем, яке гонять вихорі розбурханої атмосфери.

Перед всіма цими обставинами здаються блідими всі протиставлення старої форми — новій формі, яка зрештою чисто кабінетно розквітала в футуристичних гуртках.

Стало набагато більшою мірою питанням життєвої стихії почуття, що нові люди, які мають нові матеріали, повинні будуть, звичайно, дати щось нове.

До революції дати нове значило розповісти про старе з якимсь вивертом, знайти якісь формально віртуозні зміни літературного матеріалу, в основі якого не було нічого нового, хіба тільки зрушення від життєвого, так би мовити, матеріалу до різних богемських кофейних курйозів, легковажного пустування.

Питання про форму для нашого часу стало перед письменником так: знайти форму, яка найточніше вміє охопити новий матеріал і яка найясніше вміє викласти його розумові і особливо почуттю читача.

Не дивно, що поступово мистецтво взагалі і література зокрема повинні були близько підійти до тієї манери письма, яка властива була класикам і народникам. Це просто найзручніша манера, найпростіша, і перед новими світами, що відкрились, при величезному багатстві новими думками і почуттями, письменники, звичайно, повинні були незабаром перейти до цієї зручної і простої манери, яка анітрохи не суперечила можливості знайти в її рамках свої індивідуальні прийоми.

Звичайно, наша класична література створила незабутні цінності. Вже через це одне ми ніколи не відвернемось від

неї. Потім, як я вже відзначив, найцінніше в новій літературі спирається щодо мови і загальної манери підходу, особливо в галузі прози, на основний кряж нашої літератури — від Пушкіна до Горького.

Але анітрохи не заперечуючи важливості вивчення всіма молодими громадянами, а особливо радянськими школярами, старої дореволюційної літератури в її справді здорових зразках, тобто залишаючи під сумнівом панське естетство передреволюційної пори, ми все ж повинні підкреслити, що було б незрозумілим гріхом з боку школи не знайомити учня з сучасною літературою. Зовсім не треба для цього вводити сучасну літературу як якийсь особливий предмет. Треба тільки потурбуватись, щоб ця література вривалась в двері і вікна кожного комплексу і сповнювала його світлом і життям, щоб поряд з ілюстраціями, почерпнутими учнем з живої дійсності, найяскравішими факторами для освіти були матеріали белетристичні. А крім того, треба, щоб учень легко знаходив книгу для читання сучасну, свіжу, яка будить його думку, дає йому можливість яскравіше, багатше орієнтуватися в навколишньому світі.

Добре, звичайно, дати можливість підліткові самому розібратися в молодому, але дуже вже густому лісі нашої літератури. Однак непогано покласти біля нього книжку, яка найбільше відповідає його вікові, добре підбрану в розумінні художності та в розумінні спрямування і забезпечену передмовою чи коментарями.

Здається, вже стихають голоси, що каркають з приводу зубожіння російської літератури. Здається, вже кожному видно, що вона росте, молода, правдива, могутня, нарядна.

Можна зібрати найбагатші кошики квітів на луках цієї нової весняної літератури.

Я думаю, що жодне видавництво, в тому числі й видавництво «Никитинские субботники», не може претендувати в цьому відношенні на якусь монополію. Хай різними стежками, різними методами збирають шкільні антології і збірники, але початок, який роблять «Никитинские субботники», має все ж таки своє і дуже потрібне обличчя.

Це не хрестоматія, і, в усякому разі, не підручник. Це цілісні повісті, які в сукупності своїй добре висвітлюють і дану письменницьку індивідуальність, і улюблені сюжети, які даний письменник, з особливостей свого життя, обрав своїм об'єктом.

У виборі нема прагнення пристосуватися до гаданого напівдитячого розуму молодшої частини юнацтва. Оповідання говорять на повний голос. Кожна книжка супроводиться передмовою, яка дає характеристику, так би мовити, соціальної

особи письменника і соціального значення пропонуваніх увазі молоді творів.

Я від душі бажаю, щоб нова література і молодша частина нинішньої молоді якомога міцніше згуртувалися між собою, і думаю, що серія, пропонована видавництвом «Никитинские субботники», відіграє в цьому відношенні свою помітну і благотворну роль.



ДУМКИ ПРО МАЙСТРА

1. ОСНОВА МАЙСТЕРНОСТІ

Майстер (мейстер, магістер) — це значить вчитель. В галузі мистецтва, насамперед в галузі художньої літератури, майстри є такими ж учителями, якими були і є великі вчені, публіцисти в своїй галузі. Тих і інших можна назвати також вождяма.

Для того, щоб бути майстром в справжньому розумінні цього слова, треба насамперед мати великий і правильно засвоєний досвід. Майстер — це людина, яка своєю життєвською мудрістю, в найширшому і найглибшому розумінні цього слова, перевершує не тільки середніх своїх сучасників, але й вищесередній шар. Це людина, видатна за рівнем свого розуміння життя і природи.

Майстер захоплює в своєму досвіді навколишнє життя дуже широко. Це не людина, яка знає одну якусь спеціальність, якусь вузьку 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 в їх взаємному зв'язку; сприймати природу і життя (суспільне і індивідуальне) глибоко — це значить 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, якщо 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 починають, що зрозуміли ці речі, збагнули їх об'єктивніше, правдивіше, ніж раніше.

Все, що вище сказано, 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.

...Багато хто думає, що центр художньої майстерності полягає у формі, в здатності особливо витончено і красиво висловлюватись,— однаково словами, звуками чи фарбами. Проте це не так. Художник, якому нічого передати, художник, життєвий рівень якого не вищий від інших, не може бути майстром навіть у тому випадку, якщо він володіє хорошим «стилем».

Писати приємну музику або привабливу картину — це, звичайно, також мистецтво, але це не буде майстерність, це не гідне 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 розумінні чіткого світорозуміння — майстра не може бути, але майстер-вчитель 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 даний художник.

Учитель вчить. В процесі цього навчання одним моментом є знання вчителя. Він знає більше за інших. Без цього нема вчителя. Другим елементом є вміння викладати, тобто вміння ці свої знання реально, цілісно передати своїй аудиторії.

Для художника ця справа виглядає не зовсім так, як для політичного вождя, і дуже відмінна від простої педагогіки, до порівняння з якою ми тільки що вдалися. Майстер-художник — 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-художник 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 другу, але так само точно можливо, що теми ці, так би мовити, нав'язуються художникові якимись значними подіями, які відбуваються в зовнішньому світі, і відчуваною ним потребою «публіки» в одержанні, в роз'ясненні саме в такому-то конкретному розумінні.

Як би там не було, якщо основою художньої майстерності є володіння даною особою широким, глибоким і ясним світорозумінням, то другою стороною цієї майстерності буде її вміння передати, заразити ним (як говорив Толстой). Це слово дібране непогано, бо завдання художника 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 відданої любові або гарячої ненависті і є тим самим стимулом тих чи інших вчинків.

2. МАЙСТЕРНІСТЬ ВИСЛОВУ

Майстерність вислову не збігається з так званою легкістю. Строго кажучи, жоден майстер не може бути гранично легким, тобто давати такі твори, які приймаються публікою без всяких труднощів. Навпаки, якщо будемо дотримуватись для нас найбільш цікавої галузі — художньої літератури, — то автор, що пише книгу, яку сприймає читач без всяких труднощів, є представник легкого читива, аж ніяк не майстер.

З усього вищесказаного ясно, що майстер пише свою книгу (або свою сторінку) для того, щоб підняти свого читача, для того, щоб зробити його в чомусь сильнішим, мудрішим. А для цього читач сам повинен певним чином працювати. Та висока насолода, яку дістає свідомий читач від читання майстерного твору, створюється від злиття 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 рівня розуміння було настільки легким, наскільки це лише можливо без погіршення 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 ж. Це, звичайно, вірно, але лише за певних умов; якщо невірно прийняти цю вірну 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. Однак 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 в старі форми, наслідувально запозичувані у попередніх класів, або в прагненні до оригінальності виявляються недозрілими, незграбними, неясними. Звичайно, така недосконалість форми неодмінно буде мати місце там, де автор сам собі не *уяснив* 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 все це вірно 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.

Якщо 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 впливає із змісту як його природна структура і що від цього треба відрізати 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, але якщо

самий зміст надзвичайно складний, то яким чином буде простим його адекватний вислів, в 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. Але всякий 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 Онегін» відносно простий. Припустімо (хоч це не зовсім вірно), 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 думають, 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 *раخуючись* з недостатньо культурним рівнем робітника, присідають перед ним, сюсюкають і підмінюють величезні в усій своїй цілісності безмежно важливі істини якимись жалюгідними зліпками, якимись спрощеними подобами.

В галузі публіцистики вищого порядку т. Сталін є величезним майстром, майстерність якого полягає в тому, що речі безмежного політичного значення, які можуть відкривати нові горизонти для найдосвідченіших і найосвіченіших представників революції, в той же час викладені так, що були доступні надзвичайно широким масам навіть відносно мало підготовлених робітників і селян. Надзвичайна ясність викладу, властива т. Сталіну, не супроводиться вульгаризацією. Він не знижує того, що він говорить. В цьому розумінні можна сказати, що і художник повинен прагнути до найбільшої загальнодоступності, що вміння, не знижуючи всієї повноти свого змісту, стати загальнодоступним — це вміння величезного значення.

Однак 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 те, що пишуть наші майстри, повинно бути обов'язково доступне початкуючому читачеві, то, звичайно, виявилось б, що добра половина найбільш майстерних творів нібито надто важка. Справа однак у тому, що світ, який ми повинні усвідомити 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 з себе пе-

редовиків, та й в усьому своєму цілому прагнуть з щабля на щабель вгору до складнішого і важчого. Тому, визнаючи величезну важливість найбільшої відносної простоти, на яку тільки можна прийти, не знижуючи складності задуму, багатства змісту, треба прямо сказати, що цією складністю задуму і цим багатством змісту зовсім неправильно жертвувати простоті.

«Життя Клима Самгіна» написане відносно надзвичайно просто, але цю простоту доводиться визнати тільки пропорційно до величезності задуму. Що було б, якби, бажаючи бути простим, Горький в змалюванні найвитонченіших інтелігентів минулого примусив 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, таким чином, у величезному усвідомленні даного змісту. Іти далі цього і знижувати зміст — це значить іти наперекір здоровому глузду, справжнім інтересам мас, прямим вказівкам Леніна. Це значило б стати на шлях фальшивої простоти і писати вульгаризуючи.

Однак 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, відповідну вже наявному в них змістові.

Ну, а старі класи і старі автори дуже часто, навпаки, втрачають уже всякий живий зміст, втрачають реальний рух уперед, замінюють його різними формальними фокусамі.

Уявна красивість замість форми, адекватної змістові, може з'явитися з різних причин. Вона може з'явитись тому, що автор не цілком ясно засвоїв собі «свій» зміст. Образи для нього самого ще розпливчасті. Завдяки цьому виявляється розпливчастим, перевантаженим і той вже 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, в наші дні ми маємо водночас занепадну буржуазію і прагнучий вперед пролетаріат. Занепадна буржуазія створює формалістичне мистецтво. Прагнучий вперед пролетаріат повинен був би всіляко цуратися його, але, будучи молодими і недосвідченими, пролетарські художники потрапляють під формалістський вплив. Їм здається, що коли вони просто

передадуть те, що вони бачили, чули, думали, відчували, то їм докорятимуть недостатньою художністю. Їм здається, що такий їх твір буде видаватись 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, наприклад, роман Шолохова «Піднята цілина». За винятком дуже невеликої кількості невдач (такі невдачі можна знайти навіть у великих майстрів) твір Шолохова є майстерним. Дуже великий, складний, сповнений суперечностей і прагнучий вперед зміст одягнутий тут в прекрасну словесну образну форму, яка ніде не відстає 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, з справжньою пролетарською пристрасстю. Однак коли читаєш третю частину цього роману, здається, що іноді неясно розрізняєш описувані явища, риси дійових осіб. Справа полягає лише в тому, що т. Панфьоров старається зробити свій виклад більш вишуканим, мабуть, як він думає, більш художнім. Він ніби боїться, що про його роман скажуть: та це ледве прихована публіцистика або, по суті кажучи, звичайний великий нарис. Він ніби не хоче зрозуміти, що коли йому вдалось влити свій зміст в живі образи, то цим самим він переміг такі заперечення, відкинув їх. Ні, йому здається, що треба вишуканіше висловити, знайти якісь нові словечка, 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 ширістю намагається змалювати нам людей на великій будові разом з їх внутрішнім змістом, не тільки в їх громадській діяльності, але і в їх 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 неправильні звороти і парадоксальні образи зрештою невимовно втомлюють читача.

Я раджу зробити такий дослід: взяти і перекласти якусь сторінку з цього роману, особливо там, де йде складна, «розумна» розмова російською мовою — такою, 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 що стає банальним.

Я не думаю, щоб це йшло від нестачі 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, розумів, вагань, переживань його дійових осіб, а також і їх мови.

3. ПРО УЧНІВ І ПІДМАЙСТРІВ

Не кожний стає майстром, але кожний, перш ніж стати майстром, повинен бути учнем і підмайстром. Існує думка, що поки письменник є учнем і навіть значною мірою поки є він підмайстром, йому не треба друкуватись. Ця думка, яку, як важке правило, застосував, наприклад, Флобер до Мопасана, здається мені соціально неправильною для нас.

Дуже часто початкуючий письменник 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 по-учнівськи. Це нічого. Його будуть критикувати, і він на цій критиці повчиться. Але соціальний вигравш 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 зустрічається. Перед майстерним твором критика звичайно піміє. Майстерний твір стає зразковим. Твори підмайстрів, розуміється, мають великі недосконалості. Досвід іноді охоплений недосить широко. Іноді збагнаний недосить 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 або штучно ускладнена в результаті не сили, а слабкості автора, як це завжди буває з штучною складністю. Та на таких творах вчиться не тільки сам автор-підмайстер, але й інші автори-підмайстри, і публіка, і все рухається вперед.

Найшасливіша епоха — це та, коли підмайстри у мистецтві творять майже як майстри. Таку епоху доводиться визнати класичною. На ґрунті такої високої середньої літератури завжди з'являється цілий ряд геніїв.

Це, безперечно, наше майбутнє, і при тому недалеко.

А проте і майстер зовсім не є фігура пасивна, вже не говорячи 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 і знову з граничною силою і виразністю оформляє його. Для справжнього майстра внаслідок цього 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. Якщо майстер відстає від життя, перестає розуміти його,— це значить, що він перестає бути майстром. Якщо майстер за своєю самовпевненістю проймається думкою, ніби все добре, що він не напише, він починає недбальствувати або манірничати,— це значить, що він перестає бути майстром. Все повинно повсякчас шляхом праці і самовдосконалення, шляхом пізнання і усвідомлення навколишнього йти вперед. Що не йде вперед, те падає назад.

Я висловив тут лише деякі думки про майстерність. Вся система думок про майстерність, так би мовити, теорія майстерності, хоча б, скажімо, теорія літературної майстерності, є завдання величезної важливості і величезної складності. Мабуть, 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. Ставлення майстерності до метафор. У нас зараз про це сперечаються: одні кажуть, що майстри не мають потреби в новаторстві. Вони пишуть 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 це майстер?

Одні кажуть — «писати якомога простіше» — це значить писати без метафор, давати основний чіткий рисунок. А інші кажуть — це значить оголяти літературу. Метафора є природне дитя нашого образного мислення, і відмовлятися від неї — значить осудити себе на наготу і убогство.

Про ці проблеми і деякі інші ми ще поговоримо в «Літературній газеті».

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.



ШЛЯХИ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Яку роль ми можемо і повинні відвести мистецтву в наші дні?

Одне дуже важливе завдання стоїть перед нами зараз — країна повинна усвідомити себе. Це робиться через Центральне статистичне управління, через наші переписи і анкети, але матеріал виходить поганий: усвідомити самого себе зовні, в циркулярах, в раціональних міркуваннях — це не значить справді усвідомити себе. Ми побудовані так, що чуттєве сприйняття для нас важливіше, ніж розумове. Ми вважаємо щось ґрунтовно пізнаєм, коли ми відчуємо не тільки головою, але закликаємо до цього всю нашу нервову систему. Особливо вірно це по відношенню до народних мас, про які т. Крупська якось правильно висловила, що маса мислить образно, а все інше їй нічого не говорить. Дізнатись, що являють собою всі різновидні типи селян, що робиться в робітничому класі, що таке нинішній обиватель, що таке центр і провінція, якими запитами живе керівник всього — комуніст, який образ трудового інтелігента нашого часу і т. д. — всього цього ніякими анкетами і статистикою не зробити так, як можна зробити з допомогою художнього слова. І в цьому його величезне значення.

Але художнє слово було завжди актом самопізнання тих класів, які піднялись на відповідний рівень розвитку. В політиці на класовій свідомості пролетаріату ми вже стоїмо обома ногами. А проте літератури, яка висвітлювала б самого робітника, його клас на всю широчінь, ми ще не маємо, або, вірніше, вона тільки народжується. Жоден найсухіший політик не може заперечувати того, що літературні завдання є зараз глибокими політичними завданнями. Але вони дуже тонкі і складні.

Бо справа зовсім не в тому, щоб за партійною шпаргалкою створити такого селянина, якого нам хочеться. Буває, що коли белетрист дає нам реальний портрет якогось реального жит-

тевого типу, лунає вигук: ні, це не схоже! На що не схоже? А не схоже на завчасно складену тим, хто говорить, схему. Такий підхід до літератури нічого, крім шкоди, їй не принесе. Художник повинен бути колосально правдивий і брати свої образи з справжнього життя. Кожний письменник, який підмінює життєвий образ надуманим, є брехуном і зрадником партії. Ще раз повторюю: художник повинен бути абсолютно правдивим. Його психічний механізм ділиться на дві частини: з одного боку, це найтонший сприймаючий апарат, який ловить і фіксує життєві враження, і тут об'єктивність художника повинна бути доведена до найвищої точки. З другого боку, це апарат, що відтворює життєві враження в певних образах і формах, які викликають певний психологічний ефект. Тут завдання художника ще важче. Звичайно, і при відтворенні художник повинен бути максимально об'єктивний, він ні в якому разі не може підмінювати факти. Але разом з тим, анітрохи не ухиляючись від істини, він може і повинен показати добро і зло, в художній формі висловити свою думку про зображувані явища. І за це його ніхто не осудить. Хіба в мистецтві ми шукаємо тільки пізнання? Хіба ми визнаємо цілком могутнім того автора, прочитавши якого, ми збагатили свій розум деякими новими фактами? Ні, ми завжди відчуваємо величезний вплив письменника. Письменник — вчитель, він кличе до того, що повинно бути. Він проповідник. Так завжди до цього часу було в Росії, і так повинно залишитись. Але якщо письменник стане нудним проповідником, якщо замість живих образів він буде давати сухі схеми,— тоді він фатально випадає з свого мистецтва, бо вся сила письменника — в проповіді образами. Тому ми повинні прагнути до того, щоб в чисто художньому образі билось комуністичне серце. Тільки той справжній пролетарський письменник, хто може, не силуючи факти і самого себе, до такої міри відчувати могутній приплив комуністичної емоції, комуністичної ідеї, що кожний його рядок буде вести нас до правильного розуміння фактів і штовхати на правильний шлях впливу на ці факти.

Звідси ясно, що художня література — найсильніша, найдалекобійніша гармата. Вона діє на маси могутніше, ніж будь-що інше. Нічим іншим не можна так обробити країну, як літературним словом. Те ж саме, само собою, стосується і театру, і кінематографа. Величезна небезпека на цьому шляху — фальшиві жести і фальшиві слова. Чим менше в літературі буде справжнього мистецтва, яке стихійно захоплює людину, тим менш вона буде дійова. Кожний письменник-комуніст повинен співати по-комуністичному, але це повинна бути пісня яскрава, приваблива, де життя кипить,— пісня, що використовує всі прийоми найбільшого впливу на психіку іншої людини. Впливу, звичайно, не насильного. Таким чином,

чи пізнає художник, чи вчить, він в обох випадках виконує колосальне партійне, а значить, і громадське культурне завдання.

Тепер про попутників. Само собою зрозуміло, ми не можемо їх відкидати. Навіть більше, іноді ми не можемо відкидати навіть реакційних письменників, хоч би вони вчили тільки капостям. Чому? Тому, що навіть реакційний письменник іноді може дати чудовий художній матеріал, може добре відобразити маси. Тим більш це стосується попутників. Що ж робити? Забороняти? Душити? Нічого подібного! Подібні твори треба друкувати, але водночас паралізувати їх шкідливі тенденції нашою критикою, витриманою марксистською критикою. Матеріалу для такої критики скільки завгодно, бо попутники, зарисовуючи іноді дуже непогано життєві явища, роблять з них погані висновки або зовсім не роблять ніяких висновків.

Цілком ясно, що тільки пролетарський письменник зможе нас задовольнити повністю. Тільки він зможе художньо зробити те, що нам цікаво, і зробити звідси справжні висновки. Але тут є одна небезпека, проти якої я хотів би вас застерегти. По-перше, пролетарський письменник може сказати приблизно так: я — пролетарський письменник і вже тільки тому талановитий. Так буває далеко не завжди. По-друге, пролетарський письменник може думати: я буду говорити тільки ту правду, якої чекає від мене партія. Якщо життя говорить інше, — тим гірше для життя. Цього, звичайно, ні в якому разі не повинно бути. Я вже говорив, що художник повинен бути колосально правдивий. Він повинен бути також у галузі своєї творчості максимально вільний. Особливо, якщо він є комуністом. Хай художник іноді навіть зловживає свободою, — не біда. Це, в усякому разі, краще, ніж відсутність свободи. Якщо пролетарський письменник согрішить, ми його покритуємо, і він буде на цьому тільки рости. В кожному з нас сидить дуже багато дрібного буржуа, не може не сидіти: така наша країна. І нам власними силами вибивати цього дрібного буржуа з своєї натури буває дуже важко, майже неможливо. А колектив може це зробити, бо в нашому великому колективі горить найчистішим полум'ям пролетарська свідомість. В колективі ми повинні черпати ті сили, які дадуть нам можливість розтопити себе на пролетарському вогні і пролетарське золото очистити від шлаку. За недоліки ми пролетарського письменника, звичайно, будемо бити, а за те, що в ньому буде істинно комуністичного, виблискуючого іскрами таланту, ми його прославимо, бо цим він вносить справжній дар у скарбницю пролетарської культури.

Так повинен міркувати кожний пролетарський письменник, і, виходячи з цього, він повинен спокійніше ставитися до похвал, які лунають і на адресу попутника. Такі похвали анітрохи не повинні його зачіпати. Бо, коли б пролетарський

письменник навіть був зараз маленьким хлопчиком порівняно з попутником, він виросте. За ним майбутнє. Його нутро куди здоровіше від нутра попутника. І якщо останній ще може написати щось хороше і при нагоді глянути скося на хлопчика, який поки що виводить не зовсім чіткі літери, то це значить лише те, що колись велике дерево пролетарського мистецтва зацвіте мільйонами квітів над крихітною могилою літературного попутника.

За останні роки в середовищі пролетарської письменницької сім'ї виникли і ще не вижиті внутрішні розходження. Ці розходження природні, ми живемо в перехідному періоді і перебуваємо під впливом двох сил, одна з яких тягне нас назад, в буржуазне болото, а друга вперед, до пролетарського сонця, що сходить. Чим скоріше ми зрозуміємо, що, будучи незадоволеними один одним, полемізуючи один з одним, ми все ж таки залишаємось братами-будівниками пролетарської культури, тим краще. Бо тоді для нас стане ясно, що, навіть влучаючи в свого товариша вістря критики, ми робимо це тільки для того, щоб, скувавши в ньому булат, роздрібнити скло. Нам нічого одному перед одним розшаркуватись і танцювати менует,— хай цією справою займаються попутники. Ні, ми одверто, по-братськи повинні сказати самим собі, що наша пролетарська література це — майстерня, де повинні куватись наші груди і наш мозок. Від ударів, що схрещуються тут, сиплеться все більше і більше іскор, потрібних для освітлення світу. Хай живуть пролетарські письменники і їх служіння великому класові-визволителю!



ПРО МІСЦЕ ПИСЬМЕННИКА В ДЕРЖАВІ

В теперішній час серед інтелігенції — в середовищі вчених, літераторів, інженерів, учнівської молоді і т. д. — спостерігаються елементи бродіння, своєрідна турбота щодо свого місця в Радянській державі, свого майбутнього та ін. Одні пояснюють це бродіння труднощами реконструктивного періоду, зміцненням приватного капіталу, одне слово, тим станом речей в нашому Союзі, що стає все більш і більш складним і примушує антирадянські елементи підводити голову, а елементи, які хитаються, прийти у властивий їм хисткий стан з більшою амплітудою коливання. Інші, навпаки, бачать в цьому явищі ознаки зміцнення Радянської влади і внаслідок цього спроби інтелігенції пристосуватись остаточно, хоч і не для боротьби за свої побутові і професійні права.

Я думаю, що явище це надто складне, і тому всі припущення хибують на односторонність. Інтелігенція надзвичайно різноманітна і складом, і своїм минулим, і, головним чином, мірою вростання різних її прошарків в сучасне, для того щоб можна було однією якоюсь формулою обняти і визначити її настрої.

Центральне явище в пожвавленні інтелігенції, яке тепер спостерігається, полягає в її невлаштованості і в бажанні влаштуватись на радянській землі. Інтелігенція ставить питання — чи може вона добитися визнання своїх прав таким чином, щоб справді увійти в радянську громадськість? Трудовий інтелігент запитує, на яких умовах він може бути включений в сім'ю будівників соціалізму? Він хоче прикласти свої знання на користь будівництва, але вимагає за це поводження з собою, як з повернутим. Щодо цього ми ще ні в нашій літературі, ні перед лицем нашої влади з інтелігенцією не зговорювались. Але ми підходимо зараз до справи зговору. За один день і навіть за один рік, звичайно, не можна усунути існуючий поріг між партійними і безпартійними. У нас є класова боротьба, і ми не вважаємо за можливе влаштувати раптом

щось подібне до братання. Все ж ми ведем боротьбу за інтелігенцію. Ми хочемо включити її в своє середовище, але ми не перебуваємо в такому стані, коли заради її знань ми повинні робити це без розбору. Наше завдання і наша зброя зараз полягають у тому, щоб, не стираючи ідеологічних кордонів, вказати шляхи співробітництва, залучити інтелігенцію і використати її в радянській суспільності. Я вважаю, що комісія Кржижановського є відбитком бажання уряду піти назустріч прагненням тієї частини інтелігенції, яка хоче розчинитись в радянській суспільності і йде на остаточний мир.

Зокрема про літературу. Вона має величезне значення, не говорячи вже про те, що література є могутнім знаряддям виховання мас, що вона служить епічно-спрямовуючою силою. Для того щоб створити нову етику, ми можемо розраховувати тільки на допомогу пролетарського письменника. Однак зараз до літературних завдань ми повинні підходити незрівнянно ширше. Наша країна має потребу в самопізнанні, в аналізі всього нашого побуту, нової людини і її свідомості в нових умовах. Це може зробити тільки талановита художня література, і без літератури тут обійтися не можна. Читач пожадливий і чекає пізнання нашої дійсності через літературу. Для того щоб задовольнити цей попит, необхідно, щоб стиль був високої якості. А висока якість вимагає вільної творчості. Продукція, що задовольняє соціальне замовлення, повинна бути насамперед художньо вільною. Але старий письменник, що прийшов з минулого, не чує цього основного замовлення. Задовольняючись частковостями, він обходить велетенські запити. Але не може бути, щоб їм не відповіла велика частина молодих письменників із здоровою психологією художника.

Справа однак у тому, що становище письменників не впорядковане. Це б'є по письменницькому самолюбству і, природно, штовхає його до питання, чи справді виконує він суспільні функції, а не якусь марну роботу. З цієї точки зору справа кричить. Письменники могли б подати найсерйозніший позов урядові. Мені якось доповіли, що «легше і краще за все прирівняти письменника до кустарів без мотора». Справді, правове становище письменника дуже неясне, дуже каламутне. З другого боку, письменники зазнають неприпустимої експлуатації. Видавництво вважає, що коштів і так мало, розподіляти їх треба між справжніми працівниками, що роблять діло, а не красиві, витончені слова. Дехто навіть думає, що коли вимре, як зубри, порода белетристів, то великого нещастя не буде. Цілий ряд обвинувачень могли б навести письменники, не кажучи вже про цензурні утруднення. Звичайно, коли ми оточені ворогами, існувати без цензури не можна, але вона повинна бути введена в суворі

рамки доцільності. З цієї точки зору роботу Головліту ми перевіряємо і будемо перевіряти якнайважніше.

Що зробила комісія Кржижановського на перший час? Вона регулює і з'ясовує ряд питань, зв'язаних з організацією федерації письменників: що зможе дати державі федерація і, з другого боку, які вимоги поставити до неї? Ми вимагаємо, щоб ця федерація визначила мінімум угоди письменницьких груп за допомогою певної культурно-політичної декларації. Письменники бувають смертельними ворогами між собою. Федерація обумовлює внутрішню єдність, яку можна визначити як об'єднання радянських письменників незалежно від напрямків і угруповань, об'єднання повноправних і повноцінних радянських громадян.

Тому ми насамперед вимагаємо політичної декларації, яка виявила б, що у федерації нема сумніву у правильності основ і завдань Радянської влади. Декларація є угодою письменників, вона повинна показати нам, як мислить масовий радянський письменник, і тому вимагає великого такту.

Що може дати федерації уряд? Насамперед — це запрошується само собою — видавництво, в якому письменник міг би вільно видавати свої праці. Говорити докладно про це ще не час, але безперечно, що грошова допомога уряду необхідна. Є думка, що видавництво можна створити шляхом об'єднання видавництв «Круг» і «ЗИФ». Інші вважають, що їх чіпати не варто. Хай краще нове видавництво буде на новому місці. Передбачається також створення спеціального фонду взаємодопомоги. Хоч він буде при федерації, він повинен бути відкритий і для письменників, які не входять у федерацію, але бажають бути членами фонду. Комісія Кржижановського ухвалила добитись визнання прав письменника як трудящого і прирівнення його в цьому розумінні до робітника.

Його гонорар прирівнюється до заробітної платні в юридичному розумінні цього слова. Існує думка, що привілей, яким користується письменник, одержуючи додатковий гонорар за перевидання, нібито різко відрізняється від принципу оплати праці робітника. Але це невірно, бо письменник, як і робітник, продає результати своєї праці. Але тоді, як цінність продукту, виготовленого робітником, визначена заздалегідь, цінність твору письменника — талановитість і ступінь соціальної доцільності його роботи — визначаються тільки в самому процесі розповсюдження. І природно, що при перевиданні письменник одержує доплату за недооцінену раніше працю.

Для усунення експлуатації встановлюється крайній мінімум оплати. Письменники розбиваються на дві групи в залежності від кваліфікації: майстри і підмайстри, тобто початківці. На перший погляд, це здається дивним. Однак якщо ми могли встановити категорії для працівників науки, мисте-

цтва в Цекубу, то можемо це зробити і для письменника, визначаючи кваліфікацію в залежності від стажу, числа перевидань, кількості видань, тиражів і т. д. Для початківців-письменників встановлюється крайній мінімум в 120 карбованців за друкований аркуш. Видатні письменники можуть самі за себе постояти і навіть з жертви перетворитись у «хижака». Однак і для них встановлено мінімум в 220 карбованців за аркуш. Вся решта питань, зв'язаних з оплатою письменницької праці, буде розв'язана в плані розширення письменницьких прав.

Комісія Кржижановського надзвичайно авторитетна, і треба думати, що 99 процентів її пропозицій будуть урядом затверджені. Великих суперечок чекати не доводиться. Перше ніж переносити всі питання у вищі інстанції, ми ще обговоримо їх на спеціальному засіданні з участю представників письменницьких груп, що входять у федерацію.

Незабаром ми приступимо до офіційного відкриття федерації. Це буде таким визначним фактом, мимо якого пройти не можна. З федерації ми не хочемо зробити зброю уряду і партії. Але ми хочемо знайти в ній не тільки орган самопізнання країни, але й орган дружньої критики. Тому відкриття федерації буде великим святом, якому ми постараємось надати якомога більше блиску. На цьому святі буде оголошена і декларація — акт більшого зближення основних сил нашої громадськості і літератури.



ПРО РОЛЬ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ДЕРЖАВИ В РОЗВИТКУ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Товариші! В своїй цікавій доповіді т. Юдін дає ясне визначення марксистсько-ленінського розуміння самого терміну «культура». Це визначення здається мені цілком вірним і єдино прийнятним. Мені хочеться лише заглянути трохи всередину цього явища — культури, розглянути деякі окремі його сторони і їх взаємний зв'язок.

Тов. Мішин, виступаючи тут по доповіді т. Мітіна, зупинився на дуже цікавому питанні — про залежність політики від економіки. Він указував на те, що справжній марксизм ніколи не заперечував зворотного впливу політики, яка виростає, звичайно, на певній матеріальній основі і її русі на цю матеріальну основу, на економіку. При цьому він говорив головним чином про взаємовідношення економіки і політики вже на соціалістичній стадії. Спроби капіталістичної політики внести порядок в економіку, загнuzдати стихійну силу, примусити її йти туди, куди хотілося б панівному класові, убергтися від логіки речей, яка розгортається невігдно і навіть згубно для цього класу, не можуть, звичайно, привести до бажаних для капіталістів результатів. Лише диктатура пролетаріату є такою політичною формою, яка могутньо, свідомо і планомірно впливає на економіку. Планування господарства — це одна з найістотніших сторін диктатури пролетаріату. І справді, політика пролетаріату після завоювання ним влади, після того, як він стає диктатором, перетворюється в справжній процес впливу організованої людської свідомості, організованої людської волі на стихійні процеси. Це являє собою вже початок того процесу переходу від необхідності до свободи, про який говорив Енгельс (ці слова іноді здавались парадоксом, чимсь навіть немарксистським тим людям, які внутрішньої суті марксизму не зрозуміли).

Організований пролетаріат, що висуває з свого середовища партію, захоплюючи в революційному процесі владу,

створюючи свій уряд, свій державний апарат, який глибоко вкорінюється в реальне життя, може і повинен регулювати економічні процеси. Він, звичайно, перебуває до певної міри в залежності від об'єкта, від об'єктивних умов, від деяких об'єктивних сил, які він не може одразу перетворити в м'яку глину, що легко піддається його тискові. Проте він уже дійсно втручається в економіку як справді надзвичайно важливий, визначальний фактор.

Окремі прихильники капіталізму також твердять про план, також мріють створити в себе щось подібне через подолання хаосу і конкуренції, через все більшу «організацію» окремих галузей капіталістичного господарства, через залучення своєї держави, яка є прихованою або відкритою диктатурою імперіалістичної буржуазії. Але, звичайно, вони цього зробити не можуть.

Економіка і політика належать до галузі культури. Не можна протиставляти, вживаючи ці терміни в науковому, марксистсько-ленінському значенні, культуру політиці, бо вона обіймає політику. Не можна протиставляти також культуру економіці, бо вона включає і її. Звичайно, ми насамперед звертаємо увагу на культуру матеріальну. Вона якраз дуже близько стикається з тим, що ми називаємо економікою і що є стихійним, незалежним від волі людини процесом аж до перемоги пролетарської революції. Духовна культура — ідеологічна надбудова — ніби має більш людські риси. Але ми знаємо, що і розвиток будь-яких ідеологій, аж до найтонших і найвищих, також закономірний, також не залежить від волі окремої людини або якого б то не було руху і відчуває на собі тиск соціальних закономірностей — в першу чергу саме розвитку цієї матеріальної бази, матеріальної культури.

Але чи можна в культурі розвивати об'єктивну, стихійну сторону і свідому сторону? Знову-таки, якщо вживати точно наукові терміни, то, мабуть, не можна. Наприклад, чи може диктатура пролетаріату впливати на культуру, на темпи, на напрям, на характер її розвитку? Мені можуть сказати з точки зору марксистсько-ленінського визначення культури: ні, диктатура пролетаріату сама вже є формою культури, вона сама входить у галузь культури. Це вірно, але не треба бути педантами і робити з цього висновок, що ми не повинні навіть ставити так питання. Можна застерегтися, що ми вживаємо ці терміни в деякому особливому розумінні. Можна ставити питання так само приблизно, як т. Мішин ставив питання про те, чи можливий зворотний вплив політики на економіку. По суті, він ставив тим самим питання, наскільки організована свідомість згуртованого пролетаріату може зворотно визначати розвиток самого господарства. На це запитання він відповідав: так, може, і набагато більшою мірою, ніж будь-яка інша держава. Так і ми можемо поставити перед собою пи-

тання: чи може культура, яка розвивається в залежності від тиску матеріального процесу і в своїх вищих духовних сферах має свою закономірність, регулюватися однією з своїх частин, саме організованим людським пізнанням у формі держави, знову ж таки в її найгостріших проявах — у формі диктатури пролетаріату? Це зовсім не пусте питання, бо всі буржуазні і напівбуржуазні мислителі говорили: по-перше, держава як форма людської свідомості, отже, державний вплив, законодавство, нічого в культурі і особливо у вищих формах культури змінити не може; по-друге, якщо держава і намагається впливати на цю культуру, що стихійно розгортається, то впливає завжди шкідливо. Власне кажучи, істотна риза буржуазного лібералізму полягає саме в ученні, що державі робити в галузі культури нічого, що їй сунутися сюди не слід, бо, з одного боку, вона обманула б себе, уявляючи, що володіє силою створювати культурні цінності або визначати культурний напрям, а з другого — нашкодила б справі. Відомо, що буржуазні ліберали те ж саме говорили і про економіку: коли б держава не здумала, що вона здатна регулювати економіку. По суті, вона дуже слабка в цій галузі і, крім зла, нічого створити не може. Залиште за собою обов'язки сторожа, займайтесь своїми політичними справами, але не смійте втручатись в найтонші взаємини індивідуальностей, в те, як вони будують своє господарство. Чим менше держава буде втручатись у цю справу, тим більше буде розквітати економіка.

Само собою зрозуміло, що це була чиста, крихка форма буржуазного лібералізму. Дуже скоро буржуазія від неї відійшла до складніших уявлень про взаємини держави і економіки. Але й зараз ще ми бачимо, наприклад, як у відповідь на пропозицію державників-плановиків, що мріють про держкапіталізм, чується така відріжка XVIII — початку XIX століття: от, кажуть, як тільки ви станете на цей шлях, то остаточно загубите капіталізм, бо сама суть, благородна суть капіталізму є та, що він стихійно створюється на основі вільної взаємодії економічних сил і господарюючих індивідуальностей. Подібним же чином буржуазний лібералізм намагався ставитись і до питань культури, взятої як об'єкт, мистецтва, літератури, науки, філософії, що характеризує дане суспільство і даний вік в їх ставленні до держави. Класичний приклад — це Бокль. Бокль встановлює як непорушну істину, що в галузі високих ідеологій (в даному випадку ми будемо говорити про вищі форми культури) вага держави, на його думку, надзвичайно мізерна, і вплив її вищою мірою згубний. Він наводив багато прикладів того, що там, де уряд не втручається в життя суспільства, розквітали науки, філософія, мистецтво. А в противному разі виходило або прив'ядання цих форм культури, застій, або виходила офіціаль-

щина, нещирість, внутрішнє глибоке спотворення культурних цінностей.

Подібне вчення існує й тепер. І в нашій країні можна зустріти його представників, які говорять: це справа тонка, і, якщо ви залучите сюди цензуру, регулювання державним апаратом, нагляд, запобіжні заходи або, ще гірше, державне заохочення і, боронь боже, державне планування, звичайно, вийде щось за Щедріним: порядку буде багато, але достаток зникне. Це жахливо, це може бути спритно замаскована, але зрештою — аракчєєвщина, це державне задушення вільного духу. Культура там, де дух вільний. Свобода зникає взагалі при наближенні держави. Є держави надушені, держави в білих рукавичках, ліберальні держави, а держава, яка сама насмілюється називати себе диктатурою, — це таке страхіття, з наближенням якого увесь вільний культурний дух негайно зникає, як сполоханий птах.

Маленька цікава ілюстрація, яка мені трапилась зовсім недавно. В одному з номерів «Вечерней Москвы» надрукована була стаття г. Катаняна, присвячена книжці якогось Гідоні. Якщо я не помиляюсь, Гідоні був у свій час ад'ютантом вже близького до могили Плеханова, який остаточно зменшовився. Гідоні видав якусь дику книжку про мистецтво і, між іншим, наводить там листа Курбе, художника, нам багато в чому близького. Це гордий лист, яким Курбе відповів на бажання Наполеона III нагородити його орденом Почесного легіону. Курбе пише, що він не визнає за державою права втручатися в мистецтво і не хоче перебувати ні в яких стосунках з державою: він, вільний творець, вільний художник, не візьме іграшок з рук держави. Після цього Гідоні пише: «Коментарії зайві». Але, зауважує Катанян, Гідоні не звернув уваги, що через кілька років після цього, під час Комуни, Курбе увійшов у Комітет в справах мистецтва, мистецтва Комуни. Значить, держава державі не рівня, і тут він не тільки не боявся опоганитись якимсь орденом, а сам був провідником активного впливу держави на мистецтво.

Буржуазна держава є гірше чи краще замаскований засіб насильства меншості над експлуатованою більшістю. Буржуазна держава на певній стадії розвитку стає силою, яка затримує культурний прогрес, бо культурний прогрес починає служити інтересам інших, небуржуазних класів у розвитку їх самостійності і боротьби проти буржуазії. Державне мистецтво буржуазії шкідливе для культури. І навіть тоді, коли буржуазна держава заохочує мистецтво, вона йому тільки шкодить, вона його фальсифікує. Зовсім інше ми маємо там, де при владі стоїть пролетаріат, — в пролетарській державі, яка є організацією більшості трудящих проти експлуататорів. Пролетарська держава прагне залучити до соціалістичної культури відсталі трудящі маси, піднести їх в духовному від-

ношенні до рівня рівноправних громадян, до рівня будівників культури, прагне розкрити перед ними перспективи, вперше створити можливість справді людської культури. Вплив пролетарської держави на мистецтво благодетельний.

Я хотів би на деяких прикладах пояснити цю суперечність. Один молодий німецький студент якось сказав мені: «Ось, — говорить, — німецьке студентство в корені зіпсувалось тепер. Були часи, коли університетська молодь була носієм прогресу в душі протесту, в душі опозиції. Що ж стосується корпорантів і всяких синків своїх татусів, то вони не задавали тону або принаймні становили 50 процентів студентства. Але чим далі, тим більше наше студентство стає державним, чим далі, тим більше воно проводить тенденції не тільки теперішньої держави, скажімо, держави Веймарської конституції, але набагато гірше — абсолютистської держави. Воно стає справжнім прихильником абсолютистської держави. І це жахливо, бо студентство, яке стоїть за владу, це щось справді таки некрасиве. Молодь повинна бушувати, молодь повинна сумніватись, молодь повинна бути в опозиції, молоді треба чогось вимагати, молодь ніколи не повинна бути агентом того, що в даний час є силою». І цей студент, сам буржуазний ліберал, сказав: «Я боюсь, що у вас дещо інакше, але все ж таки я часто чую і читаю, що ваші студенти мислять по-комуністичному, по-радянськи. Радянське студентство — це погано. Я не кажу, що йому треба бути буржуазним, але якби вони були анархістами, це було б красивіше».

Цей студент не розуміє, що буржуазна абсолютистська держава є смерть, що буржуазна абсолютистська держава є гніт, розпад, кінець, деградація. Зовсім інше у нас. Диктатура пролетаріату — річ серйозна і тверда, як говорив Ленін. Але це держава революційна, яка знаменує собою прогрес, боротьбу за культуру, за найвищі форми культури. Пролетарська держава є знаряддя найвеличнішого визволення трудящих мас, тоді як реакційні сили, які борються проти неї, є знаряддям насильства над масами.

Я якось уже наводив в пресі дуже цікаву, показову розмову, яку мав Ленін з Горьким ще в той час, коли останній вагався між своїм ухилом від нас і поверненням до нас. Горький скаржився Леніну на те, що зроблено обшук і навіть, здається, арештували одного видатного ліберального професора, і говорив: «Ну як же, Володимир Ілліч, хіба у вас не коле щось у серці? Адже в цієї людини і ви колись переховувались». Ленін відповів: «Ну так, — каже, — він страшений добряк. В свій час ми переховувались у нього від царських жандармів, а тепер він ховає есерів від нас. І дуже добре, що в нього зробили обшук». Цілком зрозуміло, що Ленін ніколи не переставав бути революціонером, а цей ліберал — ні холодний, ні теплий, ні червоний, ні білий, а так просто

великодушна людина, яка не розбирає, що до чого, а такі люди досить шкідливі.

Буржуазний мілітаризм — річ огидна. А ось я пам'ятаю, як Ленін прийшов раз у Раднарком — це було на самому початку революції — дуже сяючий і веселий і каже: «Чудовий випадок у мене сьогодні, прямо майже історичний анекдот. Я чув, як одна бабуся каже комусь: «Тепер людини з рушницею боягись не треба, тепер людина з рушницею за бідних». В цій звичайній фразі бабусі справді глибочезний сенс, бо в тому-то й справа, що в нас людина з рушницею за бідних, і держава за бідних, і на культуру вона впливає не проти бідних, а за бідних. Тому її вплив на культуру надзвичайно благотворний. Всі цілі Радянської держави, виключно тільки Радянської держави, є творчі цілі, найширшою мірою вільні і будівні цілі.

З цієї точки зору посилення, наприклад, письменників та інших художників на те, що свобода — необхідна для творчості атмосфера, ніяк не повинні нас бентежити. Ми не можемо не обрушувати репресій на тих письменників, художників, які великою зброєю мистецтва або науки, філософії користуються для контрреволюційної боротьби з нами. Свобода преси в буржуазному розумінні — річ брехлива і фальшива, внутрішньо суперечлива. Коли б вона була застосована у нас, то це було б рівнозначно праву носіння зброї і продажу отрут нашим ворогам.

Так самісінько стоїть справа, коли нам докоряють: ваша критика — вона якась така несимпатична. Ну критикуйте, як я коми розставив, який у мене колорит, а то залазять якомсь прямо мені за жилетку — якого я класу, куркулем тхне і т. д. Це не критика — це розшук, це не критика — це донос!

Звичайно, іноді можна й переборщувати в цьому відношенні. Розуміється, не можна захищати такої критики, яка починає дошукуватися: а чи не була його теща замужем за генералом. Така критика ні до чого не може вести. Але які ж ми були б марксист-ленінці, які ми були б наукові критики, якби, висловлюючи твердження, що в усякому творі мистецтва чи літератури ми повинні бачити нитки взаємин класів і класової боротьби, які переплітаються, в той же час не могли б їх виявити.

Так самісінько стоїть справа і щодо захоплення мистецтва з боку держави. На самому початку, тоді, коли пролетарські письменники висунули вимоги офіційної підтримки, партія говорила: ви вже, будь ласка, самі борсайтесь, самі добирайтесь своєї диктатури і гегемонії в галузі літератури вашими творами. Але в той же час наша держава, та ще особливо в часи злиднів, коли кожному зокрема досить важко було створити для себе елементарні умови комфорту, допомагала письменникам, підтримувала їх. Держава не може однако-

во ставитись до всіх письменників. Вона б високою мірою не мала рації, якби сказала: «Я — сонце, яке дивиться, всміхаючись, і на добрих, і на лихих; я — дощ, який проливає на поганих і на хороших свої краплі». Звичайно, ні. І якщо у нас є, наприклад, якась можливість, поки що ще незначна, надати підтримку тому чи іншому художникові або письменникові, послати його за кордон повчитися, то само собою зрозуміло, що ми будемо прагнути наші поки що мізерні засоби в першу чергу спрямувати в той бік, де ми чекаємо хороших результатів. Ми хочемо сіяти і повинні сіяти не на камені, не в болоті, а сіяти на більш чи менш родючому ґрунті.

З особливим шаленством зустрічають ліберали наші спроби організації в галузі мистецтва, які ми ще дуже слабо поки що проводимо. В науці ми ще тільки приступили до цієї справи, але приступили до неї вже досить міцно. З задоволенням можна констатувати, що деякі члени Академії наук, які також ще недавно говорили: дух божий віє, де хоче, наука є надзвичайно ніжний паросток, ви наступите своєю залізною п'ятою і його одразу ж знищите,— зараз прекрасно розуміють, що наука почала здоровішати, що в неї почала розвиватись мускулатура і проблеми її стали живими від того, що ми провели пас між нашим будівництвом, нашими життєвими вимогами і науковими завданнями, науковою роботою. Безліч завдань, не вигаданих, не висмоктаних з пальця, а найнасушніших, стала перед наукою і почала її запліднювати.

Заперечуючи Штірнеру і його твердженню, ніби художник є така творча індивідуальність, яка незамінима і абсолютно єдина, Маркс і Енгельс говорили, що навіть геніальні індивідуальності можуть бути замінені і що невірно, ніби всяка творчість є творчість, бо вона індивідуальна. Творчість, говорили вони, може бути колективна, і все те, що зараз є в галузі організації художньої праці,— дрібниця порівняно з тим, що ми будемо мати в соціалістичному суспільстві.

Зараз, коли у нас є колосальні потреби не тільки наукового, але й художнього порядку, формулювати потреби населення, хоча б це називалось таким неблагозвучним іменем — державного замовлення,— є вищою мірою важливе завдання. Вказувати, в який бік повинні спрямуватись художні сили, художня увага, художній таланти,— це природний висновок з усього нашого планового господарства.

Ми прекрасно знаємо, таким чином, що маємо право на втручання в хід культури, починаючи з розвитку машинізації в нашій країні і електрифікації, як її частини, і закінчуючи керівництвом найтоншими формами мистецтва.

Чи можемо ми чогось досягти в цій галузі?

Ось тут напівбуржуазна переверзевська теорія зуміла спокусити дуже багатьох у нашому власному середовищі. Одним з прийомів боротьби буржуазії проти нас є боротьба в мар-

ксистській масці. По суті кажучи, всі відомі нам ухили є такою несвідомою боротьбою буржуазії або дрібної буржуазії проти нас у марксистській масці. У переверзевщині ми маємо чудовий зразок такої боротьби. Переверзев говорив: я — єдиний справжній науковий марксист, бо я ставлю художні форми творчості в безпосередню залежність від економіки і різко, твердо, без поступок визначаю всю творчість художника, аж до його форм, до найтоншої характеристики його творів, з його класової суті. І багато хто говорив: справді, це марксист без усякої похвалби і без всякого лукавства, вже він як тобі пригвинтить письменника до певного класу, не дихнути цьому письменникові. Значить, щось більшовицьке, щось твердокам'яне в цьому є. А якщо понюхати, то виявляється, що це тхне справжнім відмовленням від художньої політики. Суть справи зводиться до того, що кожний письменник визначений раз назавжди у своїй класовій суті. Що це значить, — незрозуміло. До 16 років або пізніше людина стає буржуєм чи дрібним буржуєм, і після цього їй нікуди ходу нема. В усіх своїх творах вона починає змальовувати самого себе у вигляді стилізованого класового Я. І деякі учні Переверзева говорили, що коли, наприклад, поет описує коня, то, покопавшись у ньому, виявляється, що й кінь — це стилізоване класове Я. А суть справи була така (Переверзев її дуже приховував): письменника не можна перевиховати, на письменника не можна вплинути, він сам від себе нікуди втекти не може, а якщо ви йому скажете: ти, такий-сякий, щоб ти писав так або отак, — то він або зовсім перестане писати, або буде брехати — і це буде не мистецтво, а фальш.

Таким чином, за Переверзевим, виходить, що мистецтво, а якщо розгорнути це на всю галузь культури або на духовну культуру, то навіть і культура росте сама собою, а впливу організованого могутнього класу на хід подій бути не може. Виходить, що урядові заходи для того, щоб припинити розвиток отрутного і розвинути благодотворне для нас мистецтво, яке сприяє революції, є спробою з негідними засобами, яка приводить не до блага, а до зла. Це меншовиствуюча, ліберальна і в усякому разі контрреволюційна тенденція. Як я вже сказав, всі ті заходи, які ми вживаємо для регулювання художньої творчості — пролетарської і попутницької — і для припинення художньої творчості в середовищі прямих ворогів СРСР — ось ця школа впливу від репресій до найбільшого піклування про художника, до товариської турботи про нього, допомоги йому, проникнення в глибину його лабораторії, — все це є доцільним і необхідним. І так само, як на тій стадії розвитку, якої ми досягли, наша держава потужно впливає на економіку, так самісінько наша пролетарська свідомість може потужно впливати на темп і напрям розвитку

духовної культури країни. Але, звичайно, для цього потрібні певні умови. Що це рід тонка,— це правда. Що тут можна багато ниток порвати дотиком грубої руки,— це безперечно. Для того щоб керувати тонкими формами культури, найдальшими від бази ідеологічними формами, потрібна висока культура для самої держави.

Ленін говорив: чого нам невістачає для того, щоб збудувати нашу соціалістичну державу? Земля наша велика і багата, влада належить нам. Культури нам невістачає, культури у керівників, культури у комуністів. Тим паче можна це сказати про менш широке і менш вирішальне, але й тонше завдання керівництва наукою, мистецтвом і т. д. Ми самі маємо потребу у великій культурі. Чи є вже вона у нас? Не будемо комчванитись. Не будемо твердити, що вона у нас вже є. Ми самі почуваємо, що виявляємось часто не на належному рівні, що ми повинні поспішати озброїтись і переозброїтись. Треба уважно дослідити питання теорії і історії цих високих ідеологічних форм, треба насамперед опанувати, як говорив Ленін, усю суму раніше набутих людством культурних цінностей і критично їх переглянути і засвоїти. Треба визначити свій власний підхід до цієї справи. Якби ми заявили: ах, раз у нас є влада, тоді все інше прикладеться, головне, щоб була влада,— то це означало б якраз показати свою некультурність. Це доводило б, що ми погані ленінці. З другого боку, якби ми опустили руки і почали говорити: де вже нам, та як вже нам, ці буржуазні письменники такі-сякі немазані, надзвичайно тонкі, і всі питання в них такі запашні, а ми пролетарі у валянках, і скажемо щось таке, і терміни не ті вживемо, і душу їх тонку не зрозуміємо і вийде конфуз,— цим самим ми показали б, що ми перебуваємо в рабстві в дрібній буржуазії, що ми не розуміємо всієї плодотворної сили класу, до якого маємо велике застя і гордість належати. Ми повинні зробити такий висновок: для більшовиків все можливо, але при умові найнапруженішої і найраціональнішої роботи над собою та іншими.

Наша критика повинна бути дуже гострою, але разом з тим і надзвичайно тонкою. Наша самокритика, наш взаємний товариський вплив повинні полягати не в окрику, не у взаємоприголомшуванні, а в найдбайливішому ставленні до кожного товариша, що працює поряд в галузі культури, в пристрасному активному бажанні навчити його і навчитися у нього чого тільки можна. І чим більше ми будемо працювати як колектив, тим більше ми досягнемо цього справді товариського, колективного методу самоозброєння і зростання. Ми перебуваємо вже, в усякому разі, на шляху до цього, ми вже зробили в цьому відношенні в деяких пунктах дещо значне і відчутне. Ми знаємо, куди йти, і ми все більше і більше будемо переходити від незграбних експериментів до цілком

точних методів впливу на культуру в цьому специфічному розумінні слова, на цю вищу форму культури.

Зокрема Інститут літератури і мистецтва Комакадемії має своїм завданням якраз роботу в цій галузі. Йому поставлено як мету, з одного боку, бути спостережною станцією, яка повинна реєструвати новий розвиток різних форм мистецтва, відгукуватись, коментувати їх хоча б у попередньому порядку, зв'язуватись з новими силами, а з другого боку, розробляти теорію і історію цих великих явищ, а також методику не тільки самої художньої творчості, але й методику плодотворної, виправляючої і соціально-гігієнічної критики, яка могла б виправити хворого і розкрити перед ним шлях можливого розкішного розвитку і здоров'я.

Завдання ці надзвичайно великі. Тут не місце говорити про недоліки ІЛМ, про те, як довго він не може стати на ноги. Зокрема я був відірваний від роботи іншими обов'язками, які партія поклала на мене, і хворобою. Зараз цей інститут переживає корінну перебудову, ми даємо йому іншу організацію, ми точніше стараємось встановити його завдання, більш ніж будь-коли переконуємось, як мало він може зробити, якщо буде замикатись у своїх стінах. Інституту ЛМ необхідний, з одного боку, якнайглибший зв'язок з самими творчими колективами і одиницями в усіх галузях мистецтва, а з другого боку, нерозривний зв'язок з політичними, господарськими організаціями, які визначають весь хід подій у нас і відірватись від яких значить взагалі відірватись від нашого будівництва, і з багатьма братськими інститутами всередині Комакадемії, які розробляють споріднені теоретичні проблеми. Зокрема цілком необхідний постійний і тісний контакт між інститутом ЛМ та Інститутом філософії, які дуже близькі один до одного. Жодна з наших проблем не може ставитись інакше, як в розрізі марксистсько-ленінської філософії, і було б просто потворністю, якби ми не стежили гарячково за успіхами філософів, не звертались до них по допомогу в розв'язанні наших проблем. Без фальшивої скромності можна сказати, що й ми іноді можемо бути для них корисними, бо само собою зрозуміло, що філософія окремих епох і окремої галузі культури надзвичайно тісно зв'язана з художніми проявами цієї епохи. Іноді цей зв'язок персональний, як, наприклад, в особі Гете і цілого ряду інших творців, але все ж це представники однієї і тієї ж культурної формації. Необхідно дати точний аналіз їх теоретичної, філософської і художньої творчості. Це завдання, безперечно, дуже важливе і єдино правильне. Відривати одне від одного — це не по-марксистськи, не по-ленінськи.

Тому я дуже радий, що мені вдалось, незважаючи на моє здоров'я, виступити з цією невеликою промовою, висловити кілька думок про те, як ми розуміємо вплив пролетарської

свідомості на стихійно зростаючу культуру, на її певну галузь, на галузь вищих форм духовної культури. Тут перед нами стоїть колосальна, надзвичайно плодотворна робота, здатна, минувши різні труднощі, прискорити темпи розвитку нової молоді соціалістичної культури. Мені хочеться тільки ще раз підкреслити наше надзвичайне бажання надалі на кожному кроці відчувати сусідський лікоть товаришів-філософів, працювати з ними в нерозривному контакті.



ПРО АСОЦІАЦІЮ ПРОЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Всеросійська асоціація пролетарських письменників відіграє в нашому культурному житті цілком виняткову роль. Вона реально являє собою масову літературну організацію, її філіали розсіпані по всій країні, і багато з них проявляють міцну життєздатність.

Це не об'єднання письменників-кустарів, а саме масова організація, яка скріплює велику нову письменницьку силу, що бурхливо виділяється з рядів робітників і селян.

Рух аж ніяк не обмежується рамками російської літератури, для багатьох народів він став першим літературним рухом взагалі.

Наші міщанські звички часто примушують нас дивитись ще досі на письменника як на якогось явного індивідуаліста, якому спілкування з іншими майже шкідливе. У кращому випадку допустиме спілкування на ґрунті чогось подібного до клубу, який слабо зв'язує.

Тому не бракує зауважень, що ця масова організація, де «письменником» оголошує себе кожний, хто нашкрябав кострубату повістинку, є щось навіть некультурне. Хочуть застосувати лозунг Леніна — «краще менше, та краще».

Тут застосування цього лозунга зовсім недоречно. У письменницьке середовище входять люди, в яких є пролетарські навички, навички твердо дисциплінованої масової організації. Нові, вже чисельністю своєю величезні пролетаріат, селянська біднога і середняки, по-перше, і числом будуть виділяти набагато більше письменників, ніж це було досі, а по-друге, створюють і нові, глибоко колективні форми масового, надзвичайно демократичного літературного обслуговування всієї країни. Охоче входячи в організацію, молодий хлопець, якого тягне на письменництво, шукає тут підтримки. Звичайно, деякі з них відстануть, у багатьох не вистачить витримки або таланту, але відбір буде тим багатший, чим більші маси охо-

пить невід і чим більше, звичайно, вдається подавати колективну реальну допомогу початківцям.

Тим самим відпадає й інший докір, який адресується іноді ВАППу, що верхівка, штаб його і частково керівники на місцях надто багато займаються організаційними питаннями, замість того щоб віддаватись безпосередній творчості.

По-перше, не можна сказати, щоб у творчому відношенні письменники і критики, які належать до ВАППу і вже завоювали собі ім'я, відставали від кого б там не було іншого, по-друге, великій їх честі служить та обставина, що вони не замикаються в індивідуальній творчості, а стараються, в міру своїх сил, бути командним складом, в хорошому, службовому розумінні цього слова — для всієї молоді армії пролетарського письменництва.

Як видно з резолюцій, прийнятих на конференціях, що передували з'їздові, який відбудеться на початку травня, вся маса пролетарського письменництва виявляє цілковите довір'я до своїх керівників. Однак на керівників цих сиплеться немало нарікань, і вони викликають проти себе чимало ворожнечі.

Є, розуміється, певна частка провини за таку ворожнечу в самих ваппівців. Більшість керівників ВАППу — люди молоді, гарячі, що мимохіть захоплюються зовнішніми формами полеміки і ведуть її нещадно. Іноді й мене шокірує грубість тону, недоречне висміювання, різкість думок, які можна зустрінути в «Октябре» і зокрема в журналі «На літературном посту». Кого тільки ці хлопці не зачепили, кому тільки вони не поставили синця! І нема того, щоб розібратись по-хорошому, поговорити ввічливо: ці бешкетники починають справу одразу з боксу. Повторюю, я сам готовий осудити такі прийоми як писаної, так і усної полеміки, але ж, далебі, це не так істотно, щоб через це не помічати величезних достоїнств керівної групи ваппівців. По-перше, вони всіма силами намагаються знайти і проводити чітку пролетарську лінію в літературі; по-друге, вони є при цьому справді організацією партійного порядку, готові не тільки вислухувати директиви партії, але й від усього серця підкорятися їм і здійснювати їх.

Той чи інший «письменник» з усмішкою говорить собі: значить, «це люди «чого зволите», нові комуністичні чиновники від літератури?»

Ні, батеньку, це зовсім не значить. Коли слухаєш подібні речі — а доводилось їх чувати і від письменників-комуністів, — то мимохіть похитуєш головою. Адже партія — це не якийсь там «двір», якому сьогодні прийде одна примха, а завтра — інша. Партія — найміцніше і найпослідовніше, що ми маємо в світі.

Ось чому тільки ті групи і тільки ті особи, які в питаннях

політики в найширшому розумінні слова (включаючи сюди й ідеологію) при розходженні з партією розуміють, що є тисячі шансів проти одного в справедливості саме партійної точки зору, являють собою найцінніший тип будівників. І партія знає, де їй треба дати тверді вказівки, де залишити ширші рамки і яке питання оголосити дискусійним, партія не поспішає дати обов'язкові директиви в галузі культури, в якій ми тільки-но починаємо ще розбиратись.

Тому нема нічого поганого і шкідливого в загальному положенні, яке поставили перед собою ваппівці: безумовне підкорення директивам партії, цілковита готовність бути на 100 процентів провідниками ідей партії. Вони стараються в той же час іти вперед, розробляти в міру сил самостійно проблеми нашого літературного життя. Можливо, вони при цьому часто помиляються. Хай ті, хто старший, освіченіший, міцніший, допоможуть цій молоді, хай і партія своєчасно помітить такі помилки і виправить їх.

Звичайно, ці дві риси — готовність керувати численною організацією і готовність підкорятись організації вищій — самі собою ще не зробили б ваппівців гідними всілякого заохочення і підтримки. Але після уважного і спочатку зовсім не дуже дружжелюбного (дуже вже йоржі!) вивчення цієї групи, я не міг не прийти до висновку, що вона включає в себе цілий ряд молодих людей видатного таланту, величезної старанності, людей, які, незважаючи на свою перевантаженість, весь час працюють і вчать ся. Ось ці дві риси — талановитість (в белетристиці або теорії), а також бажання і вміння вчитись ще довершують позитивну характеристику ваппівців.

Наступний з'їзд буде надзвичайно значним. На ньому обговорюватимуться доповіді на найактуальніші теми, на ньому остаточно повинно визначитись обличчя ВАППу, викуватись пізніші директиви на тривале майбутнє. Мабуть, не обійдеться без дуже гарячих суперечок. Чим більше їх буде, тим краще. Дуже важливо, щоб з'їзд цей відбувався при дружжелюбній увазі до нього з боку всієї радянської громадськості.



КЛАСОВА БОРОТЬБА В МИСТЕЦТВІ

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

Як теоретичне питання про взаємовідносини класової структури суспільства і культури його взагалі, так і історичне питання (тобто конкретний розгляд окремих культур з точки зору їх взаємовідношення з класовим ладом того чи іншого конкретного суспільства), і злободенні питання (як в різних галузях мистецтва повинна проходити класова боротьба у нас),— все це проблеми, які вимагають дуже докладного і широкого висвітлення шляхом обміну думок, іноді полемічного. Ще протягом довгого часу ці проблеми будуть предметом обговорень. Я не претендую в моїй статті дати ні всеосяжну картину, ні будь-які остаточні висновки.

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

Література і театр в його драматургічній частині стикаються з ідейним змістом даного суспільства з цілковитою очевидністю. Можна намагатись в галузі літератури і театру відмежовувати публіцистичне, злободенне мистецтво від ніби позакласового, загальнолюдського (я ще до цього повернусь),— 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 в деякій мірі метафорично вживаного, виразу про «архітектурність» літературних образів.

Всі ці вирази підкреслюють зорову, чуттєву сторону 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 — найбільш звичною і найбільш адекватною 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 не можливо більш-менш повно передати те, що переживає людина всередині. Ми бачимо деяку зневагу до слова навіть у самих письменників. Наприклад, знаменитий вираз Тютчева: «Думка висловлена є брехня», — показує, що Тютчев мислив особливим способом, що він надавав думці деякого присмаку емоційного характеру, який навіть в 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 Берсона) приводить до думки, що мистецтва не словесні або, в усякому разі, які користуються словом тільки як сполученням звуків, як музичним звучанням, що ці мистецтва, не маючи нічого спільного з думкою, з ідеологією, тим самим належать до галузі, не підвладної соціальної організації; тенденційні, як звичайно говорять, наміри в них проведені бути не можуть, і ці мистецтва більше, ніж література, ніби застраховані від проникнення в них суєти нинішнього дня і, отже, від зараження їх класовою боротьбою.

Однак серед цих мистецтв є такі, які наближаються до раціонального полюса.

Образ є, як я вже сказав, і як усі знають, основою і для художника слова. Белінський говорив, що специфікум літератури, як мистецтва, відрізняється саме тим, що словом користуються для створення образу; якщо словом користуватися не через образ, а безпосередньо через власну мову, це буде вже ніби відхід від художньої літератури, впадання в публіцистику. А якщо образ є такою могутньою формою художнього виразу для літератури, то чому йому не відігравати такої ж ролі в пластиці, тобто в живопису, графіці і т. д.?

Спенсер має рацію, коли говорить, що первісна письмова мова являла собою малюнки і була поєднанням живопису і письма. До нинішніх літер ми прийшли через ієрогліфи, через відмітки, забулини, символічні значки, які, з другого боку, розгорнулись в графічне образотворче мистецтво.

Живопис красномовний. Він може відхилитись від цієї красномовності, він може залишатись у сфері тільки 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 безперечно. Це особливо ясно на прикладі ілюстративної графіки. Ви почуваете, як ілюстрації Бенуа пояснюють і показують ті образи, які дає Пушкін, намагаючись оформити їх так, щоб вони у вигляді графічного твору були по змозі доступнішими. Але й живопис, який іде слідом за текстом, може висловлювати дуже точно певні положення і бути нащиченим 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 вважатись до певної міри натуралістичним, — реалістичну виразність можуть мати звуконаслідування або такі, так би мовити, шумові сполуки 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 по-різному. І в більшості випадків догадатись середньому слухачеві, що зображується, скажімо, в тій чи іншій поемі Берліоза або Штрауса, якщо йому не будуть дані певні вказівки, — неможливо. Денно він вловить, — буде розрізняти сумні і радісні настрої і т. д., іноді якась вказівка зовнішньо-наслідувального характеру, похоронний дзвін, наприклад, йому трішки допоможе — він буде шукати в цьому напрямі. Але по виразності нічого подібного до живопису, а зокрема до слова — не буде.

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

На цьому заснована така побудова: музика і частково танець є цілком адекватне відображення чисто емоційного життя; тут ніякої думки нема, а якщо вона є, то це незаконна домішка і говорити про класову боротьбу в галузі драматичних мистецтв — це значить притягувати за волосся цей світ чистого мистецтва до ідеології. В зореві мистецтва ідеологія може втрутитись скоріше, але вона тільки принижує чисто 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 впливає з інтересів певних класів у певний період їх розвитку. Так, наприклад, буржуазія Франції, в той час 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 — Д і д р о — 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 обмежень; рівність виявилась формально-юридичною рівністю економічно нерівних членів суспільства; хижацьке обличчя буржуазії все ясніше і ясніше виступало з-під машкари братерства.

З того часу, як буржуазія почала відходити від своїх перших лозунгів, висока тенденція в мистецтві, де вона збереглась, почала набувати все більш і більш опозиційного 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 здалась. Після війни чотирнадцятого року, особливо в країнах, які зазнали поразки, наприклад в Німеччині, характерним антибуржуазним рухом інтелігенції був експресіонізм. Правда, зараз ця течія відходить в 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 вдатись. Буржуазія сама просить таких «адвокатів» не захищати її ідеології. Надто антипатичні гігантській більшості людей суть і плани капіталу. Від такого захисту

стає тільки гірше. Краще про них не згадувати зовсім. Буржуазія говорить художникам: «Ви згодні служити мені? Це дуже добре. Але не змалюйте мене героєм, ніхто не повірить вам. Зарядіться краще настроєм «геть від розуму». Французькі дадаїсти і сюрреалісти договоряються прямо до того, що мистецтво повинно бути дурним, і чим воно дурніше, тим вище, оскільки вся справа його полягає у звільненні людини, хоча б на деякий час, від гніту розуму. Ви бачите в цих художніх угрупованнях класичний вияв страху перед скільки-небудь певним змістом у мистецтві.

Зараз мистецтво Заходу орієнтується не стільки на музику, скільки на джаз-банд. В культурній музиці буржуа загідозрює певний соціальний зміст,— і це 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, фейерверк, танці приводять людину, не без допомоги алкоголю, в піднесений настрій. Вона святкує, відкинувши всі думки, своє свято життя. А саме це буржуазії і треба. Їй треба, щоб люди на неї працювали, проливали кров за неї і при цьому не скаржились. А добитися цього можна саме створенням такої святкової обстановки. Це повернення до форми, 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 же Метерлінк розумів і говорив: «Таке мистецтво, мистецтво п'янке, присипляюче, потрібне для правлячих класів».

І якщо сюрреалісти кажуть, що мистецтво повинно бути безглуздом, і вправляють свій розум на книжках, які повинні розумно довести, чому треба бути безглуздом, будують цілу таку теорію, філософську систему, то це відбувається не тому, що «час» збіднів на ідеї, а тому, що хазяїн цих інтелігентів-художників — буржуазія — боїться ідей. Інтелігенти на службі у 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 помирились з нинішнім класовим ладом і не критикували його.

Протилежні тенденції ми бачимо в класі, який піднімається, 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 значить, і поведінку людей. З цієї точки зору все повинно бути приваблюваним до основних символів віри нового класу, до основної думки його. В основу всього мистецтва повинен бути покладений етичний і естетичний світогляд цього класу.

Але чи не отруюється мистецтво класовим змістом? Чи є літературною цінністю роман, який написаний для того, щоб дати літературний тип байки — маленької чи великої, однаково, — якщо мораль: «Сенс байки цієї» — становить найголовніший його зміст?

Якщо навіть ми звернемось 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, але й на уяву. Художнім можна назвати тільки такий твір, який хоч і захищає яку завгодно широку чи глибоку думку, однак передає її в образах, що безпосередньо хвилюють почуття сприймаючих цей твір.

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

Правда, коли перемігший клас, який був до того пригнобленим, тільки починає вчитись, то спочатку форма творів його художників не відповідає змістові. Перші твори являють собою звичайно недосконалі спроби. Але до цих спроб треба ставитись з величезною увагою і симпатією. Старі класи знущаються з молодого мистецтва 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 М а р к с, велетні, які перевершать все те, що було створене досі.

Якщо у нас є молоденький баобаб, який може вміститися у вазоні на віконці, і ми, знаючи, що це баобаб, будемо захоплюватись його чудовою величиною, то потрапимо в смішне становище. Але якщо хтось скаже: наш 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 все 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 істинно художньою, надзвичайно сильно впливала б безпосередньо на почуття читача, дала йому потрібний пролетаріатові ідейний зміст.

В нашій російській класичній літературі ми маємо хороші зразки, бо російська література і першої дворянської епохи — епохи Пушкіна, і останньої дворянської епохи — епохи Толстого, і демократична народницька література в епоху свого вищого розвитку завжди створювала твори ідейні, і спроби заперечувати цю ідейність не можуть увінчатись ніяким успіхом. Наша література більше, ніж будь-яка інша, як відзначив у своїй блискучій праці В. Г. Короленко, є разючим поєднанням величної, 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, класу, що в той же час більше за всі суспільні групи сучасності володіє справжньою свіжістю почуттів, справжнім глибоким і здоровим емоційним ладом.

Художність є неодмінною умовою для того, щоб літературний твір міг бути названий твором мистецтва. Але нам важливо, з другого боку, щоб не тільки література, але 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 в 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 підходяжа для висловлення 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 старається натішитись життям у витончених формах, — він у своїх танцях і музиці виражає витончені, вишукані почуття, він любить деталі і 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 свій лад почуттів, переважно похмурий; він тим похмуріший, що вона не бачить виходу. Наприклад, в селянській музиці переважає мінорна і понижена настроєність. В 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 повернув остаточно на свій бік художню інтелігенцію, 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 ґрунтується на невисловлених, можливо, 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 сполучень і ритмів, для кожної окремої людини дуже широкий. Життя людини всякого класу дуже різноманітне. Смішно було б говорити, що у пролетаріату нема скорботи, нема суму, а тільки боротьба і радість. Але є певні психологічні емоційні домінанти, які краще сприймаються даним класом тому, що відповідають його основним переживанням. В цьому розумінні можна сказати, що й музика може бути класовою і що ми можемо розрізняти в минулому і сучасному музику, більш чи менш нам близьку. Існували такі музичні лади, які П л а т о н намагався оголосити поза законом в 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. По суті кажучи, класи борються між собою не тільки мистецтвом, що визначилось як ідеологічне, мистецтво безідейне також є зброєю класової боротьби. Коли б безідейне мисте-

цтво 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 значить це, що все мистецтво непролетарське йому вороже? Вузьколюбий, 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, можливо, є ще мистецтво «ні те ні се», але воно тим більше заслуговує осуду і підлягає викориненню. 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: вчитися у минулого не треба, треба тримати курс тільки на творчість пролетаріату.

В свій час, в дещо послабленій формі, ці погляди були виражені в русі так званої групи «На посту». Партія з цього приводу ухвалила резолюцію, яка допомогла багатьом напостівцям, які тепер належать до ВОАППУ, значною мірою виправити свою лінію.

Перший аргумент, який говорить проти цієї дуже глибоко неправильної теорії, це те, що не тільки мистецтво, але вся культура, і наука, і техніка — класові. У Вавілоні і Єгипті світогляд відповідав одній з гірших форм феодалізму, а саме: глибокому деспотизмові, що обожнював особу монарха, з дуже сильною, феодалоподібною бюрократією, яка спирається на духівництво. Маса рабів і навіть деякі вищі верстви суспільства перебували в дуже пригнобленому стані. Незважаючи на це, в той час створилось багато основ світоглядів, які живуть досі і, мабуть, проживуть ще сотні років. Начала обчислення, арифметика і навіть до певної міри алгебра, геометрія і всяке землемірство, спостереження в галузі гідраліки, астрономії зберігають ще своє значення; календар у нас досі вавілонський. Одне слово, ми дістали в спадщину від тієї епохи деяку кількість міцних і важливих наукових завоювань. Аналіз показує, що в самому Вавілоні і 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 стали живучими. Нові класи інших суспільств взяли цю здорову частину і очистили її від шлаків.

Але якщо 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 досягала височезних вершин.

Тільки колосальне піднесення науки і техніки, створене промисловою буржуазією, робить можливим перехід до соціалізму. Ніхто не оцінив так високо буржуазну науку і техніку і ніхто не проспівав їй таких захоплених дифірамбів, як Маркс і Енгельс в «Комуністичному маніфесті». Ленін висловив цей зв'язок у своїй знаменитій фразі: по-справжньому наша країна стала європеїзуватися тільки після революції. Що значить «європеїзуватися»? Європеїзація значить 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. Розуміється, 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 може бути нами використане. Ленін страшенно боявся цих звужених пролеткультівських і напостівських тенденцій, які говорили: нам не треба вчитися у старого, ми вже переросли його і т. д. У відповідь на це він говорив: «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, бо точна наука, техніка мають цілком об'єктивні цілі, і хороша буржуазна машина залишиться хорошою машиною, поки ми не винайдемо кращу, і для нас; з хорошою гвинтівки 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 ворожого нам класу, буде нам вороже, буде мати 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, розбити, перемогти і їх ідеологію. Справді, мистецтво, яке пройняте ворожим нам класовим змістом або не має ніякого змісту і тому є класово ворожим самою цією своєю беззмістовністю, повинно вивчатись тільки для того, щоб ми могли його перемогти.

Але чи правда, що в мистецтві минулого ми маємо тільки ворожі нам спрямування? Ні, це не так. Пролетаріат є клас,

який своєю класовою сутністю і своєю особливою роллю в історії відрізняється від всіх класів, які будь-коли існували; але буржуазія також була в свій час передовим класом, вона також підносила прапор революції, також вела велику боротьбу з відживаючими панівними класами. І в цей 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,— настільки, що Ленін рекомендував нам матеріалізм великих буржуазних мислителів XVIII століття поширювати зараз, популяризувати його як чудове досягнення. Хоча цей механічний матеріалізм і є буржуазним, все ж він був блискуче вигостреною матеріалістичною зброєю, спрямованою 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 молодшої 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. Інша справа в галузі мистецтва. Троцький у своїй книзі «Література і революція» навіть твердив, що пролетарського мистецтва не тільки нема, але й не буде: поки пролетаріат пригноблений, він некультурний; після захоплення влади він переживає період боротьби і віддає їй всі свої сили; а потім, перше 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 повинно бути революційним. Але що може означати в наш час революційне, але не пролетарське мистецтво? Навряд чи Троцький хотів цим сказати, що перехідній епосі судилось мати літературу дрібнобуржуазну. Якби він поставив перед собою це питання, го, безперечно, був би примушений визнати помилковість свого твердження. Дійсно революційним може бути тільки мистецтво пролетарсько-революційне. Це непорозуміння ґрунтується 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 у того історичного досвіду, який 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 проявилось 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 цього ж класицизму) — є моментами найвищого розквіту творчих сил експлуататорських класів, але які в той же час 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, в подальшому своєму утвердженні, безперечно, дасть ренесанс. Звичайно, це буде нове продовження класици, але ж і італійський ренесанс був зовсім не тим, чим було античне мистецтво. Наше місто вже не схоже на тодішній поліс, ми маємо іншу індустриальну техніку, іншу соціальну структуру — це дуже сильно вплине на той ренесанс, який буде розвиватись у нас в 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 підкреслював, є нашими союзниками.

Із сказаного ясно, як ми повинні здійснювати класовий принцип в 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 все зруйнував і все створить сам. Ні, подібна точка зору не властива пролетаріатові: він бере досягнення мистецтва так само, як досягнення науки і техніки попередніх епох, стараючись 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, поставити перешкоди до доступу (особливо в хитку частину нашого населення) шкідливого для нас, є необхідним. Тому не тільки без великого вибору шляхом критики, але, як сказав би, без відбору шляхом заборонної і притому досить суворої і прошикливої цензури ми тут обійтись 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 пильної

дезинфекції. Я вказав на необхідність органів цензури; але більш за все ми повинні все ж таки розраховувати на нашу критику, яка повинна 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 береться заперечувати минуле. Це цілком природно. Молодь прагне зайняти місце стариків. 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 стариків швидше біс забрав, набуває в мистецтві особливого характеру. Пушкін давно вмер, і на його місце сісти не можна; але можна сісти на його місце в пантеоні літератури. Якась самозакохана молода людина 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 у нас багато в чому, оскільки ми є значною мірою дрібнобуржуазною країною і маємо інтелігенцію індивідуалістичного типу) в усіх галузях ведеться кар'єристська боротьба, і слави людина набуває 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 вихрестими пустунами можуть з'явитися слухняні, тихі хлопчики. Ці слухняні, тихі хлопчики відстоюють своє місце і значення в мистецтві, говорячи: «Ми тримаємося за фалди фрака Пушкіна, ми — охоронці великої старої культури і пишемо, як найслухняніші учні, які вчать на 5 з плюсом у цих учителів». Це молчалінська течія. Завжди поряд з Чацькими, що готові завжди і всіх ляяти, є і Молчаліни. Я надаю перевагу вихрестим. Все ж таки вони стараються 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 нічого не варті. На цьому шляху звичайного наслідування старовини нічого не можна знайти. Таке ставлення до старовини означає застій. В 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 неvistачає, з'являються такі потворні, компромісні побудови, як ті, наприклад, які розвивали Брік та іже з ним: «Художник — це майстер, який все може. Соціальне замовлення? Будь ласка. Вам треба написати плакат з приводу 7-годинного робочого дня? Єсть».

Проте ясно, що поняття соціального замовлення, при допустимій цілковитій пасивності самого художника, який тільки робить те, що йому доручають, приводить до висновку, що ті самі художники були б слухняними виконавцями і під час 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 художників, воно вводило тих, хто справді хотів служити пролетарській революції, в певне русло. Я думаю, що коли ми такого великого поета, як Маяковський, спитали б: «Що 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 художник — майстер, а художник ширим 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 ширим, він завжди фальсифікує, завжди підробляється. Така самохарактеристика штовхає до висновку, що це говорять люди, які примазались, які хоч і «відповідають за соціальне замовлення робітничого класу», але у яких всередині не говорить вогонь революційних переконань.

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

Футуризм — це, звичайно, тільки одно з перехресть на нашому шляху. Художники цього табору спочатку, ще до революції, керувались настроями безумовно дрібнобуржуазними: «Ми прокладаємо собі зубами і кігтями місце і в

спражньому житті, і в майбутньому літературному пантеоні, і всіх будемо спихати з своєї дороги». Тепер це відкинуто, і кращі лефівські художники стали справді ідейними. При цій умові урбаністичні форми їх мистецтва можуть бути корисними в нашій головним чином селянській країні, якій дуже невістачає 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» Фадеева і «Тихий Дон» Шолохова, з очевидністю показують, що автори їх учились у класиків.

Форма у Фадеева 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 Фадееву? Звичайно, ні, як не пошкодив цей напрям і всій пролетарській літературі.

Пролетарські письменники говорять: «Ми будемо вчитись у 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 прославитись, когось залишити в тіні, зіпхнути. Це справжнісінькі пролетарські борці.

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

Тут, розуміється, був не прояв гострого класового чуття, а викривлення класової лінії. Був тут і кар'єристський момент, бо художня молодь, яка, може, є дуже хорошою, передовою і навіть партійною, несе в собі деяку закваску інтелігентного 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 вищою мірою 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 пролетар-

ською. 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 схопитись за Леніна, схопитись за рішення партії не для того, щоб їх правильно провести 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.

Розуміється, ми тепер в іншому становищі, ніж в 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 значить, що ми зараз йдемо 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 іде ряд боїв, у яких ворог користується всіма засобами. Зараз усякі інтелігентні і неінтелігентні обивателі, 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 сильно можна вхопитись (вони звуться «лозунгами нейтралітету»), до явно контрреволюційних.

Наш класовий натиск треба посилити. Але чи значить це, що ми зовсім повинні зійти з тих позицій, які вказані Леніним і партією? Чи значить це, що коли деяка частина інтелігенції виявляє антирадянські тенденції, то ми повинні вдарити по спеціалісту взагалі, оголосити, що інтелігенція перейшла в ворожий табір? Якщо середняк вагається, чи значить це, що ми повинні відштовхнути середняка і сказати, що це безнадійна справа повести основний масив селянства нашим шля-

хом, 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 в цьому відношенні в галузі культури. Чи можемо ми, наприклад, сказати: оскільки сто процентна комуністична література важливіша і краща за все для країни, то решта літератури повинна мовчати, а оскільки вона не хоче мовчати добровільно, то треба заборонити їй розмовляти? Ні, це буде мати негативний результат. Правда, так ніхто і не скаже, але завжди корисно з'ясувати неправильність тієї чи іншої позиції, довівши її до крайніх висновків. В дійсності нам треба, щоб говорив і безпартійний пролетар, і селянин, щоб говорила інтелігенція. Пересування до нас або від нас в літературі, зміни відносної ваги різних письменницьких угруповань — все це чудовий показник припливів і відпливів, змін позицій соціальних груп і сил в 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 посунувся 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, якщо 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 міг. Ленін говорив, що у нас повинно бути товариське ставлення до наших працівників, що не можна їм ставити на кожному кроці перешкоди, що треба полегшувати їх працю надзвичайною симпатією і увагою і бачити кожний їх крок уперед. А ми бачимо частіше таке ставлення: «Ти зробив крок уперед? Це тому, що ти боїшся нас і перефарбовуєшся. А ось тепер ти зробив півкроку назад: це ясно показує, що в тебе нутро буржуазне. Ми завжди знали, що ти наволочат!»

Чи це є 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 керуються 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, бо тут 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 ті тези цієї резолюції, які стосуються форм класової боротьби в державі, що за більшістю населення є дрібнобуржуазною, але керується літературою пролетаріату.

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

Теза 5. Однак було б зовсім неправильно випускати з уваги основний факт нашого суспільного життя, а саме: факт завоювання влади робітничим класом, наявність пролетарської літератури в країні.

Якщо до захоплення влади пролетарська партія розпалювала класову боротьбу і вела лінію на зруйнування всього 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 витіснити 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 до зруйнування даного суспільства, а в період своєї диктатури на перший план висуває мирноорганізаторську роботу.

Мирноорганізаторська робота? Але чи відповідає це нинішньому моменту? Зараз боротьба загострилась. Фраза про те, що ми повинні допустити співробітництво з буржуазією і поступово витіснити її, до певної міри втратила свій зміст. Ми цю буржуазію з нашого виробництва і торгівлі витіснили, ми даємо останні і 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 віддалилось від 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 впливає свої сили в загальне русло соціалістичного будівництва. Тому і ставлення наше до інтелігенції складне і диференційо-

ване. Загалом колишня директива ЦК, як відзначив це недавно і т. Керженцев, залишається вірною.

Теза 6. Пролетаріат повинен, зберігаючи, зміцнюючи і все поширюючи своє керівництво, займати відповідну позицію і на цілому ряді нових ділянок ідеологічного фронту. Процес проникнення діалектичного матеріалізму в цілком нові галузі (біологію, психологію, природничі науки взагалі) вже почався. Завоювання позицій в галузі художньої літератури так само рано чи пізно повинно стати фактом.

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 книжкових магазинах вона займає перше місце, і при найсуворішій її оцінці 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. Всі промови, які проголошувались навіть деякими членами 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 безмежно складніше, ніж інші завдання, які розв'язує пролетаріат, бо вже в рамках капіталістичного суспільства робіничий клас міг готувати себе до переможної революції, створити собі кадри бійців і керівників і виробити собі чудову ідеологічну зброю політичної боротьби. Але він не міг розробити ні питань природничо-наукових, 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 безпомилковий критерій суспільно-політичного змісту будь-якого літературного твору, то в нього ще нема таких самих певних відповідей на всі питання щодо художньої форми.

Якраз зараз пролетарське культурне середовище поглиблено займається питанням художньої форми, її взаємовідношенням із змістом і з класовою боротьбою в країні і т. д. Питання форми поставлені дуже реально, є цілий ряд блискучих статей. Є вже цілі теоретична і критична бібліотеки, де ці питання поставлені,— бібліотеки дуже цінні, хоч питання саме ще тільки поставлені, а не остаточно розв'язані.

Теза 9. Співвідношення між різними угрупованнями письменників за їх соціально-класовим або соціально-груповим складом визначаються нашою загальною політикою!

Однак треба мати тут на увазі, що керівництво в галузі літератури належить робітничому класові в цілому, з усіма його матеріальними та ідеалістичними ресурсами. Гегемонії пролетарських письменників ще нема, і партія повинна допомогти цим письменникам заробити 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, аж ніяк однак не витравлюючи з їх творчості селянських літературно-художніх образів, які і є необхідною передумовою для впливу на селянство.

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 неправильно, театри загалом ідуть назустріч вимогам пролетарського глядача, але слабкості самої драматургії не дозволяє їм створити собі досить широкий, гостро сучасний і в той же час художній репертуар. Доводиться чути і скарги на цензуру, яка забороняє іноді постановку п'єс не тільки явно ворожих нам авторів, але більш чи менш близьких попутників і навіть пролетарських драматургів і комуністів. Але справа в тому, що, бажаючи відобразити пролетарські, революційні ідеї, найдоброзичливіший автор може іноді впасти в фальшивий і просто шкідливий тон. 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 з надмірної підозрливості 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, Б і л ь-Б і л о ц е р-к і в с ь к и й пише п'єси хоч і сповнені структурних та літературних недоліків, незграбностей і т. п. і часом не цілком вірних за 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 під-

ставі, що у 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, відповідна нашому часові, і якими шляхами треба до неї іти. Тому залишається ще цілком актуальним положення, що ми повинні допомогти пролетарським художникам в справі завоювання гегемонії на основі їх подальшої художньої творчості. Методи адміністративного натиску тут ні до чого не приведуть. Тільки в галузі літератури пролетаріат може тепер з певним правом заявити про справжнє переважання в нашій країні.

Треба застерегти деяких товаришів, особливо письменників, художників, від майже фізичної, жорстокої боротьби з художниками не нашого табору. Наша боротьба має характер насамперед залучення до нас сил, характер боротьби за тих, що вагаються. Це не значить, що ми не повинні пускати в хід різку критику, — критика може бути різкою. Але вона не повинна цькувати і плямувати письменника. Не треба ставати на точку зору витіснення безпартійних елементів з мистецтва.

Це один з видів спеціалізму. Але велике проникнення в мистецтво безпосередніх виразників ідеології пролетаріату не тільки законне, але 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 лєнінградський 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 в минулому році, і тим установам, яким давали і раніше, а зробити новий перерозподіл неможливо».

Я думаю, що Головмистецтво розгорне велику громадську кампанію, щоб змінити це досить ганебне становище наших нових театрів. Правда, Лєнін сказав мені в особистій розмові, коли я його просив — «Дайте мені грошей для підтримки наших експериментальних театрів, бо ці театри нові і революційні», — «Хай 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 цій точці зору, що ми повинні подбати в першу чергу про те, щоб не розпались музеї, які зберігають величезні цінності, щоб не зголодніли і не втекли за кордон великі спеціалісти. Він вважав, що коли ми підождемо з тим, щоб поставити на перший план експериментуючу молодь,— це буде меншим гріхом.

Але з того часу 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. 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 все більш на новий шлях — необхідно, але розвивати нові театри — з цілком революційною настановою, з молодими трупами — ще більш необхідно. Провести 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 обвинувачують Наркомос у пасеїзмі, не влучають в ціль. Але вірно те, що ми мало підтримуємо нові форми мистецтва. Голос нашої преси повинні врахувати ті відомства та інстанції, які були глухі до повторних вимог Наркомосу дати кошти для цих цілей, в тому числі на розвиток мистецтва на селі.

Резюмую. Ми повинні вести енергійну боротьбу проти прагнення вправо, проти полону у старих форм, застарілого змісту і проти формування мистецтва, що відображає нову ідеологію ворожих нам класів в мистецтві безпредметному, безпристрасному і ніби беззмістовному, а насправді сповненому ворожого змісту. Коли ці течії проявляються у формі контрреволюційній, вони повинні просто заборонятись, а форми м'якші, менш виразні, повинні піддаватись суворій критиці. Ми повинні робити тиск на тих, хто ще продовжує сидіти у бесті або йде тільки на мінімальні уступки, думаючи ними відкупитись, відбутись. Ми не вживаємо заходів адміністративного натиску. Але хай не дивуються такі художники й художні установи, якщо громадська думка буде викривати їх і боротися з ними.

Ми повинні боротися за все більше наближення мистец-

тва до мас, за проникнення в світ діячів мистецтв і його споживачів правильного розуміння ідейного, соціально-змістовного мистецтва. Ми повинні довести, що соціальний зміст не знижує, а підносить мистецтво і його значення. Нарешті, зростання пролетарської художньої продукції є найосновніше, найважливіше явище, якому повинні бути віддані наші сили і наша увага. Треба, щоб наша критика боролася з старомаяльством, з запалюванням лампад перед великими письменниками минулого і фирканням на все нове. Тільки старіючі класи, сивіючі буркотуни думають, що їх час був хороший, а тепер все взагалі вичерпалось. Ця оцінка властива представникам класу, засудженого історією.

Треба боротись з беззмістовністю в мистецтві. Але цим зовсім не заперечується право на існування недосить змістовного, але веселого, трюкового мистецтва, оперети і т. д. Ми не оголошуємо війни проти смачної їжі, хоч у ній нічого класового і ідейно змістовного нема, не забороняємо їсти цукерки і морозиво. Але якщо 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»,— примушують думати, що ці люди дуже втомились. Той, хто шукає відпочинку 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 погу з часом іде той, хто свій робочий час віддає будівництву соціалізму, а час свого відпочинку—своєму духовному зростанню.

Нарешті, треба добитись 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, в той же час є і загальнолюдськими.



ЗА ЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУР СВІТУ

Союз Радянських Республік являє собою цілком виняткову країну. Цього ніхто не буде заперечувати. Однак він не живе на якомусь відірваному від решти світу материкі і не бажає від цієї решти світу відгороджуватись. Навпаки, Союз дуже зацікавлений у тому, 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 відмовляємося від впливу з боку цього навколишнього світу. Ми високо цінімо науку і техніку Заходу, навіть у тих випадках, коли вони перебувають цілком на елужбі у капіталістів.

Дещо інакше стоїть справа з іншими сторонами європейської 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.

Ми однак усвідомлюємо, що далеко не все, що відбувається в галузі культури,— зокрема в галузі, яка найбільше, в даному випадку цікавить нас — літератури,— є буржуазним і тільки. На Заході є хоч і слабкі, але життєздатні клітинки пролетарської літератури. Хай у деяких випадках вони зводяться до ізольованих одиниць, вони все ж являють собою дуже цінні іскорки, з яких у свій час розгориться полум'я.

Ці маленькі світлі цяточки пролетарської літератури зовсім не вимальовуються на чорному фоні, як зірки темної літньої ночі; існує цілий ряд переходів від справді чорної буржуазної облудної літератури — чи тієї, яка безсоромно проводить нелюдські принципи буржуазії, чи тієї, яка сіє навколо себе розпусту абсолютної безпринципності,— до чистих проявів літератури, що безпосередньо працює для комуністичного відродження людства.

І на Заході, і на Сході існують чесні письменники і художники, які говорять (іноді з жахом) про потворність створе-

ного буржуазією життя. Часто вони не роблять з цього ніяких висновків, але їх проникливий погляд і художнє вміння відобразити дійсність роблять їх 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 напасти і т. д. роблять таких письменників (експресіоністів, сюрреалістів та до них подібних) все ж таки ніби допоміжним загоном революційної антибуржуазної армії. Ще ближче до нас стоять щирі соціалістичні пацифісти, позитивісти, антирелігійники і т. д. Ми часто також не бачимо тут ні чіткого пролетарського почуття, ні чітких комуністичних думок. Але якщо 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 тільки розрізнити форми й відтінки мистецтва і ні в якому разі не вживати зловісних форм відгниваючого Заходу, не забуваючи про те, що ми дуже міцно розраховуємо на перетворення цього загниваючого Заходу у здорові, чудові країни справжнього соціалізму. Ми повинні вміти навіть в одного і того ж письменника, в одному і тому ж творі, шляхом аналізу відібрати те, що ми вважаємо корисним або навіть повчальним, показовим. Мало того, чисто негативний твір, поставлений в рамки відповідної критики, обертається часто проти тієї мети, з якою він написаний, і стає документом, який таврує, виказує з особливою яскравістю секретні хвороби буржуазного суспільства.

Фактично ми в галузі літератури далеко не відірвані від Заходу. Навпаки, ніколи, може, на нашому ринку не скупчувалось стільки перекладної белетристики. Біда однак полягає в тому, що перекладають все без розбору і перекладають дуже погано. Рідко при якійсь книзі ми зустрічаємо більш-менш розумні передмови або коментарі. До європейської книги ставляться насамперед як до читива, як до певного матеріалу для розваги або навіть до засобу для того, як кажуть, щоб убити час. При цій формі впливу на одну одиницю користі припадає, мабуть, 3—4 одиниці справжнісінького розкладу читача. Часто недосвідчений, або молодий, або нестійкий читач наповнює свою уяву, хвилює свої почуття досить мерзенними образами буржуазного життя і ще заздрить Заходові — от би, мовляв, і нам так весело пожити.

Я думаю, що нам удасться шляхом проведення конвенції і взагалі продуманого впорядкування потоку іноземної літератури, що ллється до нас, знешкодити і, можливо, навіть пошернути собі на користь і нашу перекладну літературу, що

з'являється в усяких наших видавництвах, в тому числі і 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, буде уважно стежити за всім, що з'являється в галузі літератури, давати цілком безпосередні зразки того, що ми знайдемо особливо цікавого, і давати в стислих викладах другорядніші, але характерні твори літератури різних народів. Ми будемо давати також оцінку окремих шкіл письменників і їх творів; ми будемо давати побіжніші, але досить влучні рецензії на все більш-менш варте уваги, що з'явиться за рубежем іноземними мовами.

Після революції кілька разів створювались журнали приблизно такого ж 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 висловитись з приводу недоліків, які вони помітять в перших номерах нашого журналу. Звичайно, нам хочеться якомога надійніше спертися на нашого читача. В усякому разі, ми переконані, що беремось за видання «Вестника иностранной литературы» своєчасно, пропускаючи цю літературу через призму наших культурних запитів.



КУЛЬТУРА НА ЗАХОДІ І В НАС

Можливо, ніколи в історії людства культура однієї епохи не відрізнялась так різко від культури іншої, як буде відрізнятися соціалістична культура від культури дозрілого капіталізму. Буржуазія і пролетаріат — класи-антагоністи, класи, які ні в чому не миряться один з одним, це класи-вороги.

Ніколи в світовій історії перехід влади від одного класу до іншого не був таким важливим, бо досі влада переходила тільки від однієї меншості до другої, хоча б трохи більшої; експлуатація людини людиною залишалась, і залишалась та основна база, яка була разом з тим і основною вадою всіх суспільств, що досі існували, — панування приватної власності. Однак перехід влади до рук пролетаріату — не одразу, звичайно, але в своєму природному розвитку — повинен привести до цілковитого повалення всяких класів, до організації безкласового суспільства і разом з тим до остаточного знищення держави як апарату влади однієї групи людей над іншими і, нарешті, до перетворення приватного обміну в чисто споживний акт, який не має великого значення, при цілковитому знищенні приватної власності як економічної категорії, що визначає структуру суспільства. Власності на знаряддя виробництва більше не буде, отже, не буде й капіталізму, суть якого — експлуатація.

Поряд із цим-таки первісна моральна сторона цієї нової цивілізації, цієї нової культури впадає в очі. Приватна власність створювала егоїстичну людину, людину, яка вороже чи, в кращому випадку, недружелюбно ставилася до свого ближнього. Знищення приватної власності повинно повернути людині природне її обличчя, повернути те природне братерство і взаємну дружелюбність, яка, майже напевне, була надбанням людини на світанку людства, причому, розуміється, ця дружелюбність і братерське ставлення одне до одного, усвідомлення своєї належності до колективу на соціалістичній стадії буде безмежно вищим і різноманітнішим, ніж на стадії

первісного існування людства. Велетенська важка ніч, що гнітила людство, що прийшла разом із приватною власністю і розділила людей на індивідуумів, групи, народи, країни, класи і т. д., наближається до кінця. Розуміється, це переворот абсолютно винятковий, нічого подібного до цього ніколи не бачила земля.

Нарешті, в розумінні матеріального багатства нова культура повинна значною мірою затьмарити все те, що було досі.

Найбагатшою епохою в житті людства був високорозвинений дозрілий капіталізм. Мабуть, ніколи ще жодна країна в світі не мала такого багатства, не переживала такого величезного промислового розквіту, як Сполучені Штати Північної Америки після світової війни. Правда, це не зашкодило їм зараз із розмаху вдаритися в кризу, яка, мабуть, буде означена великою кількістю людського горя, злиднів і т. д. Така вже суть капіталізму, що він навіть із свого здоров'я дістає зрештою хворобу, катастрофічні кризи. Все ж, повторюю, ніколи ніяка частина людства не була така багата, як Сполучені Штати за останні роки. Але багатства ці відповідно до законів капіталізму зосереджені, розуміється, в небагатьох руках.

При соціалізмі такого зосередження багатства в руках небагатьох бути не може. Багатства не стільки будуть належати окремим людям, скільки всьому суспільству, і будуть витрачатись на те, щоб будувати якомога щасливіше життя для всіх. При цьому самі джерела цих багатств не тільки не зменшаться порівняно з нинішніми, але, певна річ, надзвичайно зростуть, по-перше, тому, що наука й техніка самі зростають із року в рік, по-друге, тому, що будуть знищені всі ті риси неплановості, хаотичності, всі ті спотворення, які терплять наука і техніка внаслідок підпорядкованості приватним інтересам класів, для яких виробництво має єдиний сенс — добування прибутку.

Так в головних рисах вимальовується грандіозний перехід від старого капіталістичного суспільства до наступного соціалістичного. Цей перехід відбувається революційно, не так, як думають реформісти, тобто шляхом повільної зміни капіталістичного ладу протягом 100—200 років. Ні, з допомогою катастроф, надзвичайно швидких зрушень буде йти цей процес. У нас є наочне підтвердження цієї теорії — Жовтнева революція, встановлення радянського ладу, успішна робота нашої партії, Радянської влади і всієї нашої громадськості над здійсненням плану індустріалізації як основного стрижня будівництва соціалістичного господарства, нарешті, будівництво нерозривно зв'язаної з соціалістичним господарством соціалістичної культури. Всі ці акти, які, незважаючи на величезні труднощі, протягом перших 10 років існування єдиної країни диктатури пролетаріату розвивались перемож-

но, являють собою початок здійснення соціалізму не тільки в нашій країні, але і в усьому світі, бо, почавши будь-де здійснюватись, соціалізм зупинитись не може, він може бути тільки розбитий і знищений капіталізмом або розіб'є, спепелить капіталізм і стане на його місце.

Але якщо перехід влади в руки пролетаріату відбувається революційним шляхом, шляхом катастроф, якщо ми прекрасно знаємо, що і в Західній Європі, і в Америці пролетаріат прийде до влади шляхом більш чи менш короточасних революційних потрясінь, то це зовсім не означає, що і соціалізм будуватиметься швидко. Три складові частини соціалістичної революції — політична революція, господарська революція і революція культурна — вимагають різного часу для свого здійснення.

Революція політична потребує, звичайно, довгого часу для того, щоб дозріти. Але раз вона дозріла, вона може відбутись навіть за кілька годин. Ми можемо сказати, що соціальна революція в Росії сталася в той момент, коли т. Антонов-Овсієнко увійшов у зал Зимового палацу, де засідав Тимчасовий уряд, і оголосив його арештованим. По суті кажучи, в цю хвилину сталася революція: один уряд був скинутий, а другий прийшов до влади, і цей новий уряд був урядом нового класу. Звичайно, повторюю, революції повинні дозрівати, зорганізовуватися підпільно, приховано, як прояв сил, які виражають собою нову економічну суть суспільства і руйнують стару політичну оболонку. Але все ж таки в момент своєї найвищої напруги соціальна революція в своїй першій, політичній частині уявляється навальною, бойовою. Після перемоги новий клас, що прийшов до влади, закріплює будову своєї власної держави, організовує збройну силу для оборони її всередині і зовні, організує адміністративний апарат. Начорно все це повинно бути зроблено дуже швидко, протягом кількох місяців, бо не маючи цього держапарату, революція не може ні захищатись, ні рухатись уперед. Набіло держава може будуватись дуже довго. Ми її й зараз удосконалюємо, боремося з буржуазними елементами в ній і т. д. Але це вже другорядні риси, — перше, політичне завдання соціальної революції було вже здійснене в Жовтні.

Господарська революція може бути поділена на частину юридичну і частину економо-технічну. З юридичної точки зору політична революція (якщо це соціальна революція, тобто не тільки перехід влади від одного уряду до другого, а перехід влади до другого класу) — явище величезної ваги: фабрики, банківські капітали, будинки і т. д. — все це оголошується націоналізованим. Все це зовсім не означає, щоб капіталізм одразу ж перетворився на соціалізм; капіталізм як панівна система повалений, але соціалізм ще не народився, бо соціалізм як господарська система є не тільки зміна правових

норм, але її зміна по суті — новий господарський лад, який заснований на усупільненні засобів виробництва, на обліку, на плановості, що охоплює головну масу всього виробництва взагалі, і на плановому поділі не тільки тих благ, що потрібні для руху виробництва, але й благ для окремих споживачів.

Зробити це одразу в жодній країні не можна. Володимир Ілліч у Комінтерні заявив цілком певно, що так званий неп, тобто допущення існування поряд із соціалізмом певної кількості середнього й дрібного капіталу в промисловості і в торгівлі,— що це явище неминуче в усіх країнах, навіть у країнах з високою капіталістичною культурою. Очевидно, Володимир Ілліч мав рацію. В усякому разі, щодо нашої країни, розуміється, це твердження цілком вірне. Коли б капіталізм привів нашу країну до такого стану, щоб вона була більш підготовлена до соціалізму, тобто, коли б усе наше виробництво було організоване у формах великої промисловості і великого землеробства, було б трестоване, тоді, звичайно, східців між соціалістичним господарством і капіталістичним було б небагато. Правовий переворот протягом кількох тижнів або місяців міг би ввести господарство вже в соціалістичний період його існування. Але в країні, де капіталізм захопив тільки командні висоти, в країні, де середня та дрібна промисловість і торгівля, особливо землеробство — середнє і переважно дрібне — є основою всього економічного життя, там, звичайно, введення соціалізму є справа надзвичайно важка і тривала, бо треба, щоб націоналізована велика індустрія і велика торгівля, що йдуть назустріч кооперації, яка розвивається поряд, поступово могли б перемогти це дрібне, розпорошене господарство, об'єднати його у величезне господарство вищого типу. Завдання це було вказане ще у «Комуністичному маніфесті»:

«Пролетаріат використовує своє політичне панування для того, щоб вирвати у буржуазії крок за кроком весь капітал, централізувати всі знаряддя виробництва в руках держави, тобто пролетаріату, організованого як пануючий клас, і якомога швидше збільшити суму продуктивних сил». Без цього закінчений соціалізм не може бути збудований.

Ось чому, залишаючи осторонь питання про строки, які минуть між правовим проголошенням соціалізму одночасно з політичною революцією і його господарським здійсненням в іншій країні, можна сказати, що у нас, в усякому разі, для цього потрібний значний строк — і не тільки ті 10 років, що минули, а навіть при найоптимістичнішому погляді на майбутнє — 10 чи 15 років ще, а може, й більше. Строк цей залежить від того, наскільки швидким темпом буде рухатися наша індустрія і чи не створить нам капіталізм нових перешкод у вигляді воєнних інтервенцій, економічної та фінансової блокади, прагнучи якомога затримати нас на цьому шляху.

Було б помилкою думати, що культурна революція прийде тоді, коли господарська буде закінчена. Навпаки, можна прямо сказати, що господарська соціальна революція не може бути закінчена раніше, ніж культурна революція зробить значні успіхи.

Господарська і культурна революція близько зв'язані між собою, майже невіддільні одна від одної. Соціалістична масова культура передбачає насамперед перекидання значних засобів на справу народної освіти, а дати їх може тільки господарство, яке зростає. З другого боку, нові форми господарства передбачають набагато більшу кількість знань і умінь, ніж та, яка була раніше в розпорядженні мас, і значить, без значного прогресу культури саме просування соціалістичного господарства припинилося б.

Однак революція культурна рухається з такою ж і навіть з більшою повільністю, ніж революція господарська. Зміна господарських взаємовідносин є насамперед зміною середовища, зміною зовнішніх форм. Ті ж самі люди, які вчора вели господарство капіталістичне, сьогодні можуть вести господарство соціалістичне; принаймні це стосується пролетаріату, трудової інтелігенції, що примкнула до нього, і міської та сільської бідноти.

Соціалістична культура передбачає значною мірою формування нової людини, вона передбачає створення переродженої людини, яка цілком відкинула ті потворні форми свідомості й поведінки, які нав'язані людству старим світом. Це, звичайно, не значить, що ми не можемо будувати її доти, поки у нас не буде нових людей. Володимир Ілліч цілком певно говорив, що ми — старе покоління — стоїмо ще по пояс у бруді різних вад — егоїзму, шкурництва, але що однак ми можемо будувати Комуністичну партію і вести політичну боротьбу, ми можемо будувати і нову культуру. Але добувати її остаточно ми ніяк не можемо. Для цього потрібні нові покоління.

Але для того щоб маса виросла, треба створити такі умови, за яких вона змогла б виробити цей новий людський тип.

Коли толстовці і різні інші ліберали говорять, що треба спочатку змінити людину, а потім уже змінювати середовище, вони, звичайно, дуже глибоко помиляються. Навпаки, треба змінити середовище, і тільки тоді можна міняти людину. Цим шляхом і пішла Жовтнева революція. Але тепер середовище вже змінене, можна братися за зміну людини, за зміну її особистості, характеру, рівня її розумових здібностей і знань, побуту, в якому вона живе, і т. д.

Я вже сказав, що через 10—15 років ми, мабуть, будемо бачити в себе більш чи менш закінчений господарський лад, який планомірно розвивається і зростає далі (бо соціалістичне будівництво передбачає постійне зростання). І в куль-

турному відношенні ми, мабуть, також побачимо через 10—15 років дуже великий прогрес — нечуваний, незрівнянний з теперішнім часом. Але навряд чи цей успіх буде остаточний, і, мабуть, потрібно буде дуже багато часу, поки ми зможемо сказати: стара індивідуалістична, капіталістична, обивательська, міщанська культура зникла, і в нашій країні живуть тепер соціалісти, справжні люди, в яких немає рис індивідуалізму й обивательщини і які розгорнуть достойне людства, повне розуму, справжньої співдружності і творчості життя.

Якщо ми згадаємо, що в нашій країні є колосальна кількість людей, зовсім нічого не навчених, напівдиких, і що це стосується не тільки українних, відсталих національних меншостей, але й нашого села, то ми зрозуміємо, наскільки це завдання важке. І однак, якщо подивитесь, що зроблено за ці 10 років, то побачите, що ніяка епоха такого десятиліття не знала. А оскільки всяка прогресивна форма культури, в тому числі й соціалістична, найбільш прогресивна, знає ще поступове прискорення розвитку, то в міру того як народні маси будуть висувати з себе більше і більше освічених, свідомих громадян, що будуть докладати свої зусилля до загального будівництва, ми будемо в усе більше прискореному темпі йти до нових і нових соціалістичних досягнень.

Отже, нам доведеться будувати протягом тривалого часу, протягом десятків років — хоча, можливо, і не багатьох десятків років — з дуже великою наполегливістю, з дуже великою самовідданістю поряд із нашою господарською соціалістичною системою ще й нашу соціалістичну культуру. Вона буде самобутньою, вона буде особливою, вона буде відрізнятися від попередньої капіталістичної культури, як ні разу ще культура однієї епохи не відрізнялась від культури епохи попередньої.

Але було б величезною помилкою, якби ми думали, що ця нова культура буде новою в усіх своїх елементах, що можна цілком зректися буржуазної культури, що можна відірватись від неї, що можна оголосити, ніби вона геть-чисто вся становить собою гріх і нечисть, і почати будувати свою з якихось цілком нових, немовби чисто пролетарських начал. Оскільки ми чітко стоїмо на класовій точці зору і оскільки все, що виходить від буржуазії, легко стає нам ненависним, оскільки ми легко ділимо все на «червоне» й «біле», заявляючи, що ось це — буржуазне і не годиться, а ось це — пролетарське і сюди спрямовані всі наші симпатії, в нас легко могла виникнути небезпека серйозних помилок у цьому відношенні. І вона, справді, виникла в особі деяких так званих «пролеткультівців». Поняття «пролетарської культури» набрало в них вузького, сектантського значення. Вони вважали, ніби можна майже всю сукупність культурних надбань і досягнень по-

чати виробляти знову шляхом революційного творчого акту пролетарів та інтелігентів, що близько примкнули до них.

Володимир Ілліч одразу побачив небезпеку, яка могла звідси виникнути. Він розумів, що цією доморослою культурою будуть старатися замінити велетенську, віковою працею надбану культуру буржуазії, багато в чому й зараз високу і таку, що заслуговує по можливості швидкого, хоча й критичного засвоєння з нашого боку, і вважав, що таке протиставлення, така заміна доморослістю цієї великої західноєвропейської буржуазної культури може привести до того, що ми обеззброїмо себе, ослабимо себе. Ось чому Володимир Ілліч з досить різкою полемікою напав на захисників цих уявлень і навіть ніби трохи спрощував протилежну думку, говорячи так: якби нам дати європейську культуру, у нас було б усе, що треба; або ще так: нам треба звернути більше уваги на те, щоб не було хабарів, щоб грамоту знали, щоб умивались, щоб не було всякого варварства, яке пре з усіх боків в очі,— це набагато важливіше, ніж придумувати нову пролетарську математику або нову пролетарську медицину.

Культура людства зростала з тисячоліття в тисячоліття, починаючи з споконвічних часів; буржуазна культура є кульмінаційний пункт розвитку всієї попередньої культури. Ця буржуазна культура містить величезну кількість знань, почерпнутих з точного спостереження природи, величезну кількість практичних застосувань цих знань і складає так звану скарбницю правильних, практично виправданих розв'язань цілого ряду життєвих завдань. Коли б ми повернулися спиною до всіх цих досягнень і сказали: «Хай ними користується буржуазія, а ми будемо створювати все з самого початку, по-своєму»,— то, розуміється, це було б так само смішно, як коли б ми сказали, що різноманітні військові вдосконалення, рушниці і кулемети повинні залишатись у буржуазії, бо вони буржуазні, а ми будемо самі майструвати якісь луки, самостріли, з допомогою яких пролетаріат зуміє справитися з буржуазією. У військовій справі, щодо індустрії, транспорту одразу було зрозуміло, що необхідно засвоїти всі досягнення буржуазної науки, щоб повернути їх проти буржуазії. Але й у відношенні всієї культури ми повинні зайняти точно таку саму позицію.

Не можна говорити: Захід гниє, Захід буржуазний і тому там нічого не може бути хорошого,— давайте вигадувати все наново і по-своєму. Навпаки, ми повинні прагнути засвоїти все хороше, що на Заході є... Буржуазний Захід випередив у свій час царську Росію. Зараз він знову вводить у себе ряд прийомів раціоналізації. Ми, Союз Радянських Республік, повинні його наздогнати не тільки шляхом нашої творчості, необхідності якої ніхто не може заперечувати, але й шляхом

ввозу звідти, з Заходу, всіх знань, всієї нової апаратури, всього того, що складає стрижень і основу європейської техніки.

Зовсім не треба вважати, що ця техніка є буржуазною технікою. Вона в такій самій мірі соціалістична, як і буржуазна. Вся справа в тому, як ця техніка застосовується. Самі собою точні науки і прикладні знання, що випливають з них у галузі техніки, широко кажучи в галузі всієї людської політехніки, належать пролетаріатові точнісінько так само, як буржуазії або інтелігенції. Справді, чому техніка буржуазна? Невже тільки тому, що буржуазія її експлуатує? Але чому не можна сказати, що це інтелігентська техніка? Адже в більшості випадків вона створена вченими, які внесли найбільший вклад у справу створення техніки. А чому ця техніка не може вважатись пролетарською, коли пролетаріат всю її створив власними руками і власними руками керує нею? Це дрібниці. Буржуазне в техніці і організації виробництва тільки те, в чому виявляються буржуазні, приватновласницькі особливості буржуазного виробництва.

Коли буржуа намагається не вводити деякі удосконалені машини, бо він вважає, що зможе одержати більше прибутку на старих машинах,— ось це буржуазне. Коли буржуа прагне, вводячи нові машини, викинути певну кількість робочих рук і збільшити таким чином резервну армію робітників з метою зниження заробітної платні,— це справді буржуазний прийом. Коли він вводить нові раціоналізовані методи управління, коли він вводить нові раціоналізовані машини, коли він вводить нові раціоналізовані прийоми праці, намагаючись створити таким шляхом потогінну систему, яка до 40 років висмоктує робочу людину, як лимон, і викидає її на кладовище,— це буржуазна техніка. Цього ми, звичайно, запозичувати у них не будемо. Але самі собою точні науки, які розгадують і формулюють закони природи від найбільших до найменших, і людська техніка, яка застосовує ці закони природи і дасть нам можливість керувати цими законами й мати з цього якомога більшу користь,— все це належить, звичайно, всьому людству. І ще більшою мірою це належить трудящому людству, яке становить більшість та якому належить завтрашній день, ніж буржуазній меншості, яка, по суті кажучи, як би вона не боролась за своє існування, приречена на смерть.

Але коли в галузі точних наук ми можемо, дбаючи тільки про їх очистку від таких егоїстичних засмічень, які випливають з капіталістичної експлуатації, брати все, то цього не можна сказати про науку в широкому розумінні цього слова. Буржуазія чесна, буржуазія прогресивна тільки в технічному відношенні; тут вона майже не може брехати. Може бути тільки ряд окремих випадків, коли буржуазія затримує роз-

виток техніки, але взагалі (і це особливо позначається після війни) капіталісти змушені раціоналізувати своє виробництво, тобто виробляти якомога більше на дану одиницю праці, повинні, таким чином, здешевлювати своє виробництво, щоб цим здешевленим виробництвом побивати своїх конкурентів. Уявіть собі, що знайшовся інженер, який прийшов до буржуа і пропонує ввести нову машину, нерентабельну, яка не дає достатньої кількості енергії, але зате заснована на принципах, що вигідні в класовому відношенні для буржуазії. Що зробив би буржуа? Звичайно, вигнав би такого інженера, бо головний стимул для дій буржуа — прибуток.

Але чим далі ми відходимо від наук, прямо чи посередньо зв'язаних з технікою, тим більше буржуазія може фальсифікувати.

У свій час буржуазія висунула лозунг: треба зробити життя розумним. А для того, щоб зробити життя розумним, треба дізнатись науково, що таке світ, що таке людина, треба критично перевірити, як жили люди до цього часу, і зробити висновки про те, як треба жити далі. Такий план був висунутий революційною буржуазією. Але з тієї пори минуло багато часу і збігло багато води. Буржуазія, виявившись господарем становища, зовсім не подбала про те, щоб зробити життя найрозумнішим з точки зору всього суспільства. Навпаки, буржуазія не тільки не збудувала розумного життя, але й стала дедалі більше й більше перетворюватися з класу революційного на клас реакційний.

Вся колона науки, яка створювалась у період боротьби буржуазії з духовенством і з феодалами, йшла від математичних, фізичних, хімічних і т. п. знань, тобто від наук точних до наук про саме життя, до наук суспільних. Феодалізму, який передчуває швидку загибель, невідгідно було відкривати об'єктивні закони природи і суспільства, бо саме цим об'єктивні закони вели до неминучої загибелі феодального ладу. Буржуазії, класові, який тоді ще піднімався, необхідно було сприяти розвиткові об'єктивної, матеріалістичної наукової думки, створенню наук, висновки з яких свідчили про неминучість її перемоги. Ці науки повинні були стати зброєю в руках революційної буржуазії і створити наново весь людський світогляд. В цей період як у галузі точних наук — фізики, хімії, в біологічних науках в особі дарвінізму, фізичного монізму і т. д., так і в галузі науки про суспільство буржуазна наука створювала об'єктивно-науковий базис. Буржуазні економісти тієї епохи (Сміт, Рікардо) були творцями класичної школи політичної економії, яку сприйняв, очистив від шлаків, розвинув і перетворив у справжню наукову систему Карл Маркс — найвидатніший ідеолог класу пролетаріату, що підіймається на зміну дряхліючій буржуазії.

Маркс створив справді наукове розуміння законів суспільного розвитку. Він встановив, що розвиток класового суспільства відбувається діалектично, тобто через виникнення, становлення і падіння суспільних форм, що закони ці ведуть суспільство від однієї стадії розвитку до другої. Ці закони привели буржуазію до переможного завершення її боротьби з феодальним конкурентом, ці ж закони приводять до того, що сама буржуазія породжує пролетаріат — свого могильника, без якого вона не може існувати; марксизм незаперечно доводить, що боротьба буржуазії з її антиподом — пролетаріатом — неминуча, що людство, перемагаючи буржуазний лад, іде до вищого укладу господарського життя — до соціалістичного — і що носієм суспільного прогресу і організатором цього вищого укладу буде саме пролетаріат. Тому всі люди здорового глузду і доброї совісті повинні приєднатись до нього і сприяти пролетаріатові, щоб він, поки що загнаний і темний, якомога скоріше прийшов до цілковитої свідомості, до могутньої організації і тим прискорив падіння капіталізму, який завершив свою історичну місію і тепер є перешкодою для дальшого розвитку суспільства.

Марксизм учить, що клас керується насамперед своїми інтересами. Чи могла буржуазія, прочитавши таку наукову книгу, визнати, що це наука? Звичайно, ні. Висновки цієї науки цілком збіглися з інтересами пролетаріату; тому ясно, що пролетаріат повинен був за неї схопитись, в той час як буржуазія, оскільки вона була цілком протилежна її інтересам, повинна що б там не було її відкинути. Класові інтереси наказали буржуазним ученим фальсифікувати, іноді несвідомо, соціологію, створити еkleктичні, неправильні теорії, кволі, фальшиві софізми. Їх буржуазія оголосила справжньою наукою, а від наріжного каменя всякої об'єктивної суспільної науки — від марксизму — вона одвернулася.

Марксизм являє собою не тільки теорію суспільства в його справжній науковій редакції, це — найвищий ступінь пізнання. Маркс і Енгельс знайшли той основний метод людського мислення, що збігається з об'єктивними законами розвитку, який називається діалектичним методом. І буржуазія змушена була, перевертаючи, відкидаючи марксизм, відкинути і його основу — матеріалістичний світогляд, і його метод — діалектичний метод. Замість того щоб досягненнями науки в галузі суспільній запліднити науки про неорганічну і органічну природу, підвести під науки точні і біологічні матеріалістичний фундамент, буржуазія шляхом ворожого замовчування марксизму і наклепу на нього привела до того, що природничі науки і науки біологічні залишилися не скріпленими марксистською методологією, виявились недосить уґрунтованими на об'єктивному матеріалістичному переконанні.

Користуючись цим, буржуазія почала фальсифікувати ці

науки, якщо не в галузі так званих точних знань (бо, як я сказав, там це для неї невігдно), то в усіх галузях, де мова йшла про метод, про широке узагальнення, тобто підхід, який наближається до філософії,— в галузі, наприклад, біології, особливо в найтонших розділах науки про життя — в науці про свідомість або науці про психічні явища.

В усіх цих галузях буржуазія відступила від матеріалізму і протягла руку попові, створила ідеалістичну мішанину саме тому, що вона злякалась своєї первісної думки, яка твердила — світ єдиний, людина в ньому живе один раз, вона зв'язана з іншими людьми, своїми сучасниками і в покоління, і ця людина, керуючись своїм розумом, повинна в цьому світі, на цій землі, в конкретному житті побудувати своє розумне суспільство. З цієї точки зору людина має право критикувати весь суспільний лад, має право перебудувувати його, має право зробити його таким, щоб він забезпечував розумне існування всім. Ніякої іншої мети в житті немає, ніякої іншої цінності в житті немає. Треба сворити такий суспільний лад, який дав би людині можливість перемогти і підкорити природу, взяти від неї якомога більше благ, такий лад, який би дав людині можливість влаштувати щасливе життя. Якщо так, тоді соціальна революція, наполегливість пролетаріату в боротьбі за майбутнє, за повалення капіталізму, за правильний, плановий, науковий, братерський, соціалістичний лад і є найвища ціна в житті. Але буржуазія, звичайно, цього не хоче, і тому вона прагне впустити через задні двері те, що вона колись із парадного під'їзду прогнала.

А, може, є загробне життя? Може, є бог? Або, може, явища життя — таємниця, і матерія є тільки частка пізнанного світу, знання про який є лише нашим суб'єктивним уявленням? В тумані і сірості цих уявлень можна легко втопити всі кінці і сказати, що мета не в тому, щоб збудувати розумне життя, а в тому, щоб миритись, підкорятись, терпіти, чекати і після смерті дістати за це нагороду і т. д.

Всі дурниці і нісенітниці, які тільки були вигадані в різні часи, щоб одурманити експлуатовану людину, щоб не дати їй прокинутись, сформулювати свої вимоги і піти з усією енергією на захист цих вимог,— всі вони відроджуються буржуазією. Буржуазія прагне через своїх професорів, через своїх письменників, публіцистів, проповідників, журналістів і т. д. відновити містичний світогляд, бо світогляд реалістичний їй невігдний, бо якщо стати на матеріалістичну точку зору, то боротьба з капіталізмом стає одним виходом для всіх знедолених; і для всіх, хто хоче красивого, прямого, яскравого життя на світі, нема тоді іншого виходу, крім нещадної боротьби з буржуазією. Але якщо існує бог, і безсмертя, і всякі інші містичні цінності, тоді, зрештою, все, до чого людина прагне на землі, це — туман, все це привид, все це вогонь над

болотом. До таких висновків і прагне буржуазія привести трудящих, щоб їй самій жити на цьому світі в розкошах, сидіти на шії в інших і радіти з того, що «є дурні, які працюють на нас».

Цей характер буржуазної науки робить її до такої міри отруєною і зіпсованою, що майже жодну буржуазну наукову книгу не можна взяти цілком. Буржуазні вчені, навіть кращі з них, навіть ті, що є матеріалістами в своїй галузі (як наш Павлов, знаменитий біолог і послідовний матеріаліст у трактовці питань особи), все ж хворіють справжніми обивательськими збоченнями, коли переходять до законів суспільних.

Це не значить, що ми можемо пирхати і вдаватися до всіляких чванливих знушань з буржуазної науки. Вона й тепер ще виконує колосальну роботу. Частина цієї роботи, звичайно,— підла робота, яка робиться для того, щоб затьмарити справжню істину; але друга частина її дуже серйозна.

Буржуазні вчені збирають величезну кількість матеріалів, усіляким способом переробляють їх і роблять з них надзвичайно дотепні висновки. Маркс не міг би написати свій «Капітал», як говорив Володимир Ілліч, коли б не було всієї цієї атмосфери великої буржуазної культури 60—70-х років минулого століття; і зараз жоден марксист не може написати серйозного наукового твору, не спираючись на роботу й досягнення буржуазної науки.

Маркс розумів, де корисна для нього і де типова буржуазна підла побудова, де набрехано, де є «дух» буржуазії,— так точнісінько, і ще більшою мірою, повинні ми це робити тепер. Та нам це й легше після того, як Маркс, Енгельс, Плеханов, Ленін і їх послідовники виконали свою велетенську роботу.

Ми можемо багато чого запозичити в буржуазної науки, але ми повинні її перегонити через наші фільтри. І ми говоримо буржуазним вченим Заходу і нашим власним, якщо вони не марксисти: ви можете давати напівфабрикат, на $\frac{3}{4}$ фабрикат, але остаточного фабрикату, заснованого на науковому світогляді, ви дати не можете. Поза цими основами науки являють собою розрізнені частини, і для того щоб зібрати їх в одно, треба вже значною мірою переглядати і переробляти їх метод і висновки.

Зараз уже не тільки в суспільних науках, але і в галузі наук психологічних та біологічних зростає марксистська аспірантура, почала ворухитись думка серед учених немарксистів. Останні іноді намагаються чинити опір марксизмові або тому, що вони нерозривно зв'язані з буржуазним середовищем, або тому, що в них ця буржуазна закваска залишилась у крові і вони не можуть від неї звільнитись. Але коли вони перебувають поза безпосередньою залежністю від буржуазії,

цей чад з них виходить, тоді вони чинити опір марксизмові не можуть,— це було б так само безглуздо, як чинити опір математичним істинам. Наша наука, яка буде базуватись на марксизмі, не може не перерости сучасну європейську науку. Всяка окрема наука під кутом зору марксизму знаходить своє місце в загальному організмі. Ось чому наша наука буде багато в чому іншою, ніж та, яка панує в Західній Європі. Ось чому Володимир Ілліч говорив, що, будуючи нашу школу, багато чого треба взяти з буржуазних шкіл — письмо, читання, рахунок; фізика і хімія не отруєні специфічним буржуазним мисленням, але ми не можемо брати буржуазної історії, географії, не можемо брати літератури, не можемо брати хрестоматії, збірники для читання, бо на них лежить печать буржуазної, перекуреної, зіпсованої науки.

Те ж саме стосується і галузі мистецтва.

Наука має, крім розв'язання практичних, технічних завдань, ще те величезне значення для всієї людської культури, що вона організує людські ідеї і, що особливо важливо, людські уявлення про навколишній світ, а через ці уявлення створює світогляд людини. Мистецтво відіграє таку ж організуючу роль, але головним чином в галузі емоції, в галузі почуття. Звичайно, мистецтво рідко має справу безпосередньо з почуттями; воно викликає у вас ці почуття барвами, лініями, звуками, рухами, мовою і синтезом усіх цих засобів.

Але по-справжньому мистецтво виявляється не на аркуші, де написаний малюнок, не в нотах, не на театральній сцені. Коли б зал глядачів був зовсім порожній, не було б мистецтва театру.

Мистецтво живе остільки, оскільки ми його чуємо, оскільки ми про нього думаємо, оскільки воно нас хвилює, оскільки воно нас змінює. Всякий художній твір має своєю метою впливати на людину через її нервову систему, впливати на свідомість людини, змінювати її. Наука — наукова пропаганда або теоретична, ідеологічна агітація — впливає на наше мислення і лише мимохідь, не звертаючи на це великої уваги, вона хвилює також наші почуття, тобто викликає у нас гнів, любов, сміх, розчарування, відчай, печаль, радість і т. д. Мистецтво ж переважно викликає у нас всякі такого роду почуття і цим головним чином на нас впливає — це його головна сфера.

Кожний клас прагне до того, щоб створити не тільки власне мислення про світ речей, про себе, про своїх ворогів, друзів, але також і власний лад почуттів. Людина певного класу пишається тим, що вона належить до цього класу, а для цього треба створити яскраве уявлення про позитивні типи цього класу, про те, що ж у них є такого прекрасного. Треба так переконливо зобразити, треба так намалювати, показати типове, що є в класі дворянства, скажімо, щоб дворянин відчув

свою гордість, свою доблесть, свою відвагу, свою голубу кров, свою вишуканість, свою перевагу над рештою. Все це справжнє мистецтво і старалось йому дати.

Так само точнісінько, коли почала висуватись буржуазія, вона заговорила про заміну дворянської честі буржуазною чесністю. Буржуа говорили: так, ми аршинники, ми збираємо капітали, але в нас здорова сім'я, у нас справжня працьовитість, безмежна честь при розрахунках, величезна серйозність, солідарність між собою в боротьбі проти цих дворянських нікчем, які тільки й уміють, що різати людей на шматки або вдаватися до всіляких пустощів за чужий рахунок; ми — клас, який вносить серйозність, діловитість, знання виробництва, справжню чесність.

В усьому цьому буржуа вважали себе безмежно вищими за дворянство і показали це в мистецтві. Дворян (особливо французький письменник Мольєр і наш Островський) малювали людьми, які вироджуються, жалюгідними, сповненими сумнівів маньяками, зовсім безпорадними людьми, над якими історія поставила хрест, яких големи руками може взяти будь-який лихвар, і т. д.

Історія висуває новий прогресивний клас — пролетаріат, і він також бореться за мистецтво як за знаряддя організації емоцій пролетаріату як класу і зброю в боротьбі проти буржуазії. Пролетарське мистецтво прагне показати, скільки породжено буржуазією глитайського, хижачького і разом з тим дрібного, нікчемного, і висуває свій позитивний тип — пролетаря — будівника нового світу, колективіста, який менше турбується про себе, ніж про все суспільство, який є виразником титанічної сили величезних мас і тому здатний робити подвиги, створювати неосяжне, про що раніше й думати не можна було і що повинно служити зрештою знову ж таки цим самим масам. Пролетар за самою своєю класовою суттю солідарний із усіма пригнобленими, в якому б місці земної кулі вони не перебували і не жили, і висуває на перший план справжню свободу, справжню рівність усіх, бореться за те, щоб наука й мистецтво служили кожному. Постає борця за це завдання, що йому служить увесь пролетаріат і в службі якому він знаходить головну суть свого буття, художник-пролетар висуває як типову для його класу і намагається довести з допомогою цього образу селянству й трудовій інтелігенції висоту цілей, до яких прагне пролетаріат, щоб вони прийшли, злилися з ним у загальному служінні соціалістичним ідеалам.

Таким чином, центральним завданням мистецтва (і це можна показати на всіх деталях, на всіх його частинах) є звелічення свого класу, збудження ненависті, вбивчого глузування чи гніву проти ворожої сили, прагнення залучити нерішучих на бік даного класу.

Коли клас старіє, коли в ньому немає напруженої соціальної творчості, коли перед ним немає майбутнього, немає ідеалу, то вивітрується, старіє, стає гнилим і його мистецтво.

Звичайно, пролетаріат буде створювати своє мистецтво. Він уже почав створювати свою літературу, театр, музику і образотворчі мистецтва. Але він може часто запозичати з мистецтва минулого. Попередні класи під час свого розквіту втілювали в художню форму почуття бойової відваги, почуття відданості цілому, прагнучи повернути на свій бік інші групи; вони розгортали не тільки якийсь буржуазний чи дворянський патріотизм і т. д., але й відображали в своєму мистецтві сподівання й ідеали інших, проміжних класів. Там є дуже багато почуття і революційного порядку, і порядку високих громадянських чеснот, які розгортало людство у кращі моменти життя тих чи інших класів.

Але навіть найпередовіші класи, на зразок передової буржуазії стародавньої Греції, були все ж таки набагато обмеженіші від пролетаріату. Пролетаріат — єдиний в історії клас, який використовує свою диктатуру для того, щоб зробити всіх людей рівними, тільки він може подолати суперечності класового суспільства і ввести людство в нове, розумно побудоване життя. Тому все минуле мистецтво, навіть у його кращих проявах, — коли буржуазія, наприклад, ішла на революційний приступ проти абсолютизму і створювала чудове революційне мистецтво або коли наша різночинна інтелігенція вела боротьбу з капіталізмом та з самодержавством і розгортала чудове народницьке мистецтво, — навіть у ці кращі епохи мистецтво минулого не могло досягти того, чого може досягти пролетарське мистецтво.

Але поки пролетаріат тільки починає жити, тільки починає створювати своє мистецтво, він може знаходити в мистецтві колишніх поколінь прояви навіть вищі за свої власні. А певна спорідненість окремих моментів дає можливість використати форми, що розвивалися в них.

Ось чому наша партія з такою певністю підкреслила, що ми не можемо ігнорувати мистецтво буржуазне, феодальне мистецтво. Ми повинні вивчати його і використовувати все, що нам треба, і дуже багато що, взяте з нього, допоможе і по формі, і по суті швидко перерости це мистецтво. А коли ми його переростемо, воно перетвориться в музейну форму і буде нас цікавити тільки як історичне явище, бо наше власне мистецтво буде і ближче до нас змістом, і дозріліше, повніше щодо форми.

Але якщо так можна ставитися до ранньої і класичної творчості буржуазії, то думки, висловлені мною зараз про використання досягнень буржуазії, можуть бути застосовані лише до надзвичайно малої, можна сказати, мізерної кількості творів сучасної, опозиційної щодо буржуазії, але не-

комуністичної інтелігенції. Треба прямо сказати, що наше ставлення до сучасного буржуазного мистецтва повинно бути цілком негативне. Чому? Чи не тому, що воно буржуазне? Ні, до Вольтера, наприклад, або до Золя ми зовсім не ставимось негативно. Наше негативне ставлення пояснюється тим, що мистецтво це заєпадницьке. Буржуазія — тепер клас заєпадаючий і мистецтвом користується зараз для того, щоб замаскувати свою власну порожнечу, свою нелюдськість, свої злочинні наміри, і ще для того, щоб прикрасити — не стільки для мас, скільки для середнього стану, трудової інтелігенції і кваліфікованих робітників,— прикрасити їхнє життя шпяхом пустої барвистості, фальшиво-художнього галасу, тісно зв'язаної з різними негідними розвагами, в числі яких можна назвати алкоголь, розпусту і т. д.

Кожний, хто бував у ці роки на Заході і знає сучасну Європу й Америку, знає й лад усього їх життя. Воно загалом іде такими двома напрямками.

Хто не хоче працювати за певним стандартом (тобто з великим напруженням — кількісним і якісним), той викидається з життя, гине сам, і гине його сім'я. Тому всяка людина — хай робітник, хай дрібний чиновник, лікар чи прикажчик — стандартизується. Чи приносить така робота радість цій людині? Майже ніколи. Рідкісні ті випадки, коли закиданий такою роботою робітник або службовець скільки-небудь, хоч би трохи, знаходить задоволення в своєму ділі. Та й піхто не питає, чи відповідає робота їхнім потребам і бажанням. Стають на роботу для того, щоб не втратити шматка хліба. Але буржуй може такого дисциплінованого, посланого ним на каторгу сучасного виробництва робітника і дрібного службовця нагороджувати за таку напружену роботу — тим більше, що розваги підвищують їх працездатність.

В усіх великих містах світу — Нью-Йорку, Берліні або Парижі — ввечері загораються численні вогні безмежної кількості кінотеатрів, луна-парків і всяких шинків на всі ціни, починаючи від мізерної ціни і закінчуючи такими, в яких можна протринькати ціле багатство. І всі ці установи переповнюються вщерт публікою, серед якої, на жаль, і величезна кількість пролетарів. Вся ця маса біжить в усі ці місця і дістає там певну порцію блискучих вогнів, галасу, оглушливого джаз-банду, спиртних напоїв, що затьмарюють свідомість, і певну кількість легкодоступних жінок, причому такими жінками є не тільки справжні проститутки: в усіх цих місцях розваги заведена надзвичайна вільність поведінки, вона дає можливість кожній молоденькій і зовні непоганій жінці і повеселитись іноді, і підробити трохи за рахунок тих самих чоловіків.

Це проведення часу прикрашується, змашується мистецтвом. На вищому шаблі — там, де тіло продається дорого,

цього мистецтва, тобто вишуканості форм, краси і багатства одягу, барв, музичних комбінацій, більше, там, де дешевше, його менше. Але те, що дешевше, тягнеться за тим, що дороге, всіляко намагається бути схожим на нього.

Ціла армія художників служить цьому. Вдень вони працюють над кресленням, малюнками, нотами, репетиціями і т. д.— в стандартизованому порядку, як білі кулі, білі раби, для того, щоб до вечора для решти білих рабів були готові легкі розваги. При цьому вже зараз величезна більшість європейців (з середніх класів — серед пролетарів багато комуністів і старих соціалістів, які не завжди йдуть на гачок буржуазії) так отупіла в цій атмосфері, що з ними зараз марно про щось краще говорити.

Є й певна кількість людей, що впали у відчай, які, усвідомлюючи свій стан, говорять: ми фокстротуємо під ці джаз-банди і перетворюємось у напівживих, що забули себе, людей, які працюють без радощів, без радощів розважаються і всі однаково йдуть до прірви, в яку рано чи пізно і впадуть. На цю тему пишуться повісті, романи й драми, і часто, розмовляючи з німцем, французом і англійцем, ви зустрінете думку про те, що все йде до кінця. Але тим швидше вони крутяться в своєму передсмертному танці, щоб забути про цей кінець. Все це — художньо змочена, мішурно-прикрашена, самозабутня, запаморочлива гра.

Зустрічаються іноді окремі вчені або художники-ідеалісти, які працюють не для заробітку і не для того, щоб протринькати цей заробіток в якійсь гульні; таких людей вважають старомодними, на них махають руками, як на диваків, майже середньовічних людей, на яких було б смішно зважати.

Дуже характерно, що в той час як великий капітал складає величезні, все нові й нові мільйонні та мільярдні заощадження, середній стан перестав заощаджувати. Навіть у Франції буржуа-рантє, які колись славились своєю скнарістю, ховали гроші в панчошу, купували акції, тепер цього не роблять, а щовечора прїдають, пропивають і всякими способами пропускають свій заробіток крізь пальці. У німців це ще більше впадає в очі. Якщо ви спитаєте, чому в минулому життя було набагато менш галасливе, чому тепер дідусь і бабуса, яким, здавалося б, треба сидіти з їхньою кішкою на печі, також ідуть у пивну, де галас і барабани, де гола дівка розмахує і руками, й ногами,— якщо спитати їх про це, вони скажуть: «Все одно буде війна або революція і всім нашим заощадженням буде «капут». Нас одного разу піймали на цьому — більше ми не хочемо попадатись. Що таке гроші? Навіть золото і брильянти, не кажучи вже про папірці, можуть стати завтра «нічим». Всі живуть у чеканні переворотів, війн або революцій і, не сподіваючись міцно побудувати свій добробут, вважають, що залишається тільки заганяти

в утробу все, що заробиш, по можливості розмінювати зароблене на живі знаки задоволення.

Європа йде зараз під знаком надзвичайно інтенсивної, американізованої, каторжної, безрадісної праці і безрадісних, коли добре придивишся, одноманітних, хоч і найрізноманітніше прикрашених мистецтвом розваг.

Само собою зрозуміло, що і в нас мистецтво також може відігравати розважальну роль. Не можна сказати, що якась весела, смішна пісня або естрадний номер повинні бути заборонені, якщо вони не мають глибокого внутрішнього змісту, але дають можливість посміятися, відпочити, забутись. Але це — не головне завдання мистецтва.

Не можна заперечувати, що приємно випити склянку пива або з'їсти щось смачне, а не просто такий собі «нархарч». Але це не означає, що усьому цьому ми мусимо надавати великої уваги і що з цього будується наша культура. Це такі маленькі шматочки культури, такі порошинки, про які серйозно говорити не можна. Але з цих саме порошинок — смачно попоїсти, п'яно попиту, розважитись — американці і європейці створили собі кумир.

У нас мистецтво повинно бути іншим — воно повинно бути художнє, а сутність художнього в тому, що воно захоплює, примушує забутись, робить вас учасниками того, що ви чуєте або бачите. Це мистецтво розраховане на те, щоб багато в чому вас змішати, переконати і переробити. Ми будуємо світ, будуємо самих себе і від художника вимагаємо співробітництва в цьому будівництві. Він повинен з напруженістю творчості стежити за життям, пізнавати це життя, вивіряти його позитивні й негативні риси. Так це було в кращі часи мистецтв усіх епох, коли справді прогресивний клас створював мистецтво. Ми прагнемо до мистецтва водночас надзвичайно чарівного, захоплюючого, блискучого формально — саме через його змістовність і глибину, і в той же час надзвичайно впливового, надзвичайно серйозного, такого, що відіграє в житті величезну роль. Якщо не все наше мистецтво тепер таке, то дуже багато що в ньому стає таким на наших очах, і тільки це ми вважаємо серйозним мистецтвом. Такі статуї і картини ми бачили, наприклад, на виставці, організованій урядом з приводу святкування 10-річчя Жовтня, у нас з'являються вже такі музичні твори, наприклад, симфонія Шостаковича і п'єси та спектаклі на зразок «Бронепоїзда», «Розлому» і т. д., які хвилюють, заражають нас, даючи нам вище задоволення і в той же час роблячи нас іншими.

Але, крім ідеологічного мистецтва, про яке я говорив, є ще інше мистецтво, яке перетворює наше повсякденне життя, споруджує будинки, робить костюми, меблі, посуд і всю речову обстановку людини. В умовах нашого теперішнього життя нас оточує або убогість з її сірими, незручними, неін-

дивідуальними речами, які не тільки не дають нам радощів, радощів життя, але й ніби відштовхують від життя, або, якщо ми користуємось деяким достатком, нас оточує міщанський комфорт, те, що є жалюгідним відбитком західноєвропейських буржуазних смаків з їх гонитвою за фальшивою витонченістю і фальсифікованою стилізацією. Замість цього породження міщанства ми хочемо зробити обстановку просту, зручну, радісну формою, доцільну і здорову.

Окремі художники-соціалісти як в Європі, так і в нас працюють над цим. Створюються навіть окремі братства художників, які ставлять собі за мету зміну всієї навколишньої обстановки. Дещо в цій галузі проводиться вже в життя.

У нових робітничих селищах у Баку я бачив цілий ряд невеликих будиночків, пофарбованих зсередини надзвичайно радісними фарбами. Там нема ніяких шпалер, квіточок, подушечок, вишивочок і т. д., там все просто, але надзвичайно приємно, все зроблено з таким розрахунком, щоб радувати людське око. Крім того, вся обстановка в цих будиночках гігієнічна і сама собою спонукає до найбільшої чистоти і акуратності. І я зовсім не здивувався, коли одна бабуся на мое запитання, чи ходить вона до церкви, відповіла, — навіщо до церкви, мені й дома добре. Це дуже показово: людину, яка живе в курній хаті, безперечно, приваблює в церкві, крім усього, і її зовнішнє оздоблення.

Поряд із цією видозміною речової сторони людського життя буде відбуватися і поступова видозміна й самої людини. Якщо ми візьмемо зовнішню людину, якщо ми візьмемо людську фізику, людське тіло, то ми побачимо, що і в цій галузі ми можемо багато чого повчитися в буржуазії. Після війни буржуазія зробила величезний успіх у цьому відношенні. Вона підтягнула чоловіків і жінок у справі фізкультури. Буржуазія чудово знає, що рано чи пізно їй доведеться боротись з пролетаріатом, і вона вимагає від себе і від своїх підданих готовності до бійки з нами. Крім того, передбачається бійка між окремими групами буржуазії. Англійці з американцями, італійці з французами, взагалі всякий проти всякого, в різних комбінаціях.

Стара військова муштра — паради і т. д. — це зовсім відпало. Зараз від авіатора, від кулеметника, від розвідника, від телеграфіста, від звичайного солдата-піхотинця вимагається швидкість орієнтації, здорове, сухорляве, сильне, вимуштруване і спритне тіло, міцний і рухливий організм. Всього цього буржуазія вимагає не тільки від чоловіків, але й від жінок. Тому вона оголосила нещадну війну всякій повноті, всякому ожирінню. В старшому поколінні Німеччини, Австрії і Англії ви ще знайдете товстих людей, але зате в молодому поколінні ви їх не зустрінете. Самий вигляд французьких або німецьких вулиць зовсім змінився. Правда, і в

старий час на пролетарських вулицях ми не часто бачили товстих людей. Пролетаріатові не було від чого жиріти, і якщо там зустрічались товстуни, то це пояснювалось наявністю якоїсь хвороби. Але зате на буржуазних вулицях ми бачили величезну кількість товстунів і не хворих, а таких людей, що просто від'їлися, розжирили. Але зараз нічого цього ви за кордоном не зустрінете. Там всі скинули з себе все зайве, полегшили себе до мінімуму. Вони високі, вони стрункі, вони прекрасно й легко ходять, прекрасно рухаються. За останні чотири роки Німеччина досягла в цьому відношенні запаморочливих успіхів. Треба сказати, що ця революція меншою мірою торкнулась чоловіків і більшою мірою жінок.

Насамперед змінився зовнішній вигляд костюма; це — різноманітний спецодяг, різні легкі костюми для тих чи інших розваг. У тому самому костюмі, який служить для гри у футбол або лаун-теніс, буржуа ходить на службу, ходить по вулиці і навіть іде на званий обід. Фраки, сюртуки і т. д. — все це ще залишилось, оскільки служить підтягуванням дрібної і середньої буржуазії до смаків буржуазії багатой, але все це вже віджило свій вік, бо в найбільш живій частині населення спрощений спортивний костюм дістав цілковите визнання. Зараз уже ніхто не здивується, якщо чоловік прийде в гості в коротких штанях, у фланельовій сорочці і спортивних черевиках. Ніхто не скаже, що це непристойно. Навпаки, в цьому відношенні досягнуті великі успіхи. Зараз там шують костюми з легкої тканини, шують дуже добре, так що молода людина має цілком привабливий вигляд на відміну від тих «макаронних» штанів, які вже зникли на Заході, але ще існують у нас.

Але, як я сказав, особливо колосальні зрушення відбулися в жіночому побуті. Насамперед жінки постригли волосся. Довге волосся було символом жіночого рабства, служіння чоловічій хтивості. Мити волосся, розчісувати, доглядати за ним — все це безглузда річ, дурниця, але вимагає великої кількості вільного часу. В тому, що це варварський пережиток, нема ніяких сумнівів. Правда, ми можемо знайти ще багато жінок і їхніх чоловіків, які будуть говорити, що це дуже гарно, «жіночно» і т. д., але все ж треба визнати, що це — гаремна ознака. В свій час, коли стриглись такі прогресивні жінки, як Перовська або Засулич, то цим самим вони ніби плямували себе; тоді вважалось, що ці жінки омуگیرюються, переходять в розряд відступників. Все ж вони мали сміливість це робити. Зараз стрижуть волосся всі жінки, починаючи з найбільших буржуазок і закінчуючи службовцями і робітницями. Зараз ми скрізь бачимо жінок з так званим «бубікопф», тобто з зачісками, що нагадують чоловічі. В свій час думали, що ця мода незабаром мине. Але коли перукарі і

законодавці мод захотіли відновити довге волосся, то дістали рішучу відсіч і виявилися неспроможними це зробити.

Так точнісінько під час війни, коли жінці довелося бути і кондуктором, і телеграфістом, рознощиком, сестрою-жалібницею, службовкою в усяких фармацевтичних складах, її довгопола ряска, спідниця, стала їй незручною, вона в ній плуталась. Тому спідницю вкоротили. Це було цілком природне прагнення, деякі жінки, що не думали про моду, вважали, що вони просто одягли щось на зразок спортивного костюма. Але, звичайно, це не можна назвати, в повному розумінні слова, спортивним костюмом; може, з часом такий жіночий спортивний костюм увійде в ужиток, як входить зараз чоловічий,— поки що до цього справа не дійшла, і спортивні костюми ви бачите тільки там, де займаються спортом; але жінка рішуче і безповоротно вкоротила собі спідницю приблизно до колін. Правда, піп говорив з цього приводу, що в світ увійшла нова спокуса, але зате лікар сказав, що кількість хворих жінок від цього одразу зменшилась, бо підмітання спідницею, повсякчасне доторкання до землі і всіляких предметів на землі — надзвичайно шкідлива річ. Сам силует жінки став набагато більше схожий на те, чим повинна бути людина, яка працює. До війни тільки чоловічий костюм був пристосований до праці: проте чоловік і жінка повинні бути однаково спритні, повинні однаково вільно рухатись. Подумайте, коли б на чоловіка зараз нап'яли спідницю,— не знаю, як би він із цим мирився. Спідниця для жінки була своєрідними кайданами, видом чадри. Одна закриває обличчя, друга — ноги. Прагнення жінки бути більш схожою на чоловіка — це прагнення цілком законне, призначення костюма не в тому, щоб рятувати любострасних міщан від «спокусу», а в тому, щоб людині було зручно жити і працювати. Нам здається смішним, що на Сході жінка вважає ганьбою відкрити обличчя; міщанинові і попові здається жахливим сучасний жіночий костюм. Можливо, в майбутньому люди будуть ще вільніше одягатись: наші комсомольці на курортах ходять тільки в трусиках, і нічого поганого в цьому нема. Форма одягу повинна бути така, щоб людині було зручно рухатись. Це і є краса. Китайські маленькі ноги, величезні тюрбани, сім халатів на одній людині являють потворність. Також багато чого з того, що носив і носить відсталий європеєць, потворне порівняно з тим живим спортивним костюмом, який носить передовий європеєць.

Таким чином, в Європі людина щодо своєї фізики і одягу надзвичайно виросла. Сотні тисяч нинішніх німців і французів фізично зовсім не те, чим вони були до війни, і, можливо, багато в чому могли б дати нам кілька очок вперед. Хоч ми й ідемо вперед у розумінні фізкультури, але не знаю, чи доганяємо ми їх.

Ще недавно європеєць в середньому був дуже розпусний і сластолюбний. Зараз цього нема. Я не хочу цим сказати, що зовсім немає сластолюбних і розпусних європейців, такі є скрізь, але загальний тон не такий. Якщо хтось тепер почав би вихвалитись тим, що часто сходиться з жінками, має багато полюбовниць, до нього б поставились без усякої похвали. Людина повинна бути сильна, спритна, чиста і здорова. Буржуазія вбила собі це в голову дуже міцно. Європеєць іде на любовні насолоди, але дотримується строгої міри, щоб не принизити свого фізичного рівня. Нема європейця, який би з футболу, з м'яча, з веслування, з ковзанів або з автомобіля не бив різних рекордів у своєму клубі, у своєму кварталі, у своєму маленькому містечку, аж до світового рекорду. І кожного дня він вираховує, чи знизився він, чи підвищився в розумінні ваги, мускулатури, тиску крові, чи не захворів він чимось.

Цей найнапруженіший спорт, який є царем і богом у Європі, створив чистіші взаємини, ніж раніше. Звичайно, це не означає, що там не пиячать, не гуляють, не торгують жінками. Це все є, але справа в тому, що центр ваги від насолод цього типу, від грубого пияцтва, розпусти перенесений у спортивні захоплення, спортивні успіхи.

Людина в Європі поздоровішала. Смертність зменшується, кількість захворювань зменшується, і треба сказати, що не тільки серед буржуазії, а й серед пролетаріату. Пролетаріат втягується, звичайно, в свої спортивні об'єднання, те, що він не відстає від буржуазії в усіх цих відношеннях, це дуже добре.

Я зупинився на світлій плямі в європейському житті; але тут же я повинен сказати, що внутрішня суть цієї світлої плями темна, як ніч. Спитайте європейця: для чого потрібний цей спорт? Він відповість: насамперед для того, щоб битися з каналією-пролетарем, який може повстати і відібрати в мене хліб і заробіток; по-друге, щоб дати відсіч сусідам, якщо вони на мене нападуть. Європеєць-буржуа дбає про своє здоров'я і боекдатність, щоб захищати той шматок радощів життя, який він зумів у нього вирвати, причому ці радощі життя і є той самий напівп'яний, безглуздий джаз-бандний вечір, до якого він звик і який є для нього єдиною переконливою відповіддю на запитання про сенс життя. Він говорить: вдень я працюю, займаюся спортом, а ввечері вдаюся до розваг. Це для нього певного роду рівень; різниця є тільки між дорожчими і дешевшими розвагами; загальною світовою проблемою розв'язано. Ніколи не було такої безпросвітної вульгарності, як тепер. Крашні люди Європи кричать проти цього. Під час першої ж кризи, безробіття, нового занепаду капіталізму, який порушить безперерійне крутіння цього колеса, люди оглянуться і спитають себе, для чого вони жили, і, розуміють-

ся, вони впадуть у відчай. Це, зрештою, цілком тваринне, скотиняче життя, бо в ньому нема ніякого просування вперед, в ньому нема ніяких широких цілей,— людина абсолютно нічому не служить.

Ясно, що коли говорити про внутрішній зміст життя, ми нічого не можемо запозичити в них. Добре, коли наш робітник, наш комсомолец буде також розвинений фізично, також буде захоплюватись спортом і буде будувати собі гігієнічне життя на рівні життя, скажімо, німецького буржуа, який добре себе поставив щодо цього. Але весь його душевний склад повинен бути зовсім іншим.

Сенс нашої соціалістичної роботи полягає в побудові такого життя, яке дало б можливість розгорнути всі заховані в людині можливості, яке зробило б людину в десятки разів розумнішою, щасливішою, красивішою і багатшою, ніж нині. Ми весь час будуємо краще. Ми йдемо від гіршого до кращого, ми не бачимо кінця й краю цьому будівництву, але перші ланки його ми виконуємо зараз. Треба звільнити людину від нерівності, від убогості, від найганебніших хвороб, від нужди, від темряви, від братовбивчих війн.

Панівним класом Європи, який задає тон в етичному відношенні, у відношенні моралі, є буржуазія — крупна буржуазія. Чого вона хоче, які її цілі? Її цілі або безпросвітно пусті, або зловісно злочинні. Пустота цієї мети — втримати владу за всяку ціну. Невідомо навіть, чи приносить самій буржуазії якусь радість ця влада нагромаджувати мільярди на мільярди, боротися за збереження своєї фірми. Виробництво заради виробництва, конкуренція заради конкуренції тримають її в руках. Жоден буржуа не скаже: я це роблю для блага людства. Перший-ліпший Ллойд-Джордж, а не то щоб якийсь комуніст, зміг би йому зараз же довести, що він бреше. Буржуа, капіталіст, намагається замовчувати свою кінцеву мету. Втримати в своїх руках владу — це його мета, і заради утримання влади капіталізм готує внутрішні і зовнішні війни, тобто періодичні бойні людства, які ставлять усе це людство під загрозу загибелі. Ось це саме людство, яке кожного дня скрипить перами в конторі, а після цього біжить втішатися чадом буржуазних насолод,— завтра, повернувшись у контору, знайде вивіски про мобілізацію і піде вмирати і вбивати, як безмовна худоба. Він весь у руках його господаря. Його господар не тільки може завтра викинути його на вулицю, але може примусити його стати вбивцею або підставити свій лоб під кулю, або прийняти мученицьку смерть від задуршливих газів і т. д.

Про це не думають, стараються забувати про це й кажуть: як же не захищати свою країну, як же не захищати мого маленького шматочка щастя від пролетаря чи іноземця, який прийде його захопити. Ось що кажуть ці нещасні люди. І коли

ви бачите, як такий дрібний буржуа крутить свої вуса, сидячи за келихом шампанського, і як він поблажливо поглядає на вас, на російського варвара, що не зрозумів сенсу життя, то страшний жаль закрадається вам у душу. Адже їх багато. Вони і їх діти — це велика частина людства, і за ними йде ж іще значна частина робітників. Почуваєш нестерпний жаль до цих людей, які крутяться, наче білка в колесі, поки їх не пошлють убивати і вмирати.

А наш панівний клас — пролетаріат, який не може жити без того, щоб не визволяти навколо себе людей, будувати соціалістичне нове суспільство, боротися з цією буржуазією. Тому від пролетаріату ідуть зовсім інші, гарячі, магнітні струми, які цілком перетворюють усю нашу етику на цю началах — на началах творчої боротьби і служіння кожної окремої особи цілому. Звичайно, при цьому не можна забувати інтересів і прав окремих осіб. Підпорядковуючи свої інтереси загальним, оскільки це можливо, ми повинні і фізично, і розумово, і культурно всіляко розвивати свою особу. Ця особа має право на щастя, на зростання, і без щастя і зростання окремих осіб не може бути нормального будівництва культури. Але коли нас закликають до виконання того чи іншого обов'язку, коли приходить час віддати частину нашої цієї вищої мети, то ми це робимо не тільки не ремствуємо, але й з радістю, бо наша боротьба за загальне благо і є справжній будівний, творчий сенс людського буття. Це так відрізняє нас від середніх європейців, що різниця між нами і ними більша, ніж між самими європейцями і мавпою. Я навіть не знаю, що краще — європеець того типу, який я вам намалював, чи мавпа? Мавпа живе нормальнішим, узгодженішим із природою життям, а їх життя жахливе при всіх їх окремих досягненнях.

Цілком природно, що товариші комуністи інших країн і всі приймаючі до них повинні бути цілком вилучені з цієї загальної характеристики. Вони, звичайно, належать до нашого світу, але їм в оточенні доводиться набагато важче, ніж нам тут.

Я не буду говорити про будівництво сім'ї, школи як нижчої, середньої, так і вищої: вони надто складні і надто важливі, щоб можна було говорити про них мимохідь, так, як я говорив сьогодні про контури сучасного європейця.

Зробимо висновки.

Ми будемо будувати свою культуру у великій залежності від європейської; в ній є хороше, і ми це хороше будемо переносити до себе. Ми будемо вивчати європейську культуру, щоб знати її надбаня й недоліки, її силу й неміч, і тому ще, що нам треба боротися з буржуазією і з збоченнями, породженими її культурою. Але ми будемо будувати свою культуру, ідучи зовсім новим шляхом. В нашу естетику і

етику ми введемо нашу бойову програму; суть нашої революції — марксизм, який освітлює все до дна, як величезна яскрава зірка.

Ми розуміємо, чому багато європейців, що оміщанились, кидаються, задкують від нас, коли ми говоримо, що їх життя не варте ламаного гроша, що воно являє собою непотрібну й нудну мороку. Коли б вони знайшли в собі мужність глянути здоровим оком на своє життя і побачити в ньому те, що бачимо ми, що залишилося б їм робити? Щоб вступити на новий шлях справжнього людського життя і справжньої людської творчості, вільної від цих кайданів і від цієї мани, вони повинні звільнитися від буржуазії. Шлях до цього один — революція. Це означає — треба пройти через вогонь, через страшну катастрофу. Розуміється, на це здатний тільки той, кому нічого втрачати, крім своїх кайданів. А хто обріс жирком на службі буржуазії, хто втягнувся в цивілізоване обивательське життя, яке я вам зараз описав, той, розуміється, ризикувати цим міщанським благополуччям не хоче. Він, навпаки, скрученими судорогою пальцями хапається за цей буржуазний берег, ополчається проти пролетаріату, вишкіряється, як звір, коли ви говорите про революцію. Ми знайдемо підтримку тільки в пролетарських масах, у знедолених масах і, можливо, серед благородних, розумних людей з інших класів, що приєдналися до пролетаріату. Всі інші закуплені буржуазією і йдуть за нею безповоротно. Революція неминуха завдяки зростанню пролетарського руху. Про те, щоб і дрібні буржуа перекинулись до пролетаріату, подбають самі капіталісти. Вони почастиють їх ще й кризами, і війнами і покажуть, що забезпечити себе від усього цього можна тільки знищенням капіталізму. Але Європі належить пережити ще багато похмурого, що для нас уже залишилось у минулому.

Ми бідніші від інших країн і грішми, і культурним досвідом, але ми маємо в себе здорову атмосферу, ми маємо під ногами здоровий ґрунт. Величезні труднощі, які перед нами стоять, ще багатьох можуть злякати, ще багатьох можуть надломити. Але основну громаду керованого пролетаріатом трудового населення це, звичайно, не злякає. Воно буде продовжувати свою працю і радісно творити свою культуру, швидко обганяючи не стільки в кількісному відношенні, скільки в відношенні якісному те, що створила західноєвропейська та американська буржуазія. Вже зараз приїздить до нас безмежна кількість гостей, проявляється величезний інтерес до того, що в нас робиться, наче люди хочуть заглянути у свій власний завтрашній день; дедалі частіше й частіше лунають голоси в Америці й Європі, які говорять: «Хоч який бідний СРСР, але там робиться справжня справа людства». З подальшим нашим зростанням таких голосів — і однаків, і мас — буде ще більше. Часто з таких високих оцінок нашої

діяльності закордонними людьми черпаєш мужність для власної роботи.

Окремі прошарки і пролетаріату, й інтелігенції неясно розуміють, що в нас відбувається, але багато є вже готових цілком відкинути старе, шкідливе, тьмяне, що автоматично живе серед них, і раді прийняти те нове, яскраве, натхненне, що несемо ми з собою.

Після повернення з Європи сюди до нас кожного разу помічаєш ще велику бідність нашого життя порівняно з життям Європи, але зараз же поринаєш у вир нашої цілеспрямованої роботи, нашого будівництва і одразу потрапляєш в інший світ. Навколо тебе інші істоти.

Величезне щастя належати до тієї частини людства, яка вже зараз перебуває по той бік барикади, допомагає всьому людству звільнитися від усього старого, мертвого, що його душить, і приступити до соціалістичного будівництва в усіх країнах світу.



СЕЛЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ГЕНЕРАЛЬНА ЛІНІЯ ПАРТІЇ

Є тільки дві цілі, якими може жити мистецтво: воно або є проповіддю певних ідейних цінностей, або розглядається як розвага, приємне заняття.

Соціалістичний аналіз показує, що переважання мистецтва розважального характерне для класів і груп занепадаючих, позбавлених соціальної енергії. Занепадність мистецтва дає нам можливість бачити печать смерті на дуже живих і органічних зовнішньо соціальних формах. Наприклад, нинішня буржуазія: вона розвинула нечувані військові сили і ніби зовсім не має наміру здавати свої позиції. Але погляньте на її мистецтво — воно перетворилося на засіб для того, щоб розважати себе, відвертати увагу інших від серйозніших завдань; це необхідно для панівного класу, бо вся нинішня енергія імперіалістичної буржуазії є глибоко рішуча енергія, але немає цілей, якими вона могла б виправдати своє існування, немає для цього ніяких аргументів, ні філософських, ні економічних, ні політичних, ні художніх. Цілком ясно, що нинішня буржуазія з її імперіалістичною верхівкою являє собою хижаків, які від часу до часу все людське стадо ділять між собою разом з майном, землями і т. д. Такі цілі не можна захищати нічим. Тому з наближенням буржуазії до імперіалістичного її періоду дедалі більше й більше місця займає мистецтво безідейне, мистецтво — як розвага, як самоціль.

Література ідейна буває у класів, у яких є творчі цілі, є позитивна програма.

Навіть і в тих випадках, коли панівний клас ще не вичерпав своїх сил і є справжнім керівником розвитку своєї країни, навіть у цьому випадку класові-експлуататору властива гранична обмеженість. Погляньте на такий блискучий прояв творчості панівного класу, як грецька буржуазія в епоху її розвитку. Ця колонізаторська, хижацька буржуазія прагне

насамперед захистити власні інтереси, вона прагне захистити ідею рабства, як нормальну ідею (на що, між іншим, вказав Маркс), цілий ряд струпів, вад псує навіть те позитивне, що у цього класу і в його культурі є.

Чому це? Тому що досі панівним класом була завжди меншість, і навіть незначна меншість. Будувати в ім'я інтересів трудящого населення буржуазія не може.

Крім творчості панівного класу, ми маємо значні скарби, створені класом, який прагне до панування, опозиційними класами, які прагнуть до усвідомлення приниженості свого становища, усвідомлення необхідності боротися за зміну існуючого ладу. Це мистецтво з'являється тоді, коли економічний розвиток приводить пригноблений клас до нового становища: значення його в загальній економіці починає зростати, у нього виникає незадоволення своїм становищем, а звідси критика пануючого класу. Потім цей клас організовується в певну політичну силу і починає вести боротьбу з старим світом на всіх фронтах. Блискучим прикладом є боротьба буржуазії з феодалським ладом. В цю епоху буржуазія розгорнула величезну наукову і художню творчість, пройняту завжди в більшій чи меншій мірі опозиційними тенденціями щодо класу панівного.

Ми знаємо і перехідні явища. Невірно було б думати, ніби буржуазія розвивала тільки таку літературу, яка мала різко визначений буржуазний характер. Буржуазія в гострі моменти боротьби старалась викликати до себе симпатії якнайширших мас трудящих і для цього висувала прийнятні для них ідеї і лозунги. Це робилось, звичайно, не як свідомий маневр, а просто з середовища буржуазної інтелігенції висувались ідеологи, які за власним складом своєї особистості, своєї біографії, виявлялися здатними сприйняти народне обурення.

Буржуазія, що завоювала владу, впливала на мистецтво в протилежному напрямку, тобто захищала зайняті панівні позиції від усякої критики знизу. Суперечності між буржуазією великою і дрібною загострювались, утворилась дрібно-буржуазна течія і в політиці, і в мистецтві. Серед цієї дрібно-буржуазної, протестуючої літератури є цінні речі. Досить назвати Золя, щоб охарактеризувати явище, про яке я говорю.

В Росії ця протестуюча література має 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. І ця буржуазна опозиція поповнилась ще крайніми лівими, які (Белінський, Чернишевський) 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 підносила іноді до високої художності. Ніхто, і особливо селянський письменник, не може проходити повз, наприклад, такі величини у мистецтві, як Гліб Успенський і Щедрін. Ця література являє собою дуже значну силу. Але однак це були слова, яким не могло відповідати діло, і тому всі ці письменники мають надзвичайно гіркий вираз на своєму обличчі. Багато хто з них був настроєний вкрай песимістично, безнадійно, писав з гіркотою, знаючи, що читачі ллють сльози разом із ними, що ті такі самі безсилі, як і вони. Тому божевілля, самогубства, різні запої — все це поєднується з іменем майже кожного тодішнього письменника. Його описи були стогоном, скаргою, криком гніву, сміхом, за яким завжди почувалися сльози, бо сміятися добре може тільки переможець. Говорячи про українську літературу, згадуєш справжнього великомученика, людину, яка безпосередньо представляла собою селянські маси і в буквальному розумінні слова була замучена,— Тараса Шевченка. І можна тільки дивуватися з того, що він зміг стати одним із світових поетів.

Ця література була опозиційною, оскільки краща частина тодішніх письменників не могла працювати для господаря країни, він був їй ненависний. Тепер у нас епоха, яку передбачав Плеханов: при владі клас, повний сили, клас творчий, який хоче переробити світ відповідно до певних принципів, що випливають із ходу історії. При цьому пролетаріат зустрічає в своїй країні ворога,—не тільки супротивний йому клас, але й такого, як соціальна стихія темряви, хвороби, великий залишок міщанських забобонів і потворств, нарешті, мала населеність, безмежні степи, небезпеки засухи при культурній відсталості і технічній неграмотності населення. Перед класом-диктатором стоїть тепер завдання подумати про всі недоліки і труднощі, зуміти піднести країну, створити матеріальну і людську базу, з якої наперекір усім ворожим силам пролетаріат спорудить будівлю соціалістичного суспільства.

Чого ж може великий будівник-пролетаріат чекати від літератури як помічника в цьому будівництві? Якщо ми з деяким презирством ставимось до найблискуліших творів мистецтва минулого, які не є частиною будівництва реального життя людей на землі, вважаємо їх іграшками, хоча б і виготовленими з золота, то тим більше тепер все, що не сприяє нашому будівництву, падає далеко вниз у розумінні нашої оцінки. Ми розцінюємо всяке суспільне і культурне явище як плюс або мінус для нашого будівництва. 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, соціальних наук і публіцистики, статей в наших журналах і газетах, всього нашого інспекторського державного апарату. Величезна армія робітників також служить справі інформації. Але художник дає особливу інформацію. Мистецтву властивий цілком особливий спосіб синтезу — підсумовування досвіду. Це спосіб створення художньо типового. Можна підсумувати складні явища в цифрах, всі знають їх цінність. Але є теми, які не можна викласти статистичним методом, вони вимагають особливого художнього методу. В них нема 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, соціальній групі або відношенні між якимись групами, але, в усякому разі, це буде образ, тобто щось цілком конкретне, як коли б художник говорив не про суму фактів, а про напевно взятий із життя факт. В цей ідейний факт він вкладає шляхом найнапруженішого творчого процесу, шляхом збирання великого матеріалу і обробки його все, що є цінного й важливого для того, щоб характеризувати сотні й тисячі подібних явищ.

Так, наприклад, якщо ви питаєте статистика як соціолога, що таке купець, він відзначить загальні риси, властиві купцеві. Правди не вийде, а вийде або схема, або певна статистична таблиця. А Островський вибирає типові риси всіх або більшості купців, яких він спостерігає, і ви маєте цілком цілісний образ, що дає уявлення про цілу соціальну різновидність. При цьому образ дається настільки конкретний, що так і хочеться спитати, де він — цей купець — живе. Таке типове зображення, звичайно, не заперече інших методів, але є надзвичайно цінним методом інформації. В художньому творі не можна дати жодного такого оригінала, який був би один і стояв би тільки за себе, — це не потрібно нам, не цікаво. Нам цікаво, щоб село в художньому творі (приклад — «Бруски» Панфьорова) було створене з таких мужичків, на кожного з яких є сотня, тисяча схожих селян в інших селах. І оскільки виклад типового йде як розповідь про певне життєве явище, то якщо розповідач хороший, кожний із факторів і дійових осіб має величезну пізнавальну зарядку, бо дає відчуття: «Еге, почекай, це ось хто!» Іноді тільки маленьку поправочку треба внести, щоб встановити цілковиту подібність із відомими читачеві людьми чи випадками.

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

Бувають, звичайно, байдужі розповідачі, які зображують

типові події і вчинки типових людей, не говорячи, чи ставляться вони до них добре чи погано, ніде не висловлюючи власної думки.

В наші часи швидкого життя ми рідко вимагаємо від художника, щоб він усе випишував до кінця, і задовольняємось звичайно тільки натяками, це — імпресіоністський метод письма. Ховаючись за імпресіонізм, багато письменників також утримуються від висновків. Звичайно, не можна від письменника вимагати, щоб він в кінці писав: «Мораль у байці цій така». Нам не треба, щоб художник повчав, нам треба, щоб він інформував. Але якщо художник не знає, що ж виходить із того, що він розповів,— це художник поганій, у нього невистачає певного світогляду, він, як кодак, фотографує, але не реагує на речі і явища; це — поганій художник, бо художником робить людину навіть не стільки проникливий погляд і гостре перо, скільки велике почуття; такий художник відгукується на життя скоріше, сильніше, ніж людина художньо не обдарована. Звичайно, і байдужий художник може служити людству — адже навіть апарат може служити; ми не вимагаємо, наприклад, від термометра, який ми ставимо, щоб подивитись, яка температура у хворого, щоб він обурювався, пищав і т. д., але, в усякому разі, це — інструмент бездушний, позбавлений емоційності.

Дехто каже, що хороший саме той художник, який про все говорить з цілковитою байдужістю, завжди зберігає олімпійський спокій, але цей ідеал старий, придуманий тим самим класом, який усувається від дійсності. А наш художник — людина з певним почуттям. Звичайно, якщо він буде говорити не образами, а проповідувати, переконувати, то це буде, можливо, хороша людина, але поганій художник, бо, як говорив Плеханов, художник повинен сміятися, плакати, але все це — мовою образів. Погано, якщо художник, намалювавши лева, пише: «Це лев, а не собака», — але ще гірше, якщо він, намалювавши лева, сам не знає — лев це чи собака. Візьміть «Бруски» Панфьорова: там нема публіциста, але хіба можна сказати, що це річ за почуттям і симпатіями не визначена? Ви відчуваєте напруженість боротьби соціалізму з куркульством, ви прекрасно відчуваєте, на чийому боці симпатії письменника, хоч він про це і не говорить на кожній сторінці, — це ясно само собою. Справжнє мистецтво емоційне, воно не тільки інформація з допомогою типових образів і ситуацій, але ще й живий, емоційний виклад, зігрітий почуттям, воно не тільки розповідає, не тільки дає можливість орієнтуватися розумом, але допомагає і міркувати про те, що показано, міркувати на основі тих принципів живих пристрастей, якими зігрітий наш світогляд. Меншовики говорили, нібито для марксистів суспільна теорія Маркса є така ж об'єктивна наука, як і теорія Ньютона. Але треба пам'ятати

слова Маркса, що ми хочемо зрозуміти 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, розуміється, це не був би революційний клас, він не був би здатний на велику справу.

Проповідуючи образами, художник повинен мати живе серце і повинен учити нас, допомагати нам думати. Я днями прочитав оповідання початківця письменника-вчителя. Оповідання дуже непогано написано, хоч і не є шедевром. В ньому змальовується куркуль, який, ненавидячи одну молоду жінку-висуванку, жваву, міцну молодичку, вирішив її вбити. Вона живе дуже далеко від села, у лісі; куркуль пішов туди, але по дорозі зустрів вовків і прибіг до неї додому, шукаючи порятунку, надзвичайно наляканий, бо внутрішньо — це боягуз, нещасна егоїстична людина. А вона, бачачи його переляк, говорить: «Я тебе проведу». І коли вона провела його, вивела з лісу, він її вбиває. Оповідання не бозна-як написано, але ви не можете не полюбити цієї жінки. Вона проводить людину, яку не любить, яку зневажає, він заблуdivся — треба йому допомогти, хоч вона пам'ятала 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 художник повинен не тільки звеличити тип пролетаря, показати нам сильні сторони, він повинен і критикувати. Критикувати можна не тільки ворогів, критикувати можна нестійкі елементи в нас самих і наші власні хиби.

Художня критика витягує і ставить під мікроскоп шкідливі для нас риси і рисочки в художній формі і відображає негативний тип, робить його конкретним, типовим. Для цього вона розглядає його під кутом 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 свідомо брехня.

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, бо ми не тільки повинні вести боротьбу з дрібною буржуазією, але і за дрібну буржуазію, щоб залучити її на свій бік, щоб поступово втягнути її в новий соціалістичний лад. Ця сторона художньої критики має величезне значення.

Але дуже важлива й самокритика. Велике завдання—змалювати цілком цілісну, монолітну більшовицьку постать, але важливо і підмітити недоліки, смітинки і з точки зору наших сучасних завдань підмітити якусь небезпечну для нашої роботи рисочку.

Звичайно кажуть: позитивний тип створювати найважче, позитивний тип завжди здається картонажним, штучним. Звичайно, цілком позитивний тип створюється цілком позитивним середовищем. Поки його нема, доти кожний буде більшою чи меншою мірою відбивати негативні якості того далеко не досконалого середовища, з якого він вийшов.

Але вже в наш час авангардний тип, тип закінченого партійного радянського будівника, дуже високий, настільки, що від нього видно подальші висоти. Скажімо, Ленін, взятий як особистість, осяває сонячним світлом поняття про те, яким повинен бути пролетарський громадський діяч.

Художник повинен показувати позитивні типи. Рецепт — «зроби такий позитивний тип, але примішуй певну кількість негативного, інакше ніхто не повірить» — ми дати не можемо. Це справа генія, таланту, художника. 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 закінченої людини, за яку ми боремось. Це важко, на цьому легко зірватись. Якщо, скажімо, прийняти останній акт п'єси «Клоп» Маяковського за зображення майбутнього суспільства, якого ми бажаємо, то можна сказати: не варто для цього боротися, бо більш темного, невдалого суспільства не можна собі уявити. Розуміється, для того щоб змалювати майбутнє, потрібне дуже добре знання основ нашої соціології і надзвичайно сильне зображення, наявність величезної кількості барв із нашої дійсності. Все, що досі писалось в утопічних романах, слабке. Але якщо, виходячи з того, що досі спроби не вдавались, ми скажемо, що про це не можна писати, це буде груба помилка.

Те, що сказано про передбачення життя майбутнього суспільства, стосується і створення позитивних типів. Можуть заперечити: «Як же можна будувати, коли не знаєш плану, за яким будувеш, і не знаєш остаточного результату?» Але не будемо говорити про остаточний результат, його не може бути: комунізм не є кінцевий етап історії, за однією епохою буде виростати друга. Результат найближчого етапу — нова соціалістична людина. Спроби, які робились у змалюванні її, численні, але не дуже задовільні.

Розкажу вам такий факт. Один французький письменник (прізвища тепер не пам'ятаю, письменник третьорядний) написав фантастичний роман, у якому виведені люди дольодо-

викового періоду. В ньому автор намагається довести, що в них були такі ж пристрасті і така ж логіка, як і в нас, тобто що в усі віки людина, по суті, була одна і та ж сама. Французький академік (академік вищою мірою реакційний) написав у передмові до цієї книги: «Автор намагається довести, що людська натура залишилась одна і та ж сама з того часу, коли вони були людиноподібними мавпами, і 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.

Не буду зараз торкатись питання про попутницьку літературу: досі ще дійсне все те, що сказане в 1925 році в резолюції ЦК з цього приводу. Сьогодні я буду говорити про пролетарську і селянську літературу.

Отже, пролетарська література насамперед може відповісти на це запитання. Це — її прями́й обов'язок. Попутники можуть тут тільки допомогти, а основну роботу повинні зробити пролетарські письменники. Якщо вони зараз слабкі, з цього не випливає тільки те, що вони повинні стати якомога сильніші. Це — не тільки їх 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, які йдуть в авангарді селянських мас, найближчі до селянських мас свідомі люди, можуть тому легше впливати на селян, можливо, навіть сильніше, ніж пролетарський письменник, який не відчув усіма фібрами своєї істоти селянського життя і тих проблем, які перед селянством стоять.

Згідно з цим наш ЦК писав про селянських письменників у 25-му році: «Селянський письменник повинен зустрічати дружній прийом і користуватися нашою безумовною підтримкою. Завдання полягає в тому, щоб переводити зростаючий кадр на рейки пролетарської ідеології, аж ніяк, проте, не витравлюючи з їх творчості селянських художньо-літературних образів, які є необхідною передумовою для впливу на селянство».

Що це значить?

Це значить, що нам потрібен особливий селянський письменник, ідеологічні прагнення і політична програма якого були б пролетарськими. Всякий інший селянський письменник буде перехідним типом, буде відходити в бік попутництва. Генеральна лінія політики пролетаріату є єдина лінія, рятівна для селянства. Але в той же час треба розуміти своєрідність шляхів, якими кожна соціальна категорія йде до соціалізму. А для того щоб селянський письменник розумів шляхи, якими

селянство повинно йти до соціалізму, він сам повинен прийти до цього, тобто до соціалізму. Крім того, йому необхідне прекрасне знання реальної дійсності, вміння розібратися в шляхах, якими вона рухається і повинна рухатися вперед, особиста найглибша 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.

Якщо цей селянський письменник сам і не оре, якщо він пішов з ниви і став спеціалістом-письменником, то він повинен жити одним життям з селом і залишатися селянином за інтересами і методами викладу своїх думок. Такі письменники нам вкрай потрібні, ми повинні їх всебічно підтримувати. Це такий провід, без якого ніякі заряди не дадуть струму.

Особливо підкреслюється важливість художнього впливу на село тим, що селянська маса живе природою, тільки поступово виходить із світу забобонів і в величезній більшості 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. Якщо ми цього провodu, 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 нам потрібні саме такі селянські письменники.

Бувають і інші селянські письменники, вищою мірою насичені цим селянським світом, 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 боремось, наприклад, з релігією. Робота серед цих письменників входить в нашу боротьбу за дрібну буржуазію. Але є й такі письменники, які далеко від нас стоять не тому, що не розуміють соціалістичних шляхів розвитку, а тому, що відображають тенденцію капіталізму. Серед селянства є група куркульства. Треба пам'ятати, що нинішній куркуль — це недавня людина, це не колишній «потомствений» куркуль, який успадковує майно батьків, ні, він висувається у верхній шар, в групу сільських буржуа-фермерів через спритність, меткість, хижачку обдарованість і розум. Тому куркуль — ворог досить сильний. Коли б куркулі були, як їх часто малюють, заплілі 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 легко не візьмеш. Ці селянські капіталістичні елементи прагнуть відобразити свою ідеологію і в літературі. Вони знаходять

собі 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 контрольно-революційної інтелігенції набираються певні кадри, які хочуть вести куркульську лінію і говорять: «Слухай, селянине, більшовики тебе тягнуть у фабричний казан пролетаріату. Цим вони 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, і знахарство — одне слово, всю ту романтику, яка властива старому селу. Вони прагнуть 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 відображає інтереси куркуля, не шкодує фарб, щоб скомпрометувати ідею колгоспів — тут і оповідання про колективи, що розвалились, і глузування, і наклеп, і докази того, що ця форма не спроможна, бо вона «не рідня» «одвічному духові» селянства.

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

Як ми будемо боротися з такими явищами в літературі? Якщо кожну дірку, з якої не б'є кристалево чиста пролетарська вода, ми будемо затикати, користі від цього буде мало. В більшості випадків критика буває корисніша від заборони.

Ось, наприклад, Кличков. Від книги до книги він стає прогресивним, бачить, що не можна з чортами жити, але від цих чортів ніяк не може відкараскатись. Дедалі більше й більше в його книгах радикально-народницьких елементів, але ці нові рисочки, як і раніш, повні забобонів. Виходить так: я в бога не вірю, хреста натільного не ношу, з чортами не зустрічаюсь і вдачі їх наочно 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». Але якщо 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 нецтво в опоетизованому вигляді — основна тема. «Оглядаєшся назад» і бачиш: «минуле

прекрасне». Як прекрасне? Сам Кличков описує жахи 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, можливо, таку селянську книгу Головліту доведеться і не випустити. Інші ми друкуємо, але покриваємо вогнем усіх наших критичних батарей. В третіх, ближчих до нас, ми критикуємо недоліки, відзначаємо їх рух уперед. Але коли ми зустрічаємо того самого селянського письменника, про якого говоримо як про найбажанішого — ленінська свідомість у нього повноцінна, є й знання селянського укладу, і способи мислити селянською мовою, — то цьому письменникові ми повинні приділити максимум уваги, піклування й підтримки. Цей письменник — важливе знаряддя у нашій червоній армії культури, цей письменник ні на йоту не нижчий від пролетарського письменника, бо він є пролетарським письменником в 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 взяли. Ви хочете більш ніж стомільйонне село, це майже 30 мільйонів господарств, повернути на новий шлях з допомогою впливу пролетарської ідеології, пролетарської держави. Це — найвеличніший факт, який будь-коли знала людська історія, факт велетенської сутички економічної стихії самої по собі 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 з страхом, якщо вона не співчуває соціалізму, друга — з тривогою і надією, якщо співчуває, третя, можливо, просто з розбурханою допитливістю, якщо вона вважає себе зацікавленою в результатах боротьби, але має досить міцний розум і досить інформована, — всі вони з напруженою увагою повинні стежити за цією боротьбою старого села з новим, за цією величезною сутичкою сил з усіх сутічок, які будь-коли відбувались на землі.

Ленін говорив, що коли порветься змичка з селянством, перед нами 20—30 років жахливого білогвардійського терору, а якщо не порветься і ми протримаємось 10—20 років,

ведучи селянство своїм шляхом, тоді перемога в світовому масштабі забезпечена. Не для нас, комуністів, не тільки для робітників і селян цікаве це питання. Це питання долі людства. Саме тут зараз лежать певні шляхи дальшого руху людської історії на сотні років. Ось чому сюди вноситься стільки пристрасті, ось чому це питання височить над багатьма, здавалося б, навіть пекучими питаннями.

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

Ваш з'їзд, товариші, повинен послужити значним моментом 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 та боротьби.

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



НАЙАКТУАЛЬНІШІ ТЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Дуже важко окремій особі накреслити найактуальніші теми такої величезної суспільної сили, як наша література (тобто, іншими словами, роботи всієї сукупності наших письменників),— теми, в яких відбилася б сучасність і розробляючи які література стала б прямою учасницею в нашому будівництві.

По суті кажучи, сама ця література, тобто самі письменники, придивляючись до дійсності і будучи, як художники, наперед людьми чуйними і уважними, повинні були б накреслити і колективно, і сепаратно такі найактуальніші теми. А справою літературних критиків та літературознавців було б, ідучи за ними, констатувати, куди ж спрямована громадська письменницька увага, і давати цьому спрямуванню певну оцінку.

Та, по суті кажучи, воно частково так і є, і було б дуже цікаво зараз провести дослідницьку роботу на ту ж тему, яка поставлена як заголовок цієї статті,— тобто виявити на зразках літератури, що в нас є, які, на думку наших літературознавців, ці найактуальніші теми.

Однак у кожного радянського громадянина, який стоїть хоч трохи близько до нашої літератури і її долі, є, звичайно, свої міркування про те, як повинна вона функціонувати і на що спрямовувати свою роботу. Є такі міркування й у мене, і тут я постараюсь їх висловити в найзагальнішій і найкоротшій формі.

Насамперед для мене ясно, що література наша повинна— поряд з іншими завданнями— виконувати роль великого і яскравого інформатора країни про все, що в цій країні і з цією країною робиться.

По суті кажучи, ми дуже погано знаємо нашу країну. Це кожному відомо. До того ж, вона не тільки не перебуває у статичному стані (в такому стані жодна країна ніколи не

перебуває), але переживає бурхливий період катаклізму, перетворень і мутацій. Скрізь безмежна різноманітність нашого господарського і побутового життя дає зрушення — то загрозили болісні тріщини, то досягнення, які є результатом безперервної праці, але зовні здаються ніби стрибками, то конфлікти, в яких багато й героїчного, і жахливого, і огидного.

За останній час, природно, висунулась потреба в художньому нарисі, як надзвичайно важливій літературній функції. Чому саме в художньому нарисі? Кожний розуміє, що неможливо засвоїти весь цей бурхливий і багатогранний зміст, перетворити його на живу частину свідомості, яка діє на почуття й на волю (висловлюючись мовою старої психології) шляхом самих тільки звичайних статистичних довідок, технічних описів, хоча б навіть і з добавкою публіцистичного освітлення, уникаючи, в ім'я чистоти межі публіцистики та белетристики, живого образу, який показує конкретно дією або яскравим виразом реакцію і думку самого спостерігача.

Саме живе перероблення досвіду, який дістав від того чи іншого об'єкта нарисист, виклад матеріалу в гарячому, повному конкретної життєвості вигляді і певна повнота чутливості на зображене роблять нарис своєрідним незамінним фактором знання нашого про нас самих. Бо «ми» — це ж тепер — неосяжне. «Ми» — це вся країна, яка хоче перегукнутись і відчутти, як б'ються живі серця на всьому велетенському протязі перетворюваного Союзу.

Але саме ці риси, які роблять нарис жанром великої цінності, вказують на те, що обмежитися нарисом не можна. Адже нарис завжди прагне до того, щоб давати художню ілюстрацію, яскраві шматки, випуклі образи, захоплюючи дію. Чим нарис драматичніший, чим нарис живописніший, тим сильніший його вплив. Але це мимоволі переводить нарис в оповідання, в повість і навіть у роман, залежно від обсягу того об'єкта, який був обраний художником-спостерігачем.

Але ні в якому разі не можна повторювати зовсім безглузді, або, вірніше, породжені художньою безплідністю балачки про те, що не слід включати вигадку в нарис, що він повинен бути виключно і строго фактичним, ніби реалістична художня «вигадка» не може бути реальнішою від самої реальності, ніби ми давним-давно не знаємо, що художник-реаліст тому й називається і художником, і реалістом, що він вміє надати дійсності тієї глибини важливості, синтетичності, типовості, якої звичайний спостерігач не помітить у життєвому факті.

Зрозуміло, що коли художник буде «брехати», коли він буде спотворювати дійсність, то це буде дуже погано. Це буде однаково погано, чи маємо ми перед собою нарис, чи соціально-побутовий роман. Але якщо художник захоче уподібнитись механічній фотографії, не буде нічого вибирати, ні-

чого комбінувати, ніяк не буде висловлювати своєї думки ні через саму конструкцію передаваного ним матеріалу, ні через свій художній коментарій, то тоді ми будемо мати справу просто з дуже поганим кореспондентом.

І ніяких меж тут поставити не можна. Якщо я схочу дослідити сучасний переселенський рух шляхом статистики — так, як робиться це в державних звітах, — то це одне завдання, яке нічого спільного з мистецтвом не має. Зробити це в формі нарисів, що наближаються до художності нарисів Успенського або Чехова, — це вже завдання художньо-інформаційне, а зробити з цього великий роман і намалювати в ньому долю кількох переселенських сімей, які, можливо, вийшли з різних районів нашої країни, але збираються в одному якомусь краї, намалювати тут цілий ряд типів різного ступеня соціальної стійкості, зв'язати їх між собою і з навколишнім світом рядом найскладніших і показових зв'язків — значить, дати незвичайно живе уявлення про дане явище в цілому, повідомити про нього не гірше, ніж можуть повідомити томи праць якоїсь комісії, і в той же час створити літературний шедевр.

Звідси я роблю перехід до другого, не менш важливого завдання. Ясно, що мистецтво — не тільки пізнавальне явище, як пояснював його недавно т. Воронський. Мають рацію ті, хто твердить, що мистецтво є також творчим началом. Література є суспільна сила; своїм показом і навіть іноді своїм безпосереднім агітаційним «наказом» вона може керувати людьми.

Цілковита пісенітниця, ніби минули ті часи, коли письменник міг бути вчителем життя. Так, звичайно, ми зараз не побачимо письменника, який міг би винайти своє власне, індивідуальне вчення і з ним іти в життя. Але наше колективне вчення досягає такої соціально-етичної висоти, рівної якій ніколи не було на землі. І воно має потребу в своїх агітаторах не менше, ніж будь-яка церква мала потребу в апостолах та місіонерах.

Адже з того, що наш світогляд наскрізь реалістичний, з того, що вітрила нашого корабля наповнені вітром долі, попутним нам, зовсім не виходить, що ми самі можемо сидіти, склавши руки, і що нам не доводиться бути свідомими і повними ентузіазму інструкторами історії.

Серед інших завдань історії — а конкретно кажучи, серед завдань пролетаріату в нашій країні — стоїть боротьба за перевиховання пролетаріату і, особливо, за перевиховання всієї тієї трудової периферії, яка його оточує; без неї він соціалізму збудувати не може, і для неї, так самісінько, як і для себе, він цей соціалізм будує.

Говорячи, що в десятках років боротьби, яка піде за першою перемогою пролетарської революції, пролетаріат буде змінювати всю навколишню обстановку і разом з тим

радикально змінювати і себе, Маркс, звичайно, передбачав при цьому, що буде сила діячів, які будуть активно здійснювати ці процеси. І чи можна сумніватися хоч на хвилину, що ні Маркс, який так високо ставив художню літературу, ні Ленін, з його всім відомими думками про видатних передових літераторів, апітрохи не здивувалися б, якби їм сказали, що письменники-белетристи стануть першорядними працівниками цього етичного побутового перевороту?

Отже, переворот в самому пролетаріаті — це ще не кінець завдання. Далі і поряд іде ще боротьба за дрібну буржуазію проти неї самої, проти інших класів, які намагаються вирвати у пролетаріату гегемонію над нею.

Кожному впадає в очі, що завдання виховного характеру може бути виконане тільки художнім показом. Показати нову людину — яке безперечно величезне завдання! З великою свіжістю воно виконане, наприклад, у «Заздрості» Олеші, де автор поставив проблему про тонко організовану людину старого світу, яка переживає муки змішаного захоплення і ненависті, що амальгамуються в заздросях до нової людини. Але вже, звичайно, Олеша далеко не вичерпав цієї теми, і справжніх образів нової людини ми маємо вкрай мало. Проте елементи, які можуть служити для її змалювання, у нас є, і вона повинна бути змальована. І не тільки змальована: вона повинна бути багато разів змальовувана, причому треба брати її так, щоб вона проявила себе в різному середовищі, в різних сферах.

А боротьба старої і нової людини? Хіба вона відбувається тільки в формі зіткнення окремих осіб? Або у формі боротьби, яка в кавалерівській душі («Заздрість») виникає внаслідок впливу на неї різних натур? Ні, ця боротьба відбувається більшою чи меншою мірою, більш чи менш трагічно всередині кожної окремої людини, мабуть, без усякого винятку. Нова людина народжується в муках, шляхом самоочищення від усяких шлаків, шляхом величезної як громадської, так і особистої самокритики. А чи маємо ми вже справді яскраві зображення цієї боротьби, зображення її в побідоносності (це для нас зараз особливо важливо), хоч, звичайно, для того щоб підкреслити цю непереможність руху, можуть бути викладені і невдачі, і катастрофи, навіть загибель на цьому шляху. В цій статті теми накреслені дуже побіжно, тільки в загальних рисах. Вони однак слабко накреслені і в літературі або лежать ще під спудом для письменника, або мають далеко ще невичерпне втілення.

Нам ясно, що ці психологічні теми вимагають до себе реалістичного ставлення. Звичайно, наш реалізм ні на хвилину не може бути статичний. Саме явище становлення нової людини є діалектичний процес.

Конфлікти суспільні, в яких народжуються нові господар-

ські і побутові форми, самі породжують, звичайно, всякі психологічні конфлікти, тобто бурі в людській свідомості; але конфлікти психологічні в свою чергу не можуть бути взяті інакше, як саме в зв'язку з соціальними явищами. Все це, по суті, і є в найглибшому розумінні діалектичний процес глибокої метаморфози нашої країни.

Цілком ясно, що при цьому роман інформуючого типу і роман, який саркастично картає, протиставляє світ темряві, агітаційний і соціально-педагогічний, подають один одному руки.

Навряд чи можна вважати, що роман, який дає чисто об'єктивний, хоч і художній опис певного визначного явища, дає, таким чином, багатокольорову інформацію і не пронизаний тенденцією в кращому розумінні цього слова (тобто не веде владно читача до повних висновків, не виховує), є тим, що нам треба.

Одразу ж зроблю застереження: я зовсім не заперечую ні важливості такого роману або повісті, ні можливості в найспокійніших, найоб'єктивніших тонах, без усякої особистої участі автора на сторінках твору, виховавчо впливати на читача. Я не заперечую навіть важливості живої і посилено об'єктивної картини, яку може написати той чи інший попутник, який ще «виховувати» не може і за це не береться, але може бути дуже талановитим постановником проблем. Все це важливо. Але те, що треба найбільше, — це такий письменник, який сам полум'яніє нашою новою етикою, який з точки зору становлення нової людини розглядає всі явища і для якого тому всякий шматок соціального життя, ним вивчений, є картиною боротьби вчорашнього і завтрашнього дня, — боротьби, до якої байдужим він бути не може, яка зачіпає його пристрасно і порушує зовсім не обов'язкову для нашого часу олімпійську безсторонність побутописця.

Я хотів би додати до цього жаль з приводу того, що у нас зараз дуже мало так званих утопічних творів, породжених нашим власним часом. Я думаю, що Уеллс може бути взятий нами тут за зразок — тільки, звичайно, у наших Уеллсів настанова буде дана не фабіанська, а рішуче революційна. Заглянути в майбутнє, постаратись хоча б у формі наукового здогаду показати, який буде цей світ через кілька років, у що оформиться наше соціалістичне місто, в які конфлікти вступлять принципи буржуазного світу і принципи соціалістичні в різних пунктах земної кулі, одно слово, постаратись підняти завісу майбутнього — це завдання чудове.

Звичайно, робити польоти в безповітряному просторі і просто ворожити зараз було б смішно. Але в туманне ще майбутнє ми кидаємо могутні снопи проміння нашого марксистського прожектора. У нас є наші плани. І наш письменник може мріяти, не відриваючись від ґрунту дійсності. Він

повинен пам'ятати, що його завдання полягає не в породженні таких «мріянь», які повинні були б відвернути нас від життя, а в умінні перетворити в якомога реальніші і відчутніші образи ту «мрію», про яку з такою симпатією говорив т. Ленін, розуміючи під цим словом спрямованість до мети, яка об'єднує всі наші дії.

Я хотів би звернути увагу читача на те, що я написав у зверненні до редакцій журналів «Следопыт» і «Вокруг света» щодо тих нових форм пригодницького роману, які диктуються нашою дійсністю. Мені не здається потрібним повторювати все це тут.

Такі в загальних рисах і, мабуть, з істотними пропусками ті категорії актуальних тем, які зараз кличуть до себе сучасного радянського письменника.



ПРО НОВІ П'ЄСИ І ОСНОВНІ ЛІНІЇ ПРОЛЕТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Я не раз висловлювався про суперечки, які зараз ще ведуться серед пролетарських письменників і театрознавців з приводу, з одного боку, так званого психологічного реалізму, з другого — стилізуючого мистецтва. Плутанина в цьому питанні відбувається частково тому, що в нас проголошено як істину, що кожному стилю відповідає клас; з точки зору одного класу нібито можна мати тільки один стиль.

Це, звичайно, неправильно. Нема ніякого сумніву, що носієм ранньої і пізньої готики, ренесансу і барокко, а потім ампіру був один і той самий клас — буржуазія. Якщо ж назвати їх усіх єдиним, буржуазним стилем, то це буде просто заява, ніби всі коти сірі. Але всі коти сірі тільки в темряві, а ми повинні якраз освітлювати цю темряву марксистським прожектором. Ні, стиль відповідає кожного разу якійсь могутній групі даного класу, що характеризує своїм особливим впливом стан, у якому даний клас перебуває в дану епоху. Клас переживає дуже велику біографію, особливо, наприклад, буржуазія, яка надзвичайно різноманітна із століття в століття, часто з країни до країни і т. д. Зрозуміло, що новий стиль може відповідати тільки різкій зміні деяких основ в економіці, а тому і в ідеології даного класу.

Цілком можливо, звичайно, що кілька стилів існують водночас, як правило, один — поступово відмираючи, а другий — посилюючись. Так прийшла, наприклад, заміна класики романтикою, романтики реалізмом і т. д. Можливі еkleктичні епохи, наприклад, для образотворчого мистецтва і архітектури всієї другої половини ХІХ століття, коли стилем є безстилля або, вірніше, мішанина з різних стилів. Явище, звичайно, також дуже показове для характеристики носіїв цього безстилля.

Але цього мало. Саме слово «стиль» поки що досить умовне. Воно найясніше в архітектурі; в усій решті мистецтва межа,

що відділяє стилі один від одного, і навіть ознаки, за якими дана група об'єктів може бути зарахована до певного стилю, дуже непевні. Нам ще треба умовитись про те, за якими ознаками встановлюємо ми єдність стилю. Нема сумніву також, що яскравий вияв стилю можливої тільки в деяких, так званих, центральних творах, в той час як на периферії будуть твори, які або переходять в інший стиль, або мають недостатньо яскраво виявлений характер даного стилю.

Але і цих загальних зауважень ще недосить. Коли ми визначимо з цілковитою точністю, що таке стиль, то ми умовимось також, чи застосовувати нам вираз «стиль» до основних рис художніх творів, які домінують у певну епоху в мистецтві певного класу, незалежно від окремих, хоча б і дуже різних прийоми в мистецтві, чи ми будемо називати стилем кожний такий прийом, якщо він значно відрізняється від інших прийомів.

Я не сумніваюсь у тому, що пролетаріат створить у першому розумінні єдиний стиль, тобто що всі твори пролетаріату будуть мати в собі деякі риси, спільні і в той же час різко відмінні від рис, що характеризували мистецтво, які б не були епоха та клас. Але я не сумніваюсь також, що це пролетарське мистецтво буде дуже різноманітне — і не тільки в розумінні різниці жанрів, але й у розумінні різниці основних прийомів. Тепер можна вже ясно бачити, що у пролетарському стилі, який формується, позначаються два основних прийоми. Перший прийом — це прийом реалістичний; він найвищою мірою властивий пролетарському класові, який хоче тонко орієнтуватись серед явищ, що оточують його, і вимагає від художника, правдиво організуючи іноді не зовсім ясні риси життя, малювати його портрет, в той же час насичуючи цей «нарис життя» емоційно і художньо, штовхаючи читача до певних з даного шматка життя висновків класового характеру. Правдивість зображення зовнішніх явищ повинна тут відігравати роль правила. В цій надзвичайній правдивості криється величезна сила переконливості. При цьому значна частина дійсності, дуже при тому важлива, саме та, яка відбувається в свідомості людей, так би мовити, в їх середині, якої не видно цілком з допомогою зовнішніх вчинків, — повинна бути також введена художником в ланцюг подій чітко відображеною.

Людська свідомість повинна бути розкрита. Всякі «він думав», «він хотів» — мають тут законне місце. Реалістичний роман не може і не повинен бути «бегевиристським», тобто чисто поведінковим. Він повинен бути психологічним, тобто відновлювати для нас щодо всіх постатей роману зв'язок між процесами і реакціями, що не закінчились у вчинках, і зовнішніми вчинками людей. В цьому велетенська сила реалістичного роману. Жоден клас у такій мірі не мав потреби

в цьому чарівному ліхтарі, так би мовити, рентгенівського характеру, який освітлює все, що відбувається, — як відкрите спостереження зовнішніх почуттів, так і приховане — і відновлює весь життєвий потік у цілому. Такий прийом найлегше знаходить собі місце в романі. Театр не може давати безпосередньо місце внутрішнім процесам, він весь бегевіористичний. В ньому ми маємо тільки вимовлене слово і зроблений жест. Тому «психологія» театру може дати не безпосередньо «він думав», «він хотів», а тільки через готовий вчинок. Однак вчинки можуть бути так підбрані і слова людей можуть бути так організовані, щоб з якомога більшою ясністю могли ми зробити висновки і відносно процесів, що відбуваються у свідомості героїв. Реалістичні театральні дії не суперечать, наприклад, монологу. Люди, звичайно, дуже рідко говорять самі з собою або роблять довгі щирі зізнання, докладно розповідаючи про свої сумніви і т. д. Але в театрі це можна зробити принаймні прийнятним для художника, який би зовні так виправдав подібне висловлювання, щоб воно не шокувало глядача.

Другим прийомом, очевидно, потрібним пролетаріатові, є стилізуєчий прийом, в який входить карикатура, гіпербола, деформація. В той час як у реалістичній п'єсі тенденція не повинна явно просвічувати, повинна зливатися з загальним малюнком п р а в д и в о ї розповіді, тут, навпаки, автор одразу (як плакатист або карикатурист) заявляє, що він тенденційний і що в його тенденції полягає головна частина його мистецтва. Тут стоїть перед нами приклад Арістофана. Тут можливий колосальний розмах фантазії. Тут можуть виходити на сцену зовсім уявні істоти; зовнішність і характер людей можуть бути штучно деформовані, спотворені. Само собою зрозуміло, якщо це просто бурлескна фантазія, то до пролетаріату такий твір буде мати мало відношення, хіба тільки як легка забава. Але якщо за всім цим фантазуванням приховується прагнення виявити певні риси дійсності, вади класового ворога або відсталого представника свого власного класу і т. д., одно слово, якщо це — в и с о к а комедія, якщо це прийом, паралельний карикатурі, що відповідає високому пафосу закличного плаката, то таке мистецтво повною мірою прийнятне і навіть абсолютно необхідне для пролетаріату.

Будучи класом пізнаючим, і пізнаючим в усій правдивості, пролетаріат користується реалізмом, тим більше, що «правдиве» мистецтво, як я вже сказав, має і величезну переконливу силу. Але, будучи класом агітуючим, бойовничим, пролетаріат не може, звичайно, обходитись і без художніх памфлетів.

У нашому театрі це виявилось у тому, що, не виходячи з рамок пролетарського стилю, який зараз складається і межі якого тому не зовсім ясні, він іде шляхами двох прийомів — реалістичного (психологічного) і стилізуєчого (тенденційно-

го — деформуючого). Обидва прийоми можуть бути доведені до крайньої чистоти. Дві написані в цих різних прийомах драми, два виконаних у них спектаклі можуть бути протиставлені як майже абсолютна протилежність. Єдність стилю буде полягати при цьому, очевидно, в тому, що обидва спектаклі, раз вони пролетарські, будуть спрямовані в один бік: Так, легка кіншота і важка артилерія можуть бути протиставлені як протилежності майже в усьому, але бити одного і того ж ворога і становити види зброї однієї і тієї ж самої армії.

Однак оскільки ті й інші належать до одного пролетарського стилю, остільки можливі і змішані форми, і це зовсім не погано. Я уявляю собі чудові драми, спектаклі (так само і романи), які можуть бути написані з допомогою обох прийомів разом. Звичайно, від художника залежить зробити це так, щоб вони не паралізували один одного.

Часто говорять про те, що особливість фізіономії театрів, їх характерність зблідла. Вони стали схожі один на одного. По суті, інакше і бути не може. Оскільки всі театри стають поступово пролетарськими, вони неодмінно стануть театрами одного і того ж самого стилю. Різниця між ними може бути встановлена шляхом застосування різних прийомів і шляхом різниці жанрів. Але чи треба нам, щоб у нас були окремі театри легкої комедії, соціальної комедії, драми, повсякденного життя, високої трагедії і т. д. і т. п. або щоб у нас були театри, які мають своїм об'єктом місто, які відображають, головним чином, село, такий, що оновлює класиків або взагалі відбиває минуле, і такий, що виключно ганяється за найновішим? Я гадаю, що це було б великою помилкою. Нам не варто прагнути до односторонності театру, не варто обмежувати їх штучними рамками. Хай вони будуть якомога різноманітніші. Так мені принаймні здається.

Проте театри, якими ми їх зараз бачимо, відрізняються своїм походженням і носять у собі величезний заряд свого минулого. Так, наприклад, Московський Художній театр являє собою дуже тонку, цікаву різновидність реалістичного театру. Зараз тут не час аналізувати його живу палітру. Він, як відомо, ставив і в тонах натуралістичних, і в імпресіоністських, і в тонах фантастичних. Але загалом і в цілому це, звичайно, реалістичний і психологічний театр. З цим він підходить і до нинішньої драматургії. Однак навряд чи хто може докорити Художній театр за те, що він ставить і реалістичний «Хліб» Кіршона і в той же час стилізуючих «Трьох товстунів» Олеші.

Театр Мейерхольда народився в бурях революції, але має іншу зарядку з минулого, навряд чи чисто пролетарського, бо пролетаріат в цей час не тільки не доходив до таких поглядів на мистецтво, але навіть обережно ставився до них. Це була зарядка лівої буржуазної інтелігенції, що шукала в свій

час шляхів до гострої стилізації, до всіляких футуристичних фокусів і трюків, які різко порвали б з ненависним традиційним мистецтвом. Цією ненавистю театр дихає і тепер. Про таку ненависть не може бути й мови в Художньому театрі, який, навпаки, цінить традиції найвищих і найтонших форм буржуазного, вірніше, буржуазно-інтелігентського реалізму.

Пролетарські письменники, які за напрямом свого таланту спрямовані до реалістичного завдання пролетарського мистецтва або ставлять собі в даній конкретній драмі таку мету, будуть завжди прагнути поставити свої п'єси в Художньому театрі або в театрі цієї ж таки лінії. Пролетарські письменники, які будуть прагнути до аристофанівського прийому, до повної свободи від підлеглості правдоподібності, будуть тяжіти до театру Мейерхольда і його лінії сценічного виконання. Це зовсім не погано.

Погано буде, якщо при цьому будуть нещадно дубасити один одного, замість того щоб бити спільного ворога.

Я не буду зупинятися тут на плакатному аналізі п'єси «Хліб» Кіршона і «Останній вирішальний» Вишневського. Нема ніякого сумніву, що п'єса Кіршона глибша за соціальним задумом, притому драматургом виконана вона так, що соціальний задум цей більш-менш цілком досягнутий. Соціальний задум Вишневського вищий від того, який він сам виконав у тексті п'єси. А втім, застерігаюся, я тексту п'єси не читав, але стараюся вияснити його для себе з самого спектаклю.

У п'єсі Вишневського дві площини, в яких розгортається драматична дія. Перша площина — це боротьба нового мистецтва з старим. Старе мистецтво зовсім не береться при цьому як психологічний реалізм, а навпаки, як прийом трафаретної стилізації, що склалася ще в дворянські часи і стала псевдоакадемічною театральщиною. Спектакль б'є по умовності оперно-балетного театру, яка ще надто збереглася у Великому театрі, і т. д. Справа, по суті, досить невинна, і, звичайно, не це найсильніший наш ворог.

П'єса з початку до кінця пройнята боротьбою з «старим» мистецтвом. Театр прикрашений плакатами, де написано: «Старое искусство наступает густо; объединяйтесь, сторонники пролетарского искусства». Тенденція ця проведена сценічно блискуче в першій частині (до розгону старовинноумовних виконавців новоумовними), але потім вона частково заважає спектаклю. Поява співачки з «Тоскою» в клубі більшовиків уже дещо прикра, а Скрябін в останній дії, якого передають з Москви по радіо, в той час як герої вмирають під кулями ворогів, здивував публіку. Одні мені говорили: сенс цього в тому, що от, мовляв, і в такий момент радіо з Москви не може бути на висоті, а передає хтозна-що. Інші, навпаки, твердили, що поява Скрябіна на полі битви береться як щось позитивне. Не розбереш! Таке ж дивне враження створюється, коли (при

цій загальній тенденції) п'яний моряк декламує проституткам Пушкіна. Невже це — постріл у Пушкіна і чи потрібно це? Проте там же відбувається вже, безперечно, спрямований в ціль постріл по Бабелю. Взагалі ця боротьба з якимсь ворожим театрові Мейєрхольда мистецтвом, спочатку зроблена дуже забавно і по-театральному, потім переходить у трохи безладно й певірно спрямовані стріли.

Але якщо нові стилізуючі актори розігнали старих стилізуючих, то в якому ж стилі будуть вони нам показувати «правду»? От саме це й цікаво. Мейєрхольд каже: в даному випадку геть театр, який перекручує правду, який випускає балерин у розкішних спідничках як комсомолок і т. д. Це я вам розповім правду. При цій умові, здавалося б, найпростіше на місце всієї цієї балетно-оперної нісенітничі дати наскрізь реалістичні, натуралістичні сцени побуту моряків. Такий об'єкт, зображений Вишневським і Мейєрхольдом. І, очевидно, у Вишневського була саме ця мета. Його не дуже владала п'єса з життя моряків (вірніше, картини) написана справді натуралістично.

В ній, власне кажучи, дуже мало нового. Ми бачимо в ній, зрештою, старий тип моряків-героїв, а поряд моряків-гуляк, нудьгуючих проститутток, жуїруючих іноземців і т. д. Трошечки змінивши текст, можна було б цей сценарій приписати не тільки всім радянським портам, але всім портам світу. Коли б якийсь француз захотів, то з невеликими поправками він міг би перенести місце дії в Тулон, і там можна показувати, як матроси допомагають робітникам розвантажувати корабель, і там могли б розстріляти матроса-хулігана, який у проститутки вбив іноземного представника, і там можна було б показати навалу ворога на той же Тулон і героїчну смерть французьких патріотичних матросів. Цим я зовсім не хочу заперечувати, що тут все це дано в іншому контексті, що тут герой — це наш радянський матрос, який мислить покомуністичному. Але мене зараз цікавить не стільки політична настанова, скільки стильовий прийом театру.

Поставивши перед собою завдання різко показати різницю театру правди порівняно з театром брехні, Мейєрхольд тим самим повинен був (та ще при натуралістичному тексті Вишневського) дуже далеко піти по лінії цієї правди, тобто по лінії реалізму і навіть по лінії психологічного реалізму, бо треба було дати спроби показати свідомість героя й гуляки і навіть проститутки, що є у спектаклі.

Звичайно, стара заставка мейєрхольдівського театру не дала можливості просто піти реалістичним шляхом. Ми маємо зовсім умовну декорацію, а внаслідок цього і умовні мізансцени, багато в чому умовну також гру акторів. Майже всі сценарії, особливо дві картини останнього акту, розроблені в стилі плаката. Кінцівка зроблена чисто умовно, з пе-

рекликом у публіку і т. д. Стилізації тут однак менше, ніж при звичайній сміливості Мейерхольда, реалізму більше, але далеко нема і цілковитого торжества реалізму.

Чи слід заперечувати проти такого змішування стилів або, вірніше, стильових прийомів? Я думаю, що ні. Ми знаємо, що театр реалістичним до кінця взагалі бути не може. Ще Пушкін знав, що театр за своєю суттю умовний. Тому реалістичний театр у деяких випадках не тільки може, а й повинен вдаватись навіть до елементів натуралістичного характеру.

Те саме підтверджує, з другого боку, і «Хліб». «Хліб» ставить перед собою чисто реалістичні завдання: по-перше, з усією точністю і правдивістю змалювати протилежність двох типів більшовика, завдання чисто соціально-психологічне; по-друге, дати зображення хлібозаготівлі, тобто гострого дотикання диктатури пролетаріату і селянської маси в усіх її прошарках, як воно відбувається або, вірніше, як воно недавно відбувалось (до колгоспного руху). Проте театр користується цілим рядом стилізуючих прийомів. Наприклад, декорація сходки являє собою суміш реалізму і стилізації, так би мовити, умовний реалізм. Кінцівка допущена теж із так званим проломом четвертої стіни, із зверненням Михайлова до публіки, яка сидить у залі для глядачів. Звичайно, прийомів одвертої стилізації, що розбивають рамки психологічного реалізму, тут порівняно мало, але вони є, бо й Художній театр не може відгородитись від впливу стилізуючого театру. Строго витриманий реалізм спектаклю зараз майже неможливий.

Ми маємо, таким чином, перед собою два спектаклі з помітним проникненням двох основних прийомів пролетарського стилю, що формується, одного в одній. Обидва спектаклі мають великий успіх у публіки. Обидва спектаклі здаються мені загалом і в цілому дуже вдалим (хоч драматичний матеріал у мейерхольдівському спектаклі набагато слабший); а знаменують вони собою для мене триваючий розвиток обох ліній стилістичних прийомів—що добре — і до того ж, і певну тенденцію до зближення та взаємозапозичення — що також непогано. Але при обговоренні спектаклю помітні стали симптоми різкої ворожості між прихильниками обох ліній; можливо, і це не так уже погано. З діалектичної боротьби протилежностей виростає вищий синтез. Але якраз нам, мабуть, зовсім і не потрібний цей синтез, хоч взаємозапозичення і припустиме. Нам потрібне проголошення цілковитої свободи, роботи драматургії і театрів (і всього пролетарського мистецтва) в обох цих напрямках, які диктуються суттю художніх завдань пролетаріату.

Ось чому полеміка повинна стримуватися усвідомленням законності обох прийомів.



СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

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; вдавались до нього як до знаряддя боротьби і класи, протиставлені історичним розвитком панівному класові. Так зване «мистецтво для мистецтва» — мистецтво, що тікає 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 явно 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 певне ставлення до цього суспільного життя.

Наш час — найвеличніший час, який будь-коли знало людство. Наш час — це час героїчної боротьби за соціалізм, за те майбутнє людства, яке є, по суті кажучи, єдиною формою, гідною існування, і проти того минулого, яке ще живе і є негідним людини існуванням. Минуле це ще не добите, воно чіпляється ще за життя, старається задушити наше майбутнє. Мертвий хапає живого.

Ми переживаємо найвеличніший 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 строки перемоги і, можливо, 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, тим 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 і віджилих свій час груп (в тому числі частина міщанської інтелігенції), яким здається вузькістю, що ми все мистецтво цілком розглядаємо як величезної важливості загиб 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 в армію, що на нас надіта червоноармійська шапка, всі ми є учасниками стратегічного плану, можливо, і дуже важливого, але все ж таки обмеженого часом і, в усякому разі, минушого порівняно з тим, чому служили справжні генії». Такі думки показують величезне історичне недоумство, тому що питання на ділі стоїть не так: «А чи не повинен я занадто замкнутись, чи не повинен я занадто стиснутись для того, щоб ввійти в ті рамки, які від мене вимагає керівний клас нашого часу — пролетаріат», — а так: «Чи не занадто я хворий індивідуалізмом, чи не такий я ще маленький в цьому індивідуалізмі, що не в змозі розширитись до рамок пролетарської революції, не в змозі настільки підняти до висунутих нею завдань, щоб не просто виконувати їх за наказом, а цілком проітняти ними, щоб моя одвічна, моя власна пісня виявилась піснею во славу і на користь саме цих завдань».

Я думаю, 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? Вже Плеханов відзначив, що всі активні класи бувають реалістичними. Маркс говорив, що ми покликані не до того, щоб тільки зрозуміти світ, а до того, щоб його перетворювати. Але якщо 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 перема-

гала, чи тому, що перемогла. (Я не маю сьогодні часу для того, щоб зупинитися на відмінності в реалізмі цих двох фаз історичного розвитку буржуазії). В цей 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 налита вода і біля якого лежить жмуток 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 напрям думок, почуттів та переживань.

Таким був нідерландський реалістичний живопис, який Гельґ і слідом за ним Маркс визнали 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 війни Великої французької революції уляглись і велика буржуазія, справжній господар, узяла в руки владу, виник такий самий реалізм. Саме про нього Іполит 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, яка в революційну епоху високо підносила свої знамена — іноді дуже близько підходила до влади, навіть тимчасово її здобувала, але потім знову усувалась ходом подій і досить жорстко підкорилась керівництву великої буржуазії, причому деякі прошарки її поглинались, бо капітал іде по розчавлених тілах дрібних самостійних виробників, дрібних торговців і т. д. Це створювало в дрібній буржуазії найнапруженішу тугу, надзвичайне розчарування. Буржуазний реалізм симпатичний дрібній буржуазії остільки, оскільки він протиставляється старій феодальній культурі, яка старалась замкнути людину в тюрмі станових перегородок і відняти у 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 позначився 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 бути? У таких письменни-

ків, як Гюго, що були сумішшю романтика і реаліста, можливо, й була програма, але такий світогляд був суцільною фальшкою, а не справжнім реалізмом.

Дрібні буржуа говорили: «Ми не причетні до політики. Якщо пролетаріат шпортається, 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, можливо, дещо впадаючи в карикатурний тон, але все ж з науковою чесністю».

Таким чином, заперечний реалізм в тій частині, яка є чисто натуралістичною, тобто яка об'єктивно, надзвичайно чесно описує буржуазний лад, зводиться до того, що опис торкається, головним чином, 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 визволитися не можемо» — такий лейтмотив дрібнобуржуазного натуралізму.

Якщо ми візьмемо російські літературні форми реалізму, то тут ми знайдемо або лібералізм (тургеневська школа), або натуралістичний реалізм, що відбиває ту чи іншу утопію (як у Толстого), або реалізм, освітлюваний світлом бездарного, безкостного 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, прагнення ілюзії. Художники і теоретики, які досить чесні, щоб розуміти, що це — ілюзія, створюють «мистецтво для мистецтва». Такі люди нам скажуть: «Я тікаю від дійсності. Якщо я навіть її змальовую, то мене цікавить не об'єкт, а змалювання само по собі, техніка змалювання, мене цікавить чисто художній бік мистецтва». Очевидно, джерелом цієї втечі від реальних завдань є заперечний реалізм. Справді, художники такого типу іноді дають реалістичні твори, що картають буржуазний уклад (Флобер).

Але є й такі, що говорять: «Справа не стільки в мистецтві для мистецтва, скільки в заспокійливій, втихомирливій, що відводить від політики, фантазії, чудовій дочці людського духу — 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 висуває в дійсність чисто фантастичні типи. Ці фантастичні типи в нього розв'язуються 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 протипоставити дійсності різного ступеня романтичну ілюзорність.

Винятком є окремі проблески, що нагадують тенденції пролетарського мистецтва. Авторами таких творів було небагато представників молоді буржуазії, нею не розтопаних, це були згідно з термінологією Леніна прихильники американських шляхів розвитку.

В чому полягає соціалістичний реалізм?

Насамперед це також реалізм, вірність дійсності.

Ми не відриваємось 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 жахами феодального і буржуазного рабства або жорстокістю капіталізму, який наступає або відстоює своє існування. Ми знаємо, що ці формації були неминучими східцями, по яких суспільний розвиток ішов до тих умов, які створені зараз у нашому Союзі, до того, щоб люство вступило в царство свободи. Нам це 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 особливо 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 сподіватись, скоро пройде, бо не так уже важко засвоїти собі істину, що вся людська історія, кожний її фрагмент у повсякденній події, житті першої-ліпшої 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 йде в безперервній боротьбі протилежностей. Але він не тільки статик, але 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 наслідують видавати себе за марксизм, той лжемарксизм, в якому Маркс не повинний жодною краплиною чорнила, затраченою на його твори, по суті кажучи, якщо не статичний, то фаталістичний і схильний тому усувати людську волю з дійсності. Меншовицьким типом письменника буде такий письменник, який говорить про розвиток, але говорить «безсторонньо» і «об'єктивно».

Колись Михайловський твердив, що марксист (він мав на увазі революційного марксиста) повинен бути безсторонній. 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 прискорити процес, випрямити дорогу, повний 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 повний пристрасті, він — бойовий.

Це не значить, звичайно, що він неодмінно повинен включати публіцистичні чи ораторські або 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, можливо, вони є, а можливо, 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. бо в нашій країні дійсність соціалістична, і буржуазній людині в унісон з нею співати ніяк не можна. Значить, вони потрапляють в становище незадоволених елементів, пригноблених елементів. Яке ж вони будуть створювати мистецтво? Вони будуть створювати художні протоколи, художні фотографії заднього двору нашої революції, будуть говорити, як свиня в криловській байці, що вони «весь задній двір порили» і нічого хорошого там не знайшли. «Реалістичне» риття заднього двору революції в момент надзвичайно напруженої боротьби, в момент незакінченості будівництва, коли ще багато пустирів, багато незавершених будинків і всякого безладдя, — це для буржуазного реаліста вдачний момент. Він візьме все це статично — «як воно є». Уявіть собі, що споруджується будинок, і коли він буде споруджений, це буде чудовий палац. Але він ще не добудований, і ви намалюєте його в цьому вигляді і скажете: «Ось ваш соціалізм — а покрівлі то й 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 у нього буде покрівля. 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 її бачити саме так, а хто не бачить її так, той реаліст буржуазний і тому песиміст, скиглій і часто шахрай і фальсифікатор і, в усякому разі, хоче він цього чи ні — контрреволюціонер і шкідник. Він може цього сам не усвідомлювати і іноді 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 взятись романтиці?

Я вже відзначив, що ми задоволені дійсністю, оскільки вона являє собою розвиток, оскільки тенденції її розвитку нам споріднені, оскільки ми з ними ідемо разом, оскільки ці тенденції в наших грудях живуть. Ми приймаємо дійсність тому, що вчорашній день і завтрашній день схопились 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 же злочин, як і покірність, що говорить: «Де вже нам, що вже ми», — і під цим приводом відрікається від великих завдань. Ми приймаємо дійсність в русі і хочемо, щоб вона рухалась швидко. Нам хочеться її активні сили як можна скоріше організувати, як можна більше їх згуртувати. В цій справі великою силою в наших руках є мистецтво.

Мистецтво має не тільки здатність орієнтувати, але й формувати. Справа не тільки в тому, щоб художник показав всьому своєму класові, який світ зараз, але і в тому, щоб він допоміг розібратись в дійсності, допоміг вихованню нової людини. Тому він хоче прискорити 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, строго кажучи, що виходять 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 в 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 якраз цього типу романтиком — правда, не в усіх творах. Есхіл в «Прометей» хотів показати, що навіть найбільші супротивники аристократії, її суспільної моралі повинні зрештою перед нею схилитись. Але йому хотілось показати, що ворог аристократії — це не якийсь перший стрічний жалюгідний ворог, а великий ворог з колосальною духовною силою. Наступаюча демократія здавалась йому небезпечною, йому хотілось вникнути в психологію цих людей, він старався написати на повний зріст свого Прометея, який протестує, протиставить старим підвалинам нові поняття розуму, добра і навіть техніки. Тому в першій частині трагедії він чудово намалював Прометея. Не існував в 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 зустрінути у видатних людей свого часу, він поєднав в грандіозному образі, в Прометей — фігурі не ілюзорній.

Доля знищила детальні частини задуманої Есхілом трилогії і залишила тільки першу частину її. 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 фігурі Прометея всі елементи, які запалювали в той час молоду, революційну буржуазію.

Чому ж у нашому мистецтві не може бути грандіозних синтетичних образів — якщо не в романі і драмі, то в операх, в колосальних торжествах, на які збираються десятки тисяч людей? Це не реалізм? Так, тут є елементи романтики, бо 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 в такому місцеві.

Описати реального великого пролетарського вождя — це велетенське завдання, для якого потрібний дуже високий рівень світогляду і величезний талант. Але описати і самі колективи у вигляді синтетичних образів — це також важливе і велике завдання для великого письменника.

Нема причин, з яких ми повинні закреслити перед собою шлях художнього прогнозу. Згадайте, що сказав Ленін: поганий той комуніст, який не вмів мріяти.

Це не значить, що Ленін кликав мріяти, як Гофман. Ленінська мрія — мрія наукова, вона випливає з дійсності, з її тенденцій. Хіба це незаконно, що пролетаріат хоче заглянути в майбутнє, хоче, щоб йому показали наочно, дали б відчуття, що таке комунізм справді, всеосяжний?

Поет може і повинен це зробити — це важко, і тут можна помилитись: можливо, ми намалюємо, що буде через 25 або 50 років, а люди того часу скажуть: «Як вони помилились». Справа однак у тому, яке значення це буде мати 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 ґрунті колективізму. І це правда.

Дуже важливі для нас форми заперечного реалізму, які можуть переходити в будь-який ступінь зовнішньої неправдоподібності при умові величезної внутрішньої реалістичної вірності. Карикатурою, сатирою, сарказмом ми повинні бити ворога, дезорганізувати його, принизити, якщо можемо, в його власних і, в усякому разі, в наших очах, розвінчати його святню, 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 сміятись із своїх суддів, і якщо він сміється так, що й інші розуміють, що судді смішні, значить, засуджений морально перемиг. Так перемагав Щедрін могутній в його час російський монархізм, бо він показував, що внутрішньо монархізм переможений, бо він жалюгідний в своїй крокодилячій силі і жорстокій гидоті. Такий сміх не міг не бути злим. І зараз наш сміх, спрямований проти ворога, буде злий, бо ворог ще сильний.

В цій боротьбі сміхом ми маємо право змалювати 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 краша

фотографія Макдональда, бо цим штучним положенням, неправдоподібним положенням карикатура показує внутрішню правду яскравіше і гостріше, ніж будь-який інший прийом.

Таким чином, ми бачимо, що поряд з гігантським завданням соціалістичного реалізму — давати зображення повні правдоподібності, виходити з дійсного об'єкта і точно описувати його — усвідомлювати його, завжди однак так, що розвиток, рух, боротьба в ньому повинні почуватись, — поряд з цією формою можливий, по суті кажучи, соціалістичний романтизм, але такий, який зовсім відмінний від буржуазного романтизму. Завдяки величезній нашій динамічності він приводить в дію такі галузі, в яких і фантазія, і стилізація, і всіляка свобода відношення до дійсності відіграють дуже велику роль.

Уявіть тепер, що серед нас існують — якщо не існують, то це дуже добре — буржуазні романтики. Якщо їм сказати, що соціалістичний реалізм не заперечує романтики, вони зараз же підхоплять: «Ага, не заперечує? Дуже приємно. В такому разі я повинен сказати, що в романтиці цікавить мене чиста гра фантазії. Я, мов голубів, ганяю свою мрію і славлю, коли вона відпливає в голубі небеса». Або інший, може статись, скаже: «Правда, 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. У нас оголошена свобода релігії, і якщо я, наприклад, прийшов до висновку, що в православної церкви далеко не все таке низькопробне і старе, як здавалось, — 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 якщо державний апарат вважатиме за потрібне такі твори пропустити, або, можливо, 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 якщо їх навіть ховають такі самі мерці, ми говоримо: «Хай мертві ховають мертвих». Але мерці, які сидять у службових кріслах редакцій, які, хай їм біс, пишуть романи або драми, такі ж мертві, як вони самі, — адже це 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 таких, яких ми ще набуваємо; але він наскрізь віддається боротьбі, він весь наскрізь — будівник, він впевнений у комуністичному майбут-

ньому 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 рубезем нашого Союзу, це підтримує зло світу, це вчорашній день, це наш ворог, і по цій лінії ми будемо вести нещадну боротьбу.

Не в тому справа, щоб ми один одному докоряли, що тут, скажімо, не витримано досить точний реалізм і допущено стилізаційний метод,— всередині нашого табору ми повинні поважати і підтримувати один одного. Справа в тому, щоб наш письменницький світ, наш критичний світ, як весь наш робітничий світ, як весь наш бойовий і будований світ, були з'єднані воедино проти загального ворога — байдуже, чи живе він за кордоном, чи тут, а чи перебуває всередині нас. Тому що коли і всередині нас прокидається цей ворог, якщо він всередині 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 висувалась на перший план, і це тому, що коли вся література служить класовій боротьбі, то найбільш активно 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. Все це примушує нас, рахуючись із тим, 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, яким діалектика чужа. Зверніть увагу, що я не кажу «діалектико-матеріалістичний характер», бо 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 головним чином перед глядачем) дійсність, як вона протікає, не розповідає в епічному порядку, як про минуле, а безпосередньо дає безпе-

первну течію подій. Ще Арістотель сказав, що немислима драма поза конфліктами і перипетіями. П'єса повинна 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 протиріч. П'єси, в яких нема розвитку, в яких нема зіткнення суперечностей, — просто дуже погані п'єси. Якщо така п'єса подобається, то це не тому, що вона — хороша драма, можливо, 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 сам собою для нас ясний класовий характер драматичних конфліктів. Вони можуть відбуватись між окремими особами, можуть відбуватися в одній і тій же особі, в діалозі чи монологі. Але якщо 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 продивитись цілий ряд найвеличніших творів мистецтва, і ви це завжди побачите. Таке дослідження — одне з завдань нашого театрознавства і літературознавства.

В зв'язку з цим я хотів би поставити одне питання, яке чимало хвилювало нас. У свій час було модно говорити, що художник, в тому числі й драматург, повинен добренько вивчити діалектичний матеріалізм, зрозуміти, яких форм діалектичний матеріалізм набуває в художній творчості, і потім, відповідно до цього, вже й писати. Звичайно, такий підхід до справи зовсім не правильний. По-перше, невірно думати, ніби соціалістичний реалізм доступний тільки людям, що цілком опанували знання філософії діалектичного матеріалізму. Це значило б відривати деяку невелику групу письменників, що добре вивчили філософію марксизму (якщо такі є), і тільки їх вважати «правовірними» соціалістичними письменниками, проти яких всі інші будуть на становищі ізгоїв. Це зовсім неправильно. Творчість письменника соціалістичного реалізму може, звичайно, спиратись 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 найважливіших рис нашої дійсності. Людина ясно розуміє, яка іде боротьба, вона стає на певний бік у цій

боротьбі, але вона не настільки по-філософськи грамотна, щоб мати право претендувати на цілісне охоплення життя, яке дає діалектичний матеріалізм. Такий письменник пише з усією простотою безпосереднього спостереження. Але коли написане ним надходить у пролетарський штаб — в нашу партію, воно може виявитись чудовим і художнім напівфабрикатом для точного діалектико-матеріалістичного висновку.

Таким чином, тут всередині літератури соціалістичного реалізму можуть бути надзвичайно великі градації.

Якщо письменник опанував діалектичний матеріалізм в галузі соціології і філософії, то це дуже добре, глибоко добре. Можна поздоровити кожного, хто має здатність і можливість цим методом оволодіти. Але це зовсім не значить, що художник повинен спочатку дуже багато часу присвятити тому, щоб обдумати, 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 буде старатись пам'ятати про окремі положення діалектичного матеріалізму. Особливо поширена була у нас фетишизація тріади, та фетишизація, пад якою так зло сміявся Ленін в «Друзях народу». Є хороша 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 з своїми життєвими функціями. І от якось недоброзичлива жаба у неї спитала: «Чи можна тебе спитати?» — «Будь ласка». — «Коли ти першу свою ногу виставляєш вперед, які ще ноги виставляються у тебе вперед? І коли 14-та і 19-та ноги згинаються в коліні, що робить у тебе ступня 27-ї ноги?» Стонога так над цим замислилась, 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 відмовитись від цього завдання, якщо не знаєте, як це зробити «з допомогою діалектичного матеріалізму»?

Робіть це, товариші, і без до кінця засвоєного діалектичного матеріалізму. Важливо, щоб у вас було революційне чуття, розуміння основних завдань революції на даному етапі, справжня художня чіткість, щоб у вас був стиль, який справді хвилює читача і вірно передає вашу думку і ваше 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 вірно відобразити дійсність. Треба думати і про відповідну літературну техніку, яка повинна адекватно передати змальовувану дійсність. Але не

греба багато місця віддавати в цьому контексті майже схематичним питанням.

Це не значить, що нас не повинно цікавити, як діалектичний матеріалізм вступав чи включався, як він розвивався, яким життям він жив і живе в художній творчості. Розібрати цю проблему дуже важливо. І, звичайно, опанування діалектичного матеріалізму дуже багато дає художникові, якщо це опанування буде означати відповідне виховання мислення і цілісний світогляд. Якщо ж ви замість того будете підходити до кожного рядка, до кожного образу з вимогою «діалектичного матеріалізму», то цим самим ви уподібнитесь 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 тільки 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 спитати себе, наприклад: чи може існувати соціалістична трагедія?

Не тільки може, але й повинна. Маркс говорить: найвидатніші трагіки минулого змальовували муки класу, що відходив, класу, що руйнувався, трагіки нового часу будуть змальовувати 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 Зіккінгена, а Мюнцера. Чому ж нашому драматургові не взяти трагедію Мюнцера, чому не показати героїчну загибель героїв селянських і пролетарських революцій першого часу, чому не показати героя, який не впав з неба, не відірваного від землі генія, а вождя класу — того класу, якому ще не судилося було перемогти, але часткова поразка якого була, як говорив Маркс про Комуни, величезною запорукою дальших перемог. Адже це був би театральний твір, що оспівує високотрагічний образ, — образ, який викликає у нас гаряче співчуття, величезну повагу і разом з тим вселяє нову бадьорість. Чим ближче епоха, з якої взятий такий герой, до нашого часу, тим менш марна його загибель і тим ближче його дійсність до того завершення класової боротьби, до якого ми підійшли впритул зараз.

Однак і в наш час елементи трагічності ще не вижиті, бо жертви все ще не тільки можливі, але й необхідні. Потрібні були жертви громадянської війни, потрібні жертви класового

конфлікту між старим і новим світом, який відбувається в усіх країнах. Весь час приносяться жертви в нашій боротьбі з тими внутрішніми ворогами, які зараз чинять оскаженілий опір і які, проникаючи навіть в соціалістичні форми нового побуту, стараються перевернути їх 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 віддавати славу жертвам нашої боротьби, змальовувати жертви цієї віднині побідоносної 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 цей товариш, для дрібної буржуазії, несміливої і половинчастої, треба було не сміятись, а усміхатись, їй потрібна була не сатира, а гумор. А пролетаріат нещадний, якщо він сміється, то вбиває сміхом на смерть.

Товариш прийшов до помилкового 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 інтелігенцію, яка, ох, як потребує виховання аж до самих вчених академіків, які можуть нас навчити тисячам речей в питаннях, скажімо, електрики, яка для нас справді є насущним хлібом, але коли справа зайде про новий побут, про питання нашого державного будівництва, про боротьбу з нашими внутріпартійними ухилами, — тут багато академіків — просто діти, та ще, до того ж, діти, які думають, що їм так і слід «не розбиратись у політиці». Довести їм, що це негарно, а дуже й дуже погано, що вони повинні знати, як здійснюються їх чудові ідеї і чудові праці, як треба зв'язувати 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 казарму — такий собі телепень, який нічого не знає, нічого не вміє, на кожному кроці буває смішний, — чи треба ставитись до нього з таким благоговінням, що пожартувати з нього не можна, чи ж треба допустити такий сарказм, щоб людина навіки образилась? Ні того, ні другого. Якщо ви бачили коли-небудь, як пролетарі-червоноармійці поводяться з червоноармійцями-новобранцями із села, то ви знаєте, скільки гумору тут буває.

як вони чудово висміюють відсталість, невміння і як прекрасно ці жарти виховують людей, так виховують, що через місяць хлопець цілком перетворюється під впливом не тільки навчання, іноді й суворого слова, дуже великою мірою — і гумору.

Щодо класів, які пролетаріат виховує, щодо таких елементів всередині пролетаріату, які в основі хороші, гумор є чудовим вихователем. Тому гумористична комедія, ласкава сатирична комедія, що відзначає недоліки і вчить того, як їх усунути, — це дзеркало перед людиною і не таке, заглянувши в яке, вона злякалась би і почала б шукати цвях і мотузку, а таке, заглянувши в яке, вона побачить, що їй треба помитись і поголитись.

Це вищу мірою 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 тільки перетворювати світ навколо себе, але й себе самого. Перетворення 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 стараємось дати по можливості конкретно образи наших ворогів, освітлюючи їх так, щоби видно було їх 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, щоби підкреслити особливо яскраво ті чи інші висміювані нами явища.

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 здавалось феодалам, може бути тільки високопоставлена особа, інакше це — не трагедія, бо 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 кожному 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 зна-

йде собі місце в нашій драматургії, бо життя-буття — це статичне перебування, і ми могли б змалювати його тільки як негативне явище. Афанасій Іванович і Пульхерія Іванівна для Гоголя є предмети гумору, хоч і зворушеного, а для нас Афанасій Іванович і Пульхерія Іванівна — це життєве сміття. А якщо вже жаліти їх, то треба їх намалювати з трагічного боку: які умови доводили до такого стану людей, до цієї жакливої, ідіотської байдужості?

Взагалі, коли ми підходимо до драми міщанської (а «жили-були» — це драма міщанства), ми ставимось до цього світу з певним запереченням або звертаємось до нього з певним закликком. Ось чому побутова драма у нас повинна стати або комедією, або трагедією.

Дальше питання — проблема театральної ефектності.

Театр сам собою — мистецтво великої правдивості, бо 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 відрікатись від фантазії на театрі. Особливо яскравим прикладом є опера. Вагнер був у цій галузі великим завойовником і, незважаючи на те, що він був також 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 почуття, побудованої на різкому протиставленні закінчених типів і на різних типових конфліктах, на піднесених сценічних положеннях. Але тоді весь стиль мелодрами повинен бути таким, щоб музика не фальшивила, як щось таке, що вдерлося в звичайне повсякденне життя, тоді треба, щоб музика була чимсь перетворюючим і доповнюючим дію.

Опера високого змісту в душі вагнерівської (хоча, звичайно, з іншими тенденціями), безперечно, займе в радянському театрі важливе місце. Однак навряд чи нам потрібна реалістична опера типу «Асі», де кожного разу, коли людина співає «їсти подано» або «коні запрожені», це робиться на всіляких голосових фіоритурах з доповненням оркестру. Але якщо ми хочемо змалювати тріумф перемігшого пролетаріату — будь ласка, давайте нам музику, тут вона нам потрібна. Адже закликаємо ми музику на Красну площу. Якщо нам треба змалювати конфлікт двох начал, якщо ми хочемо темне, негативне, похмуре, рабське начало протиставити світлому,

революційному, гордо визивному началу, — ніщо не допоможе нам так сильно, як музика. Тому композитори повинні бути заклякані 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 має потребу в музиці. Але коли п'єса сатирична вдається до карикатури і гіпербол, тоді добре, якщо приєднується й музика, бо сміх особливо разуючий в союзи 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, вчиняє акт самопізнання, самосуду, самоорганізації. Це — величезний свідомий, соціальний акт.

І до нас драматургія відіграла таку роль, хоч часто з огидними цілями або слабо і несвідомо. До нас тільки в ідеологів американського шляху розвитку ми зустрічаємо більш чи менш близькі нам форми.

Це драматургія. А театр?

Театр сам собою, театр як такий (без драматургії) є установка, створена для того, щоб справляти якомога більше враження на публіку шляхом організації спектаклю. «Ідеальний театр» — це такий театр, який, по суті кажучи, може зобразити все, що завгодно, як дуже хороший грамофон: яку пластинку поставиш, ту він і буде грати. Якщо він справді хороший, він буде грати добре, а якщо поганий, — буде грати 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. Якщо 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 значить це, що театр має бути байдужий до загальної роботи над розвитком нашої драматургії і що Станіславський, Таїров або Театр Революції можуть сказати: «Ми — люди форми, ми даємо драматургії остаточну форму, завершеність форми. Тож давайте нам, драматурги, таку річ, яку

можна грати, дайте п'есу високого рівня театральної грамотності, щоб ми могли її цікаво зіграти». Даруйте, це не так. Радянська свідомість повинна бути властива 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 старається підвищити радянський характер того, що треба підкреслити, те, що повинно бути підкреслене, довести якомога краще закладені тут скарби або виправити помилки, і в цьому відношенні театр і драматургія повинні увійти між собою у певну взаємодію. Енгельс прямо говорить, що інструменти створювались не тільки тому, що композитор придумував нові речі, навпаки, Енгельс прямо говорить, що розвиток людства ішов 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. В цьому розумінні повинна 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 повинно 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, але 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, які ставлять перед нами ту чи іншу технічну проблему.

А що таке штукарство? Це прагнення публіку як таку, взяту поза класовим мисленням, поза творчою роботою, публіку як юрбу, захопити, розсмішити якимсь трюком, якоюсь новинкою, яка зовсім не впливає з суті завдання. У першому випадку ми маємо завдання, що йде від змісту. В другому — завдання пусто формальне.

Драматург може сказати театрові: «Нам треба, щоб на сцені з'явилися 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 почувалась наявність тисячного натовпу? Давайте шукати, тут потрібний новий метод». Тут театр підкаже, тут режисер, актор повинні бути новаторами, повинні шукати і знаходити. Але якщо режисер як «незалежний художник» скаже собі: «Давай-но я зроблю так: герой підійде близько до авансцени і з усією силою

кине футбольний м'яч в 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 буде протестувати: «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, хоча не тільки не впливають з нашої дійсності, але прямо їй суперечать, — це значить піти невірним шляхом. Не може радянський драматург сказати: «Ось які в Європі примудрилися робити тремоло і пасажі, — значить, і я повинен писати так, щоб і в мене були 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. Треба однак дуже уважно розібратись у цій тезі. Справжні великі художні твори рідко бувають скороспілими. Правда, Грільпарцер свою кращу п'єсу «Сафо» написав за 20 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 зустрічаються. Взагалі письменникові прочитати написане ще і ще раз, перевірити, переробити так, щоб все стояло на своєму місці, дуже важливо. А життя біжить. І драматург наш дуже часто говорить: «Де вже там доробляти, — у мене повинен бути внутрішній «Кодак», клацнув — готово, здаю до театру... Хоч це і недосконало, але досить свіжо».

Часто недоліком наших критиків є вузькість їх кругозору, що лежить за межами вузьких рамок, здається їм неправильним. Треба мати настільки великий кругозір, щоб бачити всю різноманітність завдань.

Можна уявити собі такий театр малих форм, який увечері покаже те, що сталося вранці, можна уявити собі живу комедію і драму, де буде відбиватися 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. Поквапливість іноді осуджує такого драматурга-журналіста; з другого боку, при потребі в злободенному висвітленні матеріалу бували випадки, що поки дописується літуха п'єска, треба уже зовсім по-іншому розв'язувати питання в зв'язку з появою нової директиви. Все це вносить в таку форму публіцистичного театру чимало нервозності.

Я таких людей не лаю. Дуже важливо стежити за завданнями, які заново виникають, і негайно відгукуватися на них,— набагато гірше поводитися ті, хто вперто залишається на своїх помилкових позиціях, незважаючи на те, що помилковість їх досить з'ясована,— я вказую на ті труднощі, які доводиться перемагати письменнику-моменталісту.

Але що ж робити письменникам, які створюють великі, серйозні речі? Що ж, значить, їх доля завжди відставати 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 їх 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 ухопитись за потрібну ланку життя, коли воно пролітало мимо,— Ленін — вживав вираз: «Серйоз і надовго». Ті речі, які ми робимо серйоз і надовго,— а їх дуже багато,— повинні серйозно і довго пророблятися, і драматург повинен давати їх в таких драмах, які були б серйозними і залишалися б існувати надовго. Нестерпне таке становище, коли театри скаржаться, що репертуару нема або що ось є хороша п'єса, та вона від минулого року. Ми вже зараз маємо ряд розв'язань таких драматичних проблем, які не є скороминущими, і в цьому напрямку 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 правда. Свідченням не нещастя нашого часу, а власної немочі буде той, хто впаде в «покірність», під прикриттям якої спробує відійти від цього основного завдання. Це потрібно, і це буде...

З цієї точки зору надзвичайно важливо зрозуміти, що за-

гальні 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 відрізка 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 здихає, 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 однаково 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 їх світ в 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, можливо, вона в них випаде з рук в той момент, коли вони замахнуться нею над нами, але може цього й не бути, а конфлікт так і так буде мати місце. Це — завдання нашого оборонного мистецтва в найширшому розумінні слова, не тільки 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 мое 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 впливає для мене?

Наше життя, особливо життя нашого села, колективізованого села, не звільнилось ще від ворожих куркульських елементів, які розпоршились і, як мікроби, поширюють 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 краший шмат для себе, для своєї сім'ї, хоч би й на шкоду своєму колективу. Наш великий ворог, величезний на зріст — капіталістичні держави, банки, трести говорять: «Чорт зна що, уже 15 років ми не можемо з більшовиками впоратись». Але в них є внутрішня зараза. Там є наш менший брат. Він живе в зама-

скованому вигляді і все отрує, все розкладає навколо себе. Ви побачите, як з часом осідати та фортеця, перед якою ми втратили всяку бадьорість». Виявити цього ворога, драматургічно зобразити в комедіях і драмах його хитрі прийоми, його маску, його тимчасові успіхи, неминучість його поразки, яка однак 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 — значить зробити нас усіх багатими. Я багатий, бо Союз республік багатий, в мене зараз споруджують Магнітобуд, в 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 їх приклад допоміг в соціалістичному народженні тим, хто ще не звільнився від гніту старих рабських почуттів, думок і навиків.

Я зупинився тільки 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, завчасно не обдумавши, яким чином тут може бути застосований діалектичний матеріалізм. Але він говорить: 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 дільницею фронту, загонном 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 вмільним 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 ними не тільки ідеї наших мислителів і вождів, не тільки перемоги наших мас, не тільки техніка, створена нашою соціалістичною працею, але наші великі художні твори, наші драми, які тоді ще будуть даватись в театрах, щоб голосом самої епохи розповісти про її історію.



ПРО СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

На останньому пленумі Оргкомітету я виступив з доповіддю «Про соціалістичний реалізм в зв'язку з завданнями радянської драматургії». Хвороба не дала мені можливості бути присутнім на дебатах, що розгорнулись на цю тему. Тільки недавно мав я можливість проглянути стенограми дискусії. Висловлювання товаришів мені як основному доповідачеві не дали багато приводів для заперечень. Однак на кількох більш-менш значних моментах я думаю зупинитись. Не в тому розумінні, щоб я прямо сперечався з моїми дуже небагатьма опонентами, а в тому розумінні, що я постараюсь трохи точніше роз'яснити мою думку в тих випадках, коли вона, принаймні деким, не зовсім ясно була зрозуміла.

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 проводити в життя в міру наших сил скрізь, 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 освітять собою, усвідомить, впорядкує всі форми найрізноманітнішої техніки, тобто всяку людську майстерність. Сюди належить, зрозуміло, в одну з перших черг, і всяке людське мистецтво. Отже, і література, значить, і драматургія.

Сперечатись про це було б у нашому середовищі, тобто в середовищі людей, що поділяють марксистсько-ленінський

світогляд, просто смішно. Ніхто з тих, що заперечували проти висунутого РАППом лозунга про метод діалектичного матеріалізму в драматургії (або в художній літературі взагалі), не мав на увазі принизити цим значення самого методу або заявити, що вивчення цього методу не обов'язкове для письменників. Зовсім інше мали на увазі ті товариші, що (як і я) висунули проти цього лозунга певні заперечення.

Кожний радянський письменник, у тому числі й радянський драматург, як кожний свідомий радянський громадянин, повинен побудувати собі, поглибити, засвоїти соціалістичний світогляд. З цієї точки зору 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, в його усвідомленні, перетворенні його в певну активну розповідь, в композиції цієї розповіді в текст спектаклю і т. д.

Тов. Стецький недавно 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 їх науки на началах діалектичного матеріалізму, а також і саму їх 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, можливо, навіть дуже важливу роль, в 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 невірна і часто продиктована не стільки знанням справи, скільки 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 до цього часу нового в усякого роду практику, побудовану на природознавстві.

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 т. 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 галузей знання 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 нема таких книг. 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 за роботу, поки не дасть собі звіту в тому, як застосувати в ній діалектичний метод, то ми паралізували б його дієздатність. Згадайте наведену у 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, ґрунтовно 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 свої 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 на-

шого будівництва цілком досить засвоїти лозунг соціалістичного реалізму. Його справа уважно вивчати життя, вивчати його під кутом зору соціалістичних начал, що по-бойовому розвиваються в ньому, поступово відтискуючи старі життєві форми.

Талановитий письменник, якщо він всією душею віддається спостереженню саме цього боку навколишнього життя і відображенню його в чітких образах, де видно було б всю напруженість, всю небезпеку цієї боротьби і разом з тим переборення соціалістичними началами поки ще 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, цим самим наблизився б до методу діалектичного матеріалізму. Він цим самим дав би чудовий матеріал до того, щоб, і дучи за ним, критик, теоретик міг все 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 підкреслив думку, 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 ефектніше втілювати цей зміст сценічним оформленням. Деякі непорозуміння, що виростають на ґрунті цього твердження, йдуть від не зовсім точної термінології, в яку, можливо (не пам'ятаю цього), впав 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 в середині цього театру — про два його елементи, які треба привести до цілковитої згоди, саме про драматурга і сцену.

ПРО РІЗНОМАНІТНІСТЬ ПРОЛЕТАРСЬКИХ СТИЛІВ

Слово «стиль» не має цілком точного, встановленого значення як в європейській мистецтвознавчій літературі взагалі, так і в нашій. Я однак дуже заперечував би проти визнання лозунга «соціалістичний реалізм» за визначення стилю. «Соціалістичний реалізм» — це цілий напрям, який буде

домінувати протягом певної епохи (можливо, навіть буде характеризувати собою форми мистецтва соціалістичного людства, так би мовити, остаточні найвищі форми справді людського мистецтва), але такі напрямки, як реалізм, класицизм, романтизм, включали в себе значну різноманітність стилю.

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 же письменник може мати кілька стилів у різні періоди своєї творчості. Можна твердити, що кожний видатний твір має свій стиль. Ми наштовхуємось також на твердження, що, мовляв, даний твір написаний в кількох різних, несполучних або, навпаки, штучно зв'язаних між собою стилях.

Це роздрібнене і вищою мірою аналітичне розуміння стилю я залишаю осторонь. Безперечно, слово «стиль» означає деяку сукупність особливостей самої концепції художнього твору (тобто 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 належними до одного й того ж стилю.

Коли, як я вже сказав, великі напрямки, які охоплювали собою протягом десятиліть, іноді століть значні людські групи, цілком допускали всередині себе кілька явно різних стилів (і це не тільки в архітектурі, де слово «стиль» має найбільш визначений смисл, але й в інших мистецтвах, а також в літературі), то якраз соціалістичний реалізм передбачає різноманітність стилів, вимагає цієї різноманітності стилів. Різноманітність стилів прямо-таки впливає з нього.

Я не маю зараз можливості скільки-небудь докладно зупинитися на цьому твердженні і розкрити цю тезу. Я зроблю це в найближчому майбутньому. Зараз я обмежусь тільки самим цим твердженням: письменники і зокрема драматурги, які належать до напрямку, до школи, до епохи соціалістичного реалізму, можуть створювати свої твори в дуже різноманітних стилях, не тільки можуть, але й будуть їх створювати в різноманітних стилях. Мабуть, будуть зустрічатись випадки, коли один і той же письменник буде вдаватись для різних цілей до різних стилів, що не виходять однак за межі соціалістичного реалізму, який, як ми умовились, включає в себе і деякі види того, що можна назвати соціалістичною романтикою.

З цієї точки зору трошки смішно, коли, наприклад, т. Кіршон у своїй великій статті «Драматургію — на передові позиції», надрукованій в «Известиях», з якоюсь люттю підкрес-

лює поділ 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 справа ніби в тому, що «консерватори» пишуть в актах або принаймні прагнуть писати в актах, а «новатори» уникають актів. Вказується ще й кілька інших, цілком випадкових ознак, наприклад, прагнення 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, художник-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 будемо мати великі сходи від такого мистецтва, яке буде майже межувати 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 всеосяжних типів, які високо здійснюються над конкретною дійсністю і набувають майже характеру.

Ми будемо ще мати нагоду набагато докладніше зупинитись на цій градації реалізму, що впливає з самої її суті, але може визначити собою дуже відмінні стилі.

Коли партія підходила до питання про пролетарську літературу, вона ніколи не брала на себе визначити, що таке стиль пролетарської літератури, або хоча б навіть передвкати, 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 якимось теоретично визначити, що таке пролетарський стиль, і потім старатись бути йому вірним, а невірних відсікати або карати. Ми повинні надати щодо стилістичних шукань нашим драматургам (і письменникам взагалі) найбільшу свободу і з їх шукань, і з їх удач і невдач виводити потім норми основних стилів нашої соціалістичної художньої творчості. Сварка на цьому ґрунті є річ дуже негожа і непотрібна. Якщо т. Кіршон справді впевнений в тому, що він набув якогось певного стилю, хай він доведе своїми творами. Якщо виявиться, що в рамках соціалістичного реалізму можливо створювати шедеври, йдучи різними методами і визначаючи таким чином кілька стилів творчості, то

цьому можна тільки радіти. Для тих, хто дійсно розуміє справжню суть етапу, який ми переживаємо, в цьому не тільки не буде нічого несподіваного, але, навпаки, деякий результат, який не може не впливати з нинішньої нашої громадсько-художньої ситуації.

Так само велике незадоволення, яке виявляє т. Кіршон у справі того, що «новатори» хочуть чогось шукати на Заході, мені здається зовсім безпідставним.

Важко собі уявити радянського письменника, який не писався 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 відгородитися від Заходу і по-грибоедовськи повертатись до якогось доісторичного Китаю «з премудрим у нього незнанням іноземців».

Що й казати, буржуазне мистецтво гние і дає мало цінного, можливо, 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. Ми схильні створити певний широкий Інтернаціонал мистецтва, в який включаємо не тільки витриманих комуністів, не тільки закінчених пролетарів, але 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 «п'єтические правила резоннее». Більше вільної творчості. В надзвичайно широких, але й дуже певних рамках, вказаних партією не тільки для письменників партійних, але 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, або подавати їй той літературний матеріал, який потрібний за її новими «завоюваннями», чи, навпаки, суспільна свідомість, 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 мисте-

цтва 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 нема, і глядач, якого ніщо не хвилює, приходиться у театр виключно для того, щоб розважитись. За цих умов всяке сценічне новаторство, природно, стає єдино рятівним засобом, без якого театри просто спорожнілі б.

Це значною мірою ми бачимо в Західній Європі.

А якщо в суспільному житті відбуваються найінтенсивніші процеси, що вкрай хвилюють усю публіку, так що остання всіма силами свідомості прагне до того, щоб їх конкретніше уявити собі, щоб здати собі звіт у тому, які сили борються і які перемагають, щоб поглиблено відчувти через любов і ненависть своє власне ставлення до цих величезної важливості процесів, то в цьому випадку суспільство, природно, висуває цілі групи драматургів, які будуть старатися 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, в розумінні зміцнення в ній особливо важливих для розв'язання даних соціальних проблем емоцій. Тоді, очевидно, така драматургія буде постачати сцені — режисерські, акторські, декораторські — нові й нові і дуже складні вимоги. Навряд чи сцена за цих умов може легко заспокоїтись на вже здобутих методах. Вона, мабуть, примушена буде шукати нові засоби театрального відображення. Але коли б навіть стара сценічна мова виявилася досить місткою, щоб вмістити в собі весь цей новий зміст, то й тоді, в усякому разі, наголос буде лежати саме на новині 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 відрізнялась від німецької мови інших першорядних учених і публіцистів свого часу, сказав цілком нові речі.

В 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 буде йти не від бажання епатувати публіку, яку нічим не проймеш, а від завдань самого життя.

Я думаю, що основна ідея моя про примат драматургії над сценою в цьому розумінні ясна. Додам тільки, що я аж ніяк не підтримую драматургійного чванства, яке може при-

вести 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 своерідний господар. Це, звичайно, дурниці і варварство. Якщо п'єса написана і прийнята театром, далі йде процес уважного і товариського співробітництва, результатом якого повинна бути єдність всіх численних елементів, що входять в остаточний результат — вражаючий спектакль.

***СТАТТІ, ПРОМОВИ
І ЗАМІТКИ
ПРО ПИСЬМЕННИКІВ***



ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ РАДІШЕВ

«Я оглянувся навколо себе,— душа моя стражданнями людства вражена стала».

Якою величною і урочистою скорботою віє від цих простих, старовинних слів. Ви бачите картину: перша людина в своїй країні, що оглянулася навколо, подивилась людським, люблячим, критичним оком і... жахнулась.

Ці слова сказав пророк і предтеча революції Олександр Миколайович Радішев, який першим, ще за царювання Катерини, в полум'яних строфах оспівав вольність і прославив грізний суд народний над царями.

Слава йому!

О. М. Радішев народився в 1749 році. Він був сином небагатого і гуманного поміщика. Однак навколо панував весь жах кріпосництва. Чи розумів його маленький Радішев? Це можливо, як можливо те, що й батьки його, люди добрі, могли осуджувати своїх диких сусідів і рано заронити зерно болісного жалю і вогненного обурення в серце підростаючої людини великої совісті.

Радішев дістав дуже добру освіту, спершу під керівництвом нововідкритого в той час Московського університету, а потім у Лейпцігу. За кордоном його привабила однак не так напівсхоластична німецька філософія, як блискуча і вільна думка великих попередників Французької революції. Гельвецій, Маблі, Монтеск'є, Руссо, що відкривали розумові нові горизонти, вражали своєю критикою підвалини старого ладу і могутньо рухали свідомість народів до ідеалів народо-владств, стали тоді і залишилися на все життя вчителями Радішева.

Спершу це вільнодумство не здавалось небезпечним. Адже сама Катерина кокетувала з лібералізмом. Але так було лише, поки їй і дворянству лібералізм цей не почав здаватись згубною загрозою. В міру наближення революції російські власті все суворіше ставилися до вільної думки, що ледве

жеврїла в Росїї, а коли революція у Франції вибухла, імператриця відповіла на неї лютими репресіями проти своїх недавніх друзів.

Вільнодумний митний чиновник Радішев, який вже раніше боровся за справедливість і мав сутички з безпосереднім начальством, виявився з найгіршою репутацією. Але це його не зупинило. Революція кликала його своїм гучним голосом, і — вірний син і учень її — він відповів.

Свою знамениту книгу «Подорож з Петербурга до Москви» він почав ще в 1785 році, але закінчив і випустив якраз в дні, коли бушувало у Франції революційне полум'я, — в 1790 році. Книга розійшлась всього в 100 примірниках, але весь Петербург говорить про неї. Рідко хто з захопленням, — більшість читачів, через безграмотність народу, належала до ворогів ідей, які проводив цей відступник свого класу, цей небезпечний перебіжчик в табір пригніченого і сліпого народу, очевидно задумавши розбудити його.

Катерина мала рацію, коли вона сполошилась. Катерина мала рацію, визнавши Радішева заколотником. Він був таким, і в тому його немеркнуча слава.

Ні, то був не тільки гуманіст, вражений звірствами кріпосного права попередник покаянного дворянина, подібний до ліберального Тургенева, то був революціонер з голови до ніг, який в серці своїму носив відгомін бунтівного і побідоносного Парижа. Не від ласки царів чекав він рятунку, а «від самого надмірного пригнічення», тобто від повстання.

У своїй яскравій книзі, яку і зараз читаєш з хвилюванням, він не тільки, то критикуючи, то ридаючи, то знущаючись, малює нам темряву поміщицької і чиновницької Росії, — він замахується вище, він прямо погрожує самодержавству, він кличе до боротьби з ним всякою зброєю і радіє пласі для царів.

Про поміщиків він говорить:

«Звірі пожадливі, п'явки ненажерливі, що селянинові ми залишаємо: те, чого відібрати не можемо, повітря. Так, одне повітря! Відбираємо часто у нього не тільки дар землі — хліб і воду, але й саме світло. Закон забороняє відбирати у нього життя. — Але хіба що раптово. Скільки способів відбирати його у нього поступово! З одного боку — майже всемогутність; з другого — німіч беззахисна... Се доля закутого в кайдани, се доля ув'язненого в смердючій темниці; се доля вола в ярмі...»

Так тоном біблейського пророка таврує Радішев свій клас. В оді «До вольності» він вибухає грозою:

О дар небес благословенний
І джерело великих дій,
О вольність, вольність, дар священний,
Шле раб хвалу красі твоїй.
Ти щире серце сповни жаром,

Перетвори могутнім чаром
Тьму рабства в сяєво зорі,
Хай Брут і Телль ще раз проснуться,
І можновладні хай здригнуться
Від голосу твого царі.

.....
Усюди рать безмежна встане,
Озброїть всіх надія вмить;
В крові мучителя-тирана
Омить себе народ спішить.
Я бачу — гострий меч палає,
Усюди смерть страшна літає
Над головою владаря.
Радійте, сковані народи!
Се право мстивої природи
На плаху повело царя.

.....
І от, роздерши темінь лживу,
Що нависала, мов туман,
Скувавши силу злу, примхливу,
Поправши влади істукан,—
Вже право тягне без улину
Його, немов громадянина,
До трону, де народ сидить.

Друкуючи у відкритій, легальній книзі ті уривки з «Вольності», які я навів, Радіщев ще додає, що таке майбутнє чекає саме нашу батьківщину.

Чи дивно, що після появи книги автор був арештований і ув'язнений в Петропавловську фортецю? Чи дивно, що обвинувачем проти нього виступила сама імператриця? Чи дивно, що крамольник присуджений був до смертної кари?

Скоріш дивно, що він все ж таки був помилуваний і смерть йому замінили десятирічною каторгою в Ілімську.

Радіщев повернувся лише за царювання Павла, в 1797 році, і поселений був у Саратовській губернії. Тіло його було зломане злигоднями сибірського життя. «Глянувши на мене,— пише він,— всякий може сказати, як старість випередила мої роки».

Але ось вступив на царство Олександр, в повітрі знову запахло тією шкідливою весною, якою самодержці інколи пригощали народ. Вона принесла з собою смерть великій людині, що душею була вірна своїм ідеям.

Ось що розповідає про це Пушкін:

«Імператор Олександр наказав Радіщеву викласти свої думки відносно деяких цивільних установ. Бідний Радіщев, захоплений предметом, колись близьким до його уможлиднених занять, згадав старовину, і в проекті, поданому начальству, поринув у колишні свої мрії. Граф Завадовський здивувався молодості його сивого волосся і сказав йому з дружнім докором: «Ей, Олександрє Миколайовичу! Охота тобі базікати,

як і раніше, чи мало тобі було Сибіру?» В цих словах Радішев відчув погрозу; засмучений і наляканий, він повернувся додому і... отруївся».

Переконали, як ніколи, в непоправності самодержавства і відчуваючи, який далекий ще напрозорочений ним революційний світанок, Радішев сказав: «Піду я краще од вас, звірі, а заповіти мої залишаться до кращих днів».

Ці дні прийшли.

Побідоносна трудова російська революція веде нещадну війну з поміщиками, і на ту частину інтелігенції, яка насмілилась стати їй поперек шляху, вона наклала важку руку трудової диктатури. Але не випадково, що перший пам'ятник, споруджуваний нею, віддає честь поміщикові і інтелігентові. Бо тут стоїть перед вами образ поміщика, який обтрусив порох дворянський від ніг, з жахом відійшов від дворян до народу і приніс йому серце, сповнене святого гніву і гарячої любові. Тут перед вами інтелігент, який знанням своїм скористувався, щоб кинути яскравий промінь в пекло старого порядку і освітити перед всіма його гнійні болячки.

Ви бачите, товариші: ми примусили для Радішева поступитися Зимовий палац, колишне житло царів. Ви бачите: пам'ятник поставлений в проломі, зробленому в огорожі двірцевого саду. Хай цей пролом являє собою для вас знамення того, який проломив народ багатирською рукою, прокладаючи собі дорогу в палаци.

Пам'ятникові першого пророка і мученика революції не соромно буде стояти тут, ніби стражу, біля Зимового палацу, бо ми перетворюємо його в палац народу: в його кухнях будемо готувати для трудящих поживу тілесну, в його Ермітажі, в його театрі і чудових залах щедро дамо поживу духовну.

Тепер дивіться на величне і горде, сміливе, повне вогню обличчя нашого провісника, як створив його скульптор Шервуд. В ньому живе щось бентежне, ви відчуваєте, що бунт ворухиться в серці цієї людини, що велично закинула орлину голову.

Радішев сам дав характеристику своїй душі. Ось що говорить він про людей, йому подібних:

«Люди сії, укріпивши природні сили свої вченням, відсторонюються від прокладених шляхів і вдаються до невідомих і неминучих. Діяльність є знаменуюча їх відміна, і в них саме властивий людині неспокій виявляється ясно. Неспокій, який створив усе, що є витонченого, і все потворне, що стосується взаємно навіть до меж неможливого і незрозумілого, відродив свободу і рабство, веселощі і муку, покоровив стихії, породив мрію і істину, пекло, рай, сатану і бога».

Могутню душу носила в собі ця людина, але коли добирала слова для загальної її характеристики, то називала її

«розумом витонченим»,— і риси цієї витонченості зумів, поряд з могутністю і бунтівливістю, надати її голові Шервуд.

Поки що ми ставимо пам'ятник тимчасовий.

Наш вождь Володимир Ілліч Ленін подав нам цю думку: ставте якомога швидше, хоча б поки що в нетривкому матеріалі, по можливості більше пам'ятників великим революціонерам і тим мислителям, поетам, яких не хотіла поважати буржуазія за свободу їх думки і прямоту їх почуття. Хай статуї попередників революції послужать наріжним каменем в споруді трудової соціалістичної культури*.

На виконання цього плану ми й ставимо тут перший пам'ятник нашої серії монументальної пропаганди. Але пам'ятник такий прекрасний, що ми зараз же приступимо до роботи для того, щоб відкрити його в бронзі на довгі віки¹.

Товариші! Хай іскра великого вогню, який горів у серці Радішева і відблиск якого яскраво освітлює натхненне обличчя його, впаде в серце кожному з вас, присутніх на цьому відкритті, і в серце всіх тих численних перехожих, які в цьому людному місці Петербурга зупиняться перед бюстом і на хвилину замисляться перед доблесним предком.

¹ На жаль, прекрасний бюст вже не стоїть перед Зимовим палацом. Незабаром настане час, коли ми повернемося до спорудження пам'ятників великим революціонерам уже в бронзі. Багато з тимчасових пам'ятників у Петербурзі були хороші, у Москві вони були набагато менш удалі. (Примітка автора 1923 р.).



ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ ПУШКІН

Думка щороку святкувати пушкінський день — добра думка, бо значення Пушкіна для російської літератури і російського народу невичерпне.

Звичайно, жодної хвилини не можна сумніваться у величезності геніального обдарування Пушкіна. Але річ не тільки в цій величезності обдарування.

«Не родися багатим,— говорить російська приказка,— а родися щасливим». Її можна перефразувати так: родися геніальним, але, головне, родися своєчасно.

Тен говорив, що література визначається расою, кліматом і моментом, нібито навіть стираючи таким чином особу. Гете в передмові до своєї автобіографії говорить: «Народився б я на 20 років раніше чи пізніше, я був би зовсім іншим». І ми, марксисты, 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. (Хоча 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 борсався в ній, страждав, рвався за кордон, загинув, заплутаний в сітях самодержавства, бездушного світу, огидних літературних звичаїв і т. д.

Все правда. То було ранньої весни, такої ранньої, коли все ще вкрито туманом, коли в повітрі з незвичайною силою множились і роїлись хвороботворні мікроби,— весни вітряної, сірої, бруднуватої. Але ті, що прийшли раніше Пушкіна, не бачили весняного сонця, не чули дзюрчання струмків. Не від-

танули їх серця, задублі були їх губи і бурмотіли в морозному повітрі неясні слова. А ті, що прийшли після Пушкіна, опинились на становищі продовжувачів. бо найголовніші слова Пушкін сказав.

Класичний вік для кожної національної літератури — це зовсім не найблискуліший у політичному, економічному чи культурному відношенні вік. Це перший вік відносно первісної, як б сказав, дитячої зрілості інтелігенції даної нації. Як тільки обставини дають можливість цій нації народитися, зміцніти, як тільки її таланти можуть скільки-небудь округлитись, зараз же вони починають кувати мову, а вона ще гнучка, вона ще податлива. Зовсім не треба фіглярничати, вигадувати, мудрувати і хитрувати. Досить брати обома руками з скарбниці народної мови і з допомогою її називати речі, як Адам у біблійі вперше називає первозданні феномени навколишнього світу.

І те ж саме щодо змісту. Ніхто ще не висловив жодного живого, жодного гнучкого, жодного складного почуття. І коли вони нагромадились в душі, вони прориваються з живильною свіжістю, незвичайною природністю. Природність, органічність, першозданність — ось ті печаті, які лежать на щасливому чолі класичних творів. І будь ти хоч премудрою головою, переверши ти навіть геніїв класичної епохи, — однаково ти багато в чому будеш епігоном, бо будеш писати мовою, якою вони писали, а вона вже звичайна, або, бажаючи йти далі, почнеш впадати в манірність, в перебільшення, в педантизм, провінціалізм і т. д. і т. п. За 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 вдаватись до імпресіонізму, тобто замість істотного відзначати випадкове і побіжне, бо істотне вже відзначене, або до деформації, тобто до прагнення перекрутити явища природи, бо так, як вони є, вони вже чудово відображені і звеличені велетнями-класиками, або до туманного символізму, намагаючись через речі бачити «складне» і «таємне» — чим так багата душа епігона.

Епігонство — жахлива річ. Ми не заперечуємо того, що серед епігонів можуть бути також велетні за обдарованістю, не менші, ніж класики, — ані того, що епігонська література може бути надзвичайно витонченою, оригінальною, сильною, навіть разуючою. Але завжди люди мимохіть, в кращі хвилини свої, оглянувшись на Гете, на Моцарта або глибше, в інші класичні часи — на Гомера, Калідасу, будуть почувати, 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.

Можливо, великий потоп соціальної революції, можливо, повсталий пролетаріат здатний зовсім до дна, з самої основи освіжити мистецтво. Але це ще дуже сумнівно, і вже, певна річ, не можна заради цього гаданого оновлення заявляти претензії на становище голої людини на голій землі.

Пролетаріат може оновити людську культуру, але в глибокому зв'язку і спадкоємності з досягненнями минулої культури. І, можливо, найбільш вірною є надія на те, що тут ми будемо мати явище ще небувале, не явище нових народжень, а фаустівського повернення до юності з новими силами і новим майбутнім, з усією пам'яттю про минуле, що однак не обтяжує душу.

Поки залишимо 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, бо був першим, хоча ж і ті, що прийшли за ним, «російські творці» від Гоголя до Короленка, за їх визнанням, немало скорботи винесли на плечах своїх. Він багато страждав, бо його чудовий, полум'яний, запашний 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 вдячністю серце кожного, хто вперше, навчаючись великій і могутній російській мові, вперше припадаючи до джерел священного справжнього мистецтва, п'є з Пушкіна.

Якщо порівняти цього корифея нашої чудової літератури з іншими зачинателями великих літератур, з неоцінними геніями: Шекспіром, Гете, Данте і т. д., — то мимохіть зупиняєшся перед деякою абсолютною своєрідністю Пушкіна, при тому 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 розвертається між самосвідомістю її носительки — інтелігенції, і навколишнім побутом. Вона хворобливо чуйна, вона піднесена, благородна, вона страдницька і пророча.

А проте, якщо одразу, не вдумуючись в деталі, глянути на

творчість Пушкіна, то перше, що здивує,— це вільність, ясне світло і якась танцююча грація, молодість без кінця, молодість, що межує з легковажністю. Звучать Моцартові менуети, бігає по полотну і викликає гармонійні образи пензель Рафаеля. Чому ж Пушкін в цілому, в головному такий безтурботний, безтурботний до того, що навіть кажуть іноді: «Все ж таки це не Шекспір, все ж таки це не Гете, ті більш глибокодумні, ті більш філософи, більш учителі?»

Правда, це розмови неправильні, принаймні не зовсім правильні, бо варто тільки підняти пелену грації Пушкіна, і можна побачити глибини, що провіщують подальшу російську літературу: «Моцарт і Сальєрі», «Бенкет під час чуми», деякі сцени «Бориса Годунова», деякі ліричні пориви в «Євгенії», загадковий «Мідний вершник» і багато іншого — все це якийсь широкий океан, якісь жахливі провалля і види на такі вершини, куди тільки-тільки могли б долинути крила Данте і Шекспірів.

Але ці догадки, ці з надзвичайною легкістю на абордаж взяті психологічні і інтелектуальні цінності, на які Пушкін нібито не звертає особливої уваги, подібно до чудового «Фауста» *, де в невеликій сцені Пушкін стає врівень з Веймарським напівбогом, все це створене нібито ненароком, нібито велика рука, пробігаючи по клавіатурі тільки що відкритого інструмента, знайомлячись і знайомлячи інших з усіма чарівними сполученнями звуків на ньому, від часу до часу видобуває кілька акордів, вірніше дисонансів, що вражають слухачів.

Звідки ж це пушкінське щастя при нещасті його особистого життя? Можливо, це цілком індивідуальна риса? Я вважаю, ні. Я вважаю, що і тут Пушкін був органом, елементом, частиною російської літератури в усій її історичній органічності.

Встав богатыр, силюнка по жиюнках так і переливається. Вже передчуються прикrostі і вболівання, вже передчуються ця глибина і мука окремих проблем,— але поки не до них, і навіть вони радують. Все радує, бо сильна ця прекрасна юність. В Пушкіні-дворянині насправді прокидався не клас (хоча клас і наклав на нього деяку свою печать), а народ, нація, мова, історична доля. Ось це насіння, яке привело-таки нарешті до нашої гіркої і сонцесайної 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 і свіжий. Звичайно, Пушкін засвоював з геніальною швидкістю і Мольєра, і Шекспіра,

і Байрона, і поряд Парні, і всяку іншу дрібноту. В цьому розумінні він культурний. Але все це зовсім його не обтягувало, 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 пагорба, 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 дещо особливого служіння нашого народу серед інших народів-братів.

Любити Пушкіна добре, і, можливо, особливо добре любити Пушкіна в наш час, коли настає нова весна, якимось безпосередньо за досить гнилою осінню. Російська буржуазія, російський буржуазний уклад найкоротшим шляхом впав в останні судороги епігонства, в декаданс, з декадансу — в ту художню кувирть-колегію, яку породила зживаюча себе культура інших народів буржуазного Заходу. Нова весна приходить в грозах, в бурях, і треба віддати мистецтву ту дань уваги, яка можлива була для кращих людей Росії в першу пушкінську весну. Але між пролетарською весною, якою вона буде, коли земля почне одягатися квітами, і весною пушкінською набагато більше спільного, як я вже говорив якимось, ніж між цією весною, що наближається, і тим різнокольоровим нібито золотом, насправді сухим листям, яким усіяний був ґрунт до настання нинішніх громових днів.



В. Г. БЕЛІНСЬКИЙ

Мое завдання буде мати досить скромні рамки. У своїй статті я обмежусь тією новою оцінкою Белінського, яка впливає з нашої великої революції, тобто я постараюся зробити спробу визначити місце Белінського в історії російської культури з точки зору класу, який є носієм Жовтневої революції. А втім, і тут я буду робити не нову справу, бо робота ця виконана ще до революції Г. В. Плехановим.

Насамперед така величезна постать, як Белінський, що характеризує собою все, що є кращого в російській інтелігенції, могла з'явитися тільки у виняткову епоху соціальної біографії народу взагалі і цієї його інтелігенції зокрема.

Часи Белінського були до певної міри епохою пробудження нації.

Кожна національна культура з нашої марксистської точки зору завжди має класовий характер, тобто визначається культурно-домінуючим класом.

Нижчі прошарки російського народу дуже мало впливали на його національну культуру. 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 однак в перші десятиліття минулого століття самосвідомість в Росії збіглась з виникненням такої самосвідомості в передових групах дворянства.

Весна російської поезії і російської думки ознаменувалась появою Пушкіна і групи поетів та письменників, що носили на собі печать дворянської культури і дворянських підходів в цьому творчому акті, яким вони обдарували весь народ.

Белінський це чудово усвідомлював, і ви, звичайно, пам'ятаєте ту яскраву характеристику Пушкіна як дворянина, яку Белінський не раз повторював.

Але коли б це була тільки дворянська самосвідомість, то період дворянського культурництва міг би зовсім не входити в історію російської національної свідомості. Треба сказати однак, що панівний клас у епоху свого розквіту, найяскравіше виражаючи свої класові тенденції, в той же час 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 азійським самодержавством передові групи дворянства швидко визначились як опозиційні. Це також давало цим групам право на деякий час ставити себе нібито на чолі всього пригнобленого народу.

Дворяни усвідомлювали, звичайно, що вони належать до панівного класу, і звідси патріотичний душок *, властивий їм всім, навіть найбільш радикально настроєним. Але все ж перед думкою дворян розкрились деякі горизонти, і багато хто з них далеко випередив казематне самодержавство і кріпосну різку. І ще одне зауваження. Якщо передовий клас якогось великого народу починає своє свідоме життя, то він, звичайно, стає насамперед перед загальнішими проблемами, перед питаннями природи, життя і смерті, любові і т. д. В 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, тимчасом як наступні, хоч вони і не поступаються їм в геніальності, переходять уже до питань детальніших. Пізніше з'являються епігони, які, при всій талановитості, примушені або товкти старе, або придумати 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 Белінського дворянство продовжувало відігравати значну роль. Кращі прошарки дворянства дедали з більшою відразою ставились до власного свого соціально-політичного становища — і це тому, що все більш відчувався тиск усієї маси російського народу, який нібито починав прокидатись. Звичайно, не можна було чекати, що народ безпосередньо виступить на арену культурної діяльності. Кращі з дворян нібито служили до певної міри йому рупором, і однак було ясно, що необхідна поява нової суспільної групи, позбавленої дворянських забобонів, ближчої до народу і в той же час, на відміну від мас, здатної опанувати в значній мірі 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 видатну роль в історії нашої думки або нашого мистецтва. Слід дивуватися з прозорливості Белінського, який однак відводив буржуазії велику роль в майбутньому. Так, він говорить: «Противна річ буржуазія, але не можна думати, що буржуазія не потрібна, навпаки, до краю потрібна вона нам, вона може створити ґрунт для розвитку культури» *. Це свідчить про чудовий розум Белінського.

Але, так би мовити, заступником буржуазії в Росії виявилась дрібна буржуазна інтелігенція. Я не хочу сказати, щоб подібний прошарок не відіграв ніякої ролі в Західній Європі. Навпаки, роль його й там дуже велика. Але в нас народницька інтелігенція** 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, входили різночинці. Тут були діти духовних осіб, фельдшерів, дрібних чиновників, які жадали знання. Уряд, рахуючись із непереможною потребою держави і господарства в освічених людях, примушений був відкривати перед ними двері шкіл і усвідомити, що старого служилого класу недостатньо. Довелось викликати нового студента, так би мовити, з надр народних або з прошарків, близьких до цих надр.

Він прийшов звідти з своєю незвичайно яскравою фізіономією, і найголовнішим представником його був саме Віссаріон Григорович Белінський. Типовий інтелігент, різночинець середини ХІХ століття, він був, по суті кажучи, майже пролетар. Він був убогий, ні з ким і ні з чим не зв'язаний. З самих дитячих років своїх він бачив навколо себе пригноблення всього навколишнього. Такі люди, як тільки починали мислити, мислили опозиційно або навіть революційно. Звичайно, різночинці були верхівками мас. Але все ж вони належали до цих мас, і знання відбивалося в них вороже до верхів дворянських і бюрократичних.

Символічно, що цей напівосвічений Белінський, якого вигнали з університету за нездатність, обігнав потім своїх геніальних співбратів з дворянського класу.

Починаючи з 40-х років він кожному молекулу засвоєного 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 критично мисляча особа, моя сила в яскравості моєї ідеї і пристрасті моєї емоції. Я вийду і буду кричати, криком мого серця я розбуджу когось сильного.

Кого ж сильного міг бажати розбудити різночинець? Звичайно, такою силою могла бути тільки народна маса, і наперед — селянство. Пізніше різночинці і перейшли до цієї роботи.

А Белінський з самого початку не довіряв можливості викликати в прискореному порядку 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, для нього виявилась прірва, яка вимагала його сил для перебудови життя. Він чув заклик — припинити страждання народу, з якого вийшов, і не бачив до цього абсолютної ніяких шляхів. Ця самотність позначається не тільки на його внутрішньому, але й на його зовнішньому існуванні. Белінський був більше від усіх самотній. Його мучила ця татарська цензура і постійна небезпека безпосереднього тиску влади на його долю, що тільки випадково не обрушилась на голову Белінського. Його мучила також бідність, яка переслідувала його до кінця життя. Він передчасно вмер.

Особистість Белінського 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 властива була свідомість, 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 Белінський, вважали, що Росія вступить останньою в сім'ю демократії, але вона скоротить усі етапи і віділлється в найновіші форми людської суспільності раніше, ніж Захід.

Те, що Белінський віддався майже цілком літературній критиці, безпосередньо зв'язане з величезним значенням, яке художня література відігравала тоді в Росії, і, звичайно, це не тому, що те покоління було особливо обдароване в худож-

ньому відношенні. Видатна 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 нових класів, що прокинулись. В таку пору мистецтво завжди прагне ідеї і поєднання естетичних запитів з запитами думки. Всі громадські пориви виходять через цей клапан.

Реалістична художня література Росії дістає своє повне пояснення з цих міркувань. Російська література відчувала, незважаючи на натиск самодержавства, під собою народний ґрунт. 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. Белінський був пророком і предтечею російської інтелігенції.

Мені належить сказати тепер у коротких словах, як стався він розв'язати згадані вище проблеми, що стояли перед ним на весь зріст.

У працях Белінського помічається, по-перше, безпосередня критика існуючого; по-друге, готовність на всякі жертви для його виправлення.

Коли б Белінський був тільки романтиком-інтелігентом, поставленим в залізні лещата,— він вирішував би питання теоретично. Адже одного разу, спираючись на філософію Гегеля, він заявив, що готовий 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 каятися у цьому, що дійсність аж ніяк не розумна. Він визнав її розумною на мить зовсім не тому, що хотів помиритися, що мужність залишила його. Ні, ніколи, можливо, не був він так морально прекрасний, як коли писав своє «Бородіно»*. Він внутрішньо усвідомлював свою правоту, бо що твердив він? Він твердив, 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 настільки живе, що він погодився був визнати право сили, щоб тільки не здаватися поклонником безсилового права. Ці металеві елементи в серцях і душах кращих різночинців існували взагалі, інакше не могла б виділитись грандіозна фігура Чернішевського, яку шанобливо вітав сам Маркс. Коли б Белінський був трохи менш розумний, трохи менш пристрасний, він не договорився б до цих дивовижних речей; але тут і позначилась саме сила його розуму.

Звичайно, пезабаром жах перед кумиром, який він ство-

рив, тяжко вразив Белінського і примусив його шукати іншого виходу. Він знову повертається до гострої критики, але на новій стадії розвитку він уже розуміє, що «критична особа» не може задовольнитись проповіддю, він заявляє, що любить людство по-маратовськи, він захоплюється Робесп'єром. Згадайте знамениту розмову його з чиновником у Грановського в викладі Герцена *. Чиновник заговорив про освічені країни, де людей критикуючих саджають у тюрму. Тоді Белінський, весь тремтячи, заперечив: «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 Белінському, але поряд з цим Белінського охоплює туга. Він почуває, що ще не прийшов час, він гадає про те, коли він прийде, і в цих шуканнях займає зовсім оригінальне становище. Він говорить: «Я молюсь на народ, але чекати, щоб селянство само влаштувало своє життя, це те саме, що чекати самоорганізації вовків у лісі». Іноді він говорить про народ з справжньою злістю: «Маса інертна. Вона скластися в активну організацію не може. Але чекати іншого? Чого?» І він зупиняється на реформам Петра. Він прославляє меншість, на чолі якої стояв Петро, який в болісному, насильницькому процесі штовхнув вперед інертну масу. Справа була, звичайно, не в тому, щоб благословляти самий петровський лад. Але, за Белінським, треба прийняти його як факт, виходити з нього. Звідси мрія Белінського, 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.

Однак Белінський бачив м'якотілість інтелігенції, яка оточує його, знав, що дворянство навіть в особі кращих своїх представників віджило свій час, і готовий був вітати навіть прогрес буржуазії як такий, що готує ґрунт для культури. Перспектива в Белінського 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 протікав під знаком Фейєрбаха. Він зовсім відійшов від Гегеля. Така була еволюція Белінського.

Оскільки Белінський більше висловився як художній цинік, ніж як публіцист, то доводиться сказати двоє слів про його основні тенденції в цій галузі.

Белінський, як син своєї епохи, наділений великим художнім інстинктом. Він кликав російських людей до роботи в га-

музі мистецтва і старався підготувати їх до правильного розуміння художніх завдань. Белінський часто вагається в своїх думках, але ніколи не зупиняється на помилках, сам виправляє їх. З цієї точки зору, не зупиняючись на проміжних етапах, треба сказати, що Белінський ніколи не потурав тенденційному мистецтву, тобто мнимо-художньому висловленню голих думок. Мистецтво для Белінського є особлива галузь, для якої є свої закони, які нічого спільного не мають із публіцистикою. Белінський був багато в чому справжнім естетом, але все ж він знав, що мистецтво є вираз ідеї. Він учив, що ідеї повинні проїмати зверху донизу твори мистецтва і давати їм цільність. Народний художник для нього — провісник народних думок, потреб і почуттів; справжня література є, по суті, творчість народу через його обранців. Мистецтво для Белінського є найбільше служіння життю, але служіння особливою мовою. Звідси найнапруженіша любов Белінського до правди, до реалізму і не менша любов до чистої художності, до художньої переконливості. Ви пам'ятаєте знамените місце з листа до Гоголя, де Белінський пише: «Містичної екзальтації у нашого мужика нема, в нього занадто багато смислу і позитивного в голові».

На цьому будуються надії Белінського на майбутню долю мужика. Йому здається, що народ атеїстичний, що він проти того, щоб його годували фантазіями.

«Він прозаїчний,— пише Белінський,— ясний і страшенно вимогливий до життя». Белінський чекає, що він піде шляхом здійснення своїх ідеалів, а не мрій про потойбічний світ.

Ми знаємо свідчення Кавеліна про те, що Белінський перший говорив, що Росія по-своєму, скоріше, краще і могутніше розв'яже питання про взаємини праці і капіталу, ніж Західна Європа.

В цьому була своерідна національна гордість Белінського. Ви пам'ятаєте, що Добролюбов у своєму відзиві про Белінського говорить: «Що б не сталося з російською літературою, Белінський буде її гордістю, її славою і прикрасою». Плеханов не задовольнився цим, він додає: «До цього необхідно додати, що Белінський оплодотворив суспільну думку і відкрив нові горизонти чуттям геніального соціолога». Добролюбов хоче сказати: Белінський завжди залишиться для нас дорогим пам'ятником кращих починань нашої молодості. А. Плеханов твердить: «Він ще не закінчений, Белінський. Це якийсь кут, який розкривається далі, і вся російська суспільність є продовженням проблеми, поставленої Белінським».

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? В тому, що гора при йшла нарешті до Магомета. Соціалістична думка знайшла опору в робітничому класі. Робітничий клас — керівний 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 шукання робітничого класу, прищеплюючи йому вищі форми свідомості, відкриті на Заході.

Мрія Белінського про меншість, яка спирається на маси, гостро мислить, активна, дисциплінована, здійснена Російською Комуністичною партією. В цьому знайшли ми реальне розв'язання проблеми Белінського. Поступово, починаючи з часу Белінського, все ширше вливається в намічене його проблемою русло більша і більша широчінь народної сили. Ми перебуваємо посередині повноводдя цієї ріки, але біля початків її все ще видніється колосальна постать Белінського, з очима, втупленими в туман. Він стоїть там, величний пророк з орлиними очима, перший апостол нашої народної свідомості.



О. І. ГЕРЦЕН І ЛЮДИ Сорокових років

Тридцять років проходять під своєрідним знаком. Перша хвиля революційних настроїв передової дворянської інтелігенції розбита, кращі люди в ці роки замикаються в собі. Вони індивідуалісти, вони шукають способів створити свою власну «прекрасну душу» і, перебуваючи під сильним впливом німецького ідеалізму, який виріс із спорідненого ж коріння, дуже ухиляються при цьому в бік містики. З внутрішньої роботи над самими собою російські інтелігенти-дворяни і буржуазні різночинні елементи, що приєднувалися до них в 40-х роках, виходять (в деякій своїй частині принаймні) на арену широкої суспільності. 40-і роки проходять під знаком боротьби слов'янофільства і західництва, причому якщо слов'янофільство особливої ролі в історії нашої суспільності не відіграло, то західництво, безперечно, історично є дуже важливим етапом в нашому громадському житті, з якого потім пішло і революційне народництво, і до певної міри навіть марксизм. Само собою зрозуміло, що кожне таке широке суспільне явище, як народництво й марксизм, насамперед виростає з соціально-економічних причин. Народництво стало можливим тоді, коли з'явилась дуже широка хвиля різночинної інтелігенції з її надіями на селянство і селянську революцію, а марксизм став можливий тоді, коли на арені з'явився пролетаріат і приніс з собою ті надії, які з ним зв'язані. Але в історії думки звичайно буває так, що ідейний напрям, який виріс із нових суспільних форм, послідовно зв'язується з попередніми напрямками, найбільше з ним спорідненими. Звичайно, в 40-і роки ні народництва у власному розумінні не було, ні тим більше — марксизму. Але найлівіші гегельяниці 40-х років не могли не бути близькими до марксизму, — адже сам Маркс вийшов з лівого гегельянства; а народництво, що з'явилось раніше від марксизму, не могло не поріднитись з деякими найбільш спорідненими шуканнями і ухилами, які йшли в другий бік, — з принципами частини ліберальних ідеалістів 40-х років.

В короткій історії літератури я буду звертати головним чином увагу саме на літературний бік. Тому мені здається цілком можливим проминути Бакуніна. Але я повинен докладно зупинитись на Герцені і Белінському.

Герцен, до того ж, був і письменником-белетристом; втім, його белетристику ми не відділяємо від його суспільної думки, бо кожного белетриста розглядаємо як своєрідного соціолога, в якого його соціальні думки відбиваються в особливій, художній формі. Але в Герцена ми зустрічаємо величезний, яскраво і безпосередньо виражений соціологічний матеріал. Герцен не сам перед соціолог-публіцист, а потім белетрист, і його белетристика освітлена яскравим вогнем публіцистики на відміну, наприклад, від Гоголя, який насамперед белетрист, а потім публіцист, причому публіцист неясно мислячий, публіцист з тьмяними думками.

Що ж стосується Белінського, то він має пряме відношення до літератури, і такого колосального критика ми, звичайно, з історії літератури викинути не можемо. Меншої величини критиків я обійду, а висвітлення діяльності Белінського повинен цілком віднести до завдань цього курсу.

Бакунін, Герцен, Белінський являють собою вождів і головних виразників так званого західницького напрямку нашої дворянської і частково різночинної інтелігенції 40-х років. Західництво являє собою досить сильний революційний зліт. Зрештою, можна сказати, що Белінський вже вказує на прийдешній марксизм, а Герцен—на прийдешнє народництво, Бакунін — встановлює основи не тільки російського, але навіть європейського анархізму. З цього кряжа течуть шумливі ріки, які потім відіграють величезну роль в суспільності, а самий кряж 40-х років здійснюється безпосередньо з 30-х років. Але 30-м рокам, як уже сказано, властиві індивідуалізм і містика. Отже, повинен був статись якийсь переворот на рубежі 30-х і 40-х років, повинно було статись якесь зрушення від індивідуалізму і містики до постановки широких суспільних питань, що відбулося і в літературі.

Ми вже частково торкались різних письменників пізнішого часу, насамперед Лермонтова. Лермонтов — тип вищою мірою індивідуалістичний, не вільний від містики, це типова людина 30-х років, але у нього зустрічались уже і моменти соціального характеру. Він шукає виходу з важкого становища особи, яка хотіла б бути прекрасною, а через це хотіла б розвиватись і будувати прекрасне життя, але не знаходить до того ніяких шляхів, натикається на стіну самодержавства, кріпосництва і культурну відсталість країни. Це викликає в нього глибокий біль, і цей біль породжує революційні відблиски, революційні відгуки, хоч Лермонтов не зміг зібрати все це в справжній протест певного революційного характеру, — можливо, тому, що рано вмер. Ті з людей

30-х років, що на відміну від Лермонтова, який рано вмер, потім перетворилися в людей 40-х років, почали також з створення своєї прекрасної душі. Наприклад, Олександр Герцен, один з найбільших талантів нашої літератури, віддав цьому всю свою молодість.

Вважається одним з найпрекрасніших пам'яток нашої літератури не для опублікування написане листування Олександра Герцена з його двоюрідною сестрою Наталією Захар'їною, яка стала потім його дружиною. Це листування справді відзначається надзвичайними красотами; в ньому стільки молодості, глибини і чесності, надзвичайної уваги до всіх переживань, своїх і інших людей. Перед нами найпрекрасніші люди. Але ці найпрекрасніші люди викликають у нас деяке роздратування, бо вони майже нудотно прекрасні, вони воркують, як голубки, не помічаючи всього бруду, що навколо них, вони надто замкнулися в собі, завжди виголошують різні релігійні фрази і т. д., все це розписане рожевою фарбою, сухозліткою, все це нагадує сьогодні засолоджені паски і крашанки, якими вони ніби заставили великодній стіл своєї любові.

Але Герцен був надто видатною людиною, щоб довго перебувати в цій ідилії, в цьому воркуванні, в цьому настроюванні на музичний лад своєї молодої душі. Він рано прокинувся до суспільної свідомості. Можливо, якщо шукати в індивідуальних біографічних рисах причини цього раннього протесту, виявиться, що не останню роль відіграв тут факт, що Герцен був незаконнонароджений син багатого пана і німки-гувернантки і ніколи цей багатий пан не узаконив його. Це фальшиве становище в ті часи не могло на ньому не відбитись. Але образа впала на хороший ґрунт. Герцен був натурою надзвичайно рухливою, пристрасною і в той же час мав блискучий розум. Якщо Герцен все ж таки не піднявся на ту висоту розуміння навколишнього світу, на яку піднявся Белінський, то причиною була не відсутність обдарування, а можливо, саме те, що будши незвичайно блискучою людиною і все ж таки паном, Герцен надто втішався блиском свого розуму і вносив у свої думки надто багато віртуозності. Коли ви читаете Белінського, то хоч яка палка і прекрасна його мова, вона захоплює вас менше, ніж захоплює Герцен. Вам ніколи не здається, що Белінський красується стилем. Це у нього, як лава з вогнедишної гори, само собою струмує. Не можна уявити собі, щоб Белінський почав виправляти свій стиль, не призначений для друку. А Герцен любить бути ефективним, любить усвідомлювати, що ефективний, він себе показує і чепуриться, у нього надзвичайно яскравий і пишний павиний хвіст, якого він любить розпускати, засліплюючи читача, причому «хвіст» цей надзвичайно благородного забарвлення і його переливи страшенно змістовні. Це не фа-

тівська і погана самозакоханість, не прагнення фокусничання,— Герцен розкривається в барвах багатого розуму, це якесь розумове північне сяйво. Але однак самолюбівання, можливість, перешкоджало йому досягати граничної глибини. Широта, величезний обсяг інтересів, які він викликає, сила-силенна явищ, теорій, яких він торкається, дивовижні. Можливо, ми в російській літературі не маємо іншої людини, яка була б так різнобічна і блискуча,— але до певної міри на шкоду глибині. Я звідси не роблю висновку, ніби Герцен не глибокий. Я кажу — до певної міри на шкоду глибині. Герцен часто надзвичайно глибокий, і це буде видно навіть з нашого короткого викладу.

Ще з наймолодших років Герцен почував велику пристрасть до природничих наук, що тоді здавалось дивним; це був такий час, коли всі захоплювались ідеалістичною філософією. Коли вибухла революція 30-х років, Герцен з Огарьовим принесли аннібалову клятву віддати свої життя на боротьбу з самодержавством*. Революцію 1830 року Герцен зустрічає з захопленням і пише про це: «...Якийсь гарячий, революційний подих почався в дебатах, в літературі... Ми стежили крок за кроком за кожним словом, за кожною подією... ми не тільки докладно знали, але гаряче любили всіх тодішніх діячів, розуміється, радикальних, і зберігали в себе їх портрети».

Коли вибухло польське повстання на чолі з Костюшком**, Герцен просто-таки закохався в цього Костюшка. Він мало знав про нього, відомості приходили з Польщі дуже убогі, але, ще зовсім хлопчиком, Герцен зробив собі з Костюшка справжнього бога. З цього видно, як рано зародились у ньому громадські симпатії, яких у інших в глибині 30-х років ще не було помітно.

В «Минулому і думках» у Герцена є така фраза: «Соціалізм і реалізм залишаються досі пробними каменями, кинутими на шляхах революції і науки».

Це високою мірою характерно. В той час саме слово реалізм вживалось цілком негативно, а Герцен вважав, що справа не в пишномовних польотах ідеалістичної філософії, що ідеалізм повинен поєднуватися з реалізмом, тобто з безпосереднім тверезим ставленням до речей як таких; це одразу показує нам, який був прапор Герцена.

Уже в 1835 році Герцен був засланий не тому, що вчинив який-небудь революційний акт, а тому, що уряд був страшенно нетерпимий і як тільки дізнався, що є якийсь гурток студентів, що в ньому якийсь Олександр Герцен дозволяє собі балакати на різні теми, не передбачені урядом, його арештували і заслали. Він пробув шість років на засланні.

На засланні він познайомився з архітектором Вітбергом; це архітектор, який створив знаменитий план храму Христа-

спасителя, який тодішній самодержавний уряд відкинув*. Герцен описує із слів Вітберга цей проект. Це була в повному розумінні містична будова, все ж заснована на глибокій думці. Вітберг добре писав, добре говорив, і сам був полум'яним апостолом містицизму, одним з його видатних виразників, і Герцен мало був ним не захопився, бо був натурою, схильною захоплюватись, але він уцілів, і в «Минулому і думках», у тому ж розділі, де він захоплено відзивається про Вітберга, ми знаходимо таку заяву: «Мені не судилось підніматись на третє небо, я родився цілком земною людиною».

Ви бачите, що Герцен у свої молоді роки весь час протестує проти прагнення втягти його в цей релігійний і напіврелігійний ідеалізм або в той християнський соціалізм, який в той час мав чимало адептів. Якщо соціалізм тоді прищеплювався серед російської інтелігенції, то виключно як соціалізм з релігійним присмаком.

В той же час Герцен пише погану, нецікаву з белетристичної точки зору драму «Ліцінії». Абсолютно у всіх тодішніх письменників — у Пушкіна, Грибоєдова, Лермонтова і т. д. — ми зустрічаємо гірке визнання, наскільки жахливе їх становище, яке полягає в тому, що вони народилися в такий глухий час в Росії. Це — трагізм пробудження одиночок, які не можуть спертися ні на яку силу. Це рівнозначне тому, щоб почувати себе головою, в якій нема ні рук, ні ніг, яка може мислити, але не може пересуватися в просторі і не може відобразити своїх думок в ділі. В уста свого героя Ліцінія Герцен вкладає таку фразу: «Може, прийдуть інші покоління, — буде в них віра, буде надія, світло їм буде, зацвіте щастя, може. Але ми — проміжне кільце, що вийшло з минулого, не дійшло до прийдешнього. Для нас темна ніч — ніч, що втратила останнє проміння призахідного сонця і не знайшла червоної смуги на сході. Щасливі нащадки, ви не зрозумієте наших страждань, не зрозумієте, що нема більш обтяжливої роботи, нема лютішого страждання, як нічого не робити».

Майже те саме писав і Лермонтов. Він говорив: «Ні, доля не умертвить у мене діяльного духу». Кращим людям хочеться щось робити. А робить нічого!

Але ось надходять 40-і роки, починається загальне зрушення. Причиною цьому була й економічна кон'юнктура. Починається деякий розквіт російського вивозу, починається швидке зростання фабрик в Росії. Наприклад, в 1843 році барон Гакстгаузен, що відвідав Росію, пише: «За останній час Росія зробила надзвичайні успіхи в фабричній діяльності. Більша частина дворян перетворилась на фабрикантів і заводчиків. Москва перетворилась з дворянського міста на фабричне».

Це відзначали і найбільш спостережливі російські письменники.

Наведу два приклади, один — Киреевський, слов'янофіл, а другий — Герцен, західник.

Киреевський пише: «Колишній природний характер сільських відносин замінюється характером фабричної напруженості».

А Герцен мимохідь відзначає: «Поміщик зробився з вельможі фабрикантом».

Всі відзначають це явище. А це, тобто відносно швидке зростання капіталізму, що почалося в кінці 30-х років і охопило 40-і роки, було своєрідним бродилом у мертвій міколайській Росії. Пролетаріат при цьому аж ніяк ще не висувається на перший план, про російський пролетаріат ніхто й не думає; але сама поява фабрик і грошового господарства впливає на кріпосництво дуже сильно, вона розхитує самі підвалини кріпосницького ладу. Дух капіталістичний, який вимагає вільних рук для побудови залізниць, для фабрично-заводської промисловості, який вимагає від самої землі піднесення продуктивності праці, застосування досконаліших знарядь і т. д., який відкриває можливості кредиту і збуту, — все це привело до того, що сам поміщик збуржуазнюється. Звичайно, минуло ще багато часу, і в Росії все ще залишалися поміщики, які аж ніяк не стали фабрикантами і відстоювали зовсім інші позиції, але багато хто вже тоді ставав виробником хліба для міжнародного ринку, багато хто з них виявився в цьому розумінні втягнутим як землевласник в капіталістичний кругообіг.

Як же поміщики до цього поставились? Поміщики в певній своїй частині — не тільки реакційні, але й дуже ліберальні — ставились до цього явища зовсім негативно. На новому полі діяльності вони почували себе погано озброєними. Жити в садибах, шмагати своїх селян і дерти з цих селян великі доходи для себе — це було просто. Тут особливого навіть вміння не треба. Звичайно, кращі господарі ставились до свого господарства дбайливо: не були катами і марнотратниками. Але загалом справа велась безгосподарно, дуже погано. Легко було вести господарство, поки все крутилось у сфері домашнього споживання; але необхідність конкурувати із справжнім купцем дуже всіх стурбувала. Почали доводити, що на кріпосницькій праці далеко не поїдеш, а звідси у тих поміщиків, які зубами держались за кріпосне право, з'явилось почуття, що загибель їх надходить, з'являлась страшна злоба, ідеалізація кріпосного права, прагнення відстояти його і в теорії, і на практиці. Все це виступало яскравіше, ніж будь-коли. А в інших, які прийшли до думки, що, по суті кажучи, кріпосне право їм майже шкідливе, все ж жевріла турбота: що ж настане після його скасування? Вони хотіли

зберегти ті підвалини життя, які досі тримались на кріпосному праві, боялись, щоб їх не розхитати, щоб вони не впали, бо від зіткнення з капіталом все розсиплеться на порох. Слов'янофіли стали на цей ґрунт. Поміщики-слов'янофіли — це «селюки». Вся сім'я Аксакова — люди, що не відірвались від землі. Хомяков, Киреевські — всі визначні слов'янофіли — поміщики, що сидять на землі і дуже хвилюються з приводу подій, що відбуваються навколо. Однак серед слов'янофілів домінувала певна «гуманність». Тодішній міністр народної освіти Уваров висунув трійцю: православіє, самодержавство і народність. І от люди вправлялись в доказах того, наскільки ці принципи священні і наскільки треба їх триматися. Тут, між іншим, зустрічались неймовірно патріотичні хвастощі. Люди закривали очі на те, що Росія безмірно відстає від Європи. Історик Погодін вигукує: «Історією кожного народу керує провидіння, але російського особливо». Багато громадських діячів приєднується до цього напрямку — і Шевирьов, і огидний тип Фадей Булгарін, який, по суті, був шпигуном. До якої безсоромності це доходило, можна бачити з того, що газета «Маяк» висловила так: «Коли б в Росії розвелось більше Пушкіних, Росія, звичайно, загинула б».

Але на таких позиціях поміщики як клас не могли вистояти. Вони мали вже своє власне ліве крило, і це їх ліве крило підкочувалось під них.

В 40-і роки слов'янофіли створюють, по суті, теорію кріпосництва, але святково декоровану, позолочену, яку міг би проковтнути і пристойний метафізик. Потрібно було цим талановитим поміщикам прикласти багато розуму, щоб виправдати своє існування.

Ви повинні пам'ятати, що поміщики в садибах не тільки шмагали селян. Поміщицькі садиби не дарма являють об'єкт поетичного натхнення, яке повсякчас знову повертається. В цих поміщицьких садибах люди жили багато, ситно, до дітей запрошували губернерів і губернанток з-за кордону, з ранніх років їм прищеплювались плоди європейської культури, вони там музичили, читали вірші всіма мовами, закохувались одне в одного, воркували під черемхою і т. д. В цих затишних умовах з їх широкою гостинністю розцвіла гарна квітка культури. Звичайно, було багато диких поміщиків, на яких було страшно дивитись, які були лютими звірами у своєму господарстві; але тут же поряд з ними жили витончені філософи, поети з цілим причетом своїх меланхолійних дружин, мрійних дочок і т. д. Ще недавно цій улюбленій культурі, що виростає в чудових садибах, в чудових залах і садах, серед витонченого товариства, присвячувались цілі журнали. Де, власне, жила тоді культура? Звичайно, в садибі, та ще в «хорошому» товаристві Москви і Петербурга; решта Росії була некультурною. Але захищати своє право жити

витонченим, ситим, красивим життям за рахунок жахливо бідного і безнадійно затоптаного селянства не так легко було перед своєю совістю. Слов'янофіли за це взялись.

Вони заявили, що є дві стихії, два начала — Росія і Захід. Проклятий Захід насамперед кидається пожадливо до доходів. Звідси прагнення до техніки, до розвитку зовнішньої фабрично-заводської культури. Дуже легко було проклясти Захід, підходячи до нього з цього кінця! «Про вовчу жадність всякий знає!» Карл Маркс, характеризуючи буржуазію в «Комуністичному маніфесті», пише, що вона прозаїчна, цинічна. Капіталіст — купчина, безпросвітний аршинник, який розігнав всю поезію і все розміняв на гроші.

Але за цим слов'янофіли нічого іншого не хотіли бачити на Заході, вони не хотіли бачити, що капіталістичне начало несло з собою здійснення певної політичної свободи, ухил до точних наук, потужної техніки, рух вперед. Ці риси капіталізму слов'янофіли замовчували або заперечували. Дух свободолобства, революційності на Заході, на їх думку, впливав з кар'єризму: кожний старається якомога скоріше влаштувати собі хороше життя, а тому ніхто не сидить на місці, всі кидаються вперед, створюється штовханина, метушня, тому в Європі повсякчас змінюються уряди, завжди там безладдя, хаос. Захід згнів на пні і загине дуже скоро!

В Росії зовсім інша справа. В Росії мир та спокій і, особливо, божа благодать, бо ясна річ: бог береже нашу велику Русь. Якщо Захід захоче врятуватись, він може цьому тільки у російських поетів навчитись і встановити в себе такого ж богом даного самодержця, як наш. Порядок — насамперед! Цей порядок, повинні б сказати слов'янофіли, тримається на жандармі, шпіцрутені, каторзі; але про це вони мовчать. Іноді вони, правда, стиха згадували про це, але за таке вільнодумство їх по голівці не гладили. Вони вважали за краще говорити лише про те, що Русь либонь така, що ніхто в ній не прагне кар'єри, кожний залишається тут на тому місці, на яке його бог поставив. Ми, росіяни, виявляється, вищою мірою пройняті тією думкою, що ми повинні виконувати призначення, одержані нами зверху: ти цар — царюй, ти поміщик — поміщикуй, письменник — пиши, і кожний кулик знай своє болото, хоч би болото це було гірке селянинові. Кожний на своєму місці, і тоді все ціле матиме чудовий вигляд. Ну що з того вийде, якщо мізинець від ноги захоче неодмінно бути носом? Подумайте, який розгардіяш стався б в тілі, якби кожний орган захотів полішити своє становище? А суспільство повинно бути організмом. Росія є справжній організм. Ви кажете, що Росія спить? Вона не спить, вона спокійна. Ось у чому справа. Звідси ненависть слов'янофілів до Петра I. Петро I був, на їх думку, першою людиною, яка захотіла широко відчинити двері західноєвропейському капіта-

лістичному духові. Вони цього не хочуть, вони від цього задкують.

Таким чином, слов'янофільство було глибоким протестом поміщика проти того, щоб його ворушили, щоб порушували його спокій.

Були слов'янофіли і настільки «праві», що близько підходили до чорносотенства; перехід від слов'янофільства до чорносотенства бував такого кольору «шантаж», що важко помітити, де закінчується слов'янофіл і починається чорносотенець. Але була і ліва частина слов'янофільства, де доводилось «високо прапор тримати». Хомяков, Аксаков в деяких випадках ліберальничали. Вони говорили, що, по суті, ставлять народ кріпосне право і вважали за потрібне його послабити або скасувати,— але так, щоб народ залишився таким же добрим, таким же розумним народом, яким ми його знаємо, щоб ніякого порушення суспільної піраміди від цього не сталось.

З цієї точки зору вони визнавали в дворянстві багато недоліків, зізнавались, що багато поміщиків псують музику, що є лихі поміщики. Лихого поміщика треба усунути, поміщика розпусного виправдати не можна. Поміщик повинен пам'ятати, що він поставлений богом, і відповідно з цим поводитись, як на амвоні.

Щодо самодержавства лівим слов'янофілам, яким доводилось відбиватись від західників, що нападали, незручно було приховувати, що Микола I і його режим був паличним режимом. Тому вони протиставляли своїй сучасності ідеалізовану Росію Олексія Михайловича — «царя тишайшого», Московську Русь, коли ходили у величному одязі, у величних шапках, коли всяку справу робили перехрестившись, коли ніби жива була особлива, також тишайша Русь, в якій було здорове повітря, цар з громадськістю не розходився. Звичайно, ніколи цього не було. Карамзін зробив усе, що тільки можна було, щоб змалювати стару Русь в красивих фарбах, але нічого в нього з цього не вийшло. Все ж слов'янофілам треба було створити якийсь ідеал, якийсь золотий вік, щоб приваблювати широку публіку. І оскільки вони боялись брати майбутнє, бо повинні були заперечувати будь-яку ломку, то брали ідеал з минулого і так старались пристосувати його до потреб нового часу, щоб хоч трохи овець відібрати у західницьких пастирів, які били цю Росію, які заявляли, що Росія — тюрма, що Росія ганебна. Чаадаєв — перший західник — вигукував, що минуле Росії ганебне, сучасне жахливе, майбутнього — в неї нема. Деякі західники навіть перегинали палку в розумінні відчаю перед своєю країною і, створюючи обвинувальні акти проти Росії, адвокатствували за Захід так, що слов'янофілам було нелегко це

заперечувати, доводилось викручуватись. На цьому ґрунті, в цій боротьбі і побудовані були чарівні замки насправді дуже нетривкого слов'янофільства.

Слов'янофіли в галузі художній створили порівняно небагато. Аксаков-батько написав кілька чудових поміщицьких книг — «Дитинство Багрова-внука», «Записки рибалки» і так далі. Все це речі дуже смачно зроблені в розумінні письменницькому, але в них нема особливого слов'янофільства, вони являють собою просто поміщицькі мемуари. Було кілька поетів у них; трохи загинав у цей бік дуже видатний і своєрідний поет Тютчев, Хомяков писав вірші, іноді дуже благородні. Але загалом слов'янофільський гурток не виділив великих письменницьких постатей.

Що ж являли собою західники? Західники не були однорідною течією. Сюди входила й та частина поміщиків, яка хотіла перейти на грошове господарство, яка вважала, що можна одержати великий дохід, якщо замість кріпосних мати вільних селян, малоземельних, при цьому таких, які свої руки продавали б дешево. Поміщики, в яких були заводи, особливо в цьому мали потребу. Всі, кому потрібний був прогрес в Росії, схилились до західництва. Але знову-таки і західники, як і слов'янофіли, повинні були ідеалізувати свою позицію. Так само, як слов'янофіли повинні були придумувати прекрасну Росію в минулому, так і західники не могли сказати: дивіться, як на Заході все гаразд. Вони бачили, що на Заході не все гаразд. Але вони говорили: дивіться, як Захід розвивається, дивіться, як Захід іде вперед. Краще начало на Заході — це прагнення до свободи, рівності і братерства, це принципи Французької революції. Вони йшли й далі цього, вони брали найбільш крайні позиції тодішньої буржуазії, а крайні позиції тодішньої буржуазії займали соціалісти-утопісти, які були, по суті, не першими вождями пролетаріату, а найлівішими ідеологами буржуазії. Західники доходили до погодження своїх ідей з ідеями соціалістів-утопістів.

Соціалісти-утопісти типу Сен-Сімона хотіли всіляко захищати позицію індустрії і торгівлі, впоравшись з залишками поміщицького класу, з старим режимом, що частково уцілів від революції. Адже між поміщицьким світоглядом і новими революційними принципами завжди йшла боротьба. В своїх блискучих перспективах дальшого розвитку Сен-Сімон не відкидав буржуазії, а з своїм блискучим вмінням намалював певний вищою мірою задовільний буржуазний лад, що ніби випливав з наукової і науково-індустріальної суті капіталізму. В його суспільстві виробників головне і найвище місце повинні були зайняти вчені. Вчені складають академію, яка керує всією справою, — кому ж і керувати, як не науці, як не тим, хто знає? Отже, на чолі стоять обізнані, вони керують всім суспільством. До них додана і академія

художеств — художники вміють робити життя красивим. Учені займаються буденним розпорядком; свято, розвага, відпочинок — в руках художників, вони прикрашають життя. Решта суспільства поділяється на капітанів індустрії, тобто на тих капіталістів-підприємців, яких Сен-Сімон змальовує як людей енергійних, людей широкого плану, людей сильних: вони дістають за це значну винагороду, вони виявляються ніби капіталістами на службі в усього суспільства, — і потім пролетаріат, який, як говорив Сен-Сімон, повинен жити достойним життям. Воля суспільства на те й спрямована, щоб навіть найостанніший його член був у достатку і задоволений.

Ми часто, читаючи Сен-Сімона, уявляємо, що все це говорилося проти капіталістів насамперед, а насправді це говорилося не проти капіталістів, а проти попів і поміщиків, проти старого світу. На це письменники старого світу відповідали: а у вас що роблять? На ваших фабриках тріщать кісточки дитячі, у вас панує дух гендлярства. Хіба посунулось людство вперед, в розумінні загального щастя, після буржуазного перевороту? І ось ліва буржуазія, провіщаючи, що капіталістичний лад еволюціонує, доходила до утопій типу сен-сімонізму. Захисники капіталізму в Росії, які не були зв'язані з капіталізмом, а були чистими ідеологами, захищаючи Захід, хотіли відкрити не тільки вікно, яке прорубав Петро I, а широкі двері. Але насамперед вони повинні були довести, що Захід — благо, а довести цього не могли, не вдаючись до найдосконалішої комбінації, до якої Захід ніби йшов. Ось чому молодий Герцен пройнявся найщирішим благоговінням і повагою до сен-сімонізму. Всі ці поміщики, такі як Герцен і Огарьов, або професор Грановський, що приєднувались сюди, були відірвані від землі. Це були якраз міські жителі. Професори Грановські, можливо, також десь мали кріпосних, але для них це не було важливо, — для таких людей важливі їх кафедра, їх твори. Герцен і Огарьов були набагато більше письменниками, ніж поміщиками. До них приєднались перші фігури російського буржуазного радикалізму, наприклад, Боткін — купець, який займався питаннями історії мистецтва. Приєднався до них і різночинець Белінський. Таким чином, під прапором західництва взагалі і в цілому збиралося місто.

Але боротьба цих напрямків з тупика не виходила. Слов'янофіли розкладалися, найлівіші з них не могли не боротися з урядом. Всередині західництва також відбувалися суперечки і розкол. Західництво досить рано розпалося на ліберальну у власному розумінні фалангу з Грановським на чолі і на революційну групу. На чолі останньої стояли Герцен і Белінський. Але, незважаючи на це, Герцен раптом в 1843 році пише: «Наше становище безвихідне, бо фальшиве,

бо історична логіка вказує, що ми поза народними потребами і наша справа — жакливе страждання».

Нікуди прикласти свої руки. Задовольнитися тим, що ми діти буржуазії і прокладаємо дорогу капіталізму, — ніхто не міг. Цим людям зовсім не подобалась буржуазія. Об'єктивно вони були породженням її, але вони були пройняті принципами Французької революції, вони вхопились за вищі форми буржуазної ідеології. Що ж було їм робити в жандармській Росії? Йти назад, в самозаглиблення? В створення прекрасної своєї душі? На це Герцен відповідав: «Горе тому, хто, спокусившись чарівністю цього внутрішнього світу душі, закрие очі на зовнішній світ і піде туди, в глибину себе, щоб жити блаженством страждання, леляти і підтримувати полум'я, яке повинно поглинути його». І сюди, значить, не сховаєшся. В тугу? Лермонтов пішов в неї, у полум'я незадоволеності, що поглинало його. А Герцен цього вже не хоче — і робити йому ніби нема чого.

Звідси і пішло таке потворне явище: «архіреволюційний» Бакунін і Белінський раптом — хоча б тимчасово — миряться з дійсністю. Бакунін пише: «Будемо сподіватись, що нове покоління порідниться нарешті з нашою прекрасною російською дійсністю». Це з миколаївською дійсністю! Белінський пише статтю про Бородіно, в якій теж схиляється перед дійсністю. Хто ти? — говорив він. — Особа?.. Ти Гегеля як слід не прочитав, а пхаєшся осуджувати дійсність, це величезне море, що визначає об'єктивно твою долю. Хто їй не підкориться, хто приндиться проти неї, того вона розчавлює на своєму шляху.

Багато хто бачить в цьому просто гріхопадіння Белінського. Але справа тут зовсім в іншому. Люди хочуть працювати, діяти, а не в емпіреях витати або скиглити: ах, в який час ми народились, — і один одному втирати сльози шовковою хустиною. Що ж їм було робити? Підхожой для них справи нема. Вбити себе? Але ж вони люди сильні. І вони переламували себе, щоб знайти шлях до дійсності будь-якою ціною. Що ж поробиш — сила солону ломить. І Гегель говорить, що все дійсне розумне і все розумне дійсне. Постаємо ж примиритись і такі окуляри надінемо на ніс, щоб режим Миколи I видався режимом «самої Росії» і тому прийнятним для росіян, щоб цей жах видався законним, щоб підкоритись йому. І ви побачите, що багато з тих, хто старався підкорятись, підкорились і на цьому загнули. А Белінський подивився-подивився, змінив багато окулярів, пристосовуючись і так і сяк, і плюнув у паскудну пику дійсності.

Герцен не зазнавав такої непереборної потреби відчутти тверду землю під ногами, щоб шукати примирення. Він сказав: «Я проповідую одне примирення — цілковиту ворожнечу». Це характерне для Герцена: ні на одну хвилину він

не пішов на будь-яку угоду. І коли Белінський пізніше відійшов від своїх «бородінських» позицій, то прийшов до Герцена і покаявся перед ним. Потім, до самої смерті Белінського, вони проводили одну лінію. Вони не тільки дійшли до лівого гегельянства, але саме Герцен вказав Белінському шлях далі, до Фейербаха, тобто до самої межі марксизму. Фейербаха Белінський встиг визнати, а Герцен весь кінець життя залишається під знаком Фейербаха, перегнавши Белінського. В ту епоху далі, ніж до Фейербаха, дійти було неможливо. Белінський вмер в 1848 році — в тому році, коли був написаний «Комуністичний маніфест», він не міг прочитати і сприйняти його. Герцен жив довше.

Герцен емігрував за кордон; він їхав туди і думав, що там негайно настане революція, яка здійснить соціалістичні плани. І революція настала. Герцен захоплено її вітав. Однак після лютневої революції 1848 року пішли червневі дні, під час яких пролетаріат спробував встановити «соціально-республіку», але був розгромлений буржуазією. Буржуазія запанувала в найбільш ненависній для Герцена формі. Тоді Герцен втратив віру в пролетаріат, яка почала була в ньому мріти. Він одвернувся від Європи, де торжествує буржуазія, і в мріях повернувся до Росії: чи нема в Росії революційних сил? Він повірив Бакуніну, що справжня революційна роль належить не Європі, а Росії, тобто перегнувся до своєрідного слов'янофільства.

Захід занадто закрістив, єдина можливість, яка там була — пролетарська революція, — розбита. Захід буде врятований Росією. А в Росії хто поведе революцію? Селянство. Чому саме селянство може провести в Росії побідоносну революцію? Тому, по-перше, що в Росії існує община. Герцен повірив, що община — це вже початок соціалізму. А по-друге, тому, що селянин пригночений, і якщо він зрозуміє, що він пригночений, він візьметься за сокиру або вила. В колосальній пожежі селянської революції і Європа знайде для себе нарешті порятунку; у цьому вогні вона оновиться, як фенікс.

Ця доктрина лягла потім в основу народницької утопії. Однак вона не позбавлена своїх надто примітних сторін. Ми не можемо сказати, що все це було цілковитою помилкою і що Герцен просто не зрозумів шляхів Росії і європейського пролетаріату. Адже історія нібито довела часткову правоту його передбачення. Справді: революція виявилась справою російського пролетаріату! Російський пролетаріат зміг опертися на союз з селянством і очолити революційний рух всього народу. Ні в якому разі не можна сказати, щоб лєнінізм вийшов з герценства; не можна навіть сказати, щоб Герцен був близьким предтечею лєнінізму. Але можна сказати, що те, що здійснилось на ділі, що хід

дальшої світової революції близький до того, що передбачав Герцен: соціальна революція виникла в Росії. Правда, решта в цій теорії Герцена — утопія. І те, що саме селянство несе з собою соціалізм, — утопія, і що селянство змогло б без пролетаріату зробити щось рішуче і міцне — це також утопія.

Перейдемо до характеристики Герцена як письменника-художника.

Вся белетристика Герцена являє собою спочатку, в перший період, майже просто, безпосередньо висловлені мрії його, його боротьбу. Потім йде серія оповідань, які спрямовані проти кріпосництва, проти старої Росії. Автор береться за художні фарби, щоб ще сильніше вразити, ніж він це може зробити в своїх публіцистичних статтях. Надзвичайно цікаві його «Записки д-ра Крупова», в яких є натяки на загальну соціальну критику всього навколишнього. Психіатр д-р Крупов приходить до висновку, що всі люди божевільні, і викладає всі факти життя так, що стає ясным: крім божевільних, ніхто не міг би вчинити так, як чинять в житті найнормальніші люди. Нарешті, Герцен пише свій знаменитий роман «Хто винен?», який нагадує «Героя нашого часу». Бельтов, герой Герцена, — така ж зайва людина, як Печорін. Але Герцен хоче ще щось додати до Печоріна і сказати: «Погляньте, ці зайві люди зовсім не заслуговують огульного осуду». Якщо навіть про Печоріна Белінський міг сказати, що в ньому є революційні можливості, то Бельтов уже зовсім хороша людина, справді висока натура, передова людина, — тільки місця йому нема, звідси його страждання і звідси певна скаліченість його.

Герцен являє собою найтиповішого письменника, який іде не від почуттєвого, емоційного виразу до ідеї, а від ідеї до форми. Він насамперед людина величезного розуму. Ідеї в його творах прекрасно замасковані під життя. Не можна краще охарактеризувати Герцена, як прочитавши чудову сторінку Белінського, якої тодішні люди читати не могли, — вона міститься в листах Белінського. Це тим більше цікаво, що в історії літератури є цілий тип письменників, схожих на Герцена.

«У тебе, як у натури, переважно мислячої і свідомої... — писав Белінський, — талант і фантазія пішли в розум, оживлений і зігрітий, так би мовити, осердечений гуманістичним напрямком, не прищепленим і не вичитаним, а властивим твоїй натурі. В тебе страшенно багато розуму, так багато, що я не знаю, навіщо стільки одній людині; в тебе і багато таланту, і фантазії, але не того чистого самостійного таланту, який все породжує сам із себе і користується розумом як нижчим, підлеглим йому началом, — ні, твій талант — біс його знає — такий самий бастард або пасинок по відношенню до твоєї

натури, як і розум по відношенню до художніх натур... Якщо ти років за десять напишеш три-чотири томики, густіше і чималого розміру, ти — велике ім'я в нашій літературі і ввійдеш не тільки в історію російської літератури, але й в історію Карамзіна. Ти можеш зробити сильний і благодійний вплив на сучасність. У тебе свій особливий рід, під який підроблятися так само небезпечно, як під твори справжньої художності. Як Ніс у гоголівській повісті тієї ж назви, ти можеш сказати про себе: «Я сам по собі». Діяльні ідеї і талановите живе їх втілення — велика справа, але тільки тоді, коли все це нерозривно зв'язане з особою автора і відноситься до неї, як відбиток з сургучу відноситься до печатки, що видавила його. Цим самим ти й береш. У тебе все оригінальне, все своє — навіть недоліки. Але тому саме і недоліки в тебе часто перетворюються в позитивні якості. Так, наприклад, до числа твоїх особистих недоліків належить пристрасть безперестану говорити дотепи, але в твоїх повістях подібні витівки бувають напрочуд гарні».

Літературні особливості Герцена-письменника визначені тут з цілковитою точністю.



ЛІТЕРАТУРА ШІСТДЕСЯТИХ РОКІВ

Під епохою 60-х років розуміють початок царювання Олександра II; по суті кажучи, вона не збігається з певним десятиліттям. Микола I помер після розгрому Росії в Кримській кампанії, у 1855 році, і одразу ж відкрилась так звана «нова ера». А з 1863 року, тобто через вісім років після цього, Олександр II уже починає бити відбій — в урядовій політиці і в суспільстві починається реакція. З 1867 року, після пострілу Каракозова, реакція стає такою ж похмурою, як і за Миколи I.

Звичайно, не можна думати, ніби роки великого розумового піднесення, великого суспільного прогресу викликані були ліберальними настроями уряду і що коли вони змінились, то й епоха набрала зовсім іншого характеру. Розуміється, ні. Ліберальні віяння і реформи уряду самі породжувались дуже глибокими причинами. Як це часто буває, війна показала наочно те, що досі офіційна державність приховувала від інших і навіть від себе. Микола I особисто, мабуть, був переконаний, що він сильніший від будь-якого європейського супротивника і що він може впоратися з Заходом. Але насправді його воєнні операції привели до страшної поразки.

Які ж обставини викликали цю поразку? Насамперед цілковита бойова неспроможність Росії. Російський солдат — незважаючи на те, що, здавалося б, патріотизму від нього чекати було нічого, бо здебільшого це був кріпосний солдат, — воював прекрасно, викликав величезну повагу і здивовання європейців. Але генерали були надзвичайно погані. А головне: економічно відстала країна нездатна була на ті зусилля, яких вимагала війна. Шляхи сполучення виявились поганими, і їх було мало, промисловість і торгівля не могли підтримувати тилу в достатній готовності, стан фінансів був нижче будь-якої критики. Уряд зовсім відірвався від народу; можна сказати, весь народ без винятку дивився на нього, як на зграю грабіжників, тим більше що інтенданти і всякі інші бюрократи поводитись, як справжні розбійники.

Росія не витримала екзамену. Ви знаєте, що й після російсько-японської війни, в якій провалився уряд Миколи II, і після поразок в останній війні 1914 року відбувалось піднесення революційного руху. Не в тому справа, щоб війна неодмінно вела до революції, навіть поразка не завжди викликає після себе революцію; але поразка у війні завжди є разом з тим більшою чи меншою внутрішньою поразкою уряду. Вона завжди відкриває очі короткозорим до того часу людям на справжній стан речей.

З поразки в Кримській кампанії треба було зробити висновки. Хоч трохи свідомі поміщики, хоч трохи розумні люди з великої бюрократії,— не говорячи вже про представників інтелігенції,— ясно усвідомили, що треба якомога скоріше подбати про розвиток в Росії торгівлі і промисловості, а в зв'язку з цим і шляхів сполучення, що без переходу від зашкарублого стану, в якому країна досі перебувала, до того економічного життя, яке вже охопило всю Західну Європу, Росія не стане великою державою європейського масштабу. Саме з почуття чисто класового, з прагнення зберегти за собою політичні позиції, навіть керівні сили Росії, навіть вузькі бюрократи (за винятком невеликої кількості бузувирів і зубрів) прийшли до такого висновку.

Поперек дороги капіталізації Росії стояло кріпосне право. Уже з 40-х років на кріпосне право почалась систематична атака, яка поглибилась і посилилась до 60-х років, і на це було багато причин. Перша і головна з них — революціонування селянства, селянські повстання, що виникають то тут, то там. Але кріпосне право ставало все більш і більш не вигідним навіть для поміщицького класу.

Всю поміщицьку Росію можна було розділити на дві частини: на чорноземну смугу і такі губернії, де панували відхожі промисли, де селяни своїм хлібом жити не могли. Центром кріпосного права була завжди землеробська Росія у власному розумінні слова. Там поміщик сидів на селянинові і витискував з нього, що міг. Але саме тут селянське населення було настільки щільне, що лишків продукції, при надзвичайно низькому рівні господарства, майже не було. Спостерігалось таке явище, що поміщик, продаючи землю без селян, одержував більше, ніж продаючи ту саму землю, але з селянами на додачу,— землевласник-покупець розумів, що коли йому на цій землі застосувати вільну працю, то вона дасть більше, ніж коли вона населена кріпаками, хоч робота кріпаків була безплатною. Працювали вони погано, і навіть харчуючись надголом, об'їдали землю до того, що поміщиків мало що залишалося. Поміщик старався одержати більше доходу, він всіляко натискував на це малоземельне селянство, моров його голодом, а селяни відповідали бунтами, вбивствами поміщиків. Уряд посилав тоді солдатів і поліцію, селян шмагали,

розстрілювали. І подібні конфлікти чим далі, тим частіше виникали.

Дещо в іншому становищі були поміщики, які одержували доход з особи селянина, оскільки вони обкладали різними податями селян, що йшли на відхожі промисли. Але саме тут цілком ясно було, що внутрішній сенс кріпосного права абсолютно руйнувався. Земля тут переставала бути істотним джерелом доходу поміщика, і сама наявність відхожих промислів уже створювала поряд з землеробським укладом країни інше, нове життя — риночно-капіталістичне, промислове. А для цього промислового життя потрібні були й умови інші. Справа стояла так, що фабриканти і заводчики, наприклад, у посесійних володіннях на Уралі, мали безплатну кріпацьку працю, але бажали позбутися її, — вона була для них нестерпним тягарем, бо робітники за вільним наймом виробляли більше, і плата за працю фактично складала меншу долю доходу.

Всі категорії капіталістів, що орудують у промисловості, всілякі торговельні люди, поміщики, що жили за рахунок селян, які йдуть на відхожі промисли, і поміщики, що експлуатують селян в сільському господарстві, — всі вони, за винятком окремих зубрів, що тримались за кріпосне право більше з передсуду, ніж з дійсних причин, — втратили інтерес до кріпосного права. Звідси зрозуміло, що Олександр II легко міг стати на чолі більшої частини керівних класів, яка була проти кріпосного права.

Зрозуміло, коли говорять про Олександра II як про «царя-визволителя», в цьому нема найменшої частки правди. Насамперед, коли б у нього було трошечки більше волі — це те щоб він був людиною до міри Петрові I, а мав би хоч трошки більше волі, — він міг би це завдання провести в короткий строк. На ділі ж він м'явся і марудився найганебніше, як налякана ворона, боячись кожного дворянського реакційного куца. Говорити про те, що Олександр II піклувався про благо селян, було б уже просто смішно, бо реформа 1861 року супроводилась нечуваним пограбуванням селян і була розрахована на можливо більшу їх експлуатацію. І от навіть це скасування кріпосного права, вигідне для керівних класів, Олександр II сам провести не наважувався. Він зібрав комітет, в якому засідали старі міністри Миколи I, майже геть усі кріпосники. Найбільш «лівим» там був граф Ростовцев, підлеслива, але нерозумна людина, яка в цих питаннях не розбиралась: потрібні були роки, щоб він трошки зрозумів справу, яка йому була доручена. Звичайно, цей комітет, що ніби діяв під безпосереднім керівництвом Олександра II, не посунув справи анітрохи вперед, і вона б так і застрягла на цьому місці, але поміщики деяких губер-

ній до такої міри були обтяжені кріпосним правом, що самі взяли на себе ініціативу.

Литовське дворянство першим звернулось до Олександра II і попросило дозволу звільнити селян. Звільнення селян на Литві було оголошене особливим царським рескриптом. Після цього цар, поступаючись перед дворянством інших губерній, де кріпосне право було для поміщиків особливо нестерпним, видав три рескрипти. А тоді селянство решти губерній захвилювалося. Почувши, що в таких-то губерніях дворяни самі звільняють селян, а цар це дозволив, вони почали, звичайно, вимагати від своїх поміщиків того самого, і поміщики в усіх губерніях побачили, що їх життю стала загрожувати небезпека, що вони, боячись селян, не можуть жити в своїх садибах. Поміщики переконались, що треба якомога скоріше перейти до розкріпачення селян по всій Росії.

І ось тільки тоді, знову ж таки роблячи вигляд, що вся реформа проводиться самими дворянами, Олександр II розпорядився створити по всіх губерніях особливі наради, на яких дворянство само повинно було обговорити, як же йому найбільш вигідно звільнити селян. А щодо селян, то їх, звичайно, ніхто не спитав, як би це було вигідніше для них.

Треба сказати, що, незважаючи на нерішучість і ганебну повільність, виявлену в цій справі, громадськість раділа. Раділи не тільки ліберали, не тільки революційно настроєний Герцен (який, правда, на цей час трохи постарів і, можливо, трохи підупав і написав досить дилетантську статтю «Ти переміг, галілеянин»^{*}, де заявляв, що самодержавство актом скасування кріпосного права, поворотом політики в цей бік доводить свою історичну правоздатність). Навіть великий Чернишевський, який є, по суті кажучи, родоначальником всієї російської демократичної революції, пом'якшив свою завжди різку ворожість до уряду^{**}, — можливо, думаючи цим хоч трохи підштовхнути його до енергійнішого і вигіднішого для селянства розв'язання питання.

Чернишевський стояв тоді на чолі журналу «Современник», який відігравав в історії російської суспільності величезну роль. Він був організований Пушкіним, потім припинився, в 1846 році в ньому почав працювати Белінський. В 1854 році туди ввійшов Чернишевський, який одразу надав журналові дуже жвавого характеру. «Современник» користувався таким величезним впливом на російську суспільність, яким не користувався жодний журнал; з нього почався довгий період нашої суспільності, під час якого думка більшості інтелігенції формувалася так званими «товстими» журналами. Вплив «Современника» залежав головним чином від складу його учасників. На чолі редакції стояв Некрасов, критиками і публіцистами були Чернишевський і

Добролюбов, а белетристами — Тургенев, Толстой, Григорович, Гончаров, Островський. Тут зібрались першорядні таланти. Природно, що такий журнал розходився в величезній, до того часу нечуваній кількості екземплярів. І ось навіть цей журнал в той час ставився майже дружелюбно по відношенню до уряду, заохочуючи його продовжувати реформи. А уряд передав усю справу звільнення селян дворянству.

Поміщики, звичайно, виявили при цьому найогиднішу пожадливість. Спочатку вони спробували були заволодіти в с і є ю землю, звільнитися від необхідності годувати селянина, спробувати пограбувати його геть-чисто, пустити з торбами і примусити цим самим за ламаний гріш продавати свої робочі руки.

Але проти цього були не тільки «Современник» і ліберальні поміщики — уряд, з інших причин, також не міг на це піти, бо розумів, що це означало б селянську революцію. Хоч який темний був селянин і хоч який був він неорганізований, таке відкрите насильство все ж таки викликало б з його боку опір.

Поміщики відійшли на «завчасно підготовлені позиції» і дали селянам мінімальні наділи. Якщо їм не вдалось пограбувати селян до нитки, то вони їх пограбували, наскільки їм було дозволено, а дозволено їм це, треба сказати, досить широко.

Дуже характерно, що поміщики, джерелом доходу яких був податок з селян, що займались відхожими промислами, прагнули, щоб сама особа селянина викупувалась: ти був рабом, тепер будеш вільним, за це ти мені платитимеш. Але це була дика ідея: адже кріпосна людина офіційно, за законом, не вважалася рабом. Вона вважалась тільки прикріпленою до землі певного поміщика, їй було заборонено пересувати свою працю на іншу землю. Кріпосне право юридично не було рабством, тому викуп селянином самого себе був неприпустимим. До деякої міри — у формі подушного оподаткування — він був допущений, але, в усякому разі, прямо і відкрито уряд на це не пішов.

Я згадую про це, щоб ясно було, якою мірою поміщики бачили у звільненні селян аферу, на якій вони хотіли широко нажитися, біля якої бажали погріти руки. І уряд дещо їх стримував, бо він боявся селянських бунтів. Вся реформа йшла під знаком великого страху уряду перед тим, як відгукнеться селянин на «реформу», на перебудову його життя, бо всі розуміли, що в селян вирости великі надії в зв'язку з цією реформою, і всі боялись розчарування, яке повинно настати. Однак виявились поміщики, лівіші, ніж уряд, — наприклад, знамениті тверяки із своїм вождем Унковським на чолі. Тут виявився такий лібералізм, який суперечив інтересам поміщиків у масі. Це так роздратувало уряд, що Унков-

ський був засланий у Вологодську губернію. Російська ліберальна громадськість влаштувала цілу демонстрацію, встановивши дванадцять стипендій імені Унковського в університеті, щоб показати, що ліберальні поміщики і частково чиновництво, «особи ліберальних професій» (лікарі, адвокати і т. д.) тримаються «найлівішої» лінії.

Все це, звичайно, швидко витверезило Чернишевського. Він зрозумів, що навіть таку ставку на уряд робити не можна. Він бачив, що поміщицька орда хоча і не обгризла селянина до кісток, але випускає його з цієї реформи роззутим і роздягненим, і це стало величезної важливості поштовхом для переходу Чернишевського до революційної пропаганди. Звичайно, прямо називати речі своїми іменами в легальній пресі він не міг, але не треба було надівати особливо сильних окулярів, щоб розгледіти, куди закликає і до чого штовхає Чернишевський.

Одразу ж після 19 лютого, після знаменитої реформи, не тільки легальна публіцистика — «Современник» і менш визначний, але все ж таки дуже впливовий журнал «Русское слово» — критикувала цю реформу, але з'явилась і нелегальна преса. Був випущений цілий ряд прокламацій, в яких селянам, а також і «освіченій громадськості», як двічі два — чотири, доводилось, що реформа обдурила всіх, що вона являє собою нахабний обман селян.

Олександр II був надзвичайно цим наляканий, і особливо чутками, що селяни у відповідь на «19 лютого» вчинять революцію. І справді, бунтів було багато; селян, вбитих при сутичках з військами, нараховували десятками і навіть сотнями. Селянство заявляло: «Ми вільні, і земля наша». Воно прекрасно зрозуміло, що закон дає йому лише мізерний клапоть землі, дуже часто підібраний з таким хитрим розрахунком, щоб селянин навіть за самим місцезнаходженням своєї ниви, свого лугу, свого лісу виявився все ж таки в кабалі у поміщика.

Це загальне розчарування завдало смертельного удару лібералізму. Ліберали — поміщики і не поміщики, які старались налагодити якісь взаємовідносини між урядом і громадськими силами, — поставлені були цим самим поза дискусією. До краю посилювався вплив революційного демократа Чернишевського в «Современнике» і лівого радикала Писарева в «Русском слове». На чолі тодішнього зачаткового революційного руху інтелігенції, що виявився головним чином в таємному друкуванні прокламацій, стає один з батьків революції — Михайлов. Різничинська молодь відповіла на цей рух численними студентськими «безпорядками», а уряд — арештами популярних письменників. Добралися і до Михайлова. Був закритий Петербурзький університет. За кордоном це вважали за конфлікт уряду з народом і,

пам'ятаючи свої революції, вирішили, що становище Олександра II критичне, чому і відмовляли йому в кредитах. Російський карбованець падав. З свого боку уряд Олександра II запевняв, що в Росії не буде ні революції, ні реакції, і що він досить сильний, щоб триматися «розумної середини», якої, звичайно, і вимагала від нього буржуазна Європа.

В 1862 році був арештований Чернишевський, був арештований і Писарев. Чернишевський просидів у Петропавлівській фортеці і був засланий на каторгу. Писарева засудили до 4 років одиночного ув'язнення в фортеці, що позначилось на ньому дуже згубно.

Арешт таких людей, як Михайлов, Чернишевський, Писарев — були арештовані й інші більш-менш визначні організатори, такі як Серно-Соловйович, — обезглавив наростаючий революційний рух; уряд здобув деяку перевагу над ним.

Шістдесят третій рік, що наступив після арешту вождів революційно-демократичного і радикального крила, був роком польського повстання.

Той факт, що польське повстання почалось з побиття сплячих російських солдатів і дуже зухвалої ноти Наполеона III, викликав значне патріотичне збудження. Дуже багато з тих, хто займав хитке становище, відхилились в бік реакції. Один з найвидатніших володарів тодішніх думок, який декому здавався навіть спадкоємцем Чернишевського — Катков, колишній друг Тургенева, колишній західник і ліберал, — вибрав саме цей момент для свого ренегатства і визначився як найзапекліший захисник самодержавства і нещадної реакції. Ім'я цього видавця «Московских ведомостей» записане поряд з іменами Победоносцева, міністра Толстого та їм подібних на чорну дошку російської громадськості. Але хоч які дикі були його твори, яким низькопоклонством і темрявою не віяло від його статей, він знаходив значний відгук в тодішній громадськості, наляканій революційними актами і особливо польським повстанням. А розгром польського повстання зміцнив становище уряду і ще більше зсунув громадську думку праворуч.

Звичайно, революціонери не мовчали. У вищій мірі рішучою відповіддю на всі ці питання був роман Чернишевського «Що робити?». Він був написаний в тюрмі, але його вдалось видати. Цей роман досі є однією з найчудовіших російських соціалістичних книг.

В цей час почався — поки ще неорганізований — перехід революційних народників до тероризму. В 1866 році Каракозов стріляв в Олександра II, не вбив його, але перелякав до смерті і зробив його остаточно найогиднішим деспотом, які тільки будь-коли існували, справжньою гадиною на троні. Весь випадковий і зовнішній лібералізм, яким цей цар хотів

відрізнятися від Миколи, з нього злетів, і, зрозуміло, знову обрушилися на народ і революційну інтелігенцію колосальні репресії. Уже під час придушення польського заколоту Муравйов-вшателє показав кігті російського самодержавства, розправляючись з поляками за всіма правилами військового терору. Тепер настає майже така сама війна по всій Росії. Шеф жандармів Шувалов і знаменитий отруювач народної свідомості, якого Щедрін назвав міністром народного затемнення, Дмитро Толстой починають свою роботу. Вони збирають навколо себе й інших реакціонерів. Хоч трохи гуманних, хоч трохи передових людей, які залишалися ще біля Олександра II, нещадно виганяють з постів сановників і державних людей. Починається похід проти земства, все повніше підпорядкування його урядовому апаратові.

Треба сказати, що громадськість також була налякана пострілом Каракозова. Він видався оголошенням прямої війни урядові. Тут діяв і прямий страх багатьох людей за себе, і побоювання, що громадськість надто квола, щоб витримати такий бій. Можна б перелічити багато негарних явищ в цьому розумінні. Але тут була та правда, що революції постріл викликати не міг, а реакцію він, зрозуміло, посилив.

Такими були так звані «шістдесяті роки», аж до 1867 року, коли епоха ця закінчується.

Для того, щоб зрозуміти тодішню літературу, ми спочатку проаналізуємо три домінуючі постаті цього часу — людей, які були виразниками і значною мірою визначниками настрою тодішньої мислячої суспільності. Я говорю про Чернишевського, Добролюбова і Писарева.

Істотним явищем у 60-і роки було те, що гегемонія в розвитку російської суспільної думки переходить від дворянства до різночинців. Під час декабристського руху основні кадри протестуючих складають невеликі порівняно передові кола військової аристократії і досить широкі кола поміщиків (особливо якщо причислити сюди найпередовіших слов'янофілів). В 60-і роки це вже дуже широке коло інтелігентів-різночинців.

Організаторами народних сил, в першу чергу селянства, тоді претендували бути і різночинна інтелігенція, і ліберали. Але ліберали були відірвані від селянства, і інтереси їх, по суті кажучи, були прямо протилежні інтересам трудового селянства. Самі собою вони були численно мізерною групою, і з дворянства під їх прапором виступала порівняно невелика частина. Навіть у той час (кінець 50-х років), коли більша частина дворянства ступила на ліберальну стежку, воно поводитись до краю нерішуче і, розуміється, неревольюційно. Інша справа різночинці. Різночинці майже всі, в масі, виявились на шляхах опозиції або навіть революції.

Вони були незрівнянно глибше зв'язані з народом, їх інтереси не суперечили інтересам селянства.

Вони з'явилися, головним чином, тому, що в країні зростав капіталізм; уряд повинен був іти йому назустріч і заохочувати нові форми суспільного життя. Треба було помножити число освічених чиновників, потрібні були лікарі, інженери, адвокати і т. д.— велика кількість спеціалістів, все більша й більша кількість їх. Звідки ж можна було їх взяти? Досі їх брали переважно з дворян. Але обмежуватися дворянством при колосально вирослій потребі було неможливо, та й не дуже воно хотіло на себе брати «недворянську» справу,— доводилось черпати сили, створювати командні кадри інтелігенції, беручи її з недворянського середовища.

Звичайно, ті кола, з яких можна було одержувати на доповнення до дворянства нових студентів, самим життям були вже намічені. Це були діти інтелігентів не дворян, які уже до того існували, діти духовенства, заможних селян, фельдшерів і т. д. Таким чином, у мішанстві, у деякій невеликій частині купецтва і всякого роду служивих людей уряд і змушений був черпати сотні, а потім і тисячі молодих людей і давати їм вищу освіту. Таким чином, він думав створити собі слуг. Самодержавство наперед боялось цих слуг і мало рацію. Вони дуже скоро перетворилися в революційну силу. Починаючи з Белінського, який був їх першим великим вчителем, різночинці все ясніше розуміли, що самодержавство — страшне лихо, яке душить і поневолює їх всіх і пригнічує народ, з яким вони почували себе близькими. Вони розуміли, що дальший економічний розвиток Росії можна купити тільки ціною повалення самодержавства, і тому шукали суспільної сили, спираючись на яку можна було б провести політичну революцію. Імена Белінського (який сам був різночинець) і найпередовіших дворян — Герцена, Бакуніна та інших — з благоговінням повторювались цією різночинною молоддю.

Різночинці самі не могли повалити самодержавство. Вони знали, що надто слабкі для цього. Отже, вони повинні були ще більш рельєфно, ніж досі це робилось (ніж це робив, наприклад, Пестель), поставити питання про організацію на допомогу собі селянської сили. В 70-і роки це штовхнуло їх на широку роботу по агітації і пропаганді. Але в 60-х роках тільки вироблялась ця точка зору. Люди шляхом болісного процесу доходили до свідомості, що революція в Росії повинна бути селянською, і шукали відповідної програми. Розумні, вдумливі різночинці, революційні демократи — люди з великим серцем і без своєкорисливих особистих інтересів, — вони старались сформулювати чисто трудову селянську програму і схилилися до соціалізму.

Вже Герцен раніше стояв на тій точці зору, що саме

соціалістичний лад є цілком задовільне розв'язання всіх болісних завдань, які стояли перед Росією, які він констатував і в Західній Європі. Але у Герцена соціалізм мав чисто утопічний характер. Я вже говорив, що, переконавшись в зриві революції на Заході, Герцен став покладати надії на Росію, повірив, що Росія набагато ближча, ніж Захід, до соціалізму, оскільки в Росії мало зачеплене капіталізмом селянство має общинне землеволодіння. Майбутнє людства — це соціалізм. Боротися треба не тільки з поміщиками — власниками землі, — але й з капіталізмом, бо, згідно з ученням Фур'є, Сен-Сімона та інших, можна налагодити цілком правильне братерське господарство, общину, організовану шляхом централізованого державного соціалізму. І от дивіться, як нам зручно: селянин від первісного комунізму поніс до нас общину, він ще не став одноосібним користувачем землі, він ще не пролетар, але й не землевласник, а саме інтегральна людина, яка сама живиться соками матері-землі, працею своїх рук і не має приватної власності на знаряддя виробництва. Рало і борона багатьом із селян належать; але головне, основне — ні: земля належить «громаді», переділи її робляться «по правді», тобто дається більше землі тому, в кого ротів більше. Одне слово, община шукає такого розв'язання питання, щоб всі могли краше з цієї землі годуватись.

Ось як уявляв собі справу Герцен. Ми знаємо зараз, що община — зовсім не залишок первісного комунізму, а у величезній більшості випадків введена царським урядом фіскальна форма, яка була потрібна для того, щоб легше стягати податі, бо кругова порука — це кращий засіб застрахувати збір податей цілком. Ось чому общину уряд не тільки підтримував, але, як вважає сучасна наука, в більшості випадків штучно вводив. Можливо, де-не-де вона й співпадала з первісним селянським розшаруванням сімей, родів і т. д.; але й там, де цього не було, уряд вводив общину і різкими вибивав з селянської «громади» податі. А розподіл землі ішов не тільки з точки зору того, як усім прохарчуватись, а з точки зору того, як «громадою» виплатити податі, щоб ніхто від цього не ухилився, щоб з кожного зірвати все, що можна, і не загинути перед жахливою вимогою фіска і поміщиків. Але тоді це ще не було відомо, і Чернишевський, кладучи перші цеглини нашого російського соціалізму, пішов спочатку тим же шляхом, що й Герцен. Чернишевський також повірив, що селянство є революційна стихія, що буде дуже легко переконати селянство перейти до соціалізму. Тоді воно виявиться не тільки володарем своєї землі, але й повним володарем своєї долі. Спочатку Чернишевський вважав навіть, що звільнення селян урядом створить еру, під час якої селянство організує свої общини. Після цього можна буде зробити подальший крок. Коли ж він побачив, яка

справжня роль общини в сучасному йому ладі, він писав так: «Я соромлюсь самого себе. Мені соромно згадувати про передчасну самовпевненість, з якою поставив я питання про общинне володіння. Цією справою я став безрозсудний,— скажу прямо, став дурний у своїх власних очах... Важко пояснити причини мого сорому, але постараюсь зробити це, як можу.

Яким би важливим не здавалось мені питання про збереження общинного володіння, але воно все ж таки становить тільки один бік справи, якій належить. Як вища гарантія добробуту людей, яких стосується, цей принцип набуває сенсу тільки тоді, коли вже дано інші нижчі гарантії добробуту, потрібні для доставлення його дії простору...»

Чернишевський відмовляється від ілюзорної ставки на общину, він заявляє: община була б базою соціалізму при сприятливих умовах. Що він тут мав на увазі? Політичну революцію. Чернишевський створює таку програму: політична революція і повалення царизму, зміцнення общини, соціалізм.

Селянство після 1861 року, хоч і вчинило багато окремих бунтів революцією не вибухло, і Чернишевський писав: «Погрожувати революцією? Хто ж повірив би? хто не розреготався б? — Та й не зовсім чесно погрожувати тим, у що сам же перший віриш менше за всіх».

Тут чувається вже трагічна нота. Коли Чернишевський переконався, що селянство, обмануте і пограбоване, не може грянути революцією, він зупинився перед питанням: куди йти і що робити? Невідомо, яке нове рішення він би знайшов і чи не прийшов би він до марксисту. В усякому разі, можна з певністю сказати, що він залишився б революціонером і демократом. Але незабаром Чернишевського арештували. До активної політичної боротьби йому вже повертись не вдалось.

В усій російській громадськості 60-х років почалось деяке внутрішнє переродження. Пам'ятаєте 20-і роки? Піднесення до Грудня, декабристи розбиті, після цього громадськість перестає цікавитися соціальними питаннями, а починає цікавитись питаннями індивідуальними: як влаштувати своє життя, як добитися прекрасної душі, як поглибити свою особу і т. д. І тут відбувалось щось подібне. З 1855 по 1862 роки революційний настрій зростає все більше і більше: після маніфесту чекають селянських бунтів. В 1861 році уряд розгромив революційну верхівку, в 1863 році розбив польських повстанців. Серед прогресивно настроєної інтелігенції почало ширитись величезне розчарування в революційних можливостях, і тут ми бачимо поворот до індивідуалізму, до питання: як мені жити розумно? Розбита в суспільній боротьбі, інтелігенція розсипалась піском і, розв'язуючи суспільне питання в пи-

саревщину, в «нігілізм», «згідно з вказівками розуму і природничих наук», вона почала шукати твердого шляху для суспільності в будівництві особистого життя.

Тепер я розповім докладніше про цих трьох людей, що визначили епоху, — про Чернишевського, Добролюбова і Писарева.

Чернишевський сам вважав себе учнем Белінського і, по суті кажучи, продовжував роботу звідти, де Белінський зупинився. В філософії Белінський прийшов до фейербахіанства, а Чернишевський виходить з Фейербаха, хоч залишається вірним йому все своє життя *. Маркс знав Чернишевського, читав його праці з політичної економії, вивчав російську мову, щоб ознайомитись взагалі з роботою російської народницької інтелігенції і зокрема з Чернишевським. Він називав його великим мислителем, відгукувався про нього з глибокою повагою. Але Чернишевський майже не знав Маркса, його шляхом іти не зумів і залишився соціалістом-утопістом.

В цьому курсі нас цікавить насамперед естетичне та етичне вчення Чернишевського, якими він найбільш безпосередньо впливав на літературу.

Ви можете зустріти не тільки в дореволюційній, але навіть і в сучасній нашій літературі твори, в яких вішають собак на Чернишевського і Добролюбова. Недавно я прочитав, що один з гострих виразників нашого нинішнього формалізму говорить, ніби Белінський занастив російську літературу. Це дуже характерно. Буржуазні літератори і деякі марксисті-літературознавці, що не звільнилися від гіпнозу буржуазної науки, виставляють в такому світлі Чернишевського і Добролюбова, до такої міри принижують їх точки зору, що здається, ніби це були неосвічені, і, в усякому разі, незграбні і спрошені люди, які даремно взяли за такі пишномовні питання, як мистецтво, і могли зробити з ними не більше, ніж мавпа з окулярами. Це — справжні дурниці. Я запевняю, що ніякі російські письменники не близькі так до наших поглядів, до справжніх поглядів пролетаріату, як Белінський, Чернишевський і Добролюбов. Найглибшу рацію мав Ленін, який про них писав з великою повагою, і Плеханов, велика заслуга якого полягає в тому, що він вказав як на попередників нашої науки про мистецтво саме на революціонерів 60-х років і через них — на Белінського.

Чернишевського осуджують звичайно за те, що, на його думку, дійсність вища від мистецтва. Але при цьому вкладають в учення Чернишевського чужі йому уявлення. Дійсність, звичайно, вища від мистецтва, бо дійсність є все; а мистецтво — це тільки частина дійсності, скажімо, відображення цієї дійсності, яке в свою чергу впливає на неї, але входить

в дійсність, як частина в ціле. Коли ми питаємо: мистецтво вище від дійсності чи, навпаки, дійсність вища від мистецтва, то ми ставимо таке питання: що вище — мрії, віддаватись чудовим мріям чи працювати, будувати, перетворювати життя навколо себе? Ну звичайно, друге набагато вище; звичайно, мистецтво перетворюється в марну річ, набуває хворобливого вигляду інтелектуального онанізму, коли людина, крім мрій, нічим не живе, і які б ці мрії не були прекрасні, ми завжди бачимо в поетові, який цілком віддається фантазуванню, щось хворе. Поет тим видатніший, чим більша у нього тяга до дійсності, чим більше він хоче її пізнати, щоб боротися. Буває й так, що письменник не може боротися, так все закупороно навколо нього, і залишається тільки один клапан — чиста художність; тоді в цей клапан спрямовується вся його енергія, і виходить мистецтво високого напруження, високого страждання. Але це є хвороба — бувають і красиві хвороби!

Чернишевський прийшов в російську думку для того, щоб сказати: ми вже більше не Рудіни, ми більше не Лежньови, ми хочемо працювати, і ми працювати можемо. Ми не хочемо базікати, ми хочемо в дійсності завойовувати наше щастя і тому вважаємо, що робота — вище від мрій, а дійсність — вище від мистецтва.

Звичайно хочуть вкласти в його слова таке уявлення, що художникові переступити дійсність ніяк не можна, що мистецтво — лише бліде відображення дійсності. Якщо бліде, то навіщо воно? Але Чернишевський прекрасно показував, що мистецтво потрібне, що це — одна з форм боротьби. Саме це випускають з уваги зоїли, які нападають на Чернишевського. Вони не можуть зрозуміти нашого підходу до мистецтва як до надзвичайно важливого знаряддя в боротьбі за перетворення дійсності. На їх думку, щось одне: або мистецтво — нісенітниця, або мистецтво — святиня...

«Твори мистецтва, — писав Чернишевський, — не можуть витримати порівняння з живою дійсністю».

«...Хоч як високо цінимо ми значення літератури, — каже він далі, — але все ще не цінимо його достатньо: вона незмірно важливіша майже за все, що ставиться понад нею. Байрон в історії людства особа чи не більш важлива, ніж Наполеон, а вплив Байрона на розвиток людства ще далеко не такий важливий, як вплив багатьох інших письменників, і давно вже не було в світі письменника, який був би такий важливий для свого народу, як Гоголь для Росії».

Беручи Гоголя першого періоду, Чернишевський заявляє, що Байрон вищий від Наполеона і в російському масштабі Гоголь вищий від Байрона! А критики викладають його думки так: Чернишевський говорить, що мистецтво — тільки бліде відображення життя і займатися ним не треба...

Чернишевський прекрасно розуміє, що саме письменство в Росії є чудовою зброєю боротьби. «При певному ступені розвитку народу,— говорить він,— література є однією з сил, що обумовлюють суспільність». Це саме те, що говоримо ми і чого до Чернишевського ніхто, навіть Белінський, з такою ясністю не говорив.

«Не треба нам,— говорить Чернишевський,— слова гнилого і пугстого, що навіває самозадоволену дрімоту і сповнює серця приемними мріями, а потрібне слово свіже і горде, яке примушує серце кипіти відвагою громадянина, яке кличе до діяльності широкої і самобутньої».

До цього нічого не додаси. Ніде не знайдеш більшої поваги до мистецтва.

Шелгунов був тоді ще зовсім молодою людиною, і от що він говорив з приводу дисертації Чернишевського про мистецтво: «Це була ціла проповідь гуманізму, ціле одкровення любові до людства, на служіння якому закликалось мистецтво».

Це цілком вірно. Мистецтво остаточно оголошувалось службою великих людських ідеалів, саме це його підносило.

«Всі людські діла повинні служити на користь людині, якщо хочуть бути не пустим і марним заняттям. Мистецтво повинно служити на якусь істотну користь, а не на безплідне задоволення!»

От цілком точна формула. Чим більші плоди приносить мистецтво, тобто чим більше веде воно до підвищення громадського життя, тим більше його значення.

Володимир Ілліч вважав, що мистецтво повинно бути народним, повинно піднімати маси, вчити маси, робити маси сильнішими. В цьому відношенні Володимир Ілліч був прямим послідовником Чернишевського,— та й не може не бути його послідовником людина, яка є борцем і будівником. Це для нас вічна і непохитна істина, і ми ні в якому разі не повинні піддаватись, коли занепадницька інтелігенція, з допомогою всяких викрутасів і софізмів, намагається довести, ніби ідеали демократичної революційної інтелігенції 60-х років — це ідеали міщанської інтелігенції, думаючи при цьому, що ми відмовимось від досягнень революційної думки в галузі естетики. Цього ми ні в якому разі зробити з собою не дозволимо.

Я часто говорю про те, як важливо, щоб художник почував себе вільним. Кожний твір, хоча б комуністичний, можна і треба критикувати; але робити це треба дуже уміло, бо якщо художник не почуває себе вільним і, замість того щоб давати те, що дозріло всередині його, ту правду, яку він бачить, намагається свою правду калічити,— це дуже погано для мистецтва. Це справа тонка: тут дуже легко помилитись і почати грубо примушувати художника, щоб він дав те, що

відповідає нашим потребам. Чернишевський цю істину прекрасно розумів.

«Автономія,— говорить він,— верховний закон мистецтва. Хай пише він (поет) так, як підказує його талант в даний час, хоча б то була поезія радості, примирення. Хто має право вимагати від поета, щоб він примушував свій талант? Можна вимагати тільки, щоб він старався розвинути себе як людину».

Формула «старався розвинути себе як людину» не повинна нас бентежити. Ми б сказали: «Щоб старався розвинути себе як комуніста». Чернишевський прекрасно розумів, що розвинена людина повинна бути комуністом. Під словом «розвинена» він розумів людину, що йде нарівні з вимогами свого часу. І от ми можемо сказати письменникові: «Будь чесним в усьому, пиши те, що вважаєш за правду. Але хороший твір вимагає, щоб ти був людиною розвинутою. Дивись чесно на життя, живи одним життям з своїм народом, і тоді ти хоч-не-хоч рушиш до того, що є кульмінаційним пунктом нашої культури».

Взагалі погляди Чернишевського на суть і завдання мистецтва надзвичайно глибокі.

Часто говорять: Чернишевський не зрозумів Пушкіна, його лаяв, до нього повернувся спиною. Це — абсолютна неправда. Ось що він пише про Пушкіна: «Кожна сторінка його кипить розумом і життям освіченої думки... Кожний вірш, кожний рядок побіжних заміток Пушкіна зачіпав, збуджував думку, якщо читач міг прокинутись до думки. Це значення Пушкін продовжує ще зберігати до нашого часу. (З моїх лекцій видно, що Пушкін зберігає все своє значення і для нашого часу.— А. Л.). В історії російської освіченості Пушкін займає таке ж місце, як і в історії російської поезії... І хай буде безсмертна пам'ять людей, що служили Музам і Розуму, як служив Пушкін».

Ні на одну хвилину не ставав Чернишевський на таку точку зору: прийшов новий клас, різночинці, а Пушкін — дворянин; геть дворянську культуру, ми свою власну створимо! Нічого подібного. (Пізніше ми побачимо, що дуже молоді люди, які страждають хворобою «лівизни», і тоді впадали в таку ересь, подібно до деяких наших молодих людей,— але до них ми перейдемо пізніше).

Чернишевський висловив погляди кращих представників революційної демократії 60-х років.

Ось що писав про Пушкіна Добролюбов (майте при цьому на увазі, що оцінка Пушкіна більшою мірою характеризує мислителя і критика в цілому):

«Пам'ять Пушкіна ніби ще раз повіяла життям і свіжістю на нашу літературу,— говорить він про видання його творів,— наче окропила нас живою водою і привела в рух наші заокостенілі від бездіяльності члени».

Добролюбов не міг не зрозуміти, що Пушкін в інших випадках був фальшивим (про це і я вам говорив). Але він пише, що «і в самих відхиленнях своїх від здорових ідей (свободолюбства.— А. Л.), в самому підкоренні рутині Пушкін не доходив ніколи до обскурантизму і навіть розбивав, коли міг, обскурантизм інших».

Добролюбов розуміє, що в Пушкіна були помилки, але говорить, що навіть в своїх помилках Пушкін був кращим з людей свого часу, а поряд з цими помилками в нього є багато такого, що має неминуше значення.

Добролюбов міг так глибоко зрозуміти найвеличніше явище мистецтва — Пушкіна — тому, що його погляд на те, яка потрібна критика, був глибоко вірний. І до нього, і після нього про це писали багато такого, що нам з вами не може видатись підхожою для нас зброєю, і оскільки ми незабаром під керівництвом партії будемо обговорювати питання про кращу організацію нашої марксистської критики, то ми повинні вивчити, що думали про це наші великі попередники.

«Російська критика,— писав Добролюбов,— не повинна бути схожа на делікатну, тонку, ухильну і пусту критику французьких фейлетонів... Різкий тон — в багатьох випадках це єдиний тон, пристойний критиці, яка розуміє важливість предмета і не холодно дивиться на літературні питання».

«Реальна критика (так називає Добролюбов публіцистичний метод) ставиться до твору художника точно так само, як до явищ справжнього життя: вона вивчає їх, стараючись визначити їх власну норму, зібрати їх істотні, характерні риси».

Такі справжні естетичні заповіді, залишені нам кращими людьми 60-х років. Те прекрасне, в чому міць життя,— говорить Чернишевський. І Маркс говорить: остання мета наших прагнень — розгорнути всі можливості, які має людина. Прекрасне повинно кликати нас до розширення життя. Мистецтво глибоко, по-перше, остільки, оскільки воно показує нам ідеали, на які ми можемо рівнятись, і картає огидне в житті, і, по-друге, остільки, оскільки воно відбиває дійсність, дає поглиблене розуміння її. Критика повинна ставитись до літератури не як до дрібниць, не як до розваги, а як до суспільної сили, з усією різкістю і серйозністю оцінювати кожний твір як суспільне явище.

Не менш цікаві були погляди Чернишевського на етику. Правда, в основному судженні Чернишевського про етику криється помилка, але помилка, можна сказати, зворушлива. Чернишевський став на ту точку зору, що всі люди — егоїсти і всі вчинки без винятку здійснюються з егоїзму. Це допомогло йому розправитись з усіма пишномовними словами, з усіма красивими і дзвінкими фразами. Адже ліберали тільки й говорили: свята самопожертва, високі ідеали і т. д. Все це

було щось надзвичайно неясне, надзвичайно абстрактне, а Чернишевському хотілось внести сюди ясність: тому він осудив всю цю ідеалізацію, як нісенітницю: зрештою, кожна людина завжди прагне до найбільшої для себе вигоди.

Як же тлумачив Чернишевський тезу, що всяка людина прагне вигоди?

Людина за всіх обставин робить те, що їй здається найкращим. Коли ви робите якийсь вчинок, то, розуміється, ви перед цим замислюєтесь, або ж ваше почуття безпосередньо підказує вам, що вам краще зробити саме це, а не інше. Звичайно, якщо ви не можете чогось зробити, тому що ви не вільні, якщо у вас зв'язані руки,— тоді справа інша; але в межах вашого вибору ви зробите те, що вам здається кращим. А це значить бути егоїстом, значить чинити для своєї найбільшої втіхи, задоволення! Візьмемо приклад. У вас є їжа тільки на одну людину і є товариш, який хоче їсти. Ви уступаєте йому їжу. Ви дієте в цьому випадку,— говорить Чернишевський,— як егоїст. Чому? Вам приємніше, щоб він наситився, ніж коли б ви наїлись. Коли б вам було приємніше насититись самому, то ви не уступили б їжу товаришеві.

Самовідданість — це «сапоги всмятку», тобто нісенітниця.

Але чи значить це, що людина не може вмерти за громадську справу? Чернишевський не тільки знав, що люди можуть це робити,— він був впевнений, що так треба діяти, і кликав до цього народ. Але він не терпів, щоб людина ахала і охала: ах, я жертвую собою, мені хочеться жити, я б з задоволенням щось інше зробив, але обов'язок, обов'язок! Це Чернишевський ненавидів. Він сам, просидівши в тюрмі, на каторзі, близько пройшовши повз шибеницю, говорив: все це я роблю, як егоїст, бо це краще, що я міг би зробити, бо я замучив би себе, коли б жив обивательським життям. Він настоював на тому, що подвиг — не самопожертва; самопожертвою було б не робити його, бо це значило б обрізати собі крила, вбити себе найгіршою смертю.

Якщо навіть до останньої краплини крові люди віддають себе боротьбі, то керуються законом егоїзму, задоволення самого себе. Можна, звичайно, уявити собі ще краще життя,— без всяких страждань. Але, як пізніше скаже Желябов у своєму останньому слові на суді: адже ми не проливали б крові, коли б ви не зіпсували життя; ви зіпсували життя, і відмовитися від боротьби було б для нас тепер більшим стражданням, ніж вмерти на шибениці.

Війна за високу мету дає енергійній натурі величезне усвідомлення щастя, гордості, високе усвідомлення своєї гідності. Це і є те, що примушує революціонера вільно, без усяких високих фраз, іти своїм шляхом.

Я жодного разу в житті не чув, щоб Володимир Ілліч говорив про обов'язок. Він був би дуже засоромлений, якби

йому хтось сказав: ви добре виконуєте свій обов'язок, важкий обов'язок! Мабуть, він би розсміявся. Це однаково, як коли б хтось сказав груші або яблуні: як ви добре виконуєте свій обов'язок, приносячи плоди! Володимир Ілліч не міг інакше, в цьому полягала його натура. І Чернишевський був не з таких людей, які поїдуть кудись на тепле море, займуться там різними розвагами і амурами і згадують: «Ах, Росія ще дуже бідна, треба пам'ятати про неї, щось для неї зробити... Але все це так нудно!» От таким людям справді треба підгвинчувати себе фразами про святий обов'язок, можливо приплести сюди й Христа, щоб себе якось намуштрувати на те, щоб бути порядною людиною, щоб не жити тільки в свою утробу.

В цьому вченні Чернишевського було дуже багато зворушливого, справді героїчного, але, по суті кажучи, це була помилка. Чому? — Чернишевський зовсім не рахувався з тим, що називається соціальним інстинктом і що (на вищих стадіях розвитку) називається класовим почуттям. Це він випустив з уваги. Якщо твердити, що той, хто сам з'їсть і іншому не дасть,— егоїст, а той, хто іншому віддає,— також егоїст, тоді не можна вирішити питання, хто ж в такому разі краще зробив? Ми тепер знаємо, що вища та людина, в якій більше розвинутий соціальний інстинкт і класова самосвідомість. Ми лаємо людину, егоїзм якої такий, що, дотримуючись його, вона сама все зжере, а іншому не дасть.

Егоїзм взагалі — препогана штука. Під егоїзмом розуміється такий лад почуттів, який примушує понад усе ставити своє благоденство, своє задоволення. Альтруїстичним ми називаємо протилежний егоїзмові лад почуттів. Але при слові «альтруїст» уявляється солоденький образ святого, який все віддає, сорочку з себе для іншого знімає і т. д. Коли Маркс чув крики про те, що справжній соціаліст повинен бути таким альтруїстом, він обурювався і говорив, що пролетаріат повинен створити свою культуру для того, щоб бути ситим, добре одягнутим; для того, щоб задовольняти всі свої потреби, пролетар повинен заявити про свої права, а не про свій обов'язок. Але для того, щоб ці права здійснити, треба ще вести боротьбу. Законна вимога кожної живої людини — розгорнути свою особу — природно перетворюється в жадобу згуртуватися і відвоювати нарешті такі форми життя, в яких кожна особа могла б розгорнути себе до повних своїх можливостей. Так народжується соціальна, класова свідомість.

У нас вона класова і в той же час загальносоціальна, бо тільки пролетарський клас може здійснити справедливість на землі, перехід до безкласового суспільства. Але навіть соціальний інстинкт — скрізь, де ми його зустрічаємо, — повинен бути поставлений дуже високо. Як сказати: чи це егоїзм, коли

кішка кидається на орла, щоб відняти кошеня? Ніколи не скажете, що це — егоїзм, бо ясно, що кішка йде на смерть. Це самовіддане почуття. Чернишевський сказав би: це значить, що їй дорожче життя кошеняти, ніж її власне; а раз це так, — значить, вона вибирає те, що її більше задовольняє, вона — егоїстка. Але ми ж знаємо, що це — материнський інстинкт і що він вищий від егоїзму. Якщо якась тварина в стаді йде вперед на ворога, жертвує собою за решту, то це, звичайно, не егоїстичне почуття, це — стадний інстинкт. Ті тварини, в яких високо розвинутий цей інстинкт, перемагають. «Тваринний комунізм» стада є величезної важливості життєве пристосування.

Чернишевський — найбільший революціонер-демократ — хотів створити міст між реалізмом людей своєї групи і їх революційним ідеалом. Чернишевський запитував себе: от я, Микола Гаврилович Чернишевський, хочу бути щасливий розумним щастям, а проте я готовий життя своє віддати за суспільність. Як це відбувається? В ім'я високих ідеалів? А ну їх до біса! Навіщо вони мені! Я почуваю, що не обов'язок наказує мені, а з нутра мого йде гнів, пристрасть, любов. Так, я й сам такого роду егоїст, який з егоїзму робить повний самовідданий акт; але все ж таки я дію так, а не інакше, тільки з егоїзму.

«Варто буває, — говорить Чернишевський, — тільки вдивитись уважніше у вчинок чи почуття, що здаються безкорисливими, і ми побачимо, що в основі їх лежить все та ж думка про власну особисту користь, особисте задоволення, особисте благо, лежить почуття, яке називається егоїзмом».

Пізніші люди, які стали поступово захоплювати владу над умами, розуміли це вчення більш грубо, більш по-міщанськи, більш індивідуалістично. Вони готові були говорити: отже, революція не вдається, суспільного життя не налагодити, — давай влаштуємо хоч своє власне розумне життя. Такий письменник, наприклад, як Шеллер-Михайлов, весь час описує, як якась молода людина береться влаштувати розумне життя, знаходить розумну дорогу, стає лікарем, ріже жаб і почуває себе чудово. Але ми тут уже бачимо виродження етичного вчення Чернишевського і Добролюбова.

В галузі етичній Добролюбов зробив дальший крок, порівняно з Чернишевським. Коли б він не вмер так рано, коли б життя не зломило його сил, він, мабуть, виправдав би надії, які покладав на нього Чернишевський в усіх галузях, в тому числі і в політиці. Незважаючи на те, що він, мабуть, ще більше, ніж Чернишевський, вагався щодо селянської обштини, в ньому жила непохитна віра в масовий рух. Він писав: «Не така ця жива, свіжа маса: вона не любить багато говорити, не хизується своїми стражданнями і печаллями і часто навіть сама їх не розуміє добренько. Але вже зате,

якщо зрозуміє щось ця «грумада», тямуща і розумна, якщо скаже своє просте слово, що вийшло з життя, то міцне буде її слово і зробить вона, що обіцяла».

Це, звичайно, цілком може бути застосовано до нашого часу. Таку фразу дуже легко можна було б зустріти в Ілліча (в Ілліча взагалі бувають фрази, дуже схожі на Добролюбова), коли він протиставить дрібнобуржуазній інтелігенції пролетарську масу. Добролюбов, бачачи, що таке ця творча маса простих трудових людей, помилявся тільки в тому, що розпорошене, неорганізоване селянство готовий був вважати за народ, вже готовий до переможної революції і самоорганізації.

Я, звичайно, не буду заперечувати, що в руках Писарева, вождя так званих нігілістів, етична і естетична позиція перших народників грубішала. Він, наприклад, говорив, що після читання Пушкіна виніс враження про Пушкіна як про обмежену і неосвічену людину. (Це, звичайно, вирвалось у нього в запалі полеміки, бо Писарев був полум'яний полеміст, він старався все розглядати з точки зору «розуму» і захищав свою точку зору з запальністю). Багато було в нього рисочок, що іноді тхнуть присмаком самозадоволеного природно-наукового міщанства, яке нам огидне. У нього був друг, з яким він разом видавав «Русское слово», Благосветлов, людина з семінарського середовища, але зародковий буржуй. Благосветлов вносив в усе, до чого б він не торкався, ту прозу бухгалтерського розрахунку, яку Маркс відзначив у «Маніфесті комуністичної партії» як рису, властиву буржуазії. Цей буржуазний душок заражав іноді й Писарева.

Можна сказати, що від Писарева і його нігілізму шляхи простяглися різні. Можна було йти далі до марксизму, бо Писарев був переконаний матеріаліст, міцний атеїст, справжній в цьому розумінні прогресист, який знає ціну знання, значення науки. Але можна було йти від нього і до того виду нігілізму, який твердить, що нічого нема на світі значного, що світ порожній і життя не варте хвилювань і жертв. Такі нігілістичні висновки робились — вони потрапляли на зуби ліберальним критикам, і ці критики раді були збиткуватися над революціонерами, ніби ті заявляють, що земля — грудка грязюки, люди на ній — пліснява, і зрештою нема ніякого абсолютно толку ні в яких прагненнях, і всі принципи є чистісінька нісенітниця. Виходило так, що можна жити, поки живеться, як трава росте; це вже, звичайно, був чисто міщанський, буржуазний висновок. На Писарева готові були спертися іноді і синки тих купців, які нажили собі капітали і бажали, щоб діти їх мали освіту. Вони могли заявляти: розум, цифри, розрахунок, бариш — це все, а різні там дворянські ідеали — ну їх до біса! І на місце дворянської культури, в якій багато було гучного фразерства (за ним, по суті, при-

ховувалась слабкість), але в якій багато було і благородного, багато принадності, виступали вищою мірою прісні, позбавлені чарівності філософія і мистецтво міщанського нігілізму, які ні до чого не кличуть.

Коли цю філософію нігілізму проголошують ніби як типову і домінуючу для 60-х років, то високою мірою говорять неправду. Я наведу одну лише цитату, яка одразу покаже, наскільки не лише Чернишевський, і не лише Добролюбов, а справжній Писарев вищий за той портрет, який малюють його вороги, які майже завжди є і нашими ворогами. Адже вони заявляють якраз про ставлення Писарева до мистецтва, що тут він був найслабкіший, що він зовсім не розумів значення мистецтва.

Ось однак що він пише: «Справжній корисний поет повинен знати і розуміти все, що в дану хвилину цікавить найкращих, найрозумніших і найосвіченіших представників його народу і віку. Поет — великий боєць думки, безстрашний і бездоганний «рицар духа» або ж поет — нікчемний паразит, що забавляє інших нікчемних паразитів дрібними фокусами безплідного фіглярства. Середина нема. Поет — титан, що зрушує гори вікового зла, або поет — комашка, що копірсається в квітковому пилу».

Розумієте тепер, як ці комашки, які копірсаються в квітковому пилу, повинні були ненавидіти цю людину, яка називала речі своїми іменами.

Ось що він писав. І сказати, що Писарев заперечував поетів, які «зрушують гори», — явна дурниця. Ясно, що таких поетів він вважає надзвичайно потрібними для суспільства.

Це не може бути спростоване ніякими помилками Писарева як критика.

Надзвичайно характерний для конфліктів епохи 60-х років і для еволюції суспільних поглядів цього часу І. С. Тургенев.

Цей письменник, будучи деякими сторонами своєї природи справжнісіньким поміщиком, разом з тим був покликаний до того, щоб в романах своїх ознаменувати ліквідацію ідейної гегемонії дворянства.

Я говорив вам у минулій лекції, що «Дворянське гніздо» є акт такого роду ліквідації. Найпозитивніший тип, який дворянство могло виставити, на думку Тургенева, — тип хорошого практичного працівника, тверезої, розумної людини, благородна натура — Лаврецький, зрештою сам зводиться ні на що і апелює до прийдешньої молоді. Це тип невдахи. Безмірно зворушлива Ліза, по суті, знаменує собою весь жах церковної пастки, в яку ловили таких прекрасних серцем дівчат люди консервативно-дворянських поглядів.

60-і роки стали вимальовувати перед Тургєнєвим пози-

тивний тип діяча, і він його прагнув зрозуміти. Якщо мрійна, м'яка натура самого Тургенева аж ніяк не призначала його бути діячем і сам він значною мірою був схожий на Рудіних, Лежньових і т. д., то він вищою мірою жадав побачити культуру, сильну постать, яка почне ламати все погане в дійсності і будувати щось краще. Колишня дійсність таких постатей йому не давала. Матеріали почали збиратись у нього якраз в середині 60-х років, і він створив з них роман «Батьки і діти», що став одним з центральних явищ в усьому російському житті. І зараз, незважаючи на те, що ми не схожі на людей тодішнього часу, «Батьки і діти» — ще живий роман, і всі суперечки, які навколо нього велись, знаходять певний відгук в наших душах.

Насамперед безперечно, що Тургенев з самого початку підійшов до цього твору в цілому — до характеристики і лібералів-поміщиків, і різночинців-радикалів — з наміром поховати «батьків». Тому ви не знайдете тут типів, подібних до Лаврецького, про якого можна сказати, що певну симпатію він до себе все ж ще викликає. Звичайно, «батьки» тургеневського роману — зовсім не потвори і не абсолютно антипатичні люди, в них є свої хороші сторони. Але цілком ясно, що це — люди слабкі, безплідні, базіки, в цьому ніяких сумнівів бути не може. Проте Герцен, наприклад, думає, що Тургенев мав на увазі якраз виступити проти «дітей».

Незважаючи на те, що Герцен серед «батьків» був найпередовішим, і, здавалося б, революційним демократам легше було домовитись саме з ним, — домовитись все ж таки не вдалось. Коли Чернишевський приїхав до нього, вони довго сперечались. Чернишевський пішов, знизуючи плечима, і сказав: «Пан! Ніяк не домовишся!» А Герцен про Чернишевського сказав, що це, мовляв, людина розумна, але зарозуміла і жовчовик. Вони ніяк не могли один одного зрозуміти, а проте вони були найвидатнішими представниками двох поколінь. Зрозуміло звідси, чому Герцену здавалось, що Тургенев, який був правіший від нього, повинен дати шигля надто гарячим послідовникам Чернишевського. Ось чому він невірро витлумачив намір Тургенева і несхвально писав про його роман: «Крайність Базарова захопила Тургенева, і, замість того щоб відшмагати сина, він відшмагав батьків».

Батьків відшмагати Тургенев справді хотів — він помилки тут не зробив, — але і сина він також хотів відшмагати. У нього був намір об'єктивно розібратися і сказати: люди нового покоління — сильні і практичні, але мають ось такі і такі недоліки. Однак коли він ближче зайнявся типом Базарова, виявилось, що Базаров йому надто імпонував. Він сам пише про це в листі до Случевського:

«Якщо він (Базаров. — А. Л.) називається нігілістом, то треба читати: революціонером... Мені мріялась постать

похмура, дика, велика, яка до половини виросла з ґрунту, сильна, злісна, чесна — і все ж таки приречена на загибель, — бо вона все ж таки стоїть перед дверима майбутнього, — мені мріявся якийсь дивний pendant з Пугачовим і т. д.»

Але мріялось йому так, а вийшло трохи інакше. Вийшло так, що Тургенев хоч і захопився Базаровим як сильним типом, але не договорив своїх думок про нього до кінця.

Тургенев сам намагався тверезо ставитись до життя. Він любив наукову постановку питання. Він сам був атеїстом, супротивником всякого обману; все це йому було близьке. Але Базарова, в якому всі ці риси доведені до максимуму, — частково з цензурних міркувань, частково тому, що матеріалів ще було надто мало, — він революціонером так і не зробив. Базаров з початку до кінця жодного слова про соціальні відносини не говорить. Мало того, оскільки атеїзм Тургенева — людини, що зрештою не відчувала себе членом якогось класу або суспільства, які б він щиро і самовіддано любив, — привів його до глибокого жалю, який накладає для нього траур на всю природу, то він і свого чесного мислителя Базарова заразив цим самим настроєм. В одному з небагатьох місць, де Базаров говорить про майбутнє, це не базаровські слова, а тургеневські. Базаров говорить: «Що мені за діло до того, в якій хаті буде жити мужик в майбутньому, якщо з мене до того часу лопух виросте? Мені ніякого діла нема!» І, таким чином, здає позицію. Тут почувається скептицизм самого Тургенева. І тут висувається саме нігілізм, яким малювали його собі супротивники.

Звичайно, в дійсності були окремі маленькі нігілісти-наплювісти; але вони не схожі були на ті контури, в яких змальований нігіліст Базаров з його величезним розумом, з його величезною волею. Це була імпонуюча особа, перша в російській літературі особа, перед якою кожний почуває повагу. І змалювати таку людину, що зрештою вперлася в стіну, не бачить в житті ніякого сенсу, нічого, крім звичайного процесу існування, не дати їй соціального ідеала, замкнути її в коло власних своїх інтересів, — це було високою мірою неправдиво.

Я вже говорив, що з людини такого типу, як Базаров, міг вийти і буржуа, міг вийти і вчений-природник: але в умовах того часу з нього головним чином ще виходив революціонер. Відкриваючи свої думки перед Случевським, Тургенев говорив, що хотів створити тип революціонера. Але, звичайно, революціонери 60—70-х років не говорили так: мені, мовляв, байдуже, чи буде селянин у майбутньому краще жити. Вони вважали, що індивідуальне життя нічого не значить, що вся справа — в загальній перемозі, вони не крутились навколо власної особи, а шукали досягнення соціальних ідеалів. Не такий Базаров, і це, звичайно, слабкий бік цієї постаті у

Тургенева; тут з-за Базарова виглядає сам автор — атеїст-песиміст.

Антонович, популярний критик з «Современника», в статті «Асмодей нашого часу» назвав постать Базарова мерзенним наклепом на молодь, в той час як інші люди, які набагато ближче стояли до того середовища, з якого черпав свої фарби Тургенев, захоплювались Базаровим. Якщо чийсь погляди Тургенев міг мати на увазі, коли писав Базарова, то, звичайно, людей писаревського типу, але ж саме Писарев надзвичайно високо поставив Базарова, знайшов у ньому ідеальне втілення якраз того позитивного типу, до якого сам він, Писарев, прагнув. Правда, формулювання, яке вживав при цьому Писарев, для нас звучить дещо двозначно. Він говорить:

«Попереду — ніякої високої мети; в голові — ніякого високого помислу, і при всьому цьому — сили величезні».

Можна спитати: величезна сила без мети, без смислу — це, мабуть, щось на зразок Печоріна? У Печоріна також величезна сила, але не було смислу, і він виявився з а й в о ю людиною. Мабуть, Базаров також такий? Тимчасом все примушувало думати, що Базаров — не такий. Правда, Тургенев примусив його вмерти досить рано. Тургеневу легше було зробити так, ніж розповісти, що ж з Базарова вийде. Або він повинен був його далі розгорнути і перетворити в буржуазний самозадоволений тип видатного вченого і т. д., або зробити з нього революціонера. Іншого виходу не було, і ось... він його просто звів з світу в молоді роки.

Але з того, як міцно Базаров стоїть на двох своїх ногах, з усього презирства, яке він відчуває до пустої балаканини і зайвих людей, ви відчуваєте, що це — не зайва людина, що це — дуже потрібна людина в Росії, що за яке б завдання він не взявся, він розв'яже його практично своїми міцними змілми руками. Тому, коли Писарев так характеризує його, він має на увазі, що тут наголос лежить на слові «високої мети»; він думає, що так званих високих цілей перед ним нема, що всього того, про що базикають як про сенс життя, він не визнає, але в ньому величезна п р а к т и ч н а сила. Він не думає над метафізичними нісенітницями, а прямо береться за роботу.

Чернишевський так писав з цього приводу: «Ми чекаємо такої людини і її мови, найбадьорішої, разом найспокійнішої і найрішучішої мови, в якій почувалась би не боязкість теорії перед життям, а доказ, що розум може панувати над життям і людина може погодити своє життя з своїми переконаннями».

Цілком ясно, що всі, хто вітав Базарова як свій портрет, бачили в ньому тип тверезої і потрібної робочої людини, про яку Добролюбов висловився так: «Видніється вже інший

супільний тип людей — реальний, з міцними нервами і злоровою уявою. Завдяки працям минулого покоління принцип (тобто вільний від кайданів консервативних традицій світогляд.— А. Л.) дістався цим людям вже не з таким зусиллям, як їх попередникам. Оглянувшись навколо себе, вони, замість туманних абстракцій і привидів минулих поколінь, побачили в світі тільки людину, справжню людину, яка складається з плоті і крові, з її справжніми, а не фантастичними відносинами до всього зовнішнього світу».

Знову ж таки реалізм, на якому особливо наполягав Писарев, і тут висувається на перший план.

Я наведу також відгук Кропоткіна, який потрапляє прямо в точку: «Нігілізм», з його декларацією практичності і запереченням лицемірства, був тільки перехідним моментом до покоління нових людей, які не менш цінили індивідуальну свободу, але жили разом з тим і для великої справи».

От саме те, що Базаров у Тургенева не живе для великої справи, і робить його перехідним типом, який зберігає більше подібності з пізнішими писаревцями, ніж з Чернишевським, Добролюбовим і навіть самим Писаревим. Для того, щоб в Базарові правдиво був змальований революціонер-інтелігент 60-х років, треба було показати, що він живе для великої справи, треба було зробити його революціонером; цього Тургенев не посмів.

Мені хотілось навести вам також відгук одного з лібералів. Страхов, якого ніхто не може запідозрити ні в якій прогресивності, також поставився з великою увагою до цієї фігури і писав так: «Тінь туги, яка із самого початку лежала на цій залізній людині, під кінець стає густішою. Вона вмирає, але до останнього моменту залишається чужою цьому життю, з яким так дивно зіткнулась, яке стривожило її такими дрібницями, примусило її наробити таких дурниць і на решті загубило її внаслідок такої нікчемної причини».

В цьому відгуку видно, що Страхов підійшов до Базарова з другого боку. В той час як ліві критики і до появи романа Тургенева, і після появи його прагнуть визначити в ньому новий тип, який був би типом, пристосованим до життя, Страхов вважає, що Тургенев не насмівся сказати, що Базаров пристосований до життя. Він рано вмирає, і це, мовляв, не випадково; над ним висить якась темна хмара. Чому темна хмара? Базаров надто хороший для Росії! Страхов натякає на те, що ці люди також приречені на загибель, як про це писав в листі до Случевського сам Тургенев. Між іншим, віддаючи належне Страхову, треба сказати, що Базарова він вважає глибокою натурою. Дуже тонке, наприклад, таке зауваження:

«Базаров жадає любові до людей. Коли ця жадоба прояв-

ляється злістю, то така злість становить тільки зворотну сторону любові».

Страхов частково має рацію. Коли ви вдумаетесь в постать Базарова, то почуваете, що він злий тому, що не може знайти гідного для себе оточення. В ньому,— говорить Страхов,— жадоба діяльності, жадоба схопитись за «діло».

Взагалі всі почували, що Базаров — перший позитивний тип нової людини в літературі, але все ж таки сумнівались: чому він такий дивний, чому він злий не менше, ніж Печорін, чому безпосередньо не видно, як він ліс рубає і як тріски летять? Чому він вмер і чому на ньому якась печать приреченості? І відповідь собі знаходили по-різному. Найчастіше говорили: це — людина, яка йде вперед, але ще не дійшла до мети.

Треба вказати і на іншу постать, що виникла приблизно в той же самий час,— не знаю і не можу сказати, незалежно від Базарова чи, можливо, дещо нав'яну ним,— на постать Рахметова в романі Чернишевського «Що робити?».

Центральним місцем в романі Чернишевського, який викликав щонайменше стільки ж уваги, як «Батьки і діти» Тургенева, є виклад теорії егоїзму. Чернишевський хотів показати тут, як нові розумні люди влаштовуються на світі. Але оскільки роман виходив у той час, коли цензура була досить сувора, то цілком природно, що намалювати їх прямими революціонерами було не можна, і дійові особи залишаються в рамках ніби дуже передової інтелігентської обивательщини. Основний сюжет полягає в тому, що жінка, яка вийшла заміж за одного чоловіка, полюбила потім другого, і становище це розв'язується цілком в дусі того підходу до егоїзму, який ми вже охарактеризували. Перший чоловік зникає, примушуючи думати, ніби він вмер, і виходить таким чином з життя. (Тоді не було іншого способу відкрити цілковиту свободу своїй дружині залишитися з тим чоловіком, якому вона віддає перевагу). Егоїстичний вчинок, як бачите, надзвичайно своєрідного характеру. Чернишевський був впевнений, що ті самі конфлікти, які здаються Белінському високою мірою отруюючими інтелігентів дворянського типу, справжня твереза людина розв'яже дуже просто, і не тому, щоб вона йшла за покликанням якогось обов'язку і виробила якусь нову систему моралі, а тому, що рішення природно впливає з розумного ставлення до життя і інших людей, визначається всією суттю нової людини як соціального типу.

Другою дуже важливою стороною роману «Що робити?» є те, що в ньому Чернишевський (права, в снах своєї героїні, іноді трошки грубувато, у вигляді алегорії) говорить про майбутнє, про соціалізм. Цими сторінками він примушував все ж таки зрозуміти, що, по суті, він розповідає про героїв-соціалістів, про революціонерів, але тільки не може говорити

на повний голос. Це — саме ті нові люди, ті будівники нового життя, які зрештою приведуть до перемоги соціалізму, тобто до розумного щастя для всіх.

І от в цих умовах постать Рахметова набуває дуже великого значення. Рахметов так само сокирою рубає всі питання, як і Базаров, так само, як він, ненавидить фразу і взагалі розумовим складом дуже схожий на Базарова. Великий аскетизм, якому він себе піддає, усякі випробовування і злигодні, в яких він себе загартовує, надають йому, порівняно з Базаровим, ще більших рис підготовки себе до чогось. Якщо не брати Рахметова в цій атмосфері підготовки, то він залишається незрозумілим. Виходить дуже розумна людина, що розгорнулася на ґрунті хорошого засвоєння ідей природознавства, з дуже сильною волею, імпонуюча людина, в якій є маленьке дивацтво — піддавати себе якійсь дивній духовній гімнастиці, якомусь тренажу, — людина, що обрала для себе якісь дивні форми спорту для того, щоб ввести себе в можливо найпростіші рамки життя. Можна б тоді зрозуміти що фігуру таким чином, що Чернишевський хоче показати, як еґоїзм на вищій стадії приводить до того, що людина починає обмежувати себе. Еґоїзм такої людини, як Рахметов, все, мовляв, перетворює в волю, все перетворює в м'язи, виконує з людини чудово діючу машину, і все її завдання по відношенню до самої себе — це зробити себе джерелом найбільшої сили.

Звичайно, якщо не розуміти, в якій атмосфері живе Рахметов і на що натякає Чернишевський, постать виходить майже курйозна і анітрохи не приваблива.

Але якщо вже відносно Базарова доводили і сам Тургенев (не в романі, а в листах) писав, що розуміти його треба як революціонера, про що письменник промовчав з цензурних міркувань, то в Чернишевського справа ще ясніша. Тут ми бачимо атмосферу шукань нового ладу життя, атмосферу снів, в яких людина бачить здійснення своїх кращих ідеалів. Все це підкреслює, що автор в такій формі пише про революцію.

Безперечно, що тодішньому читачеві були відомі подібні Рахметови. Рахметов — це людина, яка тренує себе для боротьби з самодержавством, яка готує себе для боротьби з капіталізмом. Він тренує себе, щоб бути справжнім бійцем революції і творцем нового життєвого укладу. І коли ми так до нього підійдемо, ми проймемось до нього гарячою симпатією. Звичайно, в Тургенєва було більше белетристичної сили, і Базаров є живішою людиною, але Рахметов приваблює нас деякими рисами такої виняткової сили почуттів, такої цілеспрямованості, які роблять його, зрештою, найвищим типом, створеним 60-ми роками.

Коли я перейду до характеристики народників, я зупинюсь

на особливостях епохи 70-х років, а зараз я тільки в загальних рисах скажу, що революційний протест не був зламаний реакцією, яка почалась після пострілу Каракозова, а, навпаки, захопивши ширші кола, вступив в усі подальші перипетії: ходіння в народ і терор; революційне народництво виявилось розбитим тільки на початку 80-х років. Але ідейно рух знизвся набагато раніше, після того як він втратив Чернишевського і Добролюбова.

Тургенев був свідком цих процесів і насамперед свідком надзвичайного поширення народницьких забобонів. Те, що Герцен посіяв, Чернишевський полив, Добролюбов вирощував, в 70-х роках буйно розрослося, дозріло, як уже готове жниво,— у вигляді народницького міфа, тобто надії на те, що Росія саме тому ближче стоїть до соціалістичної революції, ніж Захід, що в ній нема капіталізму. Раділи, що в Росії нема пролетаріату, але є селянин-общинник, думали, що селянина-общинника треба тільки викликати до політичної самодіяльності, треба допомогти йому народити революцію, якою село вже вагітне, і ця революція буде не повторенням Пугачова і не просто політичною революцією — на це ми, мовляв, росіяни, плювали,— аж ніяк не буде чимось подібним до французької республіки, ні: революція, яка розбудить село, буде соціалістичною революцією. Ось цей міф, який став правдою тільки з поправкою на пролетаріат,— і правда ця зовсім інакше здійснювалась і здійснилась тільки в другому десятилітті нашого століття, здійснюється і тепер, в третьому його десятилітті,— цей міф у невірній, мужикуючій формі тоді панував над усіма умами.

Тургенев поставився негативно до цієї ідеї, і ми не повинні цього ставити йому в провину. В даному випадку він мав рацію, а не народники. Він говорив в листі до Герцена:

«Народ, перед яким ви схиляєтесь,— консерватор *par excellence* і навіть носить в собі зародки такої буржуазії в дубленому кожусі, в теплій і брудній хаті і огиду до всякої громадянської відповідальності і самодіяльності, що далеко залишить за собою всі дуже правильні риси, якими ти змалював західну буржуазію. Далеко ходити не треба — поглянь на наших купців».

Звичайно, тут звучить і невіра в народні маси. Але ж мова йшла не про пролетаріат, а тільки про селянство, і невіра — в усякому разі, не до вір'я, було тому законне. Всі розумні люди зупинилися перед цим. Белінський, пам'ятаєте, не вірив, Чернишевський остерігався вірити, трагічно замислювався над тим, хто ж революцію зробити?

Народники 70-х років вірили в цей міф. Тургенев був надто для цього тверезий і не вірив.

Повторюю: невіра Тургенєва в здатність мас характерна для нього, що ближче стояв до лібералів, ніж до революціо-

нерів. Але цим питання не вичерпується — адже ми знаємо, що село може піти шляхом соціалізму, тільки йдучи за пролетаріатом. А пролетаріату в Росії тоді майже не було, і ніхто не розумів добре його ролі. Куди ж піде село, якщо його не веде пролетаріат? За куркулем, за купцем піде. Тому, коли Герцен і народники твердили, що село само визначить своє соціалістичне обличчя, Тургенев мав рацію, відповідаючи їм: неправда, в ньому сидить буржуазія, майбутній буржуазний лад.

Однак дуже характерне в Тургенева було те, що буржуазії він не дуже боявся. Він залишався послідовним західником. І коли Герцен говорив, що Захід провалився в капіталізм, що в Заходу нема ніяких шляхів у майбутньому, Тургенев указував, що буржуазія виконує якусь культурну, будівельну роль, і в цьому відношенні залишався на тій позиції, яка вперше почувалась ще в Белінського, бо й Белінський говорив, що для Росії розвиток буржуазії і капіталізму є благо.

Всі ці обставини повинні були примусити Тургенева ставитись гостро критично до народницького руху 70-х років. Але, крім того, семидесятники вже з цілковитою неповагою ставилися до передових дворян, в тому числі до Герцена, до самого Тургенева і до їх тактики. Вони йшли своїми шляхами. Їм здавалось, що вони йдуть далі шляхом 60-х років. Революціонери, яких зустрічав тепер Тургенев, були грубуваті, прямолінійні, фанатичні. Звичайно, вони не були такими, якими їх писав Тургенев. І коли кажуть, що якраз на той час взагалі революція була обезглавлена, не висувала великих фігур і т. д., що Тургенев мав нібито цілковиту рацію, коли написав щось подібне до пасквіля на семидесятників, то ми це прийняти на виправдання Тургенева не можемо. Просто Тургенев у народництво не вірив, а діячів цього часу до кінця не розумів. (Як ви знаєте, революційних демократів він розумів ще менше).

Прямолінійність і фанатизм народників він висміяв в романі «Дим». Раптом від Базарова ми відходимо тут назад, навіть на позицію до Лаврецького, бо Потугін — герой цього роману — говорить: ви, мовляв, стрибаєте дуже спритно, ви хочете одразу бика за роги взяти; ні, ще минуть десятки років крохоборської роботи і т. п., — і весь Потугін складається з найсправжнісінького опортунізму.

— Ну, і що ж вийшло? — заперечать нам. — Хіба ми не знаємо, що після 70-х років потрібна була повільна пропагандистська, організаційна і культурна робота, яка підготовляє ґрунт для пролетаріату?

Звичайно, такі Потугіни виконували дрібну роботу, проводили дрібні реформи, і дещо вони дали. Але загалом ті малі справи, які вони робили, більшою мірою сприяли з ро-

станню капіталізму, ніж підготовці його повалення; прийняти за нашого попередника таку фігуру, як вона передана в Потугіні, або, чого доброго, прийняти такого Потугіна за нашого родоначальника — ми ніяк не можемо.

В романі «Дим» Тургенев дає велику серію огидних карикатур на революціонерів. Кращу відповідь з цього приводу дав йому Писарєв.

«Мені хочеться,— пише він,— спитати у вас, Іване Сергійовичу, куди ви поділи Базарова?.. Невже ви гадаєте, що перший і останній Базаров умер в 1859 році від порізу пальця? Або неville ж він з 1859 року встиг переродитись в Біндасова? Якщо ж він живий і здоровий і залишається самим собою, в чому не може бути ніякого сумніву, то яким же чином це сталось, що ви його не помітили? Адже це значить не помітити слона і не помітити його не під час першого, а під час другого відвідання кунсткамери, що виявляється уже зовсім неправдоподібним».

Це, розуміється, було, що називається, в самісіньке око, і повинно було зачепити Івана Сергійовича. Справді, як це так: під час другого відвідання російської кунсткамери, причому під час першого він Базарова помітив, він не помітив всього центрального кряжа революційної боротьби 70-х років?

По суті кажучи, в літературі взагалі нема справжнього, закінченого типа революціонера 70-х років. Деякі — наприклад, Степняк-Кравчинський та інші, меншого розміру люди,— підходили з різних боків до цього завдання, але все ж таки справжнього, з ніг до голови зображеного народника не написали. А Тургенев поставився до нього взагалі негативно. Він не міг повірити в теорію цього народництва, а раз не вірив у теорію, то зміг найясніше побачити негативні, слабкі сторони руху і людей, які беруть участь в ньому, а позитивні риси, які в них виявились, були для нього сумнівними, і він віддав дань глибокої поваги революціонерам тільки в жіночих фігурах.

Роман «Дим» залишив у самого Тургенева велику незадоволеність, і незабаром після того, як він був написаний, письменник замислюється над тим, як реабілітувати себе і інакше поставити питання про революціонерів. Але написав він свій роман «Новина» тільки в 1876 році, а випустив у світ в 1877 році. Я гадаю, повільність роботи пояснюється значною мірою тим, що матеріал нагромаджувався тільки поступово, а тут треба було спертися на живий матеріал. І все ж таки, коли роман «Новина» вийшов, то багато хто говорив, що це роман з китайського життя і що вийшло так тому, що Тургенев жив за кордоном і в Росії бував тільки наскоком. Це не зовсім правда, бо він багато чого побачив ясно.

Роману своєму Тургенев надавав дуже великого значення. За рік до його виходу він, наприклад, писав Салтикову: «Мені

залишається сказати ще раз: подождіть мого романа... Хто знає, можливо, мені ще судилось запалити серця людей».

В 1876 році він пише: «Тому мені й не хотілося б зникнути з лиця землі, не закінчивши мого великого романа, який, як мені здається, роз'яснив би багато незрозумілого і самого мене поставив би так і там, як і де мені слід стояти».

На той час Тургенев почав розкаюватись з приводу того, як він дав фігуру Базарова: «Наша реакційна наволоч схопилась за моє слово нігілізм, але вжила його на зло».

А в одному листі він робить таке зауваження: «Я винен перед Базаровим, бо намалював його надто об'єктивно, а всякий новий тип потребує деякої ідеалізації».

Все це ясно свідчить, що Тургенев б а ж а в примиритись з революційним рухом, але не міг примиритися остаточно.

В 1877 році вийшла «Новина», і Тургенева знову почали лаяти. Він пише: «Мене досі били палицями, а тепер б'ють колодами».

Роман дуже не сподобався. Говорили навіть, що він свідчить про занепад таланту Тургенева, що він нудний і неправдивий. Все це абсолютна неправда. Хай читач нашого часу перечитає романи Тургенева, і я переконаний, що «Новина» йому сподобається найбільше. Це — високохудожній, захоплюючий роман. Але ставлення Тургенева до своїх героїв і до проблеми, яку він перед собою поставив,— дивне і повинно було викликати певне здивування.

Тургенев дав кілька чудових і правдивих карикатур на реакціонерів і лібералів. До революціонерів він ставився з набагато більшою симпатією, і серед них він шукав позитивний тип людини. Він перший взявся описувати життя революціонерів 70-х років. Все це повинно було примусити реакційний табір вити від обурення. А самі революціонери і співчуваюча їм частина суспільства — дуже велика в кінці 70-х років — вважали, що Тургенев неправильно підійшов до завдання, не зрозумів їх, і також лаялись. Важко сказати, хто тут мав рацію. Можливо, багато в чому все ж таки мав рацію Тургенев.

Центральні типи революціонерів у романі «Новина»,— наприклад Нежданов,— вражають своєю спорідненістю з усіма цими старими Рудініми. Сам автор, а потім і критика відзначали в Нежданові так званий сплін, тобто те саме, що Тургенев осуджував у дворянській інтелігенції. Тургенев вважає, що революціонер того часу, точніше — народник, носить в собі якусь роздвоєність, якість невміння практично взятися за справу, що, по суті кажучи, в його вчинках багато пози і легковажності, що селянин з нього глузує і його не розуміє. І Тургенев говорить це без злості. Він малює Нежданова не сатирично, а робить його по-своєму симпатичним, примушує читача зосередити на ньому свою увагу,— але ви почуваете,

що це все ще «зайва людина». Це справило тим більш дивне і неприємне враження, що всі чекали зовсім протилежного, — адже незабаром після того, як був надрукований «Дим», Тургенев заявив, що він дасть в наступному романі позитивний тип революціонера. І от цей революціонер виявляється незадоволеним скиглієм, який не почуває правди в тому, що він робить, — бо марне те, що він робить.

Але хіба Тургенев був зовсім неправий? Хіба народництво не вироджувалось? Хіба ходіння в народ не прийшло зрештою до неминучого зриву? Навіть із спогадів, з об'єктивних свідчень учасників цього руху ми знаємо, що такі типи, як Нежданов, зустрічались на кожному кроці (хоч самі вони і пізніші їх епігони малювали цей тип кращими рисами). Розуміється, сказати, що кожний тодішній видатний вождь народників, включаючи самовідданих і послідовних борців проти самодержавства, особисто був схожий на Нежданових, ніяк не можна. Але Тургенев і не повинен був давати окремих кращих людей. Він хотів дати тип народника кінця 70-х років.

Як завжди, Тургенев дає в романі любовну інтригу, дає романові еротичний присмак і примушує своїх героїв входити в найскладніші любовні стосунки. Героїня цього роману Мар'янна є продовженням типу Олени в «Напередодні». Мар'янна вся — прагнення до боротьби, вона шукає собі пари і знаходить... Нежданова. Ждала-ждала Олена собі пари і не знайшла серед росіян, взяла Інсарова з Болгарії, але ось настали 70-і роки, з'явився народник, і також виявився для неї — на жаль! — непідходящим героєм. Але сама постать Мар'янни — сама жіноча постать, де нема виразності думки, де Тургеневу не доводилось перемагати свою антипатію до догматичної і короткозорої теорії народництва, а де він міг говорити тільки про героїзм почуття, — вийшла добре, і на довгий час Мар'янна була кращим типом жінки, найяснішою зіркою на всьому небосхилі російської літератури.

Пізніше, вже після смерті Тургенева, був опублікований його «Вірш у прозі», присвячений Перовській, де він з особливим благоговінням говорить про російських дівчат і жінок, які стали на многотраждальний шлях революційної боротьби*.

Але найцікавіше в суперечках про «Новину» те, що вся інтелігенція з самого початку і ще дуже довгий час не розуміла характеру Соломіна. Здавалось, що Соломін трохи чи не продовження практичного Штольца в «Обломові» Гончарова. Ось російський ідеаліст — Нежданов, який прагне вирішувати величезні завдання, а ось практик — твереза людина, яка задовольняється нібито малим, надто прозаїчна. Ясно, що це якийсь прообраз майбутнього буржуа, поміркований і акуратний громадянин, який відмірює собі з точністю

механічного апарата те, що він справді може зробити, без захоплення, без героїзму. Так багато хто розумів його тоді, і, можливо, навіть дивувався, що Тургенев оточує його такою симпатією, так буде свій роман, щоб в Соломіні почувався переможець.

Але треба визнати, що в такому типі, як Соломін, знову ж таки є різні вододіли. Він може бути опортуністом, подібно до Потугіна. Може виявитись і Наживіним. Спочатку буде він директором, а потім хазяїном фабрики,— і завжди буде знати, що робить. Він може вийти на цей шлях, але може вийти і зовсім на інший шлях.

Якщо ми почнемо пригадувати серію російських марксистів першого покоління, для яких марксизм був іноді припулком, куди вони йшли, розчаровані в народницькому утопізмі, то побачимо серед них багато людей, які нагадують Соломіна. Соломін — не утопіст.

Він відрізняється, між іншим, від народників і тим, що захоплює не дуже широко. Він хоче схопити тільки те, що може схопити, але чекає більшого. Перед ним відкриваються широкі горизонти. Тургенев не сміє та й не може ще остаточно сказати, які це горизонти, куди прикладе свої сили цей новий суспільний тип.

Знову ж таки людина типу Соломіна могла б виродитись в меншовика. Можливо, для цього в ньому найбільше даних. Але могло виявитись в ньому поєднання тверезості з великим запасом енергії, яка з'явилась разом з революційним виступом робітничого класу, і тоді з нього міг би вийти справжній революціонер.

Але що з усіх типів нових людей того часу, які ми знаємо з творів Тургенева, Соломін завдяки своїй практичності, своїй мужності, своїй діловитості найбільш змістовна і цікава постать — це безперечно.

«Новина» б'є дуже сильно старий світ, але в той же час нещадно, хоч замислено і сумно осуджує і народництво. Роман намагається сказати, що та дівчина, яка шукає свого героя, в якій майже персоніфікується Тургеневим Росія, знайде свого героя. Це не буде крохобор, подібний до Потугіна, але це буде дуже тверезий, дуже розважливий, дуже великий реаліст, в цьому розумінні близький до Базарова. Але якщо на чолі Базарова лежить печать певного демонізму, відчуженості і грядущої загибелі і ця ж печать лежить і на обличчі Нежданова, то на Соломіні такої печаті нема. Ви відчуваєте, що Тургенев всім серцем своїм, говорячи про життя Росії, віщує: є в Росії тверезі працівники, ці тверезі працівники знайдуть свій справжній шлях, і це буде шлях, близький до західноєвропейського, яким Росії йти необхідно. Але цей шлях досить довгий і поки що неясний.

Резюмуючи, можна сказати, що Тургенев — не тільки як

стиліст, але і як психолог, як конструктор романів, як чудовий художник-соціолог,— не тільки може бути поставлений в перші ряди російських письменників, а й повинен бути висунутий на одне з перших місць. В Тургеневі ми бачимо одного з найрозумніших людей Росії, бо він, незважаючи на походження з дворянського середовища, зрозумів, що дворянський світ відходить в минуле безповоротно, і, гострим оком дивлячись на новий тип, який зароджується, зумів в Базарові з шумом на всю Росію визначити, що таке цей новий тип, хоч і не додумав і не доробив його до кінця. Він продовжував і далі придивлятися до цього нового типа і в Соломіні хотів спробувати дати образ набагато вищий, ніж тип середнього революціонера-народника. Він не дав позитивного типа семидесятника, переступив через нього в майбутнє — у вісімдесяті роки. Хай у цьому є ухил в буржуазний лібералізм, хай Тургенев тільки інтегрально сприймав Захід, не бачачи в ньому глибокого антагонізму класів. Але разом з тим те, що Тургенев відкидає надію на одне тільки селянство, стверджує, що шлях Росії лежить саме через західноєвропейську культуру, і його чудовий, талановитий і чесний реалізм — все це дало йому можливість сказати багато правди, і ми повинні тому підійти до Тургенева з надзвичайно уважною оцінкою.

Колишні революціонери есерівського типу і вся колишня російська інтелігенція зітхали: «Ах, Тургенев, що в ньому чудове, то це бузковий сад, панночки в серпанкових платтях, поетична панська садиба. Звичайно, коли він починає говорити про соціальні предмети, він дає карикатуру, в революції він нічого не розуміє». І ми не відкидаємо солодкоголосих солов'їв у літературі. Але особливо ми цінімо в Тургеневі його величезний розум, його проникливість, його прозорливість, чесність соціального спостерігача. І коли ми проголошуємо лозунг для наших нових письменників, що їм треба навчитися у класиків і загальнодоступності, і виразності мови, і проникливості в спостереженні життя, то серед цих класиків почесне місце займає — і справедливо займає — Тургенев.



М. Г. 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 найчудовіших у нашої великій літературі письменників-белетристів. Мое завдання сьогодні— зупинитися тільки на цих двох останніх проявах генія Чернишевського: на Чернишевському як літературному критикові і як белетристові.

Російська література відзначалась завжди глибокою громадськістю. Вона властива 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 вдаватись до форми романа, повісті, вірша не тільки з тієї формальної потреби в красному письменстві — в літературі як мистецтві,— яка властива всякому більш чи менш розвиненому суспільству, але ще для того, щоб задовольнити цим способом жаду пізнання суспільної істини і поширення її в масах, жаду 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. Белінський був першим велетнем в галузі такого використання критики, і Чернишевський, найвидатніший учень цього великого вчителя, також приділяв багато уваги літературній критиці. Правда, він не вважав самого себе майстром в цій галузі, і як тільки знайшов в особі Добролюбова, якого він так любив і поважав, конгеніальну особу, він зараз же

цьому молодому, цілком з ним солідарному учневі передав повністю літературно-критичне завдання. Літературна критика не займає у Чернишевського першого місця в його діяльності. Проте вона відіграє визначну роль в літературній спадщині Чернишевського і дуже видатну 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, в галузь його філософії мистецтва, яку він розгорнув у своїй знаменитій дисертації про естетичне відношення мистецтва до дійсності. Ця дисертація була одним з найяскравіших активів класової боротьби, спрямованих однак не проти самодержавства, не проти чорносотенних зубрів-поміщиків, а якраз проти того класу, тієї групи, яка до Чернишевського відіграла найпередовішу роль. Ось чому якраз такі люди, як Тургенєв, як молодий Толстой, майже всі представники тодішнього дворянського лібералізму і дворянського естетства зустріли цю книгу з ненавистю. Тургенєв, який до того часу поважав Чернишевського за його гострий розум, пише в одному з листів до Толстого: «Тепер я від нього відрікся» — і жартома заявляє: «Я готовий знищувати таких людей, як Чернишевський, всіма дозволеними і недозволеними засобами. В усякому разі, книга його є огидна мертвечина». Проте це була праця, повна життя; можна сказати, основною відміною цієї книги 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 Гегеля¹, але й тому, що це соковита, творча постать, яка приносить з собою звістку з надр народу, що починає розправляти свої плечі, представник суспільної групи, що підіймається, який прагне «місити дійсність», як потім скаже горьковський Нил, прагне, як сказав Маркс, не пояснювати світ, а перетворювати його, і тому гаряче закоханий в дійсність.

В першій частині свого трактату Чернишевський кидає виклик дворянському естетству, уже спустошеному, доведеному до витонченої облудності. Ця панська, далека від праці, далека від живої дійсності каста старалась оточити себе вигадками і створити собі м'яку, витончену псевдодійсність. В цьому позначалось уже певне вмирання класу, невіра в свої сили. Дворяни в цей час вже визнавали себе зайвими людьми, надто хорощими для дійсності. Цей процес умирання

¹ Всю цю школу Чернишевський пройшов і посилається на неї саме як на ті лінії, по яких вироблявся його світогляд. Це, між іншим, показує, до якої міри Чернишевський справді був нашим попередником. (Прим. автсра).

життєвих сил, вмирання нервової системи, атрофії здорового почуття дійсності відчувався 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 в 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 буде випливати, 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, буде випливати, що «мистецтво має своїм джерелом прагнення людини заповнити недоліки прекрасного в об'єктивній дійсності» і що «прекрасне, яке створюється мистецтвом, вище від прекрасного в об'єктивній дійсності»,— всі ці думки складають суть пануючих нині естетичних понять і займають таке важливе місце в їх системі не випадково, а за суворим логічним розвитком основного поняття про прекрасне.

Навпаки, з визначення: «прекрасне є життя» — буде випливати, що справжня, найвища краса є саме краса, яку людина зустрічає в світі дійсності, а не краса, створювана мистецтвом; походження мистецтва повинно бути при такому погляді на красу в дійсності пояснюване з зовсім іншого джерела; після того і істотне значення мистецтва виявиться зовсім в іншому світлі».

В суперечці буржуазного естетизму з демократичним народним підходом до мистецтва Чернишевського іноді може видатись, що, навпаки, Чернишевський займав якусь примарну позицію, а дворянська естетика намагається 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; таким чином, ми маємо, по суті кажучи, небуття. Минуле — це те, чого вже нема; майбутнє — те, чого ще нема; сучасне абсолютно скороминуще, воно весь час рухається, а мистецтво виймає з цього потоку те чи інше явище і робить його вічним.

Знаменно, як надзвичайна свіжість натури революційного генія підказала Чернишевському відповідь, в якій позначається ще одна його риса. Чернишевський закоханий не просто в дійсність: він закоханий в дійсність, яка розвивається, в дійсність вічно нову, поринулу в цей плін часу. Там — метафізична жадоба витягти явище з потоку явищ і

перетворити його в щось на зразок мумії; а Чернишевський відчуває, що в цьому прагненні до вічності є мертвеччина, і він, обвинувачуваний Тургенєвим і Толстим в мертвотності щодо мистецтва, пише такі рядки:

«Пережито було б скучно переживати знову, як скучно вдруге слухати анекдот, хоча б він видався надзвичайно цікавим в перший раз. Треба відрізнати 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 несе красу дійсності в своєму плині», говорять естетики; правда, але разом з життям лизнуть 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 насолоди, скільки міг вмістити нинішній день; завтра буде новий день, з новими потребами, і тільки нове прекрасне може задовольнити їх. Коли б краса дійсності була непорушна і незмінна, «безсмертна», як того вимагають естетики, вона набридла б, остогидла б нам. Жива людина не любить непорушного в житті; тому ніколи не надивиться вона на живу красу і дуже скоро пересичує її «tableau vivant»¹, якій надають перевагу над живими сценами виключні поклонники мистецтва».

Ось вам класова боротьба, виражена в двох різних устроях життя. Одні хочуть привидів, можливо, більше відірваних 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 тільки що навів фразу Чернишевського, де говориться, що коли станеш на реалістичну, матеріалістичну сторону 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 з інкримінованих Плехановим Чернишевському виразів щодо завдань мистецтва з цієї нової, матеріалістичної точки зору:

«В найновішій науці критикою називається не тільки міркування про явища однієї галузі народного життя — мистецтва, літератури чи науки, але взагалі міркування про явища життя, висловлюване на підставі понять, яких досягло людство, і почуттів, які ці явища викликають при зіставленні їх з вимогами розуму».

¹ «Жива картина» (франц.).

«Критичний напрям» при подібному вивченні і відтворенні явищ життя пройнятий свідомістю про відповідність або невідповідність вивчених явищ з нормою розуму і благородного почуття».

Звичайно, це звучить цілком по-просвітительськи. 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 дослідити дійсність у її реальному русі, що справа не в тому, щоб дослідити якісь уявно вічні норми, а в тому, щоб зрозуміти явища в їх природній взаємозалежності і змінюваності, то він, розуміється, цілком має рацію. Ось що Плеханов говорить про естетичну теорію Чернишевського:

«У статті про літературні погляди Белінського ми сказали, що в своїх суперечках з прихильниками чистого мистецтва він покидав точку зору діалектика для точки зору просвітителя. Але Белінський все ж таки охочіше розглядав питання історично; Чернишевський остаточно переніс його в галузь абстрактного міркування «про суть мистецтва», тобто, вірніше, про те, чим воно повинно бути». Наука не думає бути вищою за дійсність; це не сором для неї,— говорить він в кінці своєї дисертації.— Мистецтво також не повинно думати бути вищим за дійсність... Хай мистецтво задовольняється своїм високим, прекрасним призначенням: в разі відсутності дійсності бути певною заміною її і бути для людини посібником життя».

Плеханов прямо, можна сказати, руки зводить до неба: «Це вже погляд чистісінького просвітителя... «Бути посібником» — значить сприяти розумовому розвитку суспільства. Просвітитель бачить в цьому головне призначення мистецтва!» — І тут Плеханов ставить окличник.

Я повинен сказати, що Плеханов робить тут маленьку помилку насамперед в галузі термінології і тому відхиляється від того уявлення про мистецтво, яке справді мав Чернишевський. Він говорить: за Чернишевським, мистецтво повинно сприяти розумовому розвитку суспільства. Але це невірно. Такого терміну — «розумовий розвиток суспільства» — Чернишевський не вживає. Чернишевський говорить: мистецтво повинно сприяти моральному розвитку суспільства. Якщо ви вдумаетесь в те, що таке моральний розвиток суспільства, то ви побачите, що це є розвиток тих сторін його громадського життя, для перевиховання яких не треба звертатись безпосередньо до розуму. Ви можете доводити скільки завгодно, що 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 мисте-

цтво 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 художника 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. 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, коли він говорить «ми повинні», а не «загальний закон всієї нашої епохи приводить до того, що письменник буде писати те-то і те-то»? Зараз, коли до нас приходять і говорять про те, як повинно бути, коли ми стараємось через громадську думку, через наші художні організації, через наш громадський апарат впливати на хід розвитку мистецтва, ми чуємо, якою мірою це так зване просвітительство нам близьке. Як марксист, ми добре знаємо, чому саме так, а не інакше пристосовуємось до становища, яке створилось; ми знаємо, які соціально-економічні причини викликають певні ідеї, певні тенденції в нашій громадськості. Але, крім того, ми — активна сила, ми — надзвичайно владно плануюча активна сила. 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 думки Чернишевського про мистецтво, звичайно, для нас дуже важливі і зрозумілі. А зрозуміти внутрішні сили цих думок 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: чи не повинні наші сучасні письменники дечому повчитися у Чернишевського і в тому, як він виконував свою місію як белетрист?

Головний літературно-критичний твір Чернишевського «Нариси гоголівського періоду». Коли ця книга була написана, 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 забороного Белінського. Адже в першій частині цього твору Чернишевський навіть не смів назвати Белінського; ім'я Белінського проникає тільки в останні розділи його книги. 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 книга, розуміється, тільки панам могла видатись мертвотною: в кожній сторінці почувается величезне проникнення в життя епохи, вміння оцінювати літературне значення кожного мислителя, надзвичайно, я б сказав, ласкаве і поблажливе ставлення до кожного явища, яке Чернишевський намічає. Чому? Чи тому, що справді він помиляється щодо Брамбеуса, Надеждіна і Полевого? Аж ніяк. Він прекрасно знає їх недоліки, але він усвідомлює історичну роль кожного з них і значення їх в загальному русі російської думки, і з цього боку всі вони знаходять слова хвали, а іноді слова сумної ніжності щодо людей, яких життя зломило, як це сталося в кінці діяльності Полевого. Скрізь з надзвичайною ясковістю в цій книзі позначається 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 всякий; любити Пушкіна — це не значить примкнути до якогось одного табору. Другий приклад: ми благоговіємо перед поетичним обдаруванням Гете, але він так уміло обходить всі гострі кути! Ніколи не займав він рішучої позиції, ніби прагнув бути близьким і милим для всіх. Внаслідок цього цінність Гете для нас надзвичайно знижується. Але про Гоголя¹ Чернишевський говорить: не можна бути байдужим до Гоголя, не можна тільки любити краси, розсипані в творах Гоголя; Гоголь — борець, Гоголь — людина, яка має певну тенденцію. Кожний розділ «Мертвих душ», кожна сцена з «Ревізора» — це боротьба. Ось що цинив Чернишевський найбільше в Гоголі. І якщо ми зараз поставимо перед собою питання, який письменник вищий: чи той, якому тільки важливо створити певну кількість красот, на яких кожний може відпочивати, які так само може любити кожний, як добру їжу, чи той письменник, який є борцем і проводить в своїх творах наші, прелетарські тенденції,— то кожний з нас, активних учасників революційної боротьби і революційного

¹ 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. п. (*Прим. автора*).

будівництва, скаже, що, незалежно від суми талантів - скажемо, при рівній талановитості,— цей другий письменник безмірно вищий за попереднього і відрізняється від нього, як всяка дозріла і мудра людина відрізняється від дитини, що грається іграшками. Ось що ми скажемо.

Але в певний період розвитку російського суспільства почалось гоніння на Чернишевського. Намагались довести, що Чернишевський глибоко помилився в Белінському, що він поховав все 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 від своїх соціальних заповітів і знищення того, чому молились їх батьки, а можливо, і вони самі в своїй молодості. Треба було теоретично знищити ці принципи для того, щоб з легкою совістю перейти на той бік барикад і служити буржуазії, що розбагатіла, що посадила інтелігенцію за свій широкий стіл.

Однак ви знаєте чуйність і прозорливість Чернишевського як літературного критика хоча б щодо перших творів ще невідомого тоді молодого Толстого — того самого, який назвав Чернишевського «клоповоняючим» 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 тайних порухів психічного життя і безпосередня чистота морального почуття, що надають тєнер особливого обличчя творам графа Толстого,— залишаться істотними рисами його таланту, які б пові сторони не виявились в цьому 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 з перших рядків Толстого не тільки пророчив, що це буде великий письменник, мало того, він одразу вказав центральну сторону таланту Толстого як белетриста, показав, що прозорливість відносно внутрішніх настроїв і свідомості людської робить Толстого безмежно цінним побутописцем.

В той же самий час, як Писарев писав про «квіти невинного гумору», Чернишевський присвятив «Губернським нарисам» глибоку і серйозну статтю, в кінці якої говорить: «Нам здавалось, що можна співчувати людині, яку поставили в фальшиве становище,— навіть не схвалюючи всіх її звичок, всіх її вчинків. Чи вдалося нам провести цю думку з достатньою точністю, хай скажуть інші.

А що стосується літературних якостей у книзі, виданій

п. Салтиковим,— про них також хай скажуть інші. «Губернські нариси» ми вважаємо не тільки прекрасним літературним явищем,— ця благородна і чудова книга належить до числа історичних фактів російського життя».

Досить яскравий доказ літературно-критичної проникливості.

Не менш чудова дана ним формула 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 тільки великим, але й пристойним поетом, але так само певно і те, що, при найсильнішому обдаруванні несвідомою творчістю, поет не створить нічого великого, якщо не обдарований також чудовим розумом, сильною здоровою тямом і тонким смаком».

До цих даних щодо Чернишевського як критика я повинен лише додати одну чудову цитату, взяту з критичного твору Чернишевського, але яка 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 в своїх «Нарисах гоголівського періоду літератури»:

«Геній — просто людина, яка говорить і діє так, як належить на її місці говорити і діяти людині з здоровим розумом; геній — розум, що розвинувся цілком здоровим чином, як найвища краса — форма, яка розвинулась цілком здоровим чином. Коли хочете, красі і генію не треба дивуватись, скоріш слід було б дивуватись тільки тому, що довершена краса і геній так рідко зустрічаються між людьми: адже для цього людині треба тільки розвинути, як би їй завжди слід було розвиватись. Незрозуміла і дивна вада і тупоумство, бо вони неприродні, а геній простий і зрозумілий, як істина: адже природно людині бачити речі в їх справжньому вигляді».

При читанні цих величних своїм проникненням у внутрішню суть соціалістичних ідей рядків перед нами мимоволі виникає 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, які 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 її оригінальність полягає в тому, що вона просто, ясно і чітко бачить те, що відбувається, вона природно і сповнюється свідомістю цієї епохи. Тому, що нема обмежуючих сил,— саме тому така особа

виявляється геніальною, виявляється ведучою. Інші не помічають своєї епохи тому, що їм не вистачає об'єктивності генія. Це чудово розуміє Чернишевський.

Чернишевський однак анітрохи не перебільшує ролі особи, як ми це вже відзначали. Чернишевський прекрасно розуміє роль, яку особа виконує в історії. На його думку, вона є тільки служителькою часу і історичної необхідності. Він пояснює цю думку:

«Хто подумає над обставинами, серед яких повинна була діяти особа гоголівського періоду, ясно зрозуміє, що характер її цілком залежав від історичного нашого становища; якщо представником критики в цей час був Белінський, то тому тільки, що його особа була саме така, якої вимагала історична необхідність. Коли б він був не такий, ця неохитна історична необхідність знайшла б собі іншого служителя, з іншим прізвиськом, з іншими рисами обличчя, але не з іншим характером: історична потреба викликає до діяльності людей і дає силу їх діяльності, а сама не підкоряється нікому, не змінюється нікому на догоду. «Час вимагає слуги свого», за глибоким висловом одного з таких слуг».

Ми, марксист, власне кажучи, стаємо на цю ж 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, розуміється, в одній статті нічого і думати її охопити. Скажу тільки, що хоч ми з того часу і мали в галузі літературної критики кілька видатних мислителів, з яких найвидатнішим є Плеханов, я сміливо заявляю, 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 вчитель в особі Плеханова. Мабуть, є тільки два імені в цій галузі, про які ми могли б прямо сказати — вчитель. Це не прозвучить, можливо, особливим парадоксом для вас, які прийшли сюди шанувати Чернишевського, які його знають і люблять. Але, можливо, вам здасться парадоксальним, якщо я скажу, що Чернишевський — великий письменник-белетрист і що не тільки його твори глибоко захоплюють і художньо повноцінні, але що вони, можливо, є найкращими зразками того роману, який нам потрібний. З цього боку я сміливо стаю на той шлях, на який став уже т. Фріче в своїй статті у «Правде», де він показує літературно-белетристичне значення Чернишевського*. Я думаю, що ви на мене не будете ремствувати, якщо я дещо довше зупинюсь на цьому питанні.

До Чернишевського встановилось таке ставлення: ху-

дожник він, звичайно, слабенький; белетристичні його твори — щось схоже на байку, в них важлива мораль, зміст; автор загорнув цю пілюлю в золотий папірець, щоб прийняли її за смачну цукерку, але, по суті кажучи, виходить зовсім несмачно. Ідеям, висловленим в 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 вірна точка зору, слід вважати до певної міри самого Чернишевського. Він часто говорив про недостатність свого літературного обдарування. Але прочитаємо той чудовий розділ з «Що робити?», який називається «Передмова» (хоч це третій розділ роману). Він такий цікавий, що я дозволю собі навести довгі уривки.

«Так, перші сторінки розповіді показують, що я дуже поганій думки про публіку. Я застосував звичайну хитрість романістів: почав повість ефективними сценами, вихопленими з середини або кінця її, прикрив їх туманом. Ти, публіко, добра, дуже добра, а тому ти невибаглива і 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 посібника, а посібників цих два: або ім'я автора, або ефективність манери. Я розповідаю тобі ще першу свою повість, ти ще не знаєш, чи обдарований автор художнім талантом (адже в тебе так багато письменників, яким ти присвоїла художній талант!), мій підпис ще не привабив би тебе, і я повинен був закинути тобі гачок з принадою ефектності. Не осуджуй мене за те, — ти сама винна; твоя простодушна наївність змусила мене принизитись до цієї вульгарності. Але тепер ти вже потрапила в мої руки, і я можу продовжувати розповідь як, на мою думку, слід, без усяких хитрощів. Далі не буде таємничості, ти завжди будеш за двадцять сторінок уперед бачити розв'язку кожного положення, а на перший раз я скажу тобі і розв'язку всієї повісті: справа закінчиться весело, з келехами, піснею; не буде ні ефектності, ніяких прикрас. Авторіві не до прикрас, добра публіко, бо він все думає про те, який сумбур у тебе в голові, скільки зайвих, зайвих страждань завдає кожній людині дика плутанина твоїх понять. Мені шкода і смішно дивитись на тебе: ти така немічна і така зла від надмірної кількості дурниць в твоїй голові.

Я сердитий на тебе за те, що ти така зла до людей, адже люди — 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 зобов'язаний 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 нема ні тіні художнього таланту. Я навіть і мову знаю погано. Але це все ж таки нічого: читай, ласкава публіко! прочитаєш не без користі. Істина — хороша річ: вона винагороджує недоліки 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 нема,— ти і будеш знати тепер, що всі позитивні сторони повісті дані їй тільки її правдивістю.

Ось на таке звернення спирались ті, хто твердив, що Чернишевський був слабким письменником в розумінні художності форми і сам усвідомлював це. Але ці люди, дещо 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 слабо написана, ти не подумай, ніби я пояснюю тобі, що я гірший за тих твоїх оповідачів, яких ти вважаєш великими, а мій роман гірший за їх твори. Я це те кажу. Я кажу, що моє оповідання дуже слабке за виконанням порівняно з творами людей, справді обдарованих талантом; а з прославленими творами твоїх знаменитих письменників ти сміливо став поряд моє оповідання за якістю виконання, став навіть вище від них — не помилишся! В ньому все ж таки більше художності, ніж у них: можеш бути спокійна щодо цього.

Подякуй же мені; адже ти охоча клапятиш тим, хто зневажає тебе,— поклонися і мені».

Ось цього не добачили. А тут Чернишевський так само правдивий, як і в першій частині цитованого розділу. Звичайно, Чернишевський не великий письменник,— якщо під великими розуміти десять-дванадцять найбільших велетнів світової літератури; але кращі його твори витримують порівняння майже з усім, що є в літературі. І там, де він трохи, можливо, поступається в ірраціональних якостях, в безпосередній інтуїції, там це надолужується дотепністю і блиском його розуму, настільки виняткового, що він сам по собі дає велетенську художню насолоду.

Чернишевський знав, що читачі його поділені на класи, що в них є різні групи, і він закінчує цю чудову передмову так:

«Але є в тебе, публіко, якась частина людей,— тепер вже 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 боязко. Але з ними мені не треба було розмовляти. Їх 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 все більше. Якби ви були публіка, мені вже не треба було б писати, якби вас ще не було, мені ще не було б можна 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 кішка з мишкою, з цим обителем, який, читаючи «Що робити?», намагається про щось догадатись. Чернишевський наперед угадує всі почуття, всі думки, які виникнуть в нього під час читання тієї чи іншої сторінки, глузує з нього — і раптом з розмаху дає йому ляпаса.

Це висміювання «проникливого читача», яке виступає як рефрен,— прийом, який Чернишевський міг запозичити в німецьких романтиків. Але у них це просто каламбур, фіоритура, а у Чернишевського — глибочезні коментарії, розумовий акомпанемент до того, що він дає в образі.

Роман «Що робити?» чудово побудований.

Я не буду зупинятись на його структурі, скажу тільки, що на цьому романі можна вчитись тому, як зацікавити читача, як підготувати його до дальшого викладу. Чернишевський під час ув'язнення у Петропавлівській фортеці виконав велику розумову, архітектонічну роботу, щоб спорудити цей чудовий будинок. Але ще важливіша його внутрішня побудова, яка йде чотирма поясами: вульгарні люди, нові люди, вищі люди і сни.

Чому Чернишевський будує таким чином, поділяючи на чотири пояси?

Вульгарні люди — це дійсність, з якою доводиться боритись новим людям, що прийшли, до яких Чернишевський звертається як до особливої публіки і на прикладі яких вчить, як треба жити. Не можна ставити перед більшістю людства надзвичайні завдання. Він вчить звичайних людей прийнятним, можливо, легким шляхам, а все ж таки шляхам істоти, яка мислить, бореться; шляхам справжнього прогресу. Але він цим не обмежується — це не те, чого йому хочеться. Мав рацію М. М. Покровський, характеризуючи тодішні часи як бурхливий час, коли йти в революцію — значило йти на величезні жертви, навіть більше — значило майже напевне прирікати себе на загибель. Це знав і молодий Чернишевський. Він так і каже наречений: «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 повинен 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 людство. Володимир Ілліч якось кинув таку золоту фразу: поганий той більшовик, який ніколи не мріє*. Вірно, 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 іти тільки той, хто бачить всі великі цілі. А ці великі цілі не містяться в дійсності, їх нема в дійсності.

Тільки 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 бути 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 впливає і освітлює своїм блиском. Але до цих снів — «утопій», ми ще повернемося. Крім того, сні відіграють в «Що робити?» роль свідків про те, що відбувається у підсвідомому. Візьміть третій сон, в якому розповідається, як Віра догадується, що вона любить більше Лопухова. Це майже фрейдівська витонченість роботи, але без фрейдівських викривлень. Це справжній аналіз того, як в людині прокидається почуття, яке вона не хоче усвідомити, яке вона з жахом в дійсності відштовхує. Але там, де спить ця контролююча воля, там, мов сновидіння, виникає те, що опанувало почуття. Докладно аналізувати «снів» я зараз, звичайно, не можу. Я скажу лише декілька слів про четвертий сон.

Але перед цим дозвольте повернутись 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 художником можна вважати людину, яка вміє бути об'єктивною до створених 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 в справжньому життєвому середовищі, в їх справжній округлості і місткості, а не однобічно.

Це — правда. Галерея вульгарних людей з «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 всяку жінку можна купити за гроші, чудовий опис його оточення і гульні офіцерів, французенка-кокотка, яка радить сьогодні: «Ніколи не давай поцілунку без кохання», — а на другий день дає мудру пораду, як можна вигідно продатись. 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? Всі 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 другого китайці: в усіх бачать одне, що вони «червоноволося і 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 їх властивостей; з другого боку, кожний з них людина бездоганної чесності, такої, що навіть не приходить в голову питання: «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 — сміло кладіть на них свою голову, на них можна відпочити. Ці загальні риси такі різкі, що за ними згладжуються всі особисті відмінності... 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 всі відмінності всієї решти 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 їх типу; найхтивіші — суворіші в моральних правилах, ніж моралізатори не їх 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 з своїм часом, недовгим часом. Його недовге життя приречене бути і недовгим життям. Шість років тому цих людей не бачили; три роки тому зневажали; тепер... байдуже, що думають про них тепер; через кілька років, дуже небагато років, до них будуть волати: «врятуйте нас», і що будуть вони говорити, — буде виконуватися всіма: ще небагато років, можливо, і не років, а місяців, і стануть їх проклинати, і вони будуть зігнані зі сцени, ошукані, 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, настає час відродиться цьому типові, і він відродиться в численніших людях, в кращих формах, бо тоді всього хорошого буде більше, і все хороше буде краще: і знову та ж історія в новому вигляді. І так піде до того часу, поки люди скажуть: «Ну, тепер нам добре», — тоді вже не буде цього окремого типу, бо всі люди будуть цього типу і насилу будуть розуміти: як же це був час, коли його вважали особливим типом, а не загальною натурою всіх людей?»

Чернишевський описує життя нових людей і те, як розв'язують вони різні життєві проблеми. При цьому він дає два основних уроки: щодо нової моралі і великого мистецтва любові, любові між чоловіком і жінкою, яку Чернишевський розглядав не тільки як величезний показник культури, не тільки як джерело втіхи і життєвої бадьорості, але насамперед як ключ до розкріпачення жінки і як культурну рівність між всіма людьми.

Я не буду в сьогоднішній моїй доповіді торкатися чудових сторінок, в яких Чернишевський розкриває, що таке кохання на основі рівноправності. Тов. Рязанов недавно видав статтю під назвою «Маркс і Енгельс про шлюб», і ця стаття заслуговує найширшого розповсюдження, бо там сказано те, як великі вчителі соціалізму ставились до цього питання і наскільки їх ставлення вище за те, що ми бачимо в нашій нинішній практиці. Чернишевський дуже близький до вчителів соціалізму — К. Маркса і Ф. Енгельса — 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 вищою мірою корисно кожному, хто вступає зараз у життя.

Зупинюсь 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

понад свої власні. Йому треба якраз загнuzдати 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 тюрмою, катами; це може бути господь бог з безмежною кількістю всевидящих очей і оком всередині 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 наказує обов'язок. Але що це є, по суті, гетерономія, видно з подальших міркувань Канта відносно того, що на живому, безпосередньому почутті не можна будувати справжню мораль, з чого сміявся ще Шіллер, говорячи, що за Кантом виходить так, що треба спочатку зненавидіти свого друга, і тоді тільки послуга буде справою моральної людини. Це впливало з того недовір'я, яке Кант відчуває до людської натури. Для Канта людина — це розбещена мавпа, і якщо можна з нею щось зробити, то тільки вклавши в неї цю ідею обов'язку. Він говорить, 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, що вона сама собою виникла.

Чернишевський не хоче абсолютно автономної моралі. Для цього не може бути ніякої держави і поліції, яка може примусити людину до тих чи інших вчинків, для нього нема і бога, який може примусити до них, і ніякого метафізичного обов'язку. Для нього мораль повинна 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 в великій, і в ньому ж є класово свідомою людиною, і треба, щоб ця класова лю-

дина перемогла міщанина. І тут Чернишевський говорить: ти суущий 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 позначається міщанство, партикуляризм, повинен бути загнuzданий; і якщо ти захопишся нижчим началом в тобі,— будеш нещасливий, переживеш зруйнування в собі і 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 *. 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 будемо апелювати до старих понять — совісті, честі і обов'язку, як це робили метафізики? Ні, ми повинні сказати: класова мораль є розумний егоїзм нової людини. До того часу, поки ця людина бореться з старими поняттями, з старим Адамом, до того часу 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 найчужійшої інтелігенції, і вона поставила цілий ряд проблем, які залишаються живими для нас, і розв'язувала їх шляхом, близьким до того, як і ми їх розв'язуємо. Коли нам, в порядку нашого робочого плану, не було часу подумати над цими питаннями, ми дуже часто обмежувались загальномарксистським, в загальних рисах правильним, але дуже вже описовим підходом: все 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 будемо новий світ, коли нам треба перевиховати стару людину в нову людину, тоді звольте зайнятися психологічною дидактикою,— не тільки методами, але й змістом цього виховання. І тут Чернишевський все ще є неперевершеним вчителем.

На жаль, знову ж таки я примушений пройти без особливого аналізу мимо «вищих» людей. 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 ніяким 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 добиватись щастя і вигоди для себе, це б мені заважало, це розкидало б мої сили, розщепило б

мене. Мені треба стиснутись, щоб цілком прагнути до мети. Я повинен привести якомога ближче і скоріше до того часу, коли розквітне людське щастя. Якщо гедоністичний світогляд твердить, що велике щастя є квіточка людської історії, то Рахметов говорить, що він стовбур і йому, як стовбурові, нічого думати про власну квіточку,— це був би маленький побічний пуп'янок, який тільки, так би мовити, взяв би частку енергії, що повинна бути віддана зростанню стовбура, який повинен рости вгору, наперекір стихії тяжіння. І Рахметов говорить в іншому випадку: ви думаєте, 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 всього цього відмовляюсь, то це б мене шокувало; а я хочу щоб всі 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, монах, 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 відмовляюсь.

Герцен обурювався: як це можна використовувати одне покоління як гній для другого? Але Рахметов не почуває себе гноєм; він знає, що майбутні покоління не скажуть про нього цього, а скажуть, що він їх старший брат і, можливо, щасливіший, ніж вони, тому що боротьба — це величезне щастя.

Кілька слів про сні. Я скажу тільки про останній сон, бо в нас нема можливості сьогодні розбирати три попередні.

Четвертий сон малює історію кохання, історію взаємин між чоловіком і жінкою від найдавніших часів, від варварства до майбутнього людства. Це серія цілком 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 перемаже 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 всяке щастя, яке кому потрібне. Тут всі живуть, як краще кому жити, тут всім 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, все швидше з кожним роком, але все ж таки ти ще не ввійдеш в це повне царство моєї сестри; принаймні ти бачила його, ти знаєш майбутнє. Воно світле, воно прекрасне... Любись його, прагнись до нього, працюйте для нього, наближайте його, переносьте з нього в сучасне, скільки можете перенести: настільки буде світле і добре, багате радістю і насолодою ваше життя, наскільки ви вмієте перенести в нього з майбутнього. Прагнись 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. Гаряча 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 в молоді роки свого життя*. Володимир Ілліч прекрасно знав «Що робити?», знав докладно весь цей твір. А ми не тільки деталей не знаємо, але зовсім майже не знаємо цієї книги, рідко, мабуть, хто її зараз читає. А проте це величезний гріх. Треба повернутись 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, але повинен прямо покаятись, що другу частину «Пролога» я прочитав тільки недавно — я цю книгу читав з щирим захопленням, я не міг від неї відірватись. Хоча я і маю досвід, повинен сказати, що почерпнув з цієї книги багато повчального, не тільки в розумінні знання епохи, а й в розумінні нових горизонтів,— принаймні зміщення старих горизонтів. Буде злочином з нашого боку, якщо ми не ознайомимо зараз з Чернишевським нашу молодь. Я глибоко переконаний в 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 буде зачитувати його до дірок.

Перша частина цього роману визначна тим, що Чернишевський у ній дає самохарактеристику. Писав він цю книгу на засланні, закоханий в свою дружину, яка була далеко від нього. В цій книзі він співає їй справжні панегірики, їй присвячена ця книга, він скрізь ставить її на перший план, показує, яка вона розумна, кмітлива, красива і який він сам грубуватий, придуркуватий, такий собі дивачок. Але, незважаючи на це, ви прекрасно почуваєте, що все ж таки мадам Волгіна (його дружина Ольга Сократівна) досить пуста жінка, сильно заклопотана нарядами, яка легко забуває всякі

життєві потрясіння, зовсім не цікавиться громадськістю, а цей рудий Волгін, з його безглуздим гуркотливим реготом, з його нестримним захопленням власною дотепністю, людина без єдиної героїчної рисочки, поступово вимальовується перед вами справжнім титаном. В розмові з Соколовським, в якій Чернишевський вивів відомого революціонера, — польського офіцера Сераковського, ви чуєте, що Волгін (Чернишевський) чудовий конспіратор, що він справді зв'язаний з революцією, що він, зневажаючи буржуазний лібералізм всіма райдужними кольорами презирства, 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, можливо, його загибель буде, вульгарно кажучи, безплідною і що треба бути обережним, він знає також, що безперечно йде до загибелі навіть при всій своїй обережності.

В другій частині «Пролога» є чудова розмова Левицького—Добролюбова з Волгіним—Чернишевським, яка заслуговує на те, щоб на ній зупинитись. 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 всіма присутніми на цьому обіді з тим розрахунком, — як думали ці половинчасті радикали, — що його крайня точка зору вивезе якусь, так би мовити, центральну. І от Чернишевський присутній на цьому обіді. При цьому прекрасно описується розмова його з зубром-поміщиком. Але раптом він збирається йти. Радикал Соколовський біжить за ним і кричить йому: «Ви зраджуєте нас?» — «Так, — говорить він, — я зражую. Я не хочу займатись всією цією безплідною балаканиною, в якій кращий трох чи не гірший з гірших. Мені нема тут місця, а погрожувати революцією, коли сам не віриш, що це реальна погроза, — це ті ж пусті слова». Це останній акорд в цій своєрідно трагічній частині роману.

Белінський говорив, що він, побачивши, в якому страхітті живе все суспільство, відчув трагічну самотність. Треба сказати, що становище не дуже змінилось в часи Чернишевського. Правда, хвилювалось величезне розбурхане селянське море, на чолі його руху стає новий прошарок інтелігенції, що вийшов з низів. Чернишевський розумів, що селянство розпушене, 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 по цій революції, готовність віддати краплину за краплиною всю кров своїх жил для цієї революції і разом з тим критичний нюх, ще передмарксист-

ський, 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. Можливо, деякі сторінки її написані самим Добролюбовим або взяті з його признань чистих листів. Тут перед нами вимальовується чудовий тип тодішнього «нігіліста», з зовсім нової точки зору, яка безмірно підноситься над беззубою насмішкою, яку Лев Толстой (як це ми недавно, на велике применшення нашого ставлення до Толстого, читали в його спадщині — у п'єсі «Нігіліст»**) кинув нігілістам. В другій частині «Пролога» на весь зріст характеризується чудова, надзвичайно чуйна і винятково мужня фігура Левицького.

Але не менш чудова основна героїня другої частини роману — Мері, кріпачка-покоївка Маша, яка з надзвичайною грацією і надзвичайним вмінням, непомітно для всіх, прокладає собі шлях до панства і заволодіває дуже багатим ліберальним поміщиком. Ця фігура — єдина в своєму роді, це наш російський Фігаро в спідниці, тільки набагато граціозніший. Чернишевський милується цією мужичкою, яка стає панією, найтоншою, найрозумнішою, найрозвиненішою з усіх. В ній є справжня сила. Але проте Левицький оплакує її, Левицький вважає себе свідком її величезного падіння. Справа в тому, що розійшлися їх 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 вершину суспільства.

Я думаю, багато хто і не догадується, що існує такий роман, що поряд з дворянськими героїнями Тургенева є така героїня-кріпачка. А проте «Пролог» в цілому — літературний шедевр, на жаль, не закінчений (правда, він переривається, коли всі основні лінії і основні фігури вже ясні).

Товариші, я дозволю собі під кінець 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, протиставить їм Чернишевського: «19-те 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»¹.

«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, напівфеодалну, 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 і 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 пп. 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 хлопство перед властью імущими.

Ці дві історичні тенденції розвивалися протягом півстоліття, що минуло після 19-го лютого, і розходилися все ясніше, виразніше й рішучіше»².

До одної тенденції доводиться зарахувати не тільки весь лібералізм, але 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 лібералів-панів, ви після перших номерів «Колокола» змінили тон. Ви заговорили ласкаво про найяснішу родину. Хоч які чисті ваші мотиви, але, я впевне-

¹ В. І. Ленін, «Селянська реформа» і пролетарсько-селянська революція, Твори, т. 17, стор. 91.

² Там же, стор. 91—92.

ний, прийде час — ви пошкодуєте про свою поблажливість до найяснішого дому. Погляньте: Олександр II незабаром покаже миколаївські зуби. Не захоплюйтесь розмовами про наш прогрес, ми все ще стоїмо на одному місці; під час великого селянського питання нам дали на потіху, для забави нашої уваги, безіменну гласність, але ледве діло торкнеться діла, — тут і прихлопнуть... Надія в справі політики — золотий ланцюг, якого легко оберне на кайдани той, хто подає його... Ні, наше становище жахливе, нестерпне, і тільки сокира може нас врятувати, і ніщо, крім сокири, не допоможе! Цю думку вже вам, здається, висловлювали, і вона напрочуд вірна, — іншого рятунку нема. Ви все зробили, що могли, щоб сприяти мирному розв'язанню справи, змініть же тон, і хай ваш «Колокол» благовістить не до молебня, а б'є на сполох! До сокири кличте Русь. Прошайте і пам'ятайте, що сотні років уже губить Русь віра в добрі наміри царів. Не вам її підтримувати.

З найглибшою до вас повагою

Російська людина»*.

Ось тон справжнього Чернишевського, коли він перестає посміюватись, 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 нема.

Чернишевський не був людиною, в якій 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 решті галузей. Ми повинні ставитись до його літературно-критичної і белетристичної спадщини як до живої сили, до якої нам треба знову вдатись. Не можна думати так, що Чернишевський виховав Леніна в молодості, Ленін все, що треба було, сприйняв, перекарбував все 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 змінилось 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 приймати 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 уважно взятися до них. І самому підходів до белетристичного твору, самому типові того роману, який нам потрібний, ми можемо в нього вчитись. 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 одягаються плоттю високохудожніх образів. І такий інтелектуальний роман, можливо, для нас важливіший за всякий інший.

Читаючи про долю Чернишевського, завжди переживаєш глибоке 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, по суті кажучи, періодом вмирання. Випустило його самодержавство тільки тоді, коли жандарми донесли, що розумові сили Чернишевського похитнулись 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 закликком до помсти. І коли знайомишся з долею Чернишевського, в тобі справді закипає таке почуття помсти. Але воно зараз же заспокоюється, бо ми вже помстились.

Так, дорогий вчителю, ми за тебе помстились, відмстили досить суворо, а разом з тобою і за десятки або сотні пайталановитіших людей і за тисячі людей, про талановитість яких ми не знаємо, життя яких було згублене так само, як згублене було твоє життя. Але цього мало. Ми не тільки месники — ми творці, обличчя наше звернене не назад, а вперед. І для нашого майбутнього, для виховання наших молодих поколінь ми повинні перервати ту мовчанку, в яку був заглиблений Чернишевський в ті десятиліття, коли не можна було назвати його імені. Чернишевського ми повинні воскресити, ми повинні його поставити в наші ряди, — хай з деякими необхідними застереженнями. І цей живий товариш, наш товариш, Микола Чернишевський, буде ще довго крокувати в наших рядах, як вищою мірою могутній, відданий нашій справі передовий борець за соціалістичні ідеали.



М. О. ДОБРОЛЮБОВ

В наш гарячий революційний час ми звикли до того незвичайного явища, коли зовсім молоді люди в мізерно короткий строк 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, вмерши 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 зустрічається разом. Його вважали холодним, глумливим, руйнівником, своєрідним Мефістофелем, — це частково було так. Розум його був гострий, проникливий і нещадний. Деякі риси свого нігіліста Базарова Тургенев списав з нього. Своїми знущаннями зверху вниз Добролюбов драгував рожевих лібералів-ідеалістів. Він знав ціну фразам і з гирким сміхом розбивав крихкий фарфор всякої панської прекраснодушності. В той же час це була людина з найніжнішим серцем. Змолоду, з тих шкільних років, до яких належить пізніше знайдений Чернишевським закоханий лист до свого вчителя, і протягом всього свого життя Добролюбов був людиною золотого серця, зворушливої і лагідної ніжності щодо всіх близьких. В той же час серце його було сповнене гарячої пристрасті, а це штовхало його часто на спалахи гніву, завжди благородні, завжди позбавлені якого б то не було відтінку особистих рахунків, але пекучі і караючі.

Гордий, що, здавалось, цілком знає собі ціну, має можливість в сотнях літературних сутичок оцінити свою силу, він був разом з тим навдивовижу скромний і ще незадоволю 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 в кожній бібліотеці, і тоді, як багато і багато на той час знаменитих учених і професорів давно і міцно 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, однак в його творах важлива не ця сторона. Всяка критико-літературна стаття його є по суті трактат з соціального питання. В той час в Росії проповідувати соціалізм відкрито було, звичайно, неможливо. Чернишевський одягав його то в форму романа, то в ту ж саму, що в Добролюбова, форму критичних статей, але він завжди віддавав належне чудовій майстерності, з якою Добролюбов, з приводу того чи іншого романа або драми, розгортав з блискучою дотепністю і величезною переконливістю цілі трактати, повні соціалістичної пропаганди.

Добролюбов — один з найвеличніших російських соціалістів, соратник, рівний Чернишевському. У великих людей зворушливе вміння цінити один одного. Добролюбов благоговів перед Чернишевським, а Чернишевський завжди віддавав пальму першості своєму молодому другу.

Поряд з такими критичними статтями, як «Що таке обломщина?», «Темне царство», «Коли ж прийде справжній день?», незабутніми публіцистичними поемами, не можна не відзначити також гумористичних віршів і начерків Добролюбова в «Свистку» — додатку до «Современника». Ніяк не можна припустити, щоб «Свисток» Добролюбова був забутий. За формою він завжди чарівний, дотепний, як епіграми Гейне або Пушкіна, а за 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 зустрічаються задушевні ліричні речі, на зразок «Милый друг, я умираю...»*.

Російський народ повинен був терпіти спорудження незграбних пам'яток незграбним царям в той час, як невшанованими залишались імена його борців в пору передранкових сутінок; 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 в тяжку епоху і прокладали стежки в тих місцях, де тепер загальними силами трудові маси будують свій широкий шлях до щастя і свободи.



МИКОЛА ОЛЕКСІЙОВИЧ НЕКРАСОВ

Проклятому царизмові треба було ще догнивати до 1917 року, щоб закінчити распутінщиною і безславним падінням, але кріпосне право на час дозрілості Некрасова вже дозріло для смерті.

Основним фактором, який осудив кріпосне право, був розвиток капіталізму в Росії. Підневільна праця ставала менш вигідною для експлуататора, ніж праця наймана. Не тільки вирослий індустріальний капітал вимагав собі вільних рук, але й найбільш прогресивні в економічному відношенні поміщики розуміли, що малоземельний вільний селянин буде зручнішим для експлуатації матеріалом, ніж селянин-раб.

Однак у свідомості різних класів Росії готований знаменний переворот, великий крок від грубого феодалізму до капіталізму, хоч ще й замкненого в лише трохи розширені рамки, відбивався не тільки в голому економічному обліку.

Поряд з людьми, впевненими в тому, що кріпосне право—невигідне, поряд з такими поміщиками і капіталістами, поряд з державними людьми, які зрозуміли, що кріпосне право стало поперек шляху залізничному розвитку і військовій могутності Росії і при цьому може вибухнути цілим рядом селянських повстань, поряд з економічно передовими верствами селянства, велико і дрібно куркульськими, що заздалегідь розраховували свободу на дзвінку монету, болісно, урочисто і зворушливо розгортаються романтичні почуття. За таку романтику не можна, звичайно, вважати те офіційне патріотичне захоплення, з якого виринула копійчана зворушливість навколо «царя-визволителя», але, безперечно, в самому дворянстві, в розкладі кріпосного права сильніше і сильніше розгорталось болісне усвідомлення жахливості самого факту рабства і, особливо — зловживань ним, які на кожному кроці проявлялись. Всіма фарбами переливається це дворянське покаяння. Ще Радішев бере з глибини міцного кріпосництва гостру революційну ноту, яку потім підхоплюють Рилєєви і

Пестелі і, в якійсь мірі, передають її Некрасову. Поряд з цим — гуманне панство з цілою серією видатних представників, що увінчується Тургенєвим. І, нарешті, слізливі покаєння з якимсь навмисним схилянням перед відшмаганим мужиком і його одвічною мудрістю, причому в «мужиківанні» цьому часто дуже позначався страх дворянства перед капіталістичною культурою, що наступала на нього *. «Мужиколубне» покаєнне дворянство також увінчалось грандіозною фігурою Толстого.

Сам перелік цих дворянських, частково великодворянських імен показує, що російські феодали справді дуже глибоко переживали неправду свого становища. Цьому сприяло, звичайно, те, що вони самі були холопами. Російське кріпосне право майже на таких самих началах підкоряло конюха поміщика, як шталмейстера — цареві. Дворяни, що побували за кордоном, начитались вільних книг, витончені, талановиті сини класу, який хилився до занепаду, уже перезрів, але тим більше був рафінований, болісно усвідомлювали свою безправність перед самодержавством. Це не могло не примусити їх оглянутись на самодержавство своє над безправним селянством. Люди гострої опозиції, а іноді революціонери, вони не могли не почувати нерозривної єдності самодержавства з кріпосним правом. Та й перви людей, офранцужених, тонко вихованих, художньо розвинених, не терпіли сусідства товстого і довгого хвоста поміщництва, — відсталішого, ніж його невелика голова, що складався з насильників і негідників.

Іншими були романтики-різночинці. В той час як поміщики, навіть найлівіші, навіть герценівського типу, значною мірою обмежувались опозиційним словом, боялись прямого звернення до селянської революційної стихії і за зовсім мізерними винятками не знали, як підійти до грізної потвори самодержавства **, — різночинці, безпосередні вихідці з народу, з свіжими нервами, сильні мужицькою кров'ю, хотіли схопити ворога за горло.

Неправильно зараховувати різночинців до буржуазії, твердити, що ніби саме перші заворушення буржуазної революції висунули фалангу типових людей 60—70-х років. Буржуазія тоді більше, ніж будь-коли, готова була миритись з самодержавством. Неправильно зараховувати різночинців до дрібної буржуазії, розуміючи під цим свідомий захист промислової і куркульської верстви міста і села. Окремі випадки проникнення цієї ідеології в загальну ідеологію керівної групи різночинців — мізерні. Неправильно, нарешті, говорити про різночинців як про інтелігенцію, як міжкласову групу, яка, мовляв, своїми безпосередніми інтересами стикалась з самодержавством і, природно, шукала собі опори в масах. В кому ж іще?

Всі подібні підходи не влучають в ціль. Звичайно, різночинство повинно було потім породити з себе інтелігенцію, певним чином урівноважившись між різними соціальними явищами, певним чином розгорнувшись потім, внаслідок тяжіння до тих чи інших класів. Але в різночинцеві тодішньої Росії, в тому, який жив з Чернишевським, зачитувався Добролюбовим, сторона ідеологічна самими умовами його побуту переважувала його економічні, класові або групові інтереси. Він почував себе справжнім авангардом народних мас. В своїй свідомості він оцінював себе як нерозривну частину всієї народної трудової маси, в першу чергу — селянства. Він, що вийшов з народу, — дитя сім'ї трудової, — добився становища критично мислячої особи, і це значило, що він озброєний свідомістю громадянина, вихлюпнутого темною масою, і, таким чином, він орган цієї темної маси, таким чином, він повинен сплатити перед масою борг, перетворити свою критичну думку в гостру зброю в руках мас.

Величезна скорбота кипіла в серці такої людини, коли вона оглядалась назад на море страждань і принижень своїх безпосередніх братів і родичів. Величезна надія захоплювала її дух, бо, відчуваючи спорідненість свою з цією стихією, вона вважала за цілком можливе, цілком природне повести її, непереможну, всеперемагаючу, на приступ твердинь кріпосництва і самодержавства.

Все здавалось можливим, і думка різночинця лише ненадовго зупинилась на визвольному, але індивідуалістичному оптимізмі Писарева. Це треба було тільки, щоб самому стати міцніше на ноги. Але й Писарев уже кликав від «розумного життя» вперед до завдання «одягнути голого, нагодувати голодного». Як одягнути голого, як нагодувати голодного? Як влаштувати народ після того, як він у великій бурі скине з себе всі кайдани?

Якогога справедливіше, якогога щасливіше, якогога світліше.

Звідки взяти фарби для того, щоб змалювати собі і тим, кого треба вчити, якогога конкретніше це світле майбутнє? Звідки ж, як не в західноєвропейських мислителів, які висловлюють бажання тамтешніх народних мас, тобто в останніх утопічних соціалістів — Оуена, Віктора Консідерана, у молодого Маркса.

Я, звичайно, не хочу сказати, що всі російські різночинці були, таким чином, юнацько-соціалістичним авангардом народу. Такими були керівники різночинства, але рідко коли керівники мали такий великий вплив на всю соціальну групу, як в часи «Современника» і «Отечественных записок». Біда, звичайно, була в тому, що селянство, ковтаючи іноді сльози образи і злості після розправи на конюшні, після відведення на панську садибу нових наложниць, після віддачі в солдати,

було ідеологічно і економічно настільки ще слабо організоване, що всі надії на його підтримку виявились марними, а зародковий пролетаріат ще не відігравав скільки-небудь серйозної ролі.

Ось чому ця весна російської першої революції, цей перший натиск купки мислителів і борців, що вийшли з народу, фатально повинен був виродитися в безсилий заклик до народних мас, а потім — в трагічний двобій «Народної Волі» з самодержавством.

Некрасов у своїй поезії якнайживіше відобразив це знаменне явище.

Некрасов — дворянин, дворянин, самою долею поставлений нібито в таке становище, щоб охопити всі суперечності дворянства. Мати — русокудрий голубоокий ангел, пані Закревська, казкарка, що оповідала про рицарів, монахів і королів, ніжна, запашна квітка дворянської культури, овіяна подихом Заходу, мати — сама кріпачка по відношенню до свого недолюдка-чоловіка, гірко і покірливо осуджувала пекло, яке було навколо. Батько — сатана в цьому пеклі. Батько — поміщик, офіцер, справник, картяр, розпусник, самодур. Ніби навмисно обрані ці два типи, щоб ще в дитячому серці Некрасова вкоренити пафос дистанції між високою дворянською гуманністю і низьким дворянським тиранством.

І на народ надивився молодий Некрасов, на народ села. Безперервним жахом текли картини страждань народу під ударами режиму, і проте між цими жахами пробивалась та радість життя, на яку народ міг би бути здатним, вся поезія селянської праці на лоні широкої волзької природи, селянські свята, селянські пісні, не тільки журливі, але й радісні, сіль селянського гумору, чудові білі і русяві голівки чарівних квіточок села — діток, все це сприйняв Некрасов. В багатьох його творах крізь сльози, крізь скорботу, крізь гнів, як промінь сонця серед кудлатих хмар, проглядає велика життєва радість. Некрасов так хотів би цієї радості! І все з більшим боєм стискаються його кулаки, коли він згадує, що скалічений, навколо замордований і побитий його народ.

Такий Некрасов-дворянин. Але Некрасов ще й різночинець. Він різночинець тому, що з ранньої юності потрапляє в Петербург, позбавляється підтримки батька і стає убогим, убогим до того, що спить в нічліжках або на лавах під відкритим небом, вбогим до голоду, вбогим до дрібної крадіжки, щоб не здохнути з голоду. І хіба не знаменно, що перші його нариси присвячені саме пролетаріатові і напівпролетаріатові: «Голод», «Петербурзькі кутки», «Фізіологія Петербурга»*.

Він різночинець тому, що рано починає заробляти собі на життя і заробляти собі спочатку не літературою, а літературною каторгою, писанням всього, що замовлять, за дешево. Він різночинець через свою натуру. Не тільки дворяни, але

близькі йому друзі різночинці вже дивувалися з того, як у цій школі загартувався Некрасов. Дуже ошадливий, хазяїн, організатор — ось який Некрасов у своїй ролі в літературі. Він різночинець своїми зв'язками. Белінський, Чернишевський, Добролюбов — ось його найближчі друзі й однодумці, його соратники. А маленькі Чернишевські, маленькі Добролюбови — його читачі, його поклонники. Він різночинець всім своїм настроєм, він рветься в бій, він рветься до революційної постановки питання.

Правда, дворянське його походження, яке водночас і розхитало його волю, і прикувало його до радостей життя, бо цього потягу Некрасов ніколи в собі перемогти не міг, зробило те, що борцем він не став. Але зате той факт, що він в перші роки смертельної сутички народу з гнобителями тільки співав, що він дозволяв собі певну розкіш, став внутрішньо гризучою хворобою Некрасова і створив в його душі страшенну дисгармонію, примусив його кидатись і благодіяти свій народ прощення. Ця риса самобичування — за те, що на плечі не взято найважчий подвиг самовідданості, за покладливість щодо земних спокус, за опортунізм, на який Некрасов часто бував примушений, щоб врятувати свій журнал від поліцейських коловоротів, — довершує образ Некрасова. Бо, звичайно, миртівський обов'язок, покладений на себе інтелігенцією, важкий був, як вериги, і не кожний ставав подвижником, не кожний ішов на загибель за велику справу любові. І багато-багато хто, охоплений гарячою проповіддю пророків народництва, але не спроможний вмістити її в собі, каювся і картав себе.

В цьому позначилось, звичайно, лихоліття. Якби з'явся вихор революції, то й Некрасов, і маленькі Некрасови, всі кинулися б стрімголов у боротьбу, але вона тільки закипала і завмирала знову, і це посилювало хитання і додавало до мук народу власну муку, сором за свою душу, душу сина лихоліття.

Але в настрої некрасовського покаяння за старі невеликі гріхи — величезна революційна етична сила.

Було б зайвим тут говорити про поетичну творчість Некрасова взагалі, про це дуже багато писалось, і цього не можна не замінити порадою поглиблено і любовно прочитати всі його твори, але на одному необхідно зупинитись. З легкої руки «естетичної» критики пішло уявлення про Некрасова як про поета не зовсім обдарованого, і сам Некрасов про свою музу говорить як про сувору, про свій вірш як про незграбний, і навіть у ювілейних статтях, прочитаних мною вчора і позавчора, я знаходжу ці визнання: поетичний талант був не дуже сильний, форма кострубата і т. д. А от Чернишевський з глибини каторги, вмираючи там болісною психічною смертю і дізнавшись, що Некрасов вмирає фізично і мучиться на

своїй постелі докорами совісті, послав йому листа через Білоголоваго *, в якому говорив: «Скажи йому, що я палко любив його як людину, що я дякую йому за добре ставлення до мене, що я цілую його, що я переконаний: його слава буде безсмертна, що вічна любов Росії до нього, найгеніальнішого, найвеличнішого з усіх російських поетів, я ридую по ньому. Він справді був людиною високого благородства душі, великого розуму, і як поет він, звичайно, вищий од усіх російських поетів».

Що ж, у цій оцінці позначається тільки духовна близькість людей одного покоління, одного табору? Звичайно, можливо, в цьому гаряче перебільшення, звичайно, не найгеніальніший, звичайно, не найвеличніший. Російська література нараховує в своїх рядах кількох геніальних поетів, які, звичайно, не поступаються перед Некрасовим. Але за винятком цього гарячого перебільшення — все інше вірне.

Коли прочитаєш Некрасова ось тепер, дозрілою людиною, що була в бувальцях, читала майже всіх великих поетів світу, то дивуєшся, як можуть люди продовжувати говорити про якесь там слабке поетичне обдарування, про якусь там недосконалість форми.

Некрасов громадянський поет, але це громадянський поет, саме в цьому і вся сила. Слабкі поети з сильним громадянським почуттям заслуговують поваги, але рідко приносять користь. Насамперед мистецтво повинно бути мистецтвом, тобто повинно, як сказав Лев Толстой, заражати душевним переживанням художника, запалювати нашу душу духовним його полум'ям. Для цього потрібні дві речі. Треба насамперед, щоб в душі художника горіло це полум'я, щоб його переживання було вище за наші переживання, щоб це була велика людина; людина не велика не може бути великим поетом, бо заражати нічим, і навіки має рацію апостол Павло, який сказав, що без любові всі мови людські — брязкаючі кімвали. І зважте, коли я кажу, що поет повинен бути великою людиною, я не хочу цим сказати, що він повинен бути таким в своєму особистому житті.

«Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон, в заботы суетного света он малодушно погружен». Мало цього: «Из всех детей презренных мира, быть может, всех презренней он». Бо такий він як обиватель, як Іван Іванович, як Олександр Сергійович, як Микола Олексійович. А що це таке той момент, коли «до слуха чуткого коснется божественный глагол?» Що таке цей божественний глагол? Це — соціальність. Поет, коли він творить, перестає бути Миколою Олексійовичем: він стає провісником величезних масових людських дум, відчуттів і емоцій. Поет, коли він творить, знає, що він говорить для сотень тисяч, можливо для мільйонів, що він трибун, що він перед лицем співгромадян і, можливо,

вічності. І ось тут саме перемагає в ньому його соціальна особа. Він перероджується, тільки кращий, тільки чистий метал звучить тепер в дзвонах його душі.

Ось саме ця перероджена людина, ось ця соціальна людина, ось ця саме людина повинна бути велика в індивідуумі, щоб особа могла стати великим поетом. Це перша умова. Її цілком дотримує Некрасов. Його ліризм гарячий, гіркий, величний, глибокий. Це прекрасна душа. І крім того, ті великі почуття, якими він заражає нас, суть почуття, які були безмежно необхідні для зростання російської громадськості і які необхідні ще й зараз, бо завдання, які стояли перед російською різночинською, селянською громадськістю 70-х і 60-х років, ще стоять і перед пролетарською громадськістю 20-х років нового століття.

Але цього ще мало для того, щоб бути великим художником. Можна уявити собі велику душу, повну прекрасних пристрастей і яскравих думок, але нездатну передати їх в образах, наче обірвано провід, що замикає струм між душею автора і душею читача, можна бути Рафаелем без рук.

Нічого подібного у Некрасова. Його твори якнайбільш адекватні його думці. З самого початку він всім зрозумілий, всі його підхоплюють, всі його прочитують, всі його заучують напам'ять, всі його співають, навіть аж до грамотного селянства. Зважте, ніколи не скаржиться Некрасов, як Тютчев, «что мысль изреченная есть ложь». Зовсім інша трагедія Некрасова. Він часто скаржиться, що вірші його недосить правдиві. В якому розумінні? В тому, що життя його не стоїть на висоті його проповіді, а не в тому розумінні, що проповідь його не стоїть на висоті його задуму.

Вірші Некрасова недосить гладенькі? А хто сказав, що гладкість вірша є неодмінно позитивною якістю? Хто це довів, що про жахи життя народу треба неодмінно писати гладкими віршами? Хіба від прози художника вимагається не те, щоб весь ритм її відповідав змістові? Хіба не великий художник, проза якого задихається, стрибає, падає разом із змістом, про який він оповідає, і хіба вірші не повинні бути саме такі? Хіба треба зализувати до рівня салонної акварелі портрети жахливої дійсності? Які це дурниці! Коли б вірші Некрасова були б більше вилощені, мелодичніші, то це діяло б, як брехня. Якщо людина про смерть своєї матері розповідає, дотримуючи всіх правил синтаксису і стилістики, то це справить на всіх враження жахливого лицемірства або безсердечності. Те, що сам Некрасов вважав за незграбність свого вірша, було насправді тільки його суворістю. Незграбний він тому, що тема його незграбна, тому, що він щирий, незграбний тому, що могутній. І було б жаль, якби в ньому хоча б на гран було менше цієї незграбності. Але чому ж тоді не проза, а вірші? Тому, що вищий пафос, в якому жила душа Некрасова,

проситься співати. І от вам порада, як треба перевіряти хороших поетів. Якщо поет не співається, то хай кине вірші і пише прозою; він, може, виявиться прекрасним прозаїком.

Вірші повинні співати — співати внутрішньо, у вашій душі, якщо ви про себе читаете вірші, мимохіть ритмізуватись і мелодизуватись, якщо ви читаете їх уголос. Імениті і безіменні композитори перекладають їх на справжню музику.

Хіба все це не вірно для Некрасова? Я не знаю, чи породили навіть Пушкін і Лермонтов таку кількість музичних творів, як Некрасов. Хто з російських поетів більше співається? Де, в якій глушині не лунало «Видь на Волгу» або повна щастя пісня «Коробейники»? Але я все ще тримаюсь некрасовської лірики, а проте Некрасов — живописець, Некрасов — епік. Некрасов створює типи, які поселяються у вас раз на завжди, Некрасов дає вам пейзажі неперевершеної переконливості. Некрасов малює перед вами картини, які ніби стоять перед вами наочно. І він дає це не тільки як реаліст, чудова, незабутня і фантастика Некрасова.

Досить тільки згадати зліт народної фантастики в появі воеводи Мороза у великій прекрасній поемі Некрасова. Яке молодечтво, яка широчінь, який демонізм!

Некрасов містив у собі величезні можливості, як та красуня слов'янка, яку він нам у цій же поемі описує. Якщо у нього вирвався одного разу вірш «Мне борьба мешала быть поэтом», то ми можемо сказати — ні, вона не заважала йому бути поетом. Але коли б він жив у щасливу пору, він співав би щасливі пісні, тоді всі ці маленькі критики відчули б, що і в щасливій пісні, пісні краси, любові, летючого життя Некрасов був би так само, а може, ще величніший. Може, ще величніший в тому розумінні, що дав би ще величніші, ще чарівніші образи, але не більш великий був би він і тоді в тому величезному урокові, який він дав. Ридаючи, погрожуючи, він підняв ридання і погрози до рівня високої музичної і живописної краси і ні на хвилину їх не послабив.

В короткій статті не можна вичерпати і десятої частини уроку, який дає нам Микола Олексійович Некрасов. Не принижуючи ні на хвилину ні великих олтарів Пушкіна і Лермонтова, ні скромніших, але прекрасних пам'ятників Олексія Толстого, Тютчева, Фета та інших, ми все ж кажемо: нема в російській літературі, в усій літературі такої людини, перед якою з любов'ю і благоговінням схилялись би нижче, ніж перед пам'яттю Некрасова.



М. 6. САЛТИКОВ-ЩЕДРІН

Михайло Євграфович Салтиков-Щедрін народився в 1826 році і вмер в 1889 році. Ми святкуємо столітню річницю народження найвидатнішого сатирика, якого знає світова література.

Правда, Щедрін був настільки письменником свого народу і своєї епохи, що не тільки іноземцям дуже важко зрозуміти його, але навіть і для нашого покоління багато що в його творах потребує розкриваючих коментарів. Звичайно, письменник, який надто конкретно іде нарівні із своїм часом і з своїм середовищем, завжди ризикує не залишитись досить цікавим поза цим часом і поза цим середовищем. Але ж, з другого боку, має рацію і Шіллер, коли він говорить: «Той, хто вірний своєму часові, легше за інших добивається безсмертя».

Щедрін, звичайно, безсмертний. Те, що зрозуміло в ньому одразу (а таких сторінок багато), буде одразу ж і оцінене, а те, що заховано в шкаралупу іносказання або зв'язане з забутими нами фактами, буде врятоване для майбутніх поколінь уважним і любовним коментарієм.

Наш старий поважаний товариш М. Ольмінський довго поспівся з ідеєю створення щедрінського словника. Здається, він навіть виконав значну частину роботи в цьому напрямку. Такий словник, звичайно, знадобиться в недалекому часі, бо я переконаний, що Щедрін незабаром стане одним з улюблених письменників нашої молоді.

Загальне значення Щедріна полягає в тому, що він був справді найвеличнішим сатириком. Все з'єднувалось для того, щоб забезпечити за ним це місце.

Що таке, по суті, сатира?

Це питання можна поставити ще в іншому вигляді: чи можна сміятись над злом? Адже зло повинно викликати насамперед бажання викоренити його. Якщо його не можна викоренити, то воно повинно навівати жах. Якщо це зло величезне і охоплює життя, то безсилий жах перед цим злом повинен дійти до відчаю.

Щедрін був з усіх боків охоплений жахливим злом царизму і відповідної громадськості, він був безсилий не те що викоренити це зло, а навіть хоч трохи послабити його. Мало того, він не бачив коло себе сили, здатної переможно з ним боротися. Звичайно, він жахався; звичайно, він був якраз близький до відчаю.

Але в тому-то й річ, що й сам Щедрін, і ті передові сили російського народу, які він представляв, безмірно переросли в розумовому й моральному відношенні панівні сили офіційної громадськості і держави. Вони переросли їх настільки, що могли дивитись на них зверху вниз. І тому, як політична сила, скажімо навіть — як фізична сила, Щедрін дивився на жахливого ідола зла знизу вгору і був безпорадний. Але, як моральна і розумова сила, він дивився на цього ж ідола як на щось, позбавлене всякого внутрішнього виправдання, як на щось таке незграбне, таке клишоноге, таке тупе, таке дезорганізоване, що все це могло викликати в ньому тільки презирство.

Звичайно, Щедрін вважав, що теорія і практика уряду, консерваторів і лібералів не заслуговують найменшою мірою серйозного ставлення: не можна ставитись ні з любов'ю, ні з обуренням до такої жалюгідної тупості. Їх можна було б лише висміювати, якби вони не були жахливі. Якби вони не душили народ, його думку, його совість, його побут, то до них можна було б поставитись гумористично, — як завжди ставиться письменник, який стоїть вище описуваного явища, коли хоче дати цьому явищу належну оцінку. Але в даному випадку, незважаючи на сміхотворність, тобто глибоку несерйозність (з точки зору ідеологічної) всього цього маскараду «свинячих рил», вони в той же самий час були грізною, пригноблюючою силою. В результаті вийшов сміх, сповнений презирства, який часом майже переходить в гумор, побідоносний сміх, сміх зверху вниз, сміх, який уже переміг в площині ідей і почуттів, який розчавлює осміяний кошмар, — і в той же час сміх надривний, змішаний з сльозою, сміх, в якому тремтить обурення, який переривається задухою безсилля; сміх, який виблискує внутрішньою перемогою і весь пронизаний злобою, ще більш в'їдливою від усвідомлення свого реального безсилля.

Велика сатира виникає тільки там, де сам сатирик освітлений якимось, може, не зовсім ясным, але проте живучим у ньому і в тих, кого він представляє, ідеалом. У Щедріна був такий ідеал.

Велика сатира виростає там, де цей ідеал не можна практично виконати. В такому становищі і був Щедрін.

Велика сатира виникає там, де сила, яка перешкоджає рухові до ідеалу, незмірно нижча в культурному відношенні, ніж сатирик. Так це й було з Щедріним.

Велика сатира виникає там, де осуджена і висміювана сила фактично перемагає, викликаючи цим самим нові хвилі жовчі і злості проти себе. Так це й було з Щедриним.

І є одна попутна обставина, яка з формального боку досить несподівано сприяла зростанню нашого великого сатирика. Такою силою була цензура. Адже відкрито сміятись не можна, адже речі не можна називати прямо своїми іменами, адже треба надівати на свої ідеї маску. Але ідея в масці — це одна з вищих форм мистецтва. Саме те, що свій найтонший і найв'їдливіший аналіз російської суспільності і державності Щедрін умів віртуозно одягати в забавні маски, врятувало його від цензури і зробило його віртуозом художньо-сатиричної форми.

Михайло Євграфович Салтиков був за своїм походженням середнім поміщиком. Але важкий уклад поміщицької сім'ї часто ставив нелюбих синів батьків-деспотів (наприклад, Некрасова) або матерів-тиранів (як, наприклад, Тургенева) в становище пригноблених, і цим ніби поставлених ближче до рабів, ніж до панів. У Щедріна була жахлива мати, яку нещадно він описав у «Пошехонській старовині». Коли маленькому Миші Салтикову потрапило до рук євангеліє, обдарований хлопчик зовсім збожеволів. Адже йому говорили, що це свята книга, що в ній воля сина божого, адже всі прикидались, що для них це закон. А Миша насамперед вчитав там слова про любов, рівність і братерство, і його дитячі очі з жахом побачили контраст між цим «законом» і дійсністю. Він одразу зрозумів, що таке лицемірство, і почуття прірви між бажаною правдою і тим, що є, яке не покидало його все життя, виникло вже тоді. Насправді, звичайно, ця бажана правда була, по суті, ще не зовсім визначеною програмою кращої частини буржуазної інтелігенції. Ідеалізм людей того часу мав багато спільного з ідеалізмом попередників Французької революції*. Дійсність була поки ще міцним укладом кріпосників.

Салтиков учився в Олександрівському ліцеї. В цьому ліцеї існував звичай щороку обирати «Пушкіна» даного випуску. Тринадцятий випуск ліцею обрав своїм «Пушкіним» Мишу Салтикова. Хоч до нас, якщо не помиляюсь, не дійшли його дитячі і юнацькі твори, але очевидно, що він уже тоді яскраво виділявся на загальному фоні ліцеїстів.

Молодий Салтиков одразу стає на найлівішому флангу громадськості. Його притягають в справі петрашевців; перші його твори викликають такий гнів властей предрержащих, що його засилають. В той час улюбленими письменниками Салтикова були утопічні соціалісти Сен-Сімон, Фур'є і особливо Жорж Занд. Салтиков схилився саме до соціалізму, а не до

політичного реформізму або навіть політичної революції. Він писав: «Політичні нововведення не зачіпають корінних основ, вони ковзають по поверхні, в маси народні вони проникають лише у формі віддаленого кутка, не змінюючи жодної риси в їх побуті і не збільшуючи їх добробуту».

Навпаки, соціальну реформу, реформу майнових відносин Щедрін вважає основною. Однак він, що жив в царській тюрмі і гостро захищав свою свободу, цю свободу особи вважає надзвичайно цінною і висловлює де-не-де побоювання, щоб соціалізм не виявився надто державним, щоб він не зсковзнув на шлях до аракчєєвщини. Проте безперечно, що Щедрін усе своє життя був ближчий до соціалізму, ніж до лібералізму.

Сам він визначав свою боротьбу так: «Проти сваволі, двоєдушності, брехні, хижачтва, зрадництва, пустодумства».

Деякий час він, дворянин, який діставав порівняно високі посади в губернському масштабі (був віце-губернатором), вважав, що на ниві чиновництва можна принести деяку користь, але пізніше зовсім порвав з бюрократією і став чистим літератором.

Перша знаменита книга Салтикова-Щедріна «Губернські нариси» справила глибоке враження на громадськість. Якщо Писарев не зумів оцінити її і назвав «квітами невинного гумору», то набагато ширший і проикливіший Чернишевський писав про Щедріна так: «Губернські нариси» зовсім не ставлять за мету викривати поганих чиновників, а є правдивою художньою картиною оточення, в якому затавровані сатириком відносини не тільки можливі, але навіть необхідні. Ніхто... не карав наших суспільних вад словом гіркішим, не виставляв перед нами наших громадських болячок з більшою нещадністю».

Це глибоке зауваження Чернишевського показує деяку тонку спорідненість Щедріна з марксизмом. Справді, генієм своїм Щедрін проникав у ту істину, що суспільні потворності не випадкові, а історично неминучі.

Щедрін віч-на-віч став з революційним рухом* і навіть пережив його, бо вмер в 1889 році. Спочатку він, звичайно, різко зустрів базаровщину і взагалі недружелюбно поставився до нігілізму, називаючи його хлоп'яцтвом. Потім переоцінив його і писав: «Коли б не було хлоп'яцтва, коли б не тримало воно суспільство в справжній тривозі нових запитів і вимог, суспільство завмерло б і уподібнилося б занедбаному полю, яке може родити тільки реп'яхи і кукіль**».

Недавно опубліковане листування Щедріна дає численні свідчення його надзвичайної поваги до революціонерів. Наведу кілька прикладів. Ось, наприклад, як він передає зміст задуманого оповідання «Паршивий»: «У вигляді епізоду, хочу написати оповідання «Паршивий»: Чернишевський або Петрашевський, байдуже. Сидить у хижці, серед снігів, а повз

нього втихомирені декабристи і петрашевці проїздять на батьківщину і насвистують «Боже, царя храни» подібно до того, як Бабурін співав. І всі йому говорять: «Соромно, пане! у нас цар такий добрий — а ви що? Питання: чи прокляла життя ця людина, чи залишилась вона байдужою до всього глуму, і все в ній стара робота, ще давно, давно, до заслання почата, триває? Я схилиюсь до останньої думки. Жахливо тільки те, що вся ця робота в завороженій клітці замкнута. І ця людина, не доступна ніякому трагізмові (до всіх трагізмів він розумом дійшов), стає безсилою проти цього трагізму. Але в чому проявляється це безсилля? Я гадаю, що не в самогубстві, але в звичайному окам'янінні. Нема нічого, крім цієї колишньої роботи — і тільки. З нею вона може жити, кожний день вона цю роботу думає, кожний день її пише, і кожного дня становий пристав з наказу начальства відбирає цю роботу. Але вона і цим не вважає себе вправі ображатись: вона знає, що так повинно бути».

Коли якийсь Соллогуб, вивітрений письменник-аристократ, прочитав у Бадені, де він зустрівся з Щедріним, свою «комедію проти нігілістів»*, то ось що сталося, як описує Щедрін Анненкову:

«Але виявилось, що Соллогуб не має ніякого уявлення про те, що підле і що не підле. В комедії дійовою особою є нігіліст-зłodій. Можете собі уявити, що зробив з цього пензель Соллогуба! Зі мною сталося щось подібне до істерики. Не знаю, що я говорив Соллогуові, але Тургенев розповідає, що я назвав його безчесною людиною. Мене насамперед образив цей богомаз, який думає неподобною лайкою пояснити складну справу, а по-друге, я уявив, що він цю комедію буде читати таким же ідіотам, як і сам, і що ці ідіоти (Тимашев, Шувалов і т. п.) будуть говорити «Charmant!»¹. Адже читав же він її в Бадені, в гуртку Баратинському-Колошинському, і, напевне, чув «Charmant!». І коли б Ви бачили саме читання: він читає, і сам сміється, і на всіх поглядає. І Тургенев, як добре вихована людина, також всміхається і говорить: так, в цій особі є задатки художнього характеру!»

Пантелеєв у своїх спогадах переказує навіть, що Щедрін знепритомнів після бурхливого нападу на автора.

Чим далі розгортався революційний рух, тим з більшою увагою і співчуттям придивлявся до нього і Щедрін. Таке співчуття проступає, наприклад, в побіжному зауваженні в листі про «процес 50-ти»**:

«А у нас, проте, політичні процеси своїм порядком ідуть. Цими днями один закінчився (мабуть, з газет знаєте) каторгами і поселеннями, тільки трое виправдані, та й тих зараз же спровадили в місця народження. Я на процесі не був, а ка-

¹ Чарівно' (франц.)

жуть, були чудові промови підсудних. Особливо одного селянина Алексеева і акушерки Бардіної. Очевидно, справа іде зовсім не про водевіль з переодяганням, як вважає Іван Сергійович».

Нарешті, в 1868 році Салтиков-Щедрін стає разом з Некрасовим редактором «Отечественных записок». З того часу він стає постійним сатиричним літописцем російського життя. З чудовою яскравістю описує він розпад і розвал дворянства, дає незабутні сатиричні образи губернаторів, помпадурів, в «Панах ташкентцях» викриває колоніальні хижацтва російських правлячих класів.

Але Щедрін був у той же самий час постійним і різким ворогом лібералів. Земство з своїм крохоборством знаходило в нього якнайжорстокіший осуд. Він називав земство «силою комариною». Тип земця — Промптов у «Благонамірених розмовах» — говорить у нього: «В розумування не пускаємось, ідей не розповсюджуємо, — так-то-с. Наше діло — користь приносити. Бо ми — земство. Велике це, добродію, слово, хоч і непоказне на вигляд. От у минулому році на перервинському тракті місток через Перерву збудували, а в майбутньому році, з божою допомогою, і через Воллю міст спорудимо».

В 1870 році рішуче почала розгортатись російська буржуазія. Спочатку в вигляді «рицарів первісного нагромадження». В типах Разуваєва, Колупаєва, Дерунова Щедрін дає чудові образи багатого куркуля. «Притулок Монрепо», можливо, найяскравіший образ загибелі «вишневих садів» перед Лопакініми.

Весь лад, що виник після падіння кріпосного права, Щедрін характеризує так: «Необхідно було дати пошехонському потові таке застосування, завдяки якому він лився б так само рясно, як при кріпосному праві, і в той же час називався «вільним пошехонським потом».

Відкидаючи дворянство консервативне і ліберальне, бюрократію, інтелігенцію, Щедрін аж ніяк не ідеалізував селянство і, не бачачи ні в чому рятунку, пророче передбачав, що потрібна попередня внучка в капіталізмі, щоб щось вишло. «Мені здається, що доведеться ще пережити епоху чумастиї творчості, щоб зрозуміти всю глибину злощастя, що обступило маси».

Щедріну властивий глибочезний песимізм. І цей песимізм зростає в 1880 році, в епоху, яку він характеризує такими словами в своїй знаменитій «Сучасній ідилії»: «Глянь навколо — скрізь ворожнеча, скрізь сварка, ніхто не знає посправжньому, куди і навіщо він іде... Тому кожний і посилається на свою особисту правду. Але прийде час, з'явиться справжня єдина і для всіх обов'язкова правда, прийде — і весь світ осяє»*.

Цілком незабутнім, неперевершеним твором є його геніальні «Казки». Вони могутні своєю думкою, забавні і разом з тим трагічні своїм в'їдливим ехидством, чарують своєю мовною досконалістю. І недарма такі сучасні письменники, як Дем'ян Бедний, недарма наші кращі газетні працівники завжди черпають у Щедріна, головним чином з його «Казок», епіграфи, епітети, цитати, образи, терміни та імена. Часом і в казках, і особливо в типах Іудушки Головлєва і Глумова, Щедрін підноситься до узагальнюючих типів, мабуть, навіть змістовніших, ніж знамениті типи Тургенева. Іудушка і Глумов можуть зустрічатися в різні епохи у різних народів. І заслуговують глибокого вивчення ті їх основні риси, які зв'язані з усім класовим суспільним укладом речей і тільки варіюють в залежності від варіантів цих укладів.

Вплив Щедріна був і повинен бути для нашого часу величезним. Рідко коли література ставала такою дійовою батареєю в політичній боротьбі, незважаючи на те, що політична боротьба в часи Щедріна здавалась безнадійною. Можливо, саме тому Щедрін був проинятий гарячою любов'ю до літератури і гарячою вірою в неї. Він пише своєму синові: «Література не вмре, не вмре во віки віків. Все, що ми бачимо навколо нас, все в свій час перетвориться частково в руїни, частково в гній,— одна література вилучена з законів тління, адже вона не визнає смерті. Незважаючи ні на що, вона вічно буде жити в пам'ятниках минулого, і в пам'ятниках сучасного, і в пам'ятниках майбутнього. Не знайдеться такого моменту в історії людства, про який можна з певністю сказати: ось момент, коли література була скасована. Не було таких моментів, нема і не буде. Бо ніщо так не дотикається до ідеї вічності, ніщо так не пояснює її, як уявлення про літературу».

Інший попередник комунізму, інша дорога нам людина в минулому, про яку ми можемо з гордістю сказати як про підготовника шляхів Леніна і його партії, Добролюбов, писав про Щедріна: «А в масі народу ім'я п. Щедріна, коли воно стане там відомим, буде завжди вимовлятися з повагою і вдячністю».

Треба тепер докласти всіх зусиль до того, щоб це велике ім'я стало як можна ширше і глибше відомим. Хай столітній ювілей послужить саме цьому.

А тепер мені хотілося б, щоб читач, який прочитав ці рядки, поставив перед собою портрет Щедріна, той, де дивиться на вас боролатий старий у пледі. Придивіться до цього чудового обличчя. Звичайно, Щедрін був хворий, як він висловлювався з своїм милим гумором, «хворобами найрізноманітніших фасонів», але фізичні хвороби не роблять обличчя таким натхненно страдницьким.

Яка суворість, які очі судді! Яка за всім цим відчувається особлива, тверда, справжня доброта! Як багато страждання, що вирізало зморшки на цьому обличчі, справньому обличчі подвижника!

Внесемо це ім'я у список ширих подвижників людства, повісимо цей портрет на стінах наших робітничих і селянських клубів, і принаймні вибрані твори, написані Щедріним, зробимо живою частиною кожної бібліотеки. Адже коли Щедрін важкий в деяких відношеннях, то зате з ним дуже легко. Ви не думайте, що цей хворий старий у пледі, ця людина з колючими очима і суддя з скорботним ротом буде вам читати важкі, хоч і різучі проповіді,— ні, це людина невичерпних веселощів, блискучої дотепності, це найвидатніший «забавник», майстер такого сміху, сміючись яким, людина стає мудрою.



ПРО ЩЕДРИНА

Був у Щедрина і виявлявся з страшною силою один момент соціально-психологічного і історико-політичного характеру, який ми зустрічаємо і в Белінського, і в Чернишевського, і в багатьох інших великих людей демократії нашої країни і країн зарубіжних. Цей момент — несвоечасність.

Велика честь, дорогі товариші, прокинутись раніше за інших і раніше за інших побачити темряву ночі, і злобу нічних звірів, і тяжку непробудженість народних мас, які працюють, стогнучи, на ворогів своїх.

Це велика честь. Але якщо ви прокинулись, оглянулись пильним оком в темряві, яка ще не почала рідшати, і запитали всі кошмари триваючої ночі, то що накажете робити? Злякано замовкнути? Приховати те, що ви побачили і зрозуміли?

Крикнути і постаратись розбудити жертви, хоча б ви були впевнені, що найсильніший заклик не проб'ється до їх свідомості?

Кинутись захищати їх і «протестувати своїми боками», хоч ви знаєте, що це буде марне мучеництво, яке нічого не змінить по суті речей? Оголосити «підлість» пануючої ночі природною фазою історії і постаратись примиритися з нею, як сам Белінський під впливом Гегеля старався зробити це в епоху своєї статті про Бородінську роковину?

Знайти пристойну і чесну роботу, за якою можна було б скромно прожити своє життя, наче й не було нічого, і все ж таки перед своєю совістю сказати собі: я був більш-менш чесною людиною.

Зайнятися повільною підготовчою роботою, «милюсть к падшим призивать», так однак, щоб нікому це не було особливо помітно? Або заритись в підпілля і там говорити найсмівлівіші речі, однак зовсім таємно і то з великим ризиком?

Ось ті розв'язання питання про практичну поведінку, які встають перед громадянином, який надто рано прокинувся.

Вони стояли перед Щедріним. Щедрін був людиною величезної сміливості, але він не був романтиком, він не був Дон-Кіхотом. Марні жертви здавались йому смішними. Пожертвувати собою заради дрібниць здавалося йому огидним, а не героїчним.

Щедрін був найвищою мірою реалістом, практиком. Він хотів справу робити, він хотів результатів добиватись. Але коли ці результати перетворювались на пісок, в «полуду лікарняних умивальників» і в «сякання нечистих носів селянських діток у школі», то Щедрін з убивчою іронією говорив про таку релігію «малих справ».

Що ж робити? На боротьбу не підеш. Викличеш потвору — а вона тебе розчавить. Скільки-небудь значного і корисного діла зробити не дадуть. Нічого не робити, а віддатись тільки захопленню майбутнім? — Це комічно і жалюгідно. В цих страшних суперечностях плутався розум Щедріна. Серце його відзивалось не тільки жалем, але й болісною судорогою осуду, коли терористи марно віддавали своє життя.

Ну що ж робити перед лицем привидів, як не підкопувати їх фундамент заради приходу — хоча б не правди, але нових, світліших привидів? Однак чи є в цьому якась втіха?

Можна, розуміється, втішатись при різних розв'язаннях вищевказаних завдань тим, що «історія зрозуміє і пом'яне нас добрим словом». Але чому, — запитує Щедрін, — від таких утіх віє якоюсь іронією?

Ні, для людей типу Чернишевського, типу Щедріна, для людей діла, цілісної боротьби, перемоги — нема втіхи в тому страшному факті, що вони народились і прокинулись надто рано, що вони робити своєї справи в повному обсязі не можуть, що про перемогу нічого ще не чути.

Як вийти з цієї осудженості лихоліття з гідністю?

Підло було б з нашого боку сміятись з того, що найвидатніші люди того покоління ставали утопістами і приймали за можливе те, що насправді не було можливе.

Підло було б з нашого боку лаяти їх за те, що вони не розбивали свої голови об міцну стіну ще непорушного зла.

Підло було б з нашого боку докоряти їм тим, що в схвильованих і хвилюючих шуканнях виходу з цієї трагедії, найстрашнішої соціально-психологічної трагедії, яка тільки можлива на земній кулі, вони робили іноді помилки.

Радійте, товариші, що вас, без усякої заслуги з вашого боку, історія зробила щасливими. Так, ви боретесь і помираєте, але це почавсь уже останній вирішальний бій. Так, ви іноді голодуєте, ви напружено працюєте, ви, можливо, не побачите ще перших весняних днів уже западного, вже сонячного, вже музичного, вже благословенного і узгодженого молодого соціалізму. Але ви явно йдете до нього як господарі шляху, який до нього веде: вам усе легко.

Радійте, товариші, що до вас прийшли Маркс і Енгельс, що ви спадкоємці велетенських чарівних прожекторів, якими ви освітлюєте своє майбутнє, і що в світлі цих прожекторів усе стає ясним і зрозумілим.

Як би нещасливо не склалось твоє особисте життя, товаришу, радій, радій великою радістю, бо ти сучасник світлих днів прямої боротьби і безсумнівної перемоги. І в радості своїй, милий товаришу мій, не забудь якнайнижче поклонитися темним могилам тих людей, які вже знали, де добро, які не менш за тебе ненавиділи зло, які готові були віддати боротьбі всю кров серця до останньої краплини, які, як і ти, хотіли бути не галасливими героями фрази і пози на есерівський чи анархістський лад, а справжніми діловиками, ділягами, але тільки діловиками революційними, ділягами монументальними. Вклонися їх святим могилам.

Так, у нас також є наші святі. У нас також є наші мученики, у нас також є наші священні домовини.

В цих домовинах спочивають не тільки переможці, але й полум'яні шукачі, велетенські на зріст невдахи. Без їх попереднього виходу на шлях, без їх досвітньої розвідки нам було б важче.

Ось чому так міцно любив Чернишевського Ленін. Ось чому такою товариською увагою оточував він дошкульно вражаючий ворогів талант Щедріна.

Нові, бездонно розумні, в усякій рисі характерні, в позитивному і негативному майже однаково цінні статті Салтикова-Щедріна повинні зміцнювати нас в тих думках і почуттях, про які я написав і в цьому моему відгуку на розкопані рукописи нашого великого старшого брата.



ПРО „БАГАТОГОЛОСНІСТЬ“ ДОСТОЄВСЬКОГО

(З приводу книги М. М. Бахтіна „Проблеми творчості Достоевського“)

1

М. М. Бахтін у своїй цікавій книзі торкається тільки деяких проблем творчості Достоевського, спеціально обирає деякі сторони її і підходить до них переважно і навіть майже виключно з боку форми цієї творчості. Бахтіна зацікавили деякі основні прийоми конструкції його романів (і повістей), які майже мимоволі впливають з усієї соціально-психологічної натури Достоевського, визначили їх загальний характер. По суті кажучи, формальні прийоми творчості, про які говорить Бахтін у своїй книзі, впливають всі з одного основного явища, яке він вважає особливо важливим у Достоевського. Це явище є багатоголосність. Бахтін навіть схильний вважати Достоевського «основоположником» поліфонічного роману.

Що таке, за Бахтіним, ця багатоголосність?

«Множинність самостійних і незлитих голосів і свідомостей, справжня поліфонія повноцінних голосів дійсно є основною особливістю романів Достоевського», говорить він.

При тому «свідомість героя дана як інша, чужа свідомість, але в той же час вона не уречевлюється, не закривається, не стає простим суб'єктом авторської свідомості».

І це стосується не тільки героя, а взагалі героїв або, вірніше, — діючих осіб романів Достоевського.

Бахтін хоче сказати, що Достоевський, створюючи своїх дійових осіб, аж ніяк не робить їх масками свого «Я» і не розташовує їх у певній системі взаємин, яка зрештою привела б до якогось заздалегідь поставленого собі авторського завдання.

Дійові особи у Достоевського розвиваються цілком самостійно і висловлюються (а в їх «висловлюваннях», як пра-

вильно відзначає Бахтін, полягає сіль романів) незалежно від автора, згідно логіки того основного життєвого принципу, який є домінантою даного характеру.

Дійові особи Достоевського живуть, борються і особливо сперечаються, сповідаються один перед одним і т. д., анітрохи не силувані автором. Автор, на думку Бахтіна, ніби дає кожному з них абсолютну автономію, і в результаті зіткнення цих автономних осіб, ніби не залежних від самого автора, з'являється вся тканина роману.

Само собою розуміється, при такій побудові автор не може розраховувати на те, що весь його твір в кінцевому рахунку доведе якусь дорогу авторові тезу. З цього приводу Бахтін твердить навіть, що «в теперішній час роман Достоевського є, можливо, найвпливовішим зразком не тільки в Росії, де під його впливом більшою чи меншою мірою перебуває вся нова проза, але й на Заході. За ним, як за художником, ідуть люди з найрізноманітнішими ідеологіями, часто глибоко ворожими ідеології самого Достоевського: підкоряє його художня воля... Художня воля не досягає чіткої теоретичної свідомості. Здається, що кожний, хто входить в лабіринт поліфонічного роману, не може знайти в ньому дороги і за окремими голосами не чує цілого. Часто не схоплюються навіть невизначні обриси цілого. Художні ж принципи поєднання голосів зовсім не вловлюються вухом».

Можна сказати навіть, що ці принципи не тільки залишаються нерозкритими, але навіть, мабуть, відсутні. Це оркестр не тільки без диригента, але й без композитора, партитуру якого він би виконував. Це є зіткнення інтелектів, зіткнення воель в атмосфері величезного з боку автора потурання.— В такому поглибленому вигляді розуміє поліфонію Бахтін, коли він говорить про поліфонію Достоевського.

Правда, Бахтін ніби допускає якусь там вищого порядку художню єдність в романах Достоевського, але в чому вона полягає, якщо ці романи поліфонічні в зазначеному вище розумінні,— зрозуміти дещо важко. Якщо припустити, що Достоевський, наперед знаючи внутрішню суть кожної дійової особи і життєві результати їх конфлікту, комбінує ці особи таким чином, щоб при всій свободі їх висловлювань вийшло зрештою якимсь чином дуже міцно внутрішньо спаяне ціле,— тоді треба було б сказати, що все твердження про «повноцінність голосів» дійових осіб Достоевського, тобто про їх цілковиту незалежність від самого автора, можна було б прийняти з дуже істотними застереженнями.

Я схильний скоріше погодитись з Бахтіним, що Достоевському,— якщо не при остаточному виконанні роману, то при первісному його задумі, при поступовому його зростанні,— навряд чи був властивий наперед встановлений конструктивний план, що скоріше ми маємо тут справу справді з

поліфонізмом типу поєднання, переплітання абсолютно вільних осіб. Достоевський, можливо, сам був до краю і з величезним напруженням зацікавлений, до чого ж приведе зрештою ідеологічний і етичний конфлікт створених ним (або, точніше, тих, що створились у ньому) уявних осіб.

Таким чином, я припускаю, що Бахтіну вдалося не тільки встановити з більшою ясністю, ніж це робилось будь-ким досі, величезне значення багатоголосності в романі Достоевського, роль цієї багатоголосності як найістотнішої характерної риси його роману, але й вірно визначити ту надзвичайну, у величезній більшості інших письменників зовсім не мислиму автономність і повноцінність кожного «голосу», яка розюче розгорнута в Достоевського.

Вважаю за необхідне підкреслити також правильність іншого твердження: М. М. Бахтін відзначає, що всі голоси, які відіграють справді істотну роль в романі, являють собою «переконавання» або «точки зору на світ». Це, звичайно, не просто теорії; це теорії, що впливають ніби з самого «складу крові» діючої особи, нерозривно з нею зв'язані, складають основну її природу. Крім того, ці теорії є активними ідеями, вони спонукають дійових осіб до певних вчинків, з них випливають певні індивідуальні і соціальні норми поведінки — одне слово, вони мають глибоко етичний соціальний характер, позитивний чи негативний, тобто який справді вабить особу до громадськості, або, навпаки, — як це особливо часто буває у Достоевського, — відриває особу від неї.

Романи Достоевського суть чудово обставлені діалоги.

За цих умов глибока самостійність окремих голосів стає, так би мовити, особливо пікантною. Доводиться припустити в Достоевському ніби прагнення ставити різні життєві проблеми на обговорення цих своєрідних, тремтячих пристрастю, палаючих вогнем фанатизму «голосів», причому сам він ніби тільки присутній при цих гарячкових диспутах і з цікавістю дивиться, чим же це скінчиться і куди повернеться справа? Це значною мірою так і є.

Хоч М. М. Бахтін стоїть у своїй книжці головним чином на точці зору формального дослідження прийомів творчості Достоевського, але він зовсім не відмовляється і від деяких екскурсій в галузь соціологічного їх висвітлення. Він співчутливо цитує Кауса («Достоевський і його доля») і в основному погоджується з його думкою. Приведемо й ми (в перекладі) деякі положення Кауса, цитовані Бахтіним.

«Достоевський — це господар дому, який уміє хороше поводитись з найрізноманітнішими гостями, з яким завгодно дико складеним товариством, причому він володіє ним і вміє тримати його в напруженні... Здоров'я і сила, найрадикальніший песимізм і полум'яна віра в спокуту, жадоба життя і смерті — все це бореться нерозв'язною боротьбою; насиль-

ство і доброта, гордовитість і віддана покірність, безмежна повнота життя і т. д. Йому не треба силувати своїх дійових осіб, йому не треба виголошувати останнє слово поета, Достоевський багатогранний і несподіваний в своїх діях, його твори насичені силами і намірами, які, здавалося б, роз'єднані один від одного непрохідними прірвами».

Каус вважає, що це відбувається внаслідок відбиття в свідомості Достоевського суперечностей капіталістичного світу.

Бахтін дуже добре пояснює ідею Кауса.

«Каус твердить, що світ Достоевського є найчистішим і найсправжнішим виразом духу капіталізму. Ті світи, ті плани — соціальні, культурні та ідеологічні,— які стикаються в творчості Достоевського, раніше були самодостатніми, були органічно замкнутими, зміцнені і внутрішньо осмислені в своїй відокремленості. Не було реальної, матеріальної площини для їх істотного зіткнення і взаємного проникнення. Капіталізм знищив ізоляцію цих світів, зруйнував замкнутість і внутрішню ідеологічну самодостатність цих соціальних сфер. В своїй всенівелюючій тенденції, яка не залишає ніяких інших поділів, крім поділу на пролетаря і капіталіста, капіталізм зіткнув і сплів ці світи в своїй суперечливій єдності, що становиться. Ці світи ще не втратили свого індивідуального образу, виробленого століттями, але вони вже не можуть бути самодостатніми. Їх сліпе співіснування та їх спокійне і впевнене ідеологічне взаємне ігнорування один одного закінчилися, і взаємна суперечливість їх і в той же час їх взаємний зв'язок розкрились з усією ясністю. В кожному атомі життя тремтить ця суперечлива єдність капіталістичного світу і капіталістичної свідомості, не даючи нічому заспокоїтись у своїй ізольованості, але в той же час нічого не розв'язуючи. Дух цього світу, який перебуває у стані становлення, і знайшов найповніше відображення у творчості Достоевського».

Він сам додає до цього, що найсприятливішим ґрунтом для поліфонічного роману була саме Росія часів Достоевського, «де капіталізм настав майже катастрофічно і застав незайману різноманітність соціальних світів і груп, що не послабили, як на Заході, своєї індивідуальної замкнутості в процесі поступового наступу капіталізму. Тут суперечлива суть соціального життя, що становиться, яка не вкладається в рамки впевненої і спокійно споглядальної монологічної свідомості, повинна була проявитись особливо різко, а в той же час індивідуальність виведених із своєї ідеологічної рівноваги і зіткнених світів повинна була бути особливо повною і яскравою».

Все це дуже добре і вірно.

Який загальний висновок ми можемо зробити з наведених тверджень Бахтіна і Кауса, на якого перший в соціологічній частині свого аналізу спирається? Достоевський, бувши

сином свого віку і відбиваючи в собі ту колосальну етичну руїну, яку строкатість капіталістичних відносин, що бурхливо ринули на дореформену Росію, породила, є художнім дзеркалом, в якому ця різноманітність знайшла свій адекватний відбиток. По-різному кипить життя, стикаються між собою окремі світогляди, окремі моралі, які закінчені або в вигляді теорії, або усвідомлені своїми носіями, або які майже підсвідомо прориваються в діях і дисгармонічних промовах: і в Достоевського йде така ж суперечка, така ж боротьба. Так самісінько нема камертона, з допомогою якого можна було б настроїти цю какофонію, і нема гармонії, яка могла б її перемогти і, так би мовити, увібрати в себе, нема сили, здатної какофонію цю організувати в якийсь хорал.

М. М. Бахтін розуміє однак, що таке уявлення про Достоевського було б не зовсім правильним.

Перед тим, як ми перейдемо до викладу подальших наших думок з приводу того, яке саме значення має в Достоевського його поліфонічність, і постараємось внести деякі поправки або пояснення до цікавих ідей Бахтіна, зробимо коротке порівняння поліфоніста Достоевського з деякими іншими письменниками-поліфоністами.

Бахтін твердить, що в драматургічному творі поліфонія типу Достоевського неможлива, що драматичний твір взагалі не може бути поліфонічним і що висновок, до якого приходили деякі дослідники Достоевського,—ніби романи його являють собою, по суті, своєрідний виклад драми,—цілком невірний.

Бахтін вважає такий висновок невірним з найглибших причин. Йому здається, що хоча в драмі і є дійові особи, які говорять і діють в певному зіставленні один з одним, але насправді вони завжди є ніби маріонетками в руках автора, який неодмінно спрямовує їх заздалегідь визначеним планом.

Чи так це?

Ми, звичайно, зовсім не схильні запідозрювати Бахтіна, який показав у своїй книзі достатню тонкість думки, ніби він припускає, що всі взагалі драми (трагедії, комедії і т. д.) являють собою неодмінно «п'єси з тезою». Питання про драми, які доводять якусь тезу, і про вільну драму, яка являє собою просто підвищений, міцно скований шматок життя,—питання давне, і заглиблюватися в нього зараз ми не маємо наміру. Але нам здається дивним, що Бахтін, стверджуючи неможливість поліфонії в драмі, забуває про найвидатнішого представника драматургічного мистецтва — про Шекспіра. Звичайно, насправді Бахтін забути його не міг і, звичайно, повторюємо, Бахтін зовсім не думає, щоб кожна драма була «тенденційною». Він лише вважає, що оскільки кожна драма являє собою дуже струнке ціле, яке закономірно розвивається, то тут допустити «повноцінність голосів» було б уже

вкрай необачно і зовсім неможливо для автора. Принаймні так пояснюю я собі рішучу заяву Бахтіна щодо монізму, який неодмінно панує в кожній драмі.

Я дозволю собі радикально не погодитись з Бахтіним, і саме перш за все на прикладі Шекспіра.

Хіба не характерно, що відносно Шекспіра протягом надзвичайно довгого часу констатувалась цілковита відсутність будь-яких керівних ідей або норм в його творах? Шекспір у своїх драмах — автор незвичайно «невиразний», майже ніколи не можна нічого сказати про його тенденції. Мало того, він, очевидно, у величезній більшості своїх творів до такої міри далекий від будь-якої тенденції, що мимохіть напрошується думка про його внутрішню, усвідомлену або несвідому, могутню огиду до такої тенденційності. Шекспір нібито кричить кожним своїм твором, що життя само собою грандіозне і чудове, незважаючи на те, що воно сповнене скорбот і катастроф, і що всяка думка про це життя є жалюгідна і однобока, не вловлює всієї її різноманітності, всієї його сліпучої ірраціональності.

Будучи безтенденційним (як принаймні дуже довго думали про нього), Шекспір надзвичайно поліфонічний. Можна було б навести довгий ряд думок про Шекспіра кращих його дослідників, наслідувачів або поклонників, захоплених саме вмінням Шекспіра створювати образи незалежні від себе самого і притому в неймовірній різноманітності і при неймовірній внутрішній логічності всіх тверджень і вчинків кожної особи в цьому безконечному їх танку.

Той самий Гундольф, на якого в одному місці посилається Бахтін, проводячи паралель між Гете і Шекспіром, твердить, що Гете завжди черпав матеріал для своїх творів (принаймні значних) з своїх переживань, а постаті своїх героїв — із своєї власної особи, і бачить в цьому дещо контрастуюче Шекспірові, який, на його думку, навпаки, вмів народжувати людські фігури незалежні від себе, що стоять поза всяким зв'язком з особистими переживаннями, наче самою природою створені.

Про Шекспіра не можна сказати ні того, щоб його п'єси прагнули довести якусь там тезу, ні того, щоб введені у велику поліфонію шекспірівського драматичного світу «голоси» позбавлялися б повноцінності на догоду драматичному задумові, конструкції самої по собі.

І однак коли ми ближче придивимось до Шекспіра (чому особливо допомагає, може, ще не доведена, але дуже імовірна гіпотеза про Шекспіра-Ретленда)*, ми бачимо, що в поліфонізмі його є однак деякий впорядковуючий момент — «господаря дому», висловлюючись терміном Кауса.

Правда, все, що стосується Шекспіра, — для нас вкрай темне, і темнота ця дуже перешкоджає аналізу (що є

одним з доказів невірності твердження деяких літературознавців, які говорять, що особа автора і біографія його зовсім зайві при тлумаченні його творів). Ми не можемо навіть сказати з точністю, чи був фактично в драматичному світі Шекспіра хтось одиноким господарем. Не кажучи про численні запозичення, переробки чужих п'єс, не кажучи про п'єси, нав'язані Шекспіру, не можна відкараскатись від дуже оригінальної і глибокої гіпотези Гордона Крега, який бачить у Шекспірі ще зовсім особливу багатоголосність, а саме: чує в його творах кілька авторських голосів. Все це надзвичайно затемнює для нас розуміння шекспірівської поліфонії. Однак, повторюю, ближче придивляючись до цього грандіозного літературного явища, не можна не визнати, що якась особа, хоч мало помітна вже через свою багатогранність і титанічність, відчувається за творами Шекспіра.

Які соціальні факти відбивались у шекспірівському поліфонізмі? Та, зрештою, звичайно, ті самі, за головною своєю суттю, що й в Достоєвського. Той барвистий і розбитий на безліч виблискуючих осколків Ренесанс, який породив і Шекспіра, і сучасних йому драматургів, адже був, звичайно, також результатом бурхливого вторгнення капіталізму в порівняно тиху середньовічну Англію. І тут так самісінько почалася велетенська руїна, велетенське зрушення і несподівані зіткнення таких суспільних укладів, таких систем свідомості, які раніше зовсім не приходили одна з одною в зіткнення.

Як же поставився до цього уявлюваний Шекспір? Чи був він повною мірою тільки байдужим дзеркалом, яке зуміло відобразити все це переплетіння печувано різноманітних сил, які існують поза ним? Я вже сказав, що про Шекспіра часто говорили саме це. Треба однак пам'ятати, що великий письменник, володар дуже могутньої свідомості, за самою суттю нашої свідомості, яка має непереможну тенденцію об'єднувати окремі ідеї, окремі факти, будувати якусь систему уявлень і критичних думок, — неминуче прагне в своїх творах не просто відобразити світ, а, так би мовити, його впорядкувати, гармонізувати або принаймні висвітлити його з якоїсь певної точки зору.

Якщо це не завжди констатується в окремих великих письменників, то тому, що часто випускають з уваги різні форми цього об'єднувачого завдання. Письменник, якщо він поет, зовсім не повинен, звичайно, на практиці вносити єдність і порядок в суспільство і природу, ні навіть зводити їх до якогось там монізму шляхом філософських тлумачень. Він може, наприклад (як може, між іншим, зробити це й філософ), визнати існування непримиренного плюралізму, він може визнати нерозв'язним трагізм, що випливає з конфлікту начал, які борються між собою в світі. Він може з вели-

чезною скорботою констатувати цей розлад, може зовсім не бачити ніяких можливостей його вирішення. Але навіть і ця думка — чи з висновком, що жити взагалі не варто і що світ є нісенітниця, чи з висновком, що, незважаючи на всю цю дисгармонію світу або саме завдяки їй, життя чудове в самій своїй ірраціональності, або що воно повинно утверджувати себе героїчно, наперекір хаосу, який оточує її,— навіть і такі думки є, по суті кажучи, об'єднуючою концепцією або об'єднуючою емоцією, яка навряд чи може бути відсутньою в справді могутній індивідуальності.

Я цим зовсім не хочу сказати, як це видно далі, того, що такі могутні індивідуальності самі не можуть бути розщеплені, водночас або в різні періоди свого життя, ніби на окремі особи. Коли Гамлет вигукує у Шекспіра:

Зв'язок часів розбивсь,
Чому ж це я його зв'язать родивсь? —

то в цьому позначається, на мій погляд, глибоке ліричне поривання автора: відтворити цей зв'язок часів або знайти новий зв'язок Шекспір хотів би. Це є справжнє його внутрішнє прагнення, і кожна драма, яка зрештою не приводить до примирюючого результату, є ніби його поразкою.

Але лишимо осторонь Шекспіра і відзначимо тільки, що, бувши безперечно поліфонічним не меншою мірою, ніж Достоевський, і припускаючи в себе справжню повноцінність голосів (чого, мені здається, заперечити М. М. Бахтін ніяк не зможе), Шекспір виявляє лише дуже далеку від дотикання з читачем тенденцію до оцінки життя, навіть до його перетворення.

Але чи не ясно, що подібні тенденції існують також у Достоевського? Цього знову ж таки Бахтін ніяк заперечувати не зможе. Він сам розуміє, що не тільки дійові особи Достоевського, але і він сам прагне створення якогось нового суспільства. Він сам говорить про це, він сам підкреслює, що різні уявлення про соборність, про гармонію, хоча б метафізичну, потойбічну, властиві Достоевському. Достоевський не просто дзеркало, яке із збільшенням концентровано повторює хаос життя, болісні його конфлікти. Ці конфлікти болісні для нього, внутрішньо він хотів би примирити їх, і вже коли на те пішло, він набагато більшою мірою, ніж Шекспір, і набагато помітніше, ніж Шекспір, займається цією справою. Правда, займається він цим безуспішно. Але про це — далі.

Мені хочеться тут навести ще одне ім'я, якого зовсім не згадує Бахтін,— ім'я Бальзака. Маркс надзвичайно високо ставив Шекспіра саме як співця молодого капіталізму і всієї безмежної різноманітності капіталістичної епохи. Захоплювався він також і Бальзаком. У Бальзака є надзвичайно

багато рис, спільних з Шекспіром. Не можна не відзначити, що Достоевський в свою чергу захоплювався Бальзаком і, як відомо, перекладав його твори. Споріднює Бальзака з Шекспіром не тільки чудова різноманітність фарб в навколишньому для Бальзака світі первісного встановлення більш чи менш закінченого капіталістичного ладу після бур Великої революції, але й поліфонізм в розумінні свободи і повноцінності «голосів». Це знову ж таки настільки вірно, що й досі, незважаючи на те, що біографія Бальзака нам прекрасно відома, не можна встановити, які були тенденції самого Бальзака. Його філософські, політичні переконання не становлять того інтересу, що переконання Достоевського. Можна сказати, що Бальзак — менш видатний мислитель, ніж Достоевський. Надзвичайно характерно разом з тим, що в той час як у романах Достоевського авторський голос, як голос менторський або як голос повчаючий, зовсім відсутній, — в Бальзака ви можете зустріти довгі міркування, вставлені в саму розповідь, що являють собою сторінки раціональних думок про змальовувані ним факти і часто засушують її. І, незважаючи на це, Бальзак набагато меншою мірою тенденційний, ніж Достоевський. Хіба можна сказати, що в Достоевського нема «бога» в чеховському розумінні? (Я говорю про лист Чехова до Суворіна про відсутність бога, відсутність предмета благоговіння, любові у сучасного письменника). Чи можна заперечувати в Достоевського принаймні колосальне прагнення до такого «бога», а в певні моменти і переконаність в тому, що він ним володіє? А щодо Бальзака можна сказати, що він звичайно переходить від однієї точки зору до другої, що ці точки зору в нього випадкові, що вони навіть малоцікаві. Бальзак могутній майже виключно своєю поліфонічністю, тобто своєю надзвичайною об'єктивністю, своїм перевтіленням, своїм вмінням відчувати себе на місці найрізноманітніших типів сучасного йому суспільства.

Тому, звичайно, неправий Бахтін, твердячи, що Достоевський був творцем поліфонії або хоча б поліфонічного роману і багатоголосності при самотійності і повноцінності окремих голосів.

Бальзак у цьому відношенні безумовно переважає Достоевського. Це пояснюється, звичайно, не тільки особливостями таланту Бальзака, але й багатьма рисами сучасного йому суспільства, що позначились як на матеріалі, який Бальзак черпав з оточення, так і на будові свідомості самого Бальзака. А щодо Шекспіра, ми, бачачи в цього великого співця епохи початку капіталізму в Англії цілком своєрідні «тенденції», які прориваються то там, то тут, також повинні все ж таки підкреслити його незвичайну поліфонічність у вищезгаданому розумінні.

Повертаюся до того завдання, яке ми накреслили до наших паралелей.

Ми бачимо, що у Шекспіра при його поліфонічності є ніби глибоко встраждана спроба прийти до якоїсь єдності, об'єктивної чи хоча б суб'єктивної. Ми відчуваємо, що у Бальзака нема навіть такої тенденції, ми відчуваємо у нього чистий поліфонізм.

Але в Достоевського, який цікавить нас в даному разі більше, ніж ці два західноєвропейських велетні,— як стоїть справа у Достоевського? Чи є у нього, крім поліфонізму, крім зацікавленості у вільному розвитку самостійних голосів, ще і якась тенденція?

Ми вже згадували побіжно, що і сам М. М. Бахтін не заперечує і не зміг би заперечувати, що така тенденція в Достоевського є і що коли як автор він не виступає перед читачами в своїх романах, то читач прекрасно відчуває присутність «господаря дому», читач чудово розуміє, на чийому боці симпатії Достоевського. Бахтін сам відзначає серед інших голосів голоси прозорливі, голоси, які безперечно, на думку Достоевського, говорять вищу правду, голоси «близькі до бога», тобто, як розуміє Достоевський, до джерела всякої правди, «богоносні» голоси.

Але і в тих випадках, коли цих голосів нема, вся конструкція романів розрахована таким чином, що в читача не залишається великих сумнівів щодо думок самого Достоевського про те, що відбувається в романі. Чудово, звичайно, як художній приклад, те, що Достоевський сам цього не висловлює, але биття, навіть судороги авторського серця, яке обливається кров'ю за писанням романів, відчувається по-всякчас.

Формалісти повторять тут те, що вони так часто стараються нав'язати нинішньому читачеві, який ніколи їм в цьому не повірить,— що письменники взагалі, і навіть найбільші письменники зовсім чужі своїм творам, ставляться до них як до ремісничого виробу і цікавляться ними лише з формальної точки зору. Особливо дивовижним було б подібне твердження щодо Достоевського. І до цього твердження, очевидно, Бахтін анітрохи не схиляється. Достоевський прислуховується до великих диспутів, що ведуться словом і ділом в його романах, з величезним хвилюванням, з любов'ю і ненавистю.

Але чому ж однак треба визнати, що є значна доля правди у твердженні Бахтіна, що важко сформулювати остаточні висновки Достоевського коли не як теоретика і публіциста, то саме як белетриста, як романіста? Чому романи його справили і на Кауса враження «незакінчених суперечок»?

Чому в них ніби ніхто зрештою не переміг? Чому в поняття самостійності і повноцінності голосів у Достоевського доводиться включити й те, що він ніби пасує перед такими головами, які зовсім не збігаються з його переконаннями — вірніше, з переконаннями, які він хотів би мати і які він собі приписав? Чому, з другого боку, ті голоси, які явно користуються його співчуттям (Соня, Зосима, Альоша та інші), не здаються остаточно переконливими, аж ніяк не справляють враження побідоносних, можливо, навіть на значний жаль Достоевського.

Для того щоб підійти до з'ясування цього явища, без якого, звичайно, твердження Бахтіна про повноцінність і самостійність голосів у Достоевського було б невірним, треба взяти до уваги не тільки розщепленість світу осіб, які оточують Достоевського, але й розщепленість його власної свідомості.

Не претендуючи в цьому невеликому нарисі дати відповідь на «проблеми творчості Достоевського» (чого, звичайно, не міг зробити і Бахтін у цілій книзі), не претендуючи хоча б на те, щоб зараз дати більш-менш вичерпне уявлення про цю розщепленість свідомості Достоевського, ми тут хочемо намітити тільки одне основне зрушення в його свідомості — зрушення болісне, жакхливе, яке робить в той же час Достоевського глибоко типовим для його епохи або, вірніше, для цілих десятиліть історії російської культури.

Явищем надзвичайно широким, яке охоплює понад століття, є гранична невідповідність суспільного середовища в Росії тій підвищеній свідомості, яка поступово почала організовуватись у кращих прошарках нашої дворянської, а потім і різночинної інтелігенції, і яка, звичайно, особливо характерна для видатних письменників, для різного типу вождів цієї інтелігенції.

Залишивши остронь Новикова і Радіщева, пригадаємо тільки жакхливу фразу Пушкіна: «Надав мені чорт народитись в Росії з розумом і талантом». Незважаючи на те, що Пушкін був людиною надзвичайно злагідною з оточенням, показав себе здатним до дуже гнучкого зовнішнього і внутрішнього опортунізму, життя його було отруєне, і громадський скандал, жертвою якого він поліг, впливає з неблаганною логікою з усього його становища між декабризмом, з одного боку, і Миколою Палкіним — з другого.

При цьому, розуміється, Пушкін анітрохи не ізольований. Навпаки, навколо нього інші страждали ще більше, і страждали не тільки внутрішньо, але і зовнішньо. Це факт загальновідомий.

Предтечею наступаючої могутньої хвилі різночинської інтелігенції став Белінський. Йому також властива була вся повнота усвідомлення жаху свого становища. Він кілька

разів говорить про те, як кошмарно прокинутись у повній свідомості в країні замордованій, в країні, в якій командують глибоко некультурні і переповнені чванством фельд-фелелі, в країні, в якій нема хоч би трохи серйозних елементів протесту, хоч трохи серйозної опори для тих небагатьох, які для подібної критики дозріли.

Якщо Белінський, незважаючи на це, залишився вірним своєму покликанню, то аж ніяк не без вагань: стаття про Бородіно, як би її не пояснювати неправильним розумінням Гегеля (справа може йти тільки про неправильне застосування гегелізму), є, по суті, глибокою паралеллю політичним настроям і віруванням Достоевського. Белінський мало не скотився в ту прірву внутрішнього опортунізму, яка полягає в прийнятті ряду загальних і емоційних хитрощів для того, щоб виправдати своє примирення з «царюючим злом». До того ж, Белінському буквально пощастило вмерти раніше того гострого випробування, яке випало на долю Чернишевському, Достоевському.

Я не кажу, що Гоголю в будь-який період його життя було властиве різке і свідоме протестантське ставлення до всієї дійсності, яка його оточувала. Однак поступовий перехід Гоголя від сатири до прославлення самодержавства і православ'я, який впадав у очі, був, як відомо, сприйнятий і Белінським, і громадськістю з глибоким соромом і горем.

Психологічно справа йшла, розуміється, не так, як твердять поверхові дослідники долі Гоголя. Зовсім не в тому справа, що Гоголь ніби з самого початку мислив як закінчений вірнопідданий поміщик. Гоголь, безперечно, підіймався до досить могутньої критики, якою однак із зрозумілих причин не насмілювався замахнутись на суспільні вершини. Відмовлення від ролі ідейного керівника своєї країни і непереконлива заміна цього проводу, яка внутрішньо анітрохи не задовольняє його, вірнопідданим кликушеством безперечно були не тільки наслідком хворобливої іпохондрії Гоголя, але й найглибшою причиною її.

Епоха, можна сказати, всяяна була трупами і напівтрупами, з яких одні чинили опір і були зламані, інші зігнулись, залишилися живими, але були покаліченими, набули різко виявлених патологічних рис.

Могутній і світлий Чернишевський, який, займаючи навіть найрадикальніші позиції, не міг уже почувати себе таким самотнім, як Белінський, все ж дуже скептично ставився до надій революційного порядку для свого часу. Блискучим і надірваним пам'ятником цих сумнівів, цього наукового скептицизму Чернишевського є так мало оцінений в нашій літературі роман його «Пролог». Чернишевський все ж таки виявився спокутною жертвою, але він старався зробити все від нього залежне, щоб не розгубити своїх сил, сил підготувача

на пряму, ще несвоечасну боротьбу. Хоч Чернишевський героїчно витерпів спокуси каторги і заслання, але порівняння Чернишевського, яким він виїхав у Сибір, з Чернишевським, яким він приїхав звідти, наводить не меншу тугу, ніж будь-яка загибель інших велетнів нашої думки, нашої літератури.

Цей список можна було б продовжувати без краю. Ми весь час знаходили б людей, які, прокинувшись до повної свідомості, зорієнтувавшись в навколишній темряві, в тій чи іншій мірі кинули їй виклик, в тій чи іншій мірі були нею розбиті то фізично, то морально-політично, а часто і так і так.

Не можна однак не пригадати тут сумну постать Некрасова. Як не є, а Некрасов зробив дуже багато для розвитку революційного руху, революційної думки в нашій країні; але ступінь його громадянської свідомості гнав його на протест набагато яскравіший, на який однак він не наважувався, частково через слабкість характеру, а набагато більше через майже очевидну марність жертв. Покаянна пісня Некрасова досягла меж самокатування після відомого особливо яскравого його «падіння», що виявилось в словословленні Муравйову-вішателю. Можна сказати, сліпучий факт, який свідчить про той гніт, який примушував ламатись і гнутись громадян країни, які прокинулись до свідомості, і насамперед її письменників! Михайловський саме на підставі морально-політичного портрета Некрасова говорить про людей «хворого сумління» Росії. Всі ці люди «хворої совісті» були більш чи менш свідомими опортуністами, які виробили дві формули: або — «бачу жах, але не можу боротися з ним», або — «бачу жах, але бажаю бачити з а м і с т ь нього якесь благо, щоб можна було мені не боротися з ним і в той же час не перестати поважати себе».

Гліб Успенський був чудовим майстром в змалюванні людей «хворої совісті». «Неплатниками» називав він більшу частину інтелігенції і, що найстрашніше, сам помер із роздвоєною особою, заявляючи, що в ньому, з одного боку, сидить священномученик Гліб, а з другого — боязкий і егоїстичний обиватель Іванович. І це, незважаючи на те, що Гліб Іванович Успенський був улюбленцем передової публіки і своєю літературною діяльністю колосально багато зробив для тієї справи, допомагати якій вважав своїм обов'язком.

Навіть Лев Толстой підіймається перед нами як скалічений титан. Його непротивлення злу насильством насправді є також формою самозахисту від совісті людини, яка внутрішньо чудового розуміє злу неправду життя, але не наважується на непосильну пряму, радикальну боротьбу з нею.

Ось у рамках цього саме явища, — як бачить читач навіть на підставі цього часткового переліку фактів, що сюди відносяться, дуже широкі, — треба вставити і Достоевського.

Соціальне становище Достоевського, що загнало його в

супільні низи, дало йому покуштувати гіркоту існування принижених і зганыблених, разом з його незвичайною чуйністю, здатністю страждати і співчувати, не могли не штовхнути його в молодості на шлях досить яскравого протесту, на шлях мрій про радикальну реформу всього суспільного укладу. Намагаються пояснити близькість Достоевського до петрашевців як явище поверхове і випадкове, а викликане цим засудження до смертної кари — як чергову, ні на чому не засновану, безглузду юридичну жорстокість самодержавства. Однак ця річ зовсім неспроможна. Треба бути позбавленим всякої психологічної чуйності і насамперед не мати в своїй свідомості ряду струн, які дзвенять політично, щоб — навіть на випадок відсутності прямих доказів — взяти під сумнів те, що молодий Достоевський був у таборі «взыскующих града», був сповнений гніву проти соціальної несправедливості, і настільки глибоко, що ці настрої продовжують свою напівприховану вулканічну діяльність через все його життя. Гуркоту їх не чує тільки політично глухий, і заграви їх не бачить тільки політично сліпий.

Сутичка Достоевського з самодержавством сталась в найгострішій формі. Що може бути гострішого — засуджений до повішення! «Пом'якшенням» цієї ситуації була каторга.

Питання про фізіологічне коріння хвороби Достоевського і про самий початок її досі ще є спірним. Скажемо мимохідь, що марксистській літературній критиці доведеться ще дуже посперечатись з сучасною психіатрією, яка на кожному кроці пояснює так звані хворобливі явища в літературі як результат слабостей спадкових або, в усякому разі, таких, що виникли без всякого зв'язку з тим, що можна назвати соціальною біографією даної особи. Справа, звичайно, зовсім не в тому, щоб марксистки повинні були заперечувати саму хворобу або вплив психічної хвороби на твори того чи іншого письменника, що був разом з тим пацієнтом психіатра. Однак всі ці результати чисто біологічних факторів виявляються разом з тим незвичайно логічно впливаючими і з соціологічних передумов.

До цієї багатой і цікавої теми ми в свій час ще повернемось, але зараз нам необхідно побіжно згадати про неї при нинішньому короткому аналізі розщеплення свідомості Достоевського, яке було не менш важливою причиною його «багатоголосності», ніж умови середовища в епоху бурхливого зростання капіталізму. Адже зрештою в тому ж середовищі жили й інші письменники, його сучасники. А ось М. М. Бахтін встановлює, що саме Достоевський був, принаймні на російському ґрунті, творцем поліфонічного роману.

Як свідчить сам Достоевський, перший припадок епілепсії стався у нього на каторзі і мав форму, за суб'єктивною самосвідомістю, якогось прояснення з неба, що настало після

суперечки на релігійні теми і після болісних і натхненних заперечень Достоевського атеїстові: «Ні, ні, вірю в бога!» Факт вищою мірою характерний. І тут соціальний ґрунт і ґрунт біологічний дають ніби один і той же плід або, ще вірніше, дають його разом, не вступаючи в боротьбу між собою. Загнаний на каторгу, Достоевський, якому вже величезною мірою властива була свідомість своєї геніальності і особливості своєї ролі в житті (дуже споріднена такій же самосвідомості Гоголя), всією своєю істотою усвідомлював, що самодержавство поглинає його. Бути поглинутим він не хотів. Треба було зайняти таку позицію, яка врятувала б положення пророка і не вела б до конфліктів з владою, що загрожували в найкоротший строк катастрофою.

Я зовсім не хочу сказати, що Достоевський спробував зробитись монархістом свідомо, підлаштуючись до пануючих. Подібне припущення було б жалюгідною психологією.

Звичайно, в Достоевському відбувались цілі бурі сумнівів, але «інтерес» сприяв елімінації, затушовуванню, послабленню «голосів», які кликали до протесту і боротьби, кликали до жертви. Голоси, що заперечували, — і не ті, які були надто одверті, не ті, яким властиве було забарвлення самозбереження, навіть не ті, які кричали «за вишніх умов ця жертва буде марною», а ті, які виправдовували певну протилежну позицію, — навпаки, сублимувались цим на вигляд скромним «інтересом», що стояв осторонь.

Рукою спритного фокусника «інтерес» накладав навіть на самозбереження Достоевського і породжений ним консервативний романтизм вінок героїзму. Справді, хіба Достоевський не повинен був безстрашно вийти на боротьбу з радикалами, на боротьбу з передовою громадськістю? Адже для цього також потрібна мужність.

Так у цих бурях і внутрішніх суперечках організувався основний фундамент грядущої примиренської, по відношенню до самодержавства і відповідного суспільного укладу, позиції. Достоевський однак внутрішньо переживав пекло. Переконати себе — не тільки свідомість свою, але й свою підсвідомість, своє могутнє громадське сумління — в правильності цієї позиції Достоевський не міг до самої смерті.

При першому ж найповерховішому аналізі епілепсії, зокрема в її проявах, властивих Достоевському, ми знайдемо, з одного боку, підвищену чуттєвість, так би мовити, оголення нервів, і звідси — особливо у важких умовах сучасного йому суспільства — невинні, часто дрібні, але перебільшені страждання. З другого боку, епілептичний випадок являє собою, за свідченням самого Достоевського (з внутрішнього боку), настання великого миру, почуття гармонії, єдності з усім всесвітом — одне слово, перемогу якогось емоціонального оптимуму.

Але як можна інакше уявити собі психологію тодішнього Достоевського? Які полюси повинні були проявлятися в цій постійній боротьбі? З одного боку — огида і обурення проти дійсності, з другого — пристрасна надія на примирення всіх суперечностей, хоча б у світі потойбічному, хоча б в порядку містичному.

Обдарована і пристрасна натура Достоевського поглиблювала це в один бік до того жахливого мордування себе й інших, яке є однією з домінуючих рис його письменства, а в другий — до екстазів.

Так, соціальні причини штовхали Достоевського до «священної хвороби» і, знайшовши в передумовах фізіологічного порядку відповідний ґрунт (безперечно зв'язаний з самою його талановитістю), породили водночас і його світогляд, письменницьку манеру і його хворобу. Я зовсім не хочу сказати цим, що за інших умов Достоевський ні в якому разі не був би хворий епілепсією. Я говорю про той разючий збіг, який примушує мислити Достоевського вже за самим ладом своїм підготовленим до тієї ролі, яку він відіграв. Проте Достоевський, перший великий міщанин-белетрист в історії нашої культури, цими своїми настроями висловлював збентеження широкої верстви міщанської інтелігенції і інтелігентного міщанства, будучи їх надзвичайно сильним і надзвичайно для них потрібним організатором, джерелом тієї «достоевщини», яка була одним з найголовніших шляхів самозбереження для певних широких прошарків цього міщанства аж до епохи Леоніда Андрєєва і навіть аж до наших революційних днів.

Уже через цей «епілептичний» характер соціальних переживань і соціальної творчості Достоевського релігія повинна була відігравати для нього значну роль. Однак таку роль могла відіграти всяка містична система. Достоевський зупинився на православ'ї. Цікаво глянути і в цей бік.

Православ'я, при всій грубості своїх догматичних форм, якщо порівняти їх з витонченою, міцною католицькою теорією і гострим духом раціоналістичної критики протестантизму, однак зуміло відіграти деяку позитивну роль на користь панівних класів Росії не тільки як основна форма ідеологічного обману некультурних мас, але навіть в розумінні своєрідного «ослиного мосту» для потреби найвитонченішого опортунізму людей високої культури, які бажають знайти примирення з дійсністю. Справді, як не є, християнська релігія, навіть в її православному оформленні, говорила про любов, рівність і братерство. Православ'я розумілось абстрактно як явище наджиттєве, частково навіть загробне, але однак таке, що вносить якесь світло і правди, і людяності в земні відносини.

Найприємнішим для панівних класів повинно було бути

те, що воно, по суті, не вимагало ніяких реальних реформ, зовсім не бажало знайти якого б там не було справжнього відображення в дійсності, за винятком таких дрібниць, як милостиня, пожертвування, монастирі і т. д. Все в житті могло і повинно було залишатись по-старому: православний цар, православні жандарми, православні поміщики і фабриканти, православні робітники і селяни. Одні — в усьому блиску своїх експлуаторських функцій, інші — в усьому жахові свого експлуатованого становища; і всі як «браття во Христі», примирені, як цього хотіла православна церква, в одній загальній ідеології «божого правди», яка відчувається і в муках посейбічного життя, і в карах життя загробного.

Зараз, коли думка нашої громадськості відходить від відповідного рівня, вся ця побудова здається до такої міри дитячою або навіть дикунською, що іноді запитуєш себе: яким чином можлива була для православ'я навіть роль своєрідної ідеології некультурних мас? Але такий умонастрій є значною мірою штучним. Я піймав себе, наприклад, під час мого останнього перебування в Швейцарії на якомусь глибоко, я б сказав, наївному здивуванні, що в цій країні будують церкви, відправляються служби віруючих за ритуалами різних церков. Мені якось захотілось навмисне взяти в руки газету, журнал чисто церковного характеру, і я не міг не сміятися, — злову ж таки найнаївнішим сміхом, — читаючи там, в європейській обстановці, дурненькі хитрощі або наївне повторення старого, написане віруючими перами. Проте релігійна думка і почуття зовсім не здаються в Європі, а, навпаки, є симптоми деякого безсумнівного зміцнення їх в деяких середовищах, між іншим, в середовищі буржуазної молоді у Франції, Італії і т. п.

Як би там не було, але ця хитра в своїй наївності побудова правди небесної, яка виправдує всі неправди земні і навіть злегка реально пом'якшує їх (більше на словах, а іноді «ділами милосердя»), могла служити формою примирення з дійсністю для умів, що прокинулись до гострої критики, для сердець, що почали здригатись, побачивши соціальне зло, яким однак згодом знадобилось паралізувати це здригання або так чи інакше стримати його, щоб воно не привело до фатальної сутички з панівною силою.

Якщо ми візьмемо, наприклад, три стадії подібного використання релігії в російській літературі і виберемо для цього Гоголя, Достоевського і Толстого, то ми одержимо таку градацію.

У Гоголя справа стоїть зовсім наївно. Пригадайте знамените місце з листування з друзями, де Гоголь рекомендує поміщикам читати євангеліє селянам, аби сії, пройнявшись змістом слова божого, беззавітно служили поміщикові і розуміли, що таке служіння є метою їх існування. Я не думаю,

щоб всередині в Гоголя не було певної вади, певного внутрішнього сумніву — може, добре схованого, а може, такого, що дряпав свідомість Гоголя лише зрідка, — сумніву щодо того, чи справді все це так, і чи не є «слово боже» просто зручною для поміщиків вигадкою? Прямих даних для цього, наскільки я знаю, нема. Якщо кому хочеться приймати віру Гоголя за щось монолітне, він може це зробити. Але і монолітна віра є все ж таки внутрішнє соціальне пристосування до зовнішнього середовища, і Гоголю, окрилений сміхом критичний геній якого міг навалюючи принести його в площину найрізкішої сутички з самодержавством і поміщицьким ладом, було вищою мірою необхідно знайти таке прекрасно пахуче міррою і ладаном примирення з дійсністю¹.

На другому полюсі взятого нами періоду — у Толстого — ми маємо щось ніби зовсім протилежне. Толстой різко відкидає православ'я як таке, є прямим ворогом церкви, не тільки цілком ясно розуміє, що церква відіграє роль апарату для зміцнення рабства, але саме за це найбільше ненавидить її. Однак треба пам'ятати, що основним завданням релігійного пристосування в подібних випадках є все ж — паралізувати або принаймні вкрай послабити можливість конфлікту совісті із злом. Толстой залишає якраз стільки релігії, скільки необхідно для виправдання його теорії непротивлення злу насильством. Світогляд раціоналістичний до кінця (якби Толстой до нього прийшов) ні в якому разі не міг би служити логічним фундаментом для проповіді цього фактичного ухилення від гострих форм боротьби із злом.

Достоевський займає, до певної міри, проміжне становище. Він набагато менш наївно православний, ніж Гоголь. Тут вже нікому не прийде в голову заперечувати цілі смерці і самуми сумнівів і болісних внутрішніх дискусій.

Достоевський дуже рідко спирається на всякі форми ортодоксії. Важливе йому не це, йому важливе те поглиблене «внутрішнє» розуміння церкви, яке давало йому можливість навіть частково протиставити її державі. Справді, в Достоевського церква не тільки виправдує державу своїм існуванням, олтар не тільки є оздобою і освяченням палацу, каземату, фабрики і т. д., але навіть являє собою силу, яка багато в чому суперечить всій решті життя.

Достоевський, звичайно, прекрасно розуміє, що синод і все духовенство є чиновниками самодержавства, але йому недосить того, що ці жерці освячують діяльність міністрів і станових приставів. Йому ще здається, що принаймні кращі з цих чиновників духовенства і самий «дух» його в своєму роді «революційні».

¹ Достоевський, який підходив до справи складніше, висміюючи прощу місію Гоголя взагалі, висміює і це місце, вкладаючи його майже цілком в уста Хомі Опіскіна («Село Степанчиково»). — *Прим. автора.*

«И буди и буди», говорять у Достоевського натхненні монахи. Що «буди»? «Буди» те, що церква з своєю любов'ю і своїм братерством колись переможе державу і засноване на приватній власності суспільство, що церква колись збудує якийсь особливий, майже неземний соціалізм, в основі якого буде перебувати та соборність душ, якою Достоевський намагається підмінити колись сяючий для нього, а потім відкинутий ним ідеал соціалізму, який підказали йому його друзі петрашевці.

Однак «церковна революція» протікає у Достоевського ще в більшій покірливості, ніж у Толстого його сектантська революція. Це — завдання на сотні років, це далеко майбутнє або навіть щось потойбічне. Можливо, що як у Толстого, так і в Достоевського, за самою думкою автора, гармонійна соборність є тільки нормативний ідеал або щось таке, що здійснюється у вічності, в безконечності, в метафізичній площині.

Таким чином, бог, православ'я, Христос як демократичне, індивідуалістичне, чисто етичне начало в церкві — все це було вкрай необхідне Достоевському, бо все це давало йому можливість не рвати остаточно свого внутрішнього зв'язку з соціалістичною правдою, в той же час піддаючи всілякому проклятті матеріалістичний соціалізм.

Ці позиції, до того ж, дали йому можливість зберегти глибоко вірнопідданську позицію щодо царя і всього царського порядку, в той час як з показового, олтарного кінця в цих церковних ладах можна було розігравати найрізноманітніші фіюритури. Таким чином, у нього православ'я є глибоко консервативним началом і разом з тим якимось максималізмом. Максималісти в галузі релігії могли завжди сказати матеріалістам: «Ви ж не насмілитесь виставити у ваших програмах право на безсмертя? Ви не зумієте вимагати абсолютно блаженства і злиття всіх людей в один вседух? А ми цими чудовими смачними речами можемо маніпулювати скільки завгодно, виставляючи їх за справжню реальність».

Натура менш трагічна, ніж Достоевський, може, була б цілком задоволена такою хитросплетеною самовтішалкою. Але Достоевського, бездонно глибокого генія, гризло величезне сумління, тонка чуйність до життя. Достоевський все знову і знову викликає в різних формах своїх ворогів, і не тільки міщанство, не тільки всякі вади, але насамперед і головним чином цей проклятий і самовпевнений матеріалізм. В своїй душі він убив його, він поховав його, він натягнув величезного каміння на могилу. Але під цим камінням був не мрець. Хтось весь час ворушиться, якийсь серце сильно б'ється там і не дає спокою Достоевському. Достоевський продовжує відчувати, що не тільки соціалізм поза ним, не тільки російський революційний рух, що розгортається, Чер-

нишевський і його теорії, західний пролетаріат і т. д. не дають йому спокою: насамперед турбує його матеріалістичний соціалізм, який жив у ньому самому, якого ні в якому разі не можна випустити з підпілля, який треба оплювати, затоптати, закидати грязюкою, принизити, зробити в своїх власних очах нікчемним і смішним. Достоевський робить це. Не раз і не два. Він доходить в цьому відношенні до несамовитості в своїх «Бісах». І що ж? Минає небагато часу, дим заперечень, бруд інсинуацій минають, і знову починає сягати непримиренний диск справжньої правди.

Звичайно, Достоевський ні на хвилину в своєму наступному післякаторжному житті не почував справжньої віри в цей свій матеріалістичний привид. Але досить було, щоб він почував по відношенню до нього сумнів для того, щоб не знаходити собі спокою. З другого боку, Достоевський з усією властивою йому геніальністю думок, почуттів, образів зводив до неба сягаючі олтарі. Чого тільки тут нема: найвитонченіші софізми і віра вугільника, нестяма «блаженного» і тонкий аналіз, підкуп читачів прозорливістю релігійно мислячих персонажів, що так легко для поета і т. д. Все ж таки знову і знову Достоевський з ваганням дивиться на свої багатоскладні побудови, розуміючи, що вони неміцні і що один сильний підземний удар від руху того скованого титана, якого він закопав у собі,— і всі ці купи бирюльок розпадуться.

От з такого розуміння Достоевського, здається мені, треба виходити для того, щоб зрозуміти справжню глибину відзначеного М. М. Бахтіним поліфонізму в його романах і повістях. Лише внутрішня розщепленість свідомості Достоевського, поряд з розщепленістю молодого російського капіталістичного суспільства, привела його до потреби знову і знову заслуховувати процес соціалістичного начала і дійсності, причому автор створював для цих процесів найнесприятливіші по відношенню до матеріалістичного соціалізму умови.

Однак саме слухання процесу втрачає рішуче всякий сенс як форма самовтіхи, самозаспокоєння, розв'язання внутрішніх бур, якщо цьому процесові не надати хоча б видимості безсторонності. А випущені на волю з внутрішнього світу Достоевського народжені там типи — довгим ланцюжком розсіяні від революціонерів до мракобісів — зараз же починають говорити своїм голосом, вириваються з рук, доводять кожний свою тезу.

І Достоевському це приємно, болісно приємно, тим більше, що він усвідомлює, що, як письменник, він має все ж таки в руках диригентську паличку, є господарем, який приймає все це різнобарвне товариство, і може зрештою внести сюди «порядок».

І та вища художня єдність, яку М. М. Бахтін відчуває в творах Достоевського, але не визначає і вважає майже невизначною, є саме ця підтасовка, — делікатна, тонка, така, що боїться себе самої, а часом раптом груба, жандармська підтасовка процесу, який іде в кожному романі, в кожній повісті.

А та нечувана свобода «голосів» у поліфонії Достоевського, яка вражає читача, є якраз результатом того, що, по суті, влада Достоевського над викликаними ним духами обмежена. Він сам догадується про це, він сам догадується, що коли перед читачем на сцені своїх романів він може внести вищезгаданий «порядок», то за кулісами ніяк не можна буде розібратись, що до чого. Там артисти можуть рішуче перестати слухатись, там вони можуть продовжити ті суперечливі лінії, які вони креслили на видимому небосхилі, і почати по-справжньому шматувати душу Достоевського.

Якщо Достоевський господар у себе як письменник, то чи господар він у себе як людина?

Ні, Достоевський не господар у себе як людина, і розпад його особи, його розщепленість — те, що він хотів би вірити в те, що справжньої віри у нього не викликає, і хотів би спростувати те, що постійно знову викликає у нього сумніви, — це й робить його суб'єктивно пристосованим бути болісним і потрібним відображувачем збентеження своєї епохи.

Справжня апеляція від Достоевського може бути не до якогось сучасного йому письменника і поки що не до якогось наступного письменника, а тільки до наступного часу, до епохи, коли на суспільну арену виступили нові сили і створилась зовсім інша ситуація.

Однак і наша нинішня ситуація, яка ставить всі проблеми під іншим кутом зору, аж ніяк не примушує нас ставитися до Достоевського байдуже. Якщо ніхто з нас нічого позитивного в Достоевському не почерпне, то адже ми не складаємо ще більшості в країні, і Достоевським будуть озброюватись, і хворобами Достоевського страждати ще багато і багато груп та прошарків. Достоевський ні у нас, ні на Заході ще не вмер, бо не вмер капіталізм і тим менше вмерли його пережитки (якщо говорити навіть про нашу країну). Звідси важливість уважного розгляду всіх проблем трагічної «достоевщини».



ВОЛОДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО

1

Ім'я Володимира Короленка, якому мінає 65 років і який водночас справляє сорокалітній ювілей своєї письменницької діяльності,— дороге кожній грамотній російській людині.

Неважко здати собі звіт у тому, чим дорогий він нам: тут нема і не може бути ніяких суперечок.

Короленко — володар величезного літературного обдарування: його стиль надзвичайно музичний і прозорий, він однаковою мірою і гармонійний живописець, і тонкий психолог, і ласкавий гуморист. На його творах лежить печать вічності; читаючи їх, ви відчуваєте їх художню досконалість, внутрішній спокій, урівноваженість, міру, властиву класичним творам. Ніхто з російських письменників не був такою мірою класиком, не володів такою дозрілою, закінчено чудовою формою в прозі, як Короленко, крім хіба Тургенева, з яким багато що споріднює ювіляра.

Але крізь цю таку радісну самою красою своєю форму, крізь цей чуйний і все в перлини творчості перетворюючий талант художника слова — який же зміст показує нам мислитель і людина Короленко? Ми в Росії вимагали, вимагаємо і будемо вимагати від письменника, який хоче заслужити почесну славу, щоб він не малював тільки, але вчив. Чому вчить Короленко — вчитель життя? Він вчить розумної любові. Він вчить гуманності.

У Короленка велике, по-материнськи ніжне, великодушне серце.

Кошмар російського самодержавства і російської дикості викликав у душі його протест, але протестом були насамперед алмазні сльози суму за принижених. Кожне оповідання Короленка робить читача кращим, в кожному зближить він вас з кимось далеким і чужим і зробить вас його

братом, об'єднавши і вас, і його в якомусь високому або зворушливому переживанні.

Чудові диваки в Короленка, які примушують нас сміятись таким люблячим сміхом. І навколо цих жертв і бідолашних істот, які під грубою оболонкою носять золоте серце, для щастя народжених, «як птах для польоту», але з крилами, підрізаними бідою,— розкидає в Короленка свої чари природа. І густі барви України, і весняні акварелі півночі, і велична жорстокість сибірської зими, і багато іншого знайшли в ньому художника незрівняного.

Сумні роздуми, що рідко підіймаються до гніву по відношенню до дійсності, і свята віра в можливості, які людина носить у грудях, роблять Короленка справді благодотворним вчителем життя.

Як публіцист, у найтяжчі часи з приводу найжахливіших несправедливостей він «не міг мовчати», і, коли звучав його голос, голос честі і правди, навіть вороги слухали з пошаною.

Його переслідували, поки він був молодий, потім, коли досяг незаперечної слави,— терпіли.

Нині вся саботажна і напівсаботажна інтелігенція хотіла б зробити цю красу, подвиг і славу зброєю проти активного авангарду народу. Короленко з його м'яким серцем розгубився перед «безпорядком» і винятковістю та жорстокістю революції. Її зрозуміти могли тільки уми підготовлені і здатні оглянути сучасне, минуле і майбутнє з вершини історичного пізнання, що рідко можливе для сучасника. Її любити могли тільки залізні серця, які не знають жалості, коли справа іде про рішучу боротьбу із злом. До неї примкнути могли тільки найпригнобленіші маси в особі своїх передових загонів, що прокинулись.

Всі, кого Революція Труда звалила, шипіли і готували помсту. Всі, хто слабодухий, зв'язаний звичкою, комфортом, втомився,— віддали своє співчуття під різними соусами контрреволюції і її бажаному «порядкові». Всі сентиментальні, закохані в право, жіночні, палкі прихильники красивого — відійшли в благородному обуренні. Воно смішно. Що таке ваша любов порівняно з плідотворною грозою революційної ненависті, яка з гуркотом залізною рукою розчиняє ворота нового світу? Що таке ваша «гарненька краса» порівняно з бурхливою, стихійною красою створюваного життя? Але короткозорі бачать тільки вади, тільки шрами на прекрасному обличчі, якого охоплюють, мов ліліпути, один квадратний вершок!

Гірко, звичайно, що в ім'я «справедливості» та інших пообивательських поважних речей, таких невимовно жалюгідних під грозою війни і революції, зачитав проти нас проповідь і Короленко. Але який непевний був його голос! Яка нудна канітель його лист, в якому він урочисто оголошує мене «колишнім письменником, а тепер комісаром» і з обуренням по-

вітового пророка таврує наш фанатизм, радіє з того, що письменники не пішли до нас, докоряє минулими гріхами тих, хто пішов. Які все це дрібниці, які все це моральні дурниці порівняно з світовими подіями, їх гіркотою і їх славою! Ну ось, тепер уже чимало іменитих письменників з нами, хоч вони все ще з острахом скоса поглядають назад, на табір шиплячих і вивергаючих «всяк зол глагол».

Хоч як багато шлаків і помилок у тому, що ми створили, — ми пишаємось нашою роллю в історії і без страху віддаємо себе на суд нащадків, не маючи й тіні сумніву в їх вироку. Якщо ми загинемо, то щасливі будемо загинути жертвою великої справи, а якщо переможемо, — у скількох пророків в устах прокляття зміниться хвалою?

Нудні філіппіки Короленка проти нас лаврів у вінок його не вплетуть. Та й вони не потрібні йому — вінок його густий і прекрасний. Не робіть з нього собі союзника, не брудніть його, люди всіх можливих орієнтацій, крім орієнтації на труд і братерство народів! Не плямуйте його вашою симпатією, одійдіть! Здається, що він од вас відійде або відійшов.

Чи прийде він до нас? Навіщо? З нами важко. Людям чистої любові не можна іти в ногу з людьми, одержимими духом історії, їх руками борючись і творячи в фатальний момент згузенного і прискореного життя.

Хай залишиться остеронь. Ми його любимо і шануємо, і пишаємось його талантом та благородством, таким чудовим в мирний час.

Поляжемо — не може бути, щоб він так і не зрозумів. Зрозуміє і, можливо, перший на танцях канібалів на нашій могилі гукне їм: «Сором!» Переможемо — тоді вже, звичайно, не дорікнемо, але ніжно любовно скажемо: «Батьку наш, милий апостоле жалості, правди, любові! Не сердься, що свобода і братерство здобувається насильством і громадянською війною. Тепер справу зроблено. Війною підписали собі вирок кати всіх народів. Збирається всесвітній конгрес Рад Труда. Росія, змучена боротьбою, але перемігша, всіма шанована, укладає нові договори з вільними сестрами».

«Ось тепер — настає весна краси, і любові, і правди: твори, батьку, вчи. Грізний час, коли ти, м'якосердий, мимохить розгубився, — минув. Потоп схлинув. Ось голуб з маслиною гілкою, іди садити троянди на оновленій землі»¹.

¹ Вважаю за потрібне пояснити тут деякі обставини щодо листів В. Г. Короленка до мене, — листів, які завдяки чийсь некоректності виявилися виданими за кордоном. Під час мого перебування в Полтаві в 1920 році я кілька разів бачився з Володимиром Галактіоновичем. В результаті нашої розмови він запропонував таку комбінацію: він, мовляв, пришле мені кілька листів, в яких одверто викладе свою точку зору на події, що відбуваються в Росії. Я, з свого боку, після одержання листів пораджуся з ЦК партії, чи зручно їх друкувати, причому за мною зали-

Вмер Володимир Галактіонович Короленко — безперечно найвидатніший майстер слова з усіх сучасних письменників. Правда, своєю літературною, моральною і політичною фізіономією він належав до минулого покоління і був одним з російських могікан останнього розквіту великого російського народництва.

З глибоким сумом дізнається вся Росія, в тому числі і російський пролетаріат, про його смерть, бо і ці останні дні він продовжував посилену роботу над своїми надзвичайно цінними спогадами, і недавно виданий том його «Записок сучасника» займе визначне місце серед автобіографічної російської літератури. Як мені говорив під час останньої нашої зустрічі В. Г., у нього заготовлені і подальші томи, які його друзі негайно, мабуть, зроблять надбанням широкої публіки.

Однак, повторюю, В. Г. Короленко весь в минулому. Це, звичайно, анітрохи не перешкоджає йому деякими ланками свого духа бути вічним, бо минуле це славне і має загальнолюдське значення. Відмінною рисою Короленка, з точки зору змісту, була завжди якнайширша гуманність. Може, в нашій літературі, яка так відзначається гуманністю, не було яскравішого її виразника. Мудра доброта, якою були сповнені обличчя, очі покійного письменника, наче дивилась таким самим ясним великодушним поглядом з кожної сторінки його чудових книг. Глибокий демократ, він був ним не тільки в розумінні політичному, але і в розумінні моральному. «Менший брат» цікавив його і хвилював. В народній душі він розпізнавав цілі гами симпатичних душевних рис. Ніколи і ніхто не забуде яскравих і в той же час безмежно правдивих образів сибірського Макара і ветлузького Тюліна. Повсякчасний заклик до братерства, до якогось польоту, до високих ідеалів, до справжнього людського щастя — ось музика душі Короленка.

Звідси ясно, що політично він не міг не примкнути до лівого крила народництва, що він не міг не зіткнутись з неправдою політичного і суспільного ладу Росії. Не раз Коро-

шалось право відповісти на них тими аргументами, які я знайду підхожими. Таким чином, листи повинні були бути видані, як листи Короленка до мене з моїми відповідями. На жаль, якісь особливості пошти або передачі листів мені взагалі привели до того, що я одержав лише першого, другого і четвертого листа, решта до мене не дійшли. Я двічі просив Короленка дослати мені листи, що не дійшли до мене, але ніякої відповіді на це від нього не дістав. Потім настала смерть письменника. Я знову звернувся до сім'ї Короленка, просячи дослати мені недоодержані листи. Знову ніякої відповіді, а потім поява цих листів за кордоном без всякої моєї відповіді на них. Такі обставини, про які ходить багато неправильних чуток. Відносини між мною і Володимиром Галактіоновичем протягом всього його перебування в Полтаві були найсердечніші! (Прим. автора).

ленкові доводилось виступати як загально визнаному трибунові народних прав і справедливості, і він підносив свій голос майже так само урочисто, як Лев Толстой у своєму знаменитому «Не можу мовчати».

Російська освічена громадськість і значна частина читаючого народу звикли в цьому розумінні бачити в Короленкові ніби представника правди, народної честі, благородного служителя любові.

Протест Короленка завжди виходив із любові, і сторона ідеалістична переважала в ньому над гнівом, над почуттям мстивим. Милосердність Короленка робила його, по суті, поганим революціонером і зближувала його з типом ліберала та ідеаліста. Це була, так би мовити, сяюча внутрішньою красою постать на змичці ліберального ідеалізму і революційного народництва.

Деяка сентиментальність цього душевного типу на велику користь приховувалась величезним розумом, винятковою спостережливістю і проникливістю Короленка і його невідступним реалізмом. Внутрішнє серцебиття, повне ніжності, доповнювалось образами повної правди.

Величезну силу мав Короленко в його чисто літературній творчості. Російські письменники до певної міри поділялися ніби на дві колони: таких, які прагнули головним чином, до простоти (Достоевський, Толстой), і таких, які турбувались про співучість, про зовнішню досконалість (Пушкін, Тургенев). Короленко належав саме до цієї другої лінії. Його величезний музично-живописний талант дав йому можливість збагатити російську літературу справжніми перлами, поряд з якими може стояти небагато перлин російської прози.

Ми всі любили і поважали Короленка. Але ми, комуністи, усвідомлювали, звичайно, всю природність відходу Короленка від нашої великої революції. В його душі, по суті кажучи, не було жодної струни, яка могла б звучати в унісон з сучасними бурями справжньої, жорстокої, нещадної, ділової революції, у хвилях потоку якої неминуче крутиться багато бруду і мути. Її несамовите ревіння, шрами на її обличчі і брудний її поділ — все це Короленко бачив. Він бачив, як вона розправляє з ворогами, і він не вірив у переслідувані нею великі цілі, у величність її завоювань. Йому здавалося, що ця мета не виправдає засобів, які лякали його. Він не бачив, як фатально примушена революція бути майже лютою в своєму природному самозахисті. Крім лагідності, перешкождала Короленкові зрозуміти роль революції і його, можна сказати, наївна відданість ідеям демократії, всієї облудності якої він зовсім не розгадав.

Ось чому Короленко відійшов від революції, страждав, спостерігаючи її, почував себе відкинутим життям.

Я не думаю, щоб хтось осудив Короленка за те, що він не був з нами в ці дні. Я не думаю, щоб хтось внаслідок цього недооцінив тих великих пісень любові, які він проспівав світові, тих найпрекрасніших поем гуманності і прогресу, якими є не тільки його повісті з російського життя, але й з життя Західної Європи і Америки. Росія вправі пишатись цим чуйним серцем, цією чудовою майстерністю. В свій час, коли Короленко виступив з першим листом проти комуністів, я відповів йому статтею, яку він, як він мені говорив, прочитав. Я писав у ній приблизно так: «Прийде час, ми, кому довелося боротись у бруді, крові, завоюємо нарешті єдиним шляхом, яким це завоювання може бути зроблене, можливість великого царства правди й любові на землі; і тоді ви, пророки цієї чистої любові, нездатні до боротьби, прийдете і посадите на землі, омитій революційним потоком, квіти тієї вищої людяності, про яку ви мрієте і, можливо, зрозумієте тоді, кому ви завдячуєте цими можливостями».

Короленко не дожив до нашої перемоги, не зміг бути покликаним до тієї великої справи культурного будівництва, фундамент якого пролетаріат цементує своєю кров'ю, своїм потом. Але той дух великого миролюбства і братолюбства, яким був сповнений Короленко, він, звичайно, переживе всіх нас, і йому відсвяткується тріумф, коли прийде його час. Він прийде однак тільки тими шляхами, які грудьми прокладають революціонери.



БЛОК І РЕВОЛЮЦІЯ

Блок дуже добре усвідомлював свою належність до дворянського класу. Він міцно побутовим укладом життя зв'язаний був з садибно-дворянською культурою. Він був досить глибоко освіченою людиною, особливо в галузі літератури, щоб знати минуле дворянської культури і пишатися її блискучими сторонами. В багатьох міркуваннях Блока про події і людей іноді проглядає певне панство, хоч і пом'якшене ширим демократизмом і деякою богемністю. Але Блок усвідомлював також прокляття, що тяжить над його класом. Офіційне дворянство, те саме, що було опорою трону, яке задавало тон політичного життя в країні, усвідомлювалось Блоком як сила похмура і злочинна. До цього привела Блока не тільки його належність через Бекетових до ліберального, освіченого крила дворянства, але й та обставина, що він був наполовину декласований, під кінець майже цілком випав з фактичних поміщиків, змушений все більше і більше жити з пера і ділити всі злигодні, що випадали на долю професійної інтелігенції — пишучої братії.

Так само, як Пушкін, Лермонтов, Некрасов, Блок, з одного боку, гаряче любить «батьківщину», а з другого — усвідомлює її жахливе становище, її некультурність, нікчемність і вину перед нею її володарів і керівників. Він, не вагаючись, називає Росію, якій признається в любові («Дружино моя, життя моє»), «країною нещасною», запльованою чиновниками, затурканою, слинявою — всесвітнім посміховищем, і, звичайно, провина за це падає аж ніяк не на «народ», а саме на панів.

У віршах і прозі з ненавистю згадував він про режим Олександра III, про «победоносцевщину», але він і сам пережив повною мірою всю розкіш реакції. Він добре знав епоху «столипінщини» і писав про неї: «То були часи, коли царська влада досягла, чого хотіла: Вітте і Дурново скрутили країну вірвовкою. Столипін міцно намотав цю вірвовку на свою

нервову дворянську руку... Все це тривало небагато років; але небагато років лягли на плечі, як довга, безсонна, сповнена приви́дів ніч».

«Нервову дворянську руку» тут згадано недарма. Засуджуючи центральні керівні сили свого класу, офіційне дворянство, Блок не тільки не почував хоча б найменшої симпатії до безпосереднього суперника дворянства — буржуазії, а навпаки, відчував щодо неї, до верхів її і низів, величезну огиду.

В глибині ями, яка розділяє дві революційні епохи, в 1908 році Блок з глибокою скорботою констатує: «Російське дворянство остаточно вимерло. Замість російського дворянства (тобто Пушкіна, Толстого, Тургенева і т. д.) з'явився новий панівний клас».

Але Блок прекрасно розуміє, що цей панівний клас ніякого полегшення країні не приніс, що він своє панування здійснює через тих самих поміщиків, бюрократів, через той самий царський апарат, але внутрішньо не має в собі сили створити людей, подібних до Пушкіна, Толстого, Тургенева, а навпаки, в усіх своїх прошарках, великобуржуазних і міщанських, навряд чи може піднятися далі «культурного ідеала арцибашевського Сапіна».

Блок з гіркотою запитує: «Чи є в Росії якийсь стан, що здатний продовжувати славу діяльності дворянства, чи нема?»

Блок не сумнівається, що ні торговельно-промислова буржуазія, ні професіональна інтелігенція, ні художня інтелігенція не являють собою такої сили. Якщо загинуло дворянство — загинуло все, сподіватись тепер можна тільки на загадковий «народ».

Я хочу трохи докладніше зупинитися на ненависті Блока до «ненависного переможця» — до буржуазії. Її Блок дістав у спадщину від усього свого класу, зокрема якраз від тієї його групи, що найбільше зазнала від навали капіталу. В цьому дуже багато що споріднює Блока безпосередньо з його батьком.

В. Д. Ізмаїльська в статті «Проблема «Відплати» так характеризує настрої Блока-батька:

«Марно шукати на сторінках книги про Росію, що таврують вади буржуазного ладу, спокою вченого. З імпресіонізмом публіциста обурюється А. Л. з приводу «нудної посередності», «буржуазної обмеженості», «буржуазної моралі» європейських буржуа, позбавлених високих ідеалів. Бо їх ідеали можуть бути придатні лише для якогось спеціального «англійського щастя» (висміяного Толстим), а звичайно вже не «всесвітнього» за Достоевським».

Син іде ще далі. Загальну характеристику буржуазного віку він дає сам в поемі «Відплата». Блок так вдало і ви-

пукло висловив тут свою думку про цю епоху, що ми беремо на себе сміливість зробити довгу виписку з цього твору.

Вік дев'ятнадцятий, залізний,
Воїстину жорстокий вік!
Ти на теменний морок грізний
Людину немічну прирік!

Це ти приніс чумі на зміну
Нудьгу, нейрастенію, сплін,
Вік розбивань лобів об стіни
Економічних всіх доктрин,
Конгресів, банків, федерацій,
Застольних спічів, красних слів,
Вік акцій, рент і облігацій,
І мало здатних діячів.

Вік буржуазного багатства
(Усезростаючого зла),
Під знаком рівності та братства
Нечисті зріли тут діла.
А як людина? — Спли кволі
Давили міста гук і рух,
«Життя» без болю і поволі
Жорстоко катувало дух...
А той, хто рухав без устану
Маріонетками держав, —
Гуманістичного туману
Умів наслати, діло знав.
Од мли туманної, гнилої,
Зів'яла плоть і дух погас,
І ангел брані пресвятої,
Здавалось, відлетів од нас.

Двадцятий вік.. іще страшніше,
Іще бездомніше навкіл
(Ще ширша стала і чорніша
Тінь від Люціферових крил).

І неупинний рев машини,
Що день і ніч кує загин,
І дум і вір малих омана,
Вже усвідомлена тепер,
І перший зліт аероплана
В пустелю невідомих сфер,
І до життя страшна огида,
А також пристрасна любов
І до вітчизни зненавида...

Як і старі дворяни, Блок переживав величезну тугу в зв'язку з необхідністю вступати в грошові операції, займатися купівлею і продажем, торгувати своєю працею. «Сьогодні був у банку, — пише він в своєму щоденнику — ...Душу псуеш одним доторканням до грошей».

Поміщик, вигнаний з свого безжурного життя, давно забув своє натуральне господарство, він декласований; останнє відібрали в нього — відібрали ту затишну домівку,

садибу, «милу землю», яку стільки оспівували і кращі, і гірші літератори дворянства.

Блок це надзвичайно гостро відчував. В 1906 році, безпосередньо після революції, він пише в статті «Лихоліття»:

«Я бачу прекумедну картину: світ зелений і квітучий, а на лоні його пузаті павуки — міста, які смокчуть навколишню рослинність, вилучають гуркіт, чад і сморід...»

«Що ж робити? Що ж робити? Нема більше домашнього вогнища... Чисті звичаї, спокійні усмішки, тихі вечори — все заткано павутинням... Радість охолонула, погасли вогнища... Двері відчинені на хуртовинну площу... Ми живемо в епоху відчинених на площу дверей, відпалахкотілих вогнищ... Серед нас з'являються бродяги. Бездіяльні і бездомні швенді зустрічаються на міських площах...»

Неодноразові поїздки Блока за кордон дають йому багато насолоди від стикання з старою культурою, яка має більш чи менш яскраво виявлений дворянський чи патриціанський характер. Навпаки, все буржуазне в Європі кидає його в жах і примушує здригнутись. Він пише про «страшенне безглуздя, до якого дійшла цивілізація». Він заявляє, що для Європи «все минуло». Він відчуває в ній тільки «мертву інерцію».

Почуття глибокої огиди до торжествуючої буржуазії приводить його навіть до якоїсь фізіологічної відрази. Він пише своїм рідним з Франції восени 1911 року: «Людина хоч трохи бридлива не погодиться оселитись у Франції».

Під час війни він задовго ще до своїх знаменитих «Скіфів» зловтішно пророкує: «Хай, хай ще повоює Європа, нещасна, висмоктана кокотка: вся мудрість світу протече крізь її забруднені війною і політикою пальці — і придуть інші і поведуть її туди, куди вона не хоче».

Для інтелігенції, в тому числі й російської інтелігенції, він не робить винятку. Вона, на його думку, захоплена життям віку цілком, вона розкладається, вона не музикальна в метафізичному розумінні цього слова. Свої щоденники Блок починає цілим рядом висловів тяжкого відчуття саме від цих найближчих своїх сусідів — інтелігенції: «Відбувається остаточний розклад літературного середовища в Петербурзі. Уже смердить». Всіляко застерігає він себе сам від контактів з літераторами: «Мінімум літературних дружб — там отруїшся і захворієш». З відчаєм він записує незабаром після цих слів: «І сам я не кращий за тих, про кого пишу».

Гострим художнім оком підмічає він розбещеність інтелігентських «вождів». Він записує: «Мілюков, який тільки що ліз уперед з свічкою на панахиді по Столипіну... Кому і чому тут вірити?»

Звертаємо також увагу читача, який захоче познайомитися з глибиною злості Блока проти інтелігенції і буржуазії,

на яскравий епізод, записаний ним в щоденнику від 13 листопада 1911 року: «Таким є весь натоп на Невському,— робить висновок він,— ...такою є пика Анатолія Каменського».

Очевидно, Анатолій Каменський — нахабний письменник, що гониться за легким успіхом,— здавався йому своєрідною показною постаттю буржуазної інтелігенції.

«Все повзе,— пише Блок в цей же час,— швидко гниють шитки швів зсередини («пріють»), а зовні залишається ще видимість. Але варто злегка смикнути — і всі карлючки розповзуться, і виявиться брудна, брудна пика змученого, безкровного, згвалтованого тіла».

Як видно, «у нас» було, на думку Блока, не краще, ніж «на Заході».

Війна, яку Блок спостерігає порівняно близько, збільшила його огиду до всього, що діється. Він цілком приймав її за елемент ненависної буржуазної цивілізації.

«Чому досі ніхто мені не вірить, що світова війна є нісенітниця... Колись це зрозуміють. Я це кажу не тільки тому, що сам гнию в цій нісенітниці».

«Європа збожеволіла: цвіт людства, цвіт інтелігенції сидить роками в болоті, сидить з переконанням (чи не символ це?) на вузькій тисячоверстній смузі, яка називається «фронт»... Важко сказати, що нудотніше: те кровопролиття чи та бездіяльність, та нудьга, та вульгарщина, ім'я яким — «велика війна», «вітчизняна війна», «війна за визволення пригноблених народностей» чи як там ще? Ні, під цим знаком — нікого не визволиш!..»

Ми бачимо, що Блок був заряджений колосальним негативним зарядом проти панівного порядку. Він доходив до цілковитого відчаю. В одному з листів, надісланих з Мілана навесні 1909 року, він висловлюється так: «Більш ніж будь-коли я бачу, що нічого з життя сучасного я до смерті не прийму і нічому не підкорюсь. Його ганебний лад викликає у мене тільки огиду. Переробити вже нічого не можна — це переробить ніяка революція».

Ясно, що на цьому ґрунті Блока, змученого своїми шинкарсько-містичними шуканнями, який не знайшов ні в містичному раю, ні в містичному пеклі нічого, крім «шахрайства» або «жахливої втоми і нудьги», виросла величезна готовність кинути в стихію революції, що настала, повірити, що в ній можна омитись, що в ній і весь світ омиється від своєї погані.

В тривалість реакції Блок не вірив, сімнадцятого року чекав. В надзвичайно сильній своїй доповіді «Стихія і культура» (кінець 1908 року) він пророчив, що бомба лежить уже в межах наших днів, хоча її вважають за невинний

апелсин: «...В усіх нас закладені почуття хвороби, тривоги, катастрофи, розриву».

«Росія, що вилізла з однієї революції, жадібно дивиться в очі іншій, можливо, страшнішій».

З цих висловлювань видно, що Блок сам боїться цієї бомби, цієї наступаючої стихії, але на відміну від багатьох інших він готовий і вітати її.

Постараємось розібратись як в позитивних, так і в негативних ставленнях Блока до революції на основі його власних висловлювань, починаючи з 1905 року до самої смерті поета.

Уже революція 1905 року справила на Блока велике і позитивне враження. Відомо, що він навіть встряг в якусь демонстрацію і ніс червоний прапор попереду неї.

Але ще більше враження, ніж могутня хвиля революційного руху, справила на нього реакція, що настала потім. На відміну від багатьох інших представників інтелігенції, що погрузли в реакційні настрої, всілякі темні філософії, Блок, який сприйняв цей вибух вкрай болісно і реагував на нього, між іншим, посиленням своєї «цигансько-демонічної» стихії, все ж знайшов разом з тим у собі силу, щоб з великим обуренням дивитися в очі темному звірові реакції, який насунувся на країну, і часом таврувати його в дзвінко обурених віршах, що належать до числа кращих політичних віршів російської поезії.

Час реакції для нього «довга, безсонна, сповнена привидів ніч».

В 1907 році він говорить про задуху і відзначає: «Рідко, навіть серед молодих, можна зустріти людину, яка не нудьгує смертельно, прикриваючи обличчя своє до нудоти набридлою гримасою розпеченості, витонченості, виключного себелюбства».

Блок був у той час сам близький до таких настроїв, пізніше схарактеризованих ним як «російський дендизм». Але він чудово усвідомлював ці настрої саме як наслідок політичної реакції.

Інтелігенція в ці роки реакції справді пробуджує в ньому нудотні почуття. Він є справжнім бунтарем серед інтелігенції. Поряд з «ресторанною містиком» звучить в ньому потяг до громадянськості, розбуджений 1905 роком, той самий, що пізніше виявив своє обличчя цілком в своїх благородних рисах і своїх рисах розпливчастих, коли «революційна стихія» знову зазвучала як домінуюча музична тема життя.

Вищою мірою характерне для Блока, який розчарувався, але внутрішньо зневажав уявну стійкість, що настала, те, що він писав у жовтні 1908 року в статті, опублікованій в газеті «Речь».

«...Вірші будь-якого з нових поетів читати не треба і майже завжди шкідливо... Не можна привчати публіку милуватись на письменників, в яких нема ореолу суспільного, які ще не мають права вважати себе нащадками священної російської літератури... шкідливо тому, що все це, разом взяте, породжує атмосферу не тільки пошлості і вульгарності,— ще гірше: вечори нового мистецтва зокрема стають ніби осередками суспільної реакції...»

Беручи участь в філософсько-релігійних розмовах «верхівки» інтелігенції, він говорить про їх значення — або вірніше, їх незначність — з вичерпною силою: «Тепер вони знову відновили свою балаканину; але всі ці освічені і розлючені інтелігенти, що посивіли в суперечках про Христа, їх дружини і своячениці в пристойних кофточках, багатодумні філософи і лискучі від самозадоволення попи знають, що за дверима стоять убогі духом, яким потрібні діла. Замість діл — потворне миготіння слів... Все це стає вже модним, доступним для приват-доцентських дружин і благодійних дам.

А на вулиці — вітер, проститутки мерзнуть, люди голодують, їх вішають; а в країні — «реакція»; а в Росії жити важко, холодно, гидко. Та хоча б всі ці базіки геть-чисто схудли від своїх шукань, нікому на світі, крім «витончених натур», не потрібних,— нічого в Росії б не зменшилось і не збільшилось!»

Кульмінаційної точки творчість Блока досягла в 1914 році в його «Ямбах». Правда, ці вірші вийшли окремою книгою набагато пізніше, тільки в 1919 році, але вони становили сильний напрям поезії Блока. Нагадаю читачам принаймні один з віршів, написаний в 1911 році:

Що ж, так наказує натхнення:
Полину думкою туди,
Де бруд і морок сьогодення,
Нужда й приниження завжди.
Туди, туди, у темну хижу,—
Звідтіл видніший інший світ...
Чи бачив ти дітей Парижа
Або старців біля воріт?
На це життя страшне людини
Поглянь скоріш, поглянь мершій,
Допоки дужий грозовій
Не змів усе в твоїй країні,—
Дай гніву правому дозріть,
На тебе жде нова робота...
Не можеш — хай важка нудота
В тобі копичеться й горить...
Та тільки — жирні ці рум'ящі
Життю брехливому, зітри
І, мов лякливий кріт, уранці
Зарийся в землю — там замри,
Возненавидівши ще дужче

Цей світ, завжди в самотині,
Хоч і не глянувши в грядущє,—
Дням нашим проказавши: *ні!*

Справедливий гнів Блока і його співчуття масам, що пояснюється всім розчарованим поглядом на суспільство, в якому він більше не знаходить місця, і вся його «метафізична» надія на нову музику, яку принесуть з собою низи, з надзвичайною силою звучать, таким чином, в Блока під час реакції. Він справді натягнув на свою ліру мідну струну. Але, свідчачи про те, як жорстоко ненавидить він і зневажає цей світ, він все ж таки тут констатує, що «прийдешнього не бачить». Йому здалось, що він бачить якість неясне, але сяюче прийдешнє з висоти настуїної революційної хвилі; але очі Блока були пристосовані так, що розглянути реально контури великої революції, що справді наступила, цілком нового прийдешнього, яке справді наступило, він не міг.

Сповнений сумнівів, тривоги, люті, невиразної надії, Блок навіть у ці хвилини свого життя, роки реакції, в які він найінтенсивніше займався питаннями соціального перевороту, відчуває себе все ж таки не особою, скільки-небудь міцно зв'язаною з тими силами, від яких він чекає порятунку, а представником інтелігенції, що йому така ненависна. В статті «Росія і інтелігенція» цей домішок справжнього страху перед революцією відчувається дуже гостро.

В 1908 році він пише: «Кидаючись до народу, ми кидаємось прямо під ноги шаленій трійці, на вірну загибель». А в 1913 році, згадуючи Пушкіна, відзначає: «Зайвий раз злякаємось, згадуючи, що наш бунт так само, як був, може знову бути безглуздим і нещадним».

Настрій, що охопив Блока в революційні дні 1917 року, в лютому і після Жовтня, досить добре відомий. Він є продовженням тієї ж лінії в зміненому і більш яскравому вигляді, оскільки події виявились набагато грандіознішими. Висловлювань у Блока щодо цього часу дуже багато, і вся фізіономія його тодішньої «спрямованості» цілком ясна. Вона ясна в самій своїй неясності.

Блоку здавалось, що він ближче до лівих соціалістів-революціонерів саме тому, що вони вірили в стихійність, були до краю розпливчасті і любили, прикрашаючи Революцію з великої літери, бачити в ній щось дуже високопарне, цілком не розуміючи однак її класової суті і її реальних цілей.

Можна було б сказати, звичайно, що Іванов-Разумник, ставши в цей час другом Блока, погано впливає на поета, але подібні міркування слід відкинути, бо Блок тільки знаходив підтвердження в Іванові-Разумнику своїх власних настроїв.

Революція прийшла грізна, велична, і Блок в ряді чудо-

вих статей закликав інтелігенцію покінчити з своєю амуральною, зрозуміти велич цієї безмежної симфонії. Він виправдував революцію за окремі, хоча б і часткові, неподобства і зриви. Він говорив про великий потік, який несе на своїй поверхні безліч всякої погані, але який сам собою великий і плодоносний і до музикального ревіння якого повинно на решті пристосуватись надто безкровне вухо інтелігента.

В цій музичній бурі декласований дворянський інтелігент Блок намагається ніби забути себе і змити з себе все те погане і болісне, що йому довелося пережити в розтлінному, розкладеному житті кінця старого світу.

Згадуючи свою ненависть до буржуазії і буржуазної Європи, він зумів знайти імпонуючі тони в зверненні до неї (знаменитий вірш «Скіфи»). Він протипоставив вузенькому розмахові буржуазної ідеології велич явищ, що відбувались на євро-азіатських рівнинах колишньої Росії, їх світове значення.

До Заходу він звернувся з любов'ю і погрозою від імені свого незвичайного народу, в якому він так давно навчився вже, на його думку, розрізняти риси шаленого розмаху під оболонкою зовнішнього убозтва.

Дуже характерно, що коли вже в 1923 році я вперше приїхав в Париж, мені довелося побачитись там з деякими сюрреалістами, представниками декласованої інтелігенції, які загострено ненавиділи буржуазію. Звичайно, ці люди, які в той час перебували на порозі Комуністичної партії і бажали взяти в свої руки організований Барбюсом орган «Clarté», нічого не знали про Блока, але настрої їх були надзвичайно подібні до блоківських, що показує спорідненість соціального фундаменту того й другого явища.

Під час нашої розмови сюрреалісти, вождями яких в той час були Бретон і Арагон, звертались до мене приблизно з такою декларацією:

«Ми, сюрреалісти, насамперед ненавидимо буржуазію. Буржуазія вмирає, але вмирає повільно і тлінним своїм диханням заражає повітря навколо нас. Що насамперед з буржуазних елементів сприймаємо ми, інтелігенти, як найбільш для нас ненависне, смертоносне? Це — раціоналізм буржуазії. Буржуазія вірить в розум. Вона вважає розумною саму себе і вважає, що весь світ побудований згідно з принципами її жахливо вузького і прозаїчно-сіренького розуму. Світ ніби підкорився розумові буржуазії. А проте насправді за раціоналістичною оболонкою приховується велетенська і таємнича стихійність, яку треба вміти розглядіти, але яку не можна побачити очима розуму. Ми проголошуємо тому принцип інтуїції. Художник може і повинен бачити речі в їх надреальному значенні. Революція потрібна нам для того, щоб повалити царство буржуазії і разом з тим царство раціоналістичності,

щоб повернути велике царство стихійного життя, щоб розчленивати світ в справжній музиці напруженого буття. Ми шануємо Азію як країну, яка досі ще живе сама цими правильними джерелами життєвої енергії і не отруєна європейським розумом. Приходьте ж ви, москвичі, ведіть за собою незліченні загони азіатів, розтопчіть європейську афтер-культуру. Коли б навіть ми самі повинні були загинути під копитами степових коней, хай загинемо,— аби загинув з нами розум, розрахунок, смертоносна, все звужуюча основа буржуазності!»

Я майже точно передаю і зміст, і образи, в які одягали тоді французькі молоді поети свої ідеї. Мені довелося чимало попрацювати, щоб перебороти їх здивування і навіть обурення, коли я відповів їм, що вони абсолютно помиляються щодо революції, що революція якраз продовжує справу розуму, що ми якраз спираємось на європейську цивілізацію, що ми вважаємо тільки кращим її плодом марксизм, апогей раціоналістичності— правда, не логічної, а діалектичної,— що ми беремо в європейській культурі найкраще, те, що відкинула європейська буржуазія, і не тільки самі засновуємо у себе на базі цієї кращої форми науки наше власне будівництво, але і в Азію хочемо нести саме світло цього розуму, аж ніяк не будучи провідниками впливу яких-небудь азіатських містичних метафізик на саму Європу.

Все це видалось їм, мабуть, дуже мало поетичним. Коли б на моєму місці був Блок, він би, напевно, вмить домовився з сюрреалістами; виявилось б, що вони говорять однією і тією ж мовою.

Вслухаючись в революційну бурю, як він розумів її, захоплюючись її розмахом і чекаючи від неї якихось метафізичних зрушень, які змінять всі корені буття, Блок однак продовжує відчувати перед нею той же інтелігентський страх.

19 червня 1917 року Блок пише: «Я анітрохи не здивуюсь, якщо (хоч і не дуже скоро) народ, розумний, спокійний, який розуміє те, чого інтелігенції не зрозуміти (а саме — з соціалістичною психологією, цілком діаметрально іншою), почне так само спокійно і велично вішати і грабувати інтелігентів (для наведення порядку, для того, щоб очистити від сміття мозок країни)».

А 30 червня він додає до цього: «Якщо пролетаріат буде мати владу, то нам доведеться довго чекати «порядку», а може, нам і не діждатись, але хай буде в пролетаріату влада, бо зробити цю стару іграшку новою і цікавою можуть тільки діти».

Отже, пролетаріат — нетяма, дитя, ірраціональна сила, порядку він зробити не може; але тим краще, може, йому — граючись — вдасться створити новий світ.

Тимчасом революція йшла своїми шляхами. Дуже добре схарактеризував ставлення до неї Блока професор О. Я. Цинговатов у своїй цінній книзі «О. О. Блок». Він пише: «Жовтневу революцію сприйняв Блок як бажаний вихід з тупика — особистого, громадського, європейського і світового, але сприйняв в певному аспекті: в світлі ліво-народницьких утопій і містико-апокаліптичних нісенітниць. Вихід цілком реальний, сприйнятий так суб'єктивно, виявлявся безнадійно-обманливим — християнсько-комуністичним плюс скіфсько-монгольським. Багато чого побачив в Жовтневій революції невинуватий поет-символіст: і Христа з дванадцятьма апостолами, і скіфів з азіатськими ордами, і апельсинові гаї, і Катіліна встав перед ним як «римський більшовик». І тільки одного не побачив та й не міг побачити крізь своє романтичне скло Блок: реального Жовтня, справжньої робітничо-селянської революції, яка рухалась за непорушними законами класової боротьби і яка виникла в процесі розвитку продуктивних сил і соціально-економічних відносин».

Тимчасом революція почала набувати рис цього самого порядку, в можливість створення якого робітничими руками Блок не вірив. Правда, Блокові якраз довелося жити в такі роки (і до кращих він не дожив), коли пролетаріатові треба було битися з найлютішою нуждою, що навалилась на нього з усіх боків в результаті спустошливих війн. Блок тому на-самперед переживав цю величезну спустошливість, яка зруйнувала і його власний побут. Блок досить героїчно переносив всі ці необхідності: тягати дрова на верхній поверх, думати про мізерний заробіток, про те, звідки взяти реальну їжу, але протягом довшого періоду усі ці злигодні, вся ця невлаштованість, що здавалась Блокові безпросвітною, звичайно, повинні були створювати в ньому схильність до песимізму. А головне полягало в тому, що Блок абсолютно і ніяк не розумів господарської сторони революції. Незважаючи на те, що він мріяв про «російську Америку», починав писати щось, що крутилось навколо вугілля і т. д., він все ж таки був настільки далекий від питань економіки, що завдання будівництва соціалізму як нової системи господарства здавалось йому чимсь далеким, холодним — одне слово, анітрохи йому не імпонувало.

Блок проходить повз Леніна. Він не чує «музики» в промовах Леніна. Йому, навпаки, здається, що і більшовики — це якийсь поплавець на поверхні розбурханих народних мас, а Ленін і його раціоналістичність, очевидно, здавались Блокові лише породженням того самого інтелігентського розуму, який хоче прищепити свої програмні вигадки до великого таємничого дерева, що раптом вирросло, народилось з надр народу.

Ось чому останні роки життя Блока проходили під знаком величезної розгубленості. Йому здавалось, що музика знову залишає революцію, що вона звучить хіба тільки дикими акордами невлаштованості життя, окремими проявами оголеного бунтарства, що її поступово починає перемагати якась мало не бюрократична, мало не буржуазна, тільки з другого боку, стихія радянської державності, партійності, де Блок музики вже не чув.

Вся натура Блока, все те, що зробило з нього бажаного і улюбленого співця приречених, все те, що давало можливість йому бачити і змальовувати гіркоту життя і вказувати шляхи втіхи в неясних символічних гаданнях,— все стало йому поперек шляху, на який він повинен був би стати для того, щоб зрозуміти революцію.

Революція, звичайно, вимагає пристрасті і ентузіазму, але вона вимагає їх в якомусь особливому, охолодженому вигляді, який ні на хвилину не затьмарює розуму наукового соціалізму, під прапором якого розгорнулась ця сама стихія, палко любима Блоком. Це — доктрина, яка вимагає величезного зусилля розуму для того, щоб її зрозуміти. І вся справді могутня більшовицька революція полягала саме в тому, що, надзвичайно сприявши розмахові стихійної революції, вона в той же самий час влила її в струнку творчі канали, все більш і більш гармонійні. Але цієї гармонії Блок слухати не вмів, це вже не було для нього більше музикою. Тільки в непевності, тільки в хаотичному або сяючому, пишному і неясному містичному світлі, що мерехтить якимись невідомими пекельними вогнями, міг бачити Блок щось для себе рідне. В цьому було його засудження.

Найкраще видно все тут викладене на основі долі знаменитої поеми Блока «Дванадцять».

М. А. Бекетова свідчить, що в січні 1918 року, коли писались «Дванадцять», поет переживав радісне напруження, що досягло найвищої точки. Блок не злякався того, що різні Мережковські прийняли «Дванадцять» за відступ від культури і за прославлення більшовиків. Таких демонстрацій було досить багато, але не було недостачі і в демонстраціях захопленнь.

Більшовицькі кола прийняли «Дванадцять», звичайно, двоїсто. По-перше, цілком очевидно, що Блок взяв революцію знову-таки з її хвоста. Його герої виявились цілком стихійними носіями революційного начала.

Революційні елементи піднімають їх дуже високо, як справжній плебейський «дозор» революції, але за Блоком ці елементи часто запаскуджені хуліганськими елементами майже карного характеру. Нема ніякого сумніву, що подібні фігури зустрічались в революції і в свій час нерідко прино-

сили певну користь, але, звичайно, не цим була сильна революція.

«Дванадцять» якнайбільш далекі від партійності, бо партійність Блок відчував як щось зовсім не революційне, чуже йому духом, а вона ж і була, як показало все майбутнє, справжнім провідним началом революції. Крім того, шокувала несподівана поява Христа на чолі дванадцяти — це містичне забарвлення, якого Блок сам добре не розумів.

Чуковський в своїх спогадах пише, як Блок у відповідь на зауваження Гумільова, що містичний кінець безглуздо приклеєний до поеми «Дванадцять», сказав: «Мені також не подобається кінець «Дванадцяти». Я хотів би, щоб цей кінець був інший. Коли я закінчив, я сам здивувався: чому ж Христос? Невже Христос? Але чим ближче я вдвлявся, тим явніше я бачив Христа...»

Виявилось, що Блок створив свого Христа «в белом венчике из роз» ніби цілком мимохіть, під впливом мало не одкровення. Мені здається, що головна сила, яка при цьому в ньому діяла, — частково дитячі спогади, що навчили його зв'язувати з християнськими релігійними уявленнями ідею незвичайної моральної висоти, святості, недоторканності, і ще більше — Достоевський, який свої утопічні картини майбутнього, споруджуваного у нього руками атеїстів, любив закінчувати появою в їх світі Христа, що повертається до людей в несподівану для них хвилину для того, щоб освятити досягнуту ними «світську» правду життя.

Характерно однак, що Блок аж ніяк не думав якось принизити чи просто хоча б послабити революційну гостроту «Дванадцяти» цією фігурою Христа. В його записній книжці від 29 січня 1918 року ми читаємо дуже знаменні рядки: «Що Христос іде перед ними — безперечно. Справа не в тому, «чи гідні вони його», а страшно те, що знову він з ними і іншого поки що нема; а треба Іншого...»

Ці рядки показують, що у внутрішній лабораторії Блока бродили якісь думки про необхідність піднести принцип революції вище «венчика из роз», але він не знаходив ніякого такого синтезу.

Мабуть, Блок глянув би зляканими, здивованими очима, коли б йому сказали, що цей другий вже живе на світі, що це — великий вчитель і вождь пролетаріату, реальна людина і в той же час справжнє втілення наймогутніших ідей, які будь-коли розвивались на землі і перед якими християнський лепет є жалюгідна стародавність; що це той самий В. І. Ленін, якого він, можливо, коли-небудь зустрічав на зборах чи на вулиці.

В усякому разі ясно, що в поемі «Дванадцять» Блок хотів дати точне зображення справжньої революційної сили, безстрашно вказати на її антиінтелігентські, на її буйні, майже

злочинні сили і разом з тим благословити найбільшим благословенням, на яке він був тільки здатний. І тому глибоким зривом з цієї висоти є та замітка про «Дванадцять», яка була написана Блоком в квітні 1920 року і опублікована «Вольфілою».

Тут він зовсім заперечує політичне значення «Дванадцяти». Блок заявляє, що він «не відрікається» від того, що написав «у згоді з стихією», але «політику» в «Дванадцяти» можуть бачити тільки «сліпі».

Після цього Блок міркує так: «Було б неправдою разом з тим заперечувати всяке відношення «Дванадцяти» до політики. Правда полягає в тому, що поема написана в ту виняткову і завжди коротку пору, коли революційний циклон викликає бурю в усіх морях природи, життя і мистецтва; у морі людського життя є й така невелика заводь, подібна до Маркізової калюжі, яка називається політикою; і в цій склянці води також відбувалась тоді буря,— легко сказати: говорили про знищення дипломатії, про нову юстицію, про припинення війни, тоді вже чотирирічної! Моря природи, життя і мистецтва розбушувались, бризки стали веселкою над нами. Я дивився на веселку, коли писав «Дванадцять»; тому в поемі залишилась краплина політики.

Побачимо, що зробить з цим час. Можливо, всяка політика така брудна, що одна її краплина закаламутить і розкладе всю решту; можливо, вона не вб'є змісту поеми; можливо, нарешті — хто знає! — вона виявиться бродилом, завдяки якому «Дванадцять» прочитають колись в не наші часи. Сам я тепер можу говорити про це тільки з іронією, але — не будемо зараз брати на себе вирішального суду».

Ця тирада жахлива. Той самий Блок, який колись з жестом, не позбавленим величі, заявляв, що втекти від політики — значить зрадити найглибшу суть поезії і відкинути значну її частину, тепер, перед лицем найвеличніших подій, які будь-коли бачив світ, оголошує, що політика — це «Маркізова калюжа», всю політику — значить, і революційну політику пролетаріату — зводить до якоїсь там «брудної основи» і т. д. Ми присутні при прояві цілковитого політичного ідіотизму.

Якщо Блок крізь звичайний туман, який огортав його і примушував всі предмети світу розпливатися в його творчості, набувати фантастичних обрисів, все ж таки міг розглянути велич політичних рухів у кращі моменти, то тепер, стомлений, не розуміючи того, що перед ним відбувається, він готовий зовсім відректися від будь-якого зв'язку з політичними бурями. Для нього революція залишається тільки стихійним космічним явищем.

Правда, він не опльовує своїх минулих зв'язків з револю-

цією. Він навіть ставить знак запитання над тим, що буде в майбутньому являти собою така поема, як «Дванадцять». Наперекір або завдяки своїй політичній спрямованості, — але це мало тішить.

Революція завдала дуже болісних ударів Блоку особисто. Вона остаточно розбила всі залишки поміщика, які ще навколо нього були. Вона кинула його, — про що не можна гірко не пожаліти, — на довгі місяці в справжні злидні. А головне — вона не принесла йому задоволення. Замість якихось космічних чудес і ліво-есерівських дворянських несподіванок, замість грандіозної романтики, вона почала показувати своє будівельне обличчя. Можливо, якби Блок дожив до тих часів, коли обличчя це остаточно з'ясувалось, коли риси його набрали, «навіть для тих, хто стоїть далеко», цілковитої певності, він знову б знайшов якісь мости до революції. Але в той час, при зародкових формах будівельної роботи і при всіх соціально-психологічних даних Блока, сподіватись цього було безнадійно.

До речі, коли Блока сповістили про те, що колись таке дороге йому Шахматово, де прожиті були найщасливіші і «найсвятіші» роки життя, дошенту зруйноване, Блок виявив певну байдужість. Він писав у 1919 році: «Зараз від цих рідних місць, де я провів кращі часи життя, нічого не залишилось. Можливо, тільки старі липи шумлять, якщо і з них не зідрали шкіру». Але він вважав цю подію проявом «історичної відплати». «Поет нічого не повинен мати; так треба». Відповів він тим, хто висловив йому своє співчуття.

В статті «Інтелігенція і революція» під впливом цієї події він розгортає такі мужні ідеї:

«Чому паскудять в любих серцю панських садибах? Тому, що там гвалтували і шмагали дівчат: не в того пана, то в сусіда.

Чому рубають столітні парки? Тому, що сто літ під їх крислатими липами і кленами пани показували свою владу; тикали в ніс убогому — калиткою, а дурневі — освіченістю.

Все так. Я знаю, що кажу. Конем цього не об'їдеш. Замовчувати цього нема змоги; а всі однак замовчують.

...Адже за минуле відповідаємо ми? Ми — ланки одного ланцюга. Чи на нас не лежить гріх батьків? Якщо цього не почувають усі, то це повинні почувати «кращі».

Блок запевняв, що він завжди усвідомлював цю безумовну приченість дворянських садиб: «Що там неблагополучно, що катастрофа близька, що загроза — на порозі, — це я знав дуже давно, ще перед першою революцією».

Але було б вищою мірою поверховим думати, що цей остаточний розгром реального зв'язку Блока з дворянством,

з дворянським побутом минув для нього безболісно. 10 грудня 1918 року він пише: «Чому я сьогодні вночі так обливався слізьми уві сні про Шахматове?»

Отже, перед нами поет, який є особою неспокійною. Його соціальне становище до краю непевне і болісне. Він почуває приреченість свого класу, свого типу. Він ненавидить навколишню дійсність і свого безпосереднього переможця — буржуазію і її дух. З ранньої молодості він прагне протипоставити цій дійсності мрію.

Він шукає шляхів до високої містики, з якою зливаються молоді почуття чистої, захопленої любові. Але в глибині цих «білих троянд» уже причаїлась гусинь. Гусарська основа буйного похмілля, основа дворянської гульни викидається на поверхню в особливій формі. Це шаленство плотськості сприймається як шукання істини на дні келеха, як прагнення крізь гріх знайти якийсь особливий сенс життя, як шукання Діоніса, можливо, навіть Христа крізь оргіазм.

Ось саме ці риси Блока роблять його особливо підходящим виразником не тільки для всієї подібної до нього дворянської інтелігенції, яка гине, але й для інтелігенції буржуазної, яка на той час дійшла також до меж прірви в своєму такому короткому в нашій країні житті. В усе це втручається «музика революції». В ній Блок старіється сприйняти щось глибоко споріднене своїм стихійним шуканням, своєму бажанню заглянути за межі буття. Ця революція російсько-селянська, російсько-бунтарська, мужицьке революційне начало, мужицька правда — були з давніх-давен тими полюсами, до яких вдавались і Герцени, і Бакуніни, і Толсті для того, щоб врятуватись від свого дворянського відчаю. Блок романтизує цю революцію. Він «облагороджує» її в тому розумінні, що робить її спорідненою то своїм «святим» шуканням, то своїм шуканням гріховним. Те й друге він знаходить в кабацькому розмаху своїх «Дванадцяти» і в Христі, який супроводить їх. З цими стихіями переплітає він революційне начало.

Не бачачи ніякого виходу, Блок повірив було, що виходом буде революція, спеціально препарована, сприйнята крізь романтику. Він допускав думку, що ця романтична революція в бігу шаленої трійки остаточно додасть його клас, а можливо, його самого, але готовий був благословити цей рух уперед, бо ніякого руху вперед своєї власної соціальної групи Блок не бачив.

Таким чином, поет вигукнув «morituri te salutant»¹.

Але те, в ім'я чого Блок готовий був умерти, стало зовсім не зрозумілим з ходом подій. Блок бачив тільки, з одного боку, якийсь сірий безпорядок, приреченість, невпо-

¹ Помираючі вітають тебе (лат.).

рядкованість життя, з другого—незрозумілі й чужі йому плани більшовицької партії, що взяла в свої міцні руки кермо подій. Блок майже готовий був послати прокляття цій революції, що виявилась, на його думку, «немузикальною» революцією, яка не тільки втратила свої панські риси, але й свої, на його думку, величезні, разінські риси революції, яка оєвропеювалась на його очах і тому ставала прозою.

Твори Блока і вся його особа мають для нас велике показово-історичне значення. Це — блискучий зразок занепадницьких останніх шаблів дворянської, а частково і всієї дворянсько-буржуазної культури. При цьому цікаво відзначити в глибині свій благородний і позитивний рис — вміння цього «недобитка» зрозуміти щось від величі революції, схилитись перед нею, висловити готовність кинути всі цінності свого остогидлого світу під ноги буйних коней революції, які невідомо куди мчали. Але не менш істотним для нас є також показник меж можливості для класової свідомості Блока вдуматися в революцію.

Останній поет-паніч міг співати славу навіть сільському червоному півневі, хоча б горіла його власна садиба. Безглуздий і жорстокий бунт, скільки б жаху в нього не викликав, може бути все ж таки благословений в ім'я якихось зовсім не ясних перспектив, в ім'я якогось вогненного очищення від погані, досить добре і близько йому відомої. Але революція пролетарська, але її залізна революційна законність, її наскрізь ясне просвітительство, її розуміння законмірностей соціальних явищ, її міцна і напружена праця над складенням нового планового господарства — все це ніяк не могло ввійти в мозок і серце останнього поета-паніча. Це здавалось йому таким, що скоріше належить до галузі ненависного буржуазного світу.

Та і як дивуватися цьому? Толстой, могутньо воюючи від імені дворянства з наступаючою стихією капіталізму, розчинив своє дворянство в мужицтві майже без залишку, але справжній революційний рух ставив по другий бік барикади. Він міг висловити іноді кілька слів співчуття героїзові революціонерів і їх чесності, але вони були для нього радикально чужими. Світогляд їх здавався йому прокляттям, здавався йому тільки новою маскою... того біса цивілізації, яка збуджувала в ньому всю його консервативну панську ненависть. Ці ж естетські, бунтарські начала в свій час відштовхували від Маркса Герцена, зробили з Бакуніна заклятого ворога наукового соціалізму. Все це природно.

Блок розгорнув в момент фізичної смерті свого класу максимум революційності, на яку була здатна дворянська свідомість. Цей максимум виявився достатнім, щоб написати

кілька блискучих, цікавих, хоч і неясних, змішаних художніх творів, але він залишив однак Блока біля порога справжньої революції здивованим, нерозуміючим, виключеним з її справжнього маршу, музикальність якого тому не була ним усвідомлена, що в ній уже звучали риси великої і раціоналістичної організованості, тобто духу зовсім чужого минулому, до якого Блок був прикований всією своєю природою.



БРЮСОВ І РЕВОЛЮЦІЯ

I

Були, звичайно, і такі озлоблені і уїдливі, які сичали і шептали: «Що ж, Брюсов старається підладитись. З вовками жити — по-вовчому вити».

Чимало було й таких, які 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, незрозуміле. З другого боку, і в нашому таборі були не дурні люди, які раптом згадали, 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 ВЦВК!

Сам Брюсов трохи дивувався в свою чергу. Чому дивуються? Сам вважав цілком природним і звичайним, що приїшов до революції, вважаючи, що інакше й бути не могло. В п'ятдесятирічний його ювілей, коли на засіданні Академії художніх наук до нього звернулися з рядом промов, він дав на них дуже характерну відповідь, що вийшла в пресі тільки після його смерті. В цій відповіді він говорив:

«Чому товариші про мене говорили сьогодні майже виключно як про класика символізму? Цей самий символізм благополучно вмер і не існує. Вмер від природної дряхлості. Правда, Луначарський, за що я йому дуже вдячний, згадав про мою діяльність в наші дні. Але це залишилось відірваним від інших доповідей. Коли П. Н. Сакулін сказав, що Валерій Брюсов став по т і м бардом революції, на мій погляд, це виходило так само відірвано від всієї його доповіді. Яюсь 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 і нічого туманного в цій симво-

лічній поезії не бачив, не знав і не хотів знати. Професор Сакулін сказав, що коли я став цим «бардом революції», то, можливо, це логічний шлях. Ці слова підкреслюю. Далі Брюсов розповів, що батьки його були найтиповішими шестидесятниками; що першим його враженням були портрети Чернишевського і Писарева; що перше ім'я великої людини, яке він вивчив, було ім'я Дарвіна; що найбільший вплив на нього з усіх поетів мав у його дитинстві Некрасов. Брюсов підкреслює, що Сакулін має рацію, назвавши його найреалістичнішим із символістів і навіть утилітаристом серед них.

«Я пам'ятаю,— говорить Брюсов,— чудово пам'ятаю наші бурхливі суперечки з Вячеславом Івановим, який жорстоко докоряв мені за цей реалізм і символізм, за цей позитивізм в ідеалізмі». Крізь символізм я пройшов з тим світоглядом, який з дитинства заліг в глибину моєї істоти». І далі: «Є в одного молодого символіста книга «Повернення в батьківський дім». Мені здавалось, що тепер, в останній період мого життя, я повернувся в батьківський дім. Там мені все це було просто і зрозуміло».

Додамо до цього декілька біографічних фактів, щоб яскравіше відтінити цю зовнішню біографічну рису, яка цілком виправдовує шлях Брюсова до революції. Дід Брюсова був кріпаком Костромської губернії, і ще його батько народився кріпаком. Дід по матері, Багулін, був лебединським міщанином, трошки поетом. Батько Брюсова в 60-х роках, будучи просто письменною людиною, став вільним слухачем Петровської академії, зробився революціонером, в 70-х роках подружив з шліссельбуржцем Морозовим. Таким чином, про Брюсова не можна навіть сказати, що він був пізнім представником різночинської інтелігенції. Цього мало. Серед різночинців його сім'я була порівняно рідкісним винятком. Батько сам був в дитинстві кріпаком. Сім'я належала, таким чином, до вихідців з народу, з найнижчих його верств. Ми можемо ясно уявити собі цього Якова Брюсова, що народився кріпаком, який жадібно глитає природничі науки, перш за все і понад усе ставить дарвінізм і, через Писарева та Чернишевського, приєднується до революційного авангарду народу, беручи участь в революційних підпільних гуртках. Очевидно, цей саморобний інтелігент зумів створити відповідну атмосферу в своєму домі, і маленький Валерій вдихав 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 її діячів, але революція ця була розбита вщент. Наступили похмурі 80-і роки, і потім інтелігенція вступила на

пові шляхи. Ми всі знаємо загальний характер цих шляхів: ми знаємо, що керівним загоном інтелігенції з цього часу стає інтелігенція закордонна, багато оплачувана за службу у капіталу, частково у держави; ми знаємо, що інтелігенція ця, зокрема її художні виразники, не стала після цього вульгарним бардом капіталу. Ні, вона почувала себе «вільним співцем краси», форми, іноді високопарних шукань. Вона в більшості з пристрасстю і відданістю ставилася до свого служіння мистецтву і навіть часом була не проти, щоб поговорити про те, що новий час звільнив їх, інтелігентів, від «пону» соціальним ідеям і соціальним почуттям.

Ось саме в цю течію і потрапив Валерій Брюсов, вона його понесла, вона й почала просочувати поступово його, не маючи однак змоги знищити в ньому його міцну мужицьку основу і його первісний писаревський реалізм.

Юнаком він продовжує, як і батько його, цікавитись природничими науками, багато займається астрономією і на все життя зберігає пристрассть до математики; в університеті займається історією і філософією, але зовсім не так, як займались пізніше молоді панички, які в історії і філософії хотіли знайти досить софізмів і туману, щоб відмахнутись ними від соціальної неправди. По-мужицьки працьовитий Брюсов, за словами Енгельса, *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 хиткий, невизначений до цього через особисті і громадські сили, що діяли в ньому в противагу одна одній, одразу визначається як дуже гострий поет революції. З спаданням хвилі він знову замикається в собі, але ще в кінці 1917 року він цілком просто і природно пропонує Радянському урядові своє співробітництво. Його виключають за це з членів Літературного товариства і т. д. Але він спокійний, він вступає в роботу Наркомосу, яку виконує з найбільшою старанністю: складає кілька чудових віршів, в 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 п'ятдесятирічний ювілей свій проголошує він себе часткою, гордою часткою революції і на нашу загальну та глибоку печаль вмирає серед безлічі цікавих праць в розквіті сил.

Тільки дрібним хуліганським нахабством можна пояснити те, що дехто з лівих і молодих, часто, незважаючи на свою лівизну і молодість, абсолютно імпотентних паскудників мимрили щось таке про застарілість і дряхлість Брюсова. Я сподіваюсь, що в найближчому часі ми зможемо видати те, над чим в останні місяці працював Брюсов, те, що збереглося

ненадрукованим в його портфелі як плід його творчості за час революції, і тоді всі подібні нахаби, які рано торжествують, повинні будуть прикусити свій довгий язик.

II

Валерій Якович Брюсов як поет дуже цікавий для нас з чисто соціологічної точки зору, тобто з точки зору соціального аналізу явищ мистецтва; справа для нас, марксистів, нова, але захоплююче цікава.

Звичайно, я в цій статті не претендую дати якоюсь мірою вичерпний аналіз поезії Брюсова як соціального явища, але навіть досить густо і досить правильно поставити для цього віхи. Я тільки хочу зробити перший підхід до цього глибоко цікавого явища. На жаль, не нам, письменникам, зобов'язаним нести 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 у Брюсова його особиста натура вступала в конфлікт з сучасним йому оточенням. В такій формі це, по суті, не вірно. Що таке те особисте у Брюсова, яке я маю в даному випадку на увазі? Це насамперед щось майже цілком соціальне, це ось та писаревщина, якою він надихався в робочій кімнаті свого батька.

Адже в 90-і роки вся інтелігенція мінялась, несучи з собою однак славне минуле або хоч його відгомін. В одних воши були слабші, в других сильніші. Одні відрікались від них майже з прокльонами, другі таїли їх в глибині душі, треті старались захистити свої народницькі нахили і інстинкти. Мені багато разів доводилось говорити, що перемога пролетаріату створила умови багато в чому зовсім інші, ніж умови 60-х і 70-х років, але багато в чому все ж такі споріднені і, загалом і в цілому, 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; однак некрасовська закваска продовжувала робити деякий, більш, можливо, підсвідомий, ніж свідомий тиск.

Тут «особисте Брюсова» є, таким чином, відголоском життя тієї соціальної верстви, з якої він вийшов.

Але підємо далі. Нема ніякого сумніву, що Брюсов дуже відрізнявся від всієї інтелігенції, що працювала поряд з ним. Замкнута наполегливість, надзвичайна повага до праці, прагнення практично і з цілковитою ясністю усвідомити своє «ре-

месло» 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 вітки французького символізму, не можуть приховати від нас цих його рис.

Ці його риси так само властиві йому, як його вилицювате обличчя, як його впертий лоб, як його своєрідний голос і як завзята, наполеглива манера читання своїх віршів.

В усьому цьому Брюсов — селянин. Уявіть собі на хвилину цього самого Валерія Брюсова таким, яким він є, таким навіть, яким він виглядає 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 за своїми основними абрисами душі зовсім інакше відбивались всі враження побуту, ніж в розпечених душах панських дитят 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 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 байдужі до форми, яким просто нудна ремісничка частина їх 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 в світі і тому віддають світові в більшій мірі фарби, ніж малюнки. Сама майстерність їх 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 гнути її нахили або, навпаки, може бути сприятливим для їх розвитку. Поет натхнення, нутра, в епоху, багату новими ідеями і почуттями, може знятися дуже високо навіть при слабкій майстерності. 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, безперечно, лежить інший шар, шар народницького проповідництва від імені бокового гласу, який владно панує над поетом і за який пророки вважали не що інше, як своє натхнення, тобто раптовий прорив в галузь своєї свідомості 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 застигати. Справа зводиться тепер до того, щоб дати можливо більш закінчені художні форми вже набутому змістові. В таку епоху поет безпосереднього натхнення, який не володіє свідомою майстерністю, природно, не може знайти собі великого місця. Він в більшості випадків не називається поетом. Але за цю справу беруться люди, можливо, 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 вищевказаного типу, коли доводиться формулювати перші нагромаджені суспільством, що прийшло до цивілізації, або класом, що пробився до неї, соціально-психологічні багатства, коли приходять дозрілі майстри для того, щоб дати цьому досвідові максимально виразну форму,— найбільш підтримуваним з боку оточення типом художника є такий, який чуйний до цього найціннішого громадського змісту, який продовжує розробку його по суті і в той же час має і можливість, і охоту шукати і знаходити для його змісту відповідну форму. Тут мимохіть згадується туга Пушкіна по російській прозі і його чудові заповіді: «Проза це насамперед думки і думки, найпростіший і найточніший їх вислів». А по суті кажучи, і поезія, в якій Пушкін відчував ще й другу силу, яку майже не може врахувати свідомість — силу музики,— в таку епоху аж ніяк не цурається ні думки, ні ясності, ні точності. В такий час поет не ясної мрії, розпливчастих контурів, поет нюансів так само не підходить, як холодний ювелір, що цікавиться лише формою і зовсім байдужий до змісту.

Для таких поетів приходять відповідна епоха разом з втомою даного суспільного укладу, даного класу, з втратою ними 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 до краю цікавиться самим процесом своєї праці і досконалістю, ладністю, складністю, адекватністю планові продуктів своєї праці.

Символізм був багато в чому формалістичним. Символізм прекрасно усвідомлював, що той зміст, який він вливає в свої символи, по суті кажучи, мало цінний. Адже цей символізм в Європі і в Росії був або мікроскопічний і черпав свій зміст з шарудіння душі, з дрібниць і несвідомого, або до краю телескопічний, спрямований до найдалших зоряних туманностей, тобто розпливався в здогадах і проповідях містичного характеру. При умові 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 психосимволічне гробокопательство і символіко-філософські польоти в порожній простір, і він тому мав зайвий стимул шукати якого-небудь своєрідного чудового звучання або небувалого образосполучення в своїх віршах.

Але однак між формалізмом Брюсова і формалізмом оригінальствуючих формалістів була прірва, та сама прірва, яка відділяє, наприклад, формалізм Танеева від формалізму школи Дебюссі. Якщо, скажімо, дебюссісти оглядаються на форми класичні, то для того, щоб зробити не так, вони хочуть насамперед в своїх формальних шуканнях дати міру своїй абсолютній незвичайності. Тому час всякого декадансу є часом оригінальничання; а Гете, який осудив таке оригінальничання, або Танеев, про якого я тільки що 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 досконалі форми близькі до класичного стрижня вселюдського мистецтва. Вони мимохіть, самою своєю чесністю як майстри, приходять до того висновку, що, так би мовити, переукуються з іншими, такими ж об'єктивними і високими майстрами через народи і віки. Хіба може не знизити плечима об'єктивний майстер Гете на докір, що він наслідує греків? Хіба може не відповісти тим самим жестом наш великий Танеев на докір, що він учень нідерландців чи Баха? Ось так само точно і Брюсов. Для нього шукання форми були, так би мовити, об'єктивними шуканнями, які мають майже силу кристалізації, прагненням даного змісту вилитись в кристал найбільш відповідної форми. По суті кажучи, це шукання не складності, а простоти, але не простоти елементарного куба, а особливої, щоразу зовсім іншої простоти, яка економно і в той же час найповніше висловлює даний зміст. Брюсов учився у греків і римлян, вчився надзвичайно багато чого у Пушкіна, відчував на собі й інші впливи, що я ще відзначу, і все це не тому, що сам був слабкий як майстер, а тому саме, що був сильний. Коли хочете, у віршах Брюсова більше оригінальності, ніж у поезії Бальмонта, але вона набагато класичніша, навіть академічніша. В ньому

нема простого красування своєю особою; в ньому є щось від каменяра, який споруджує будинок людської цивілізації, а не від фокусника, який на площі хоче здивувати зівак, в 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 частушки, саме вони дали йому можливість в 1905 році написати один з кращих революційних віршів, які ми тільки маємо; саме вони примусили його проїнятися симпатією, закоханістю навіть, до символіста, що перейшов в табір соціалізму,— до Верхарна; саме вони вищою мірою могутньо і урочисто звучали в останніх віршах Брюсова. Але загалом і в цілому це завдання Брюсова виконано не було 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 провадив Брюсова жалкуваннями з приводу головного характеру його поезії. Але Брюсов саме не міг і ще більше не хотів забути про свою голову і поринути в символічний туман. Ясність була йому органічно мила не тільки тому, що в ньому дрімав писаревець, але й тому, що сюди вабила його чиста майстерність, що жила в ньому.

З другого боку, вік 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 ласкавою 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, по суті, і символізм, і Парнас в 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.

Але що ж було робити, якщо зміст, який підказував вік, тобто підсвідомі порухи душі і понадсвідомі зльоти в безмежне, був внутрішньо огидний позитивісту — мужикові і «майстрові» Брюсову? Якщо, з другого боку, форма, до якої заохочував його вік, тобто віртуозничання і оригінальничання, йшла врозріз з його натурою? Куди ж можна було прихилити свою голову? Чи треба було виявитись 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. Однак визнання далось Брюсову не дешевою ціною.

«Громадянство» визнало Брюсова не за те, що в ньому було сильного. Громадянству здавалось пікантним більш заявлене, ніж щире в ліриці Брюсова, різні подразнюючі і сверблячі еротичні мотиви, гіперболічний індивідуалізм, в який іноді вбирався Брюсов; нарешті, майстерність, яка іноді здавалась їм улюбленим 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 каже, що він, між іншим, чинив йому опір своїм песнізмом; 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 повинен був зрештою вигукнути: «Камо піду від лица твого, суспільство?» Бо песнізм був в той час модою, пошестю. Чисте мистецтво — це та вода, в якій плавали майже всі риби того часу. Індивідуалістичне презирство до натовпу примушувало цей самий натовп аплодувати, бо кожний в ньому сам охоче пізнавав 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 відчинялись двері, робив в напрямку до революції.

Це було дуже важливо. Пісні 1905 року, верхарніанство, «перетворення» в 1917 році, звичайно, зовсім не дрібниці. Але це все ж 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 жаждала 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, відшуковуючи його в віках минулого і у 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. З ранніх років Брюсова до найостанніших ідуть тому у величезній більшості випадків вдалі спроби створити величезні, домінуючі над віками фігури. 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 погляд сучасників Брюсова, вірш, як «Олександр Великий». Якою похмурою урочистістю сповнений цей натхненний і монументальний вірш, що належить, між іншим, до 1911 року:

В'ється племінь смолоскипів,
Лине танок Саламандр,
Опочив на ложі царським —
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 обвинувачення 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 гремів він ярмс надів,
Ішов на подвиг свій гордливий,
Могуть Еллади повалив.

З другого боку:

...Отак судилось в вирі літ,
Щоб поєднати воедино
Твій Схід, Елладо, і твій світ.

І в кінці

Мінос поникнув головою
І Радаманта стихла річ,
І Олександр із журбою
Зорить у залетійську ніч.

Однак історія іде своїм шляхом біля самої домовини великого завойовника:

Закружляли смолоскипи, лине танок Саламандр,
Суперечок діодохів не почує Олександр.

Я дуже раджу читачам цієї статті прочитати як можна більше епічних віршів Брюсова і неодмінно той, про який я тут говорю. В його величній музиці, його величних образах міститься і велична думка.

Нашадки будуть сперечатись і за, і проти. А хто правий і хто винуватий з точки зору всесвітньої історії? Ось чому перед нами на віки 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 безліки, які 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 тут же, 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 все 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 зльоти, прагнення до великих єдностей, історично гинуть від суперечки своїх діодохів? Олександр в домовині, серед танців Саламандр, такий самий німий, величний і вічний, як у віках перед судом об'єктивних суспільних сил і думок.

Я взяв тільки один приклад, їх безліч. Брюсова, як великого поета, не вкладеш, звичайно, ні в які програмні рамки. Тлумачення історичних подій і осіб, як і пророцтво, 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 втік від свого дрібного часу, в яких він скинув цілком модний костюм, над яким він працював наполегливо, в поті чола, усвідомлюючи, що працює над великим матеріалом для когось великого, а цим великим було вгадуване ним прийдешнє людство, яке тепер уже частково прийшло.

І коли він повернувся в батьківський дім, тобто коли, вірніше, обхідний потік робітничого руху, який майже невидимо 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 обвинувачення в байдужості, почує в бронзових грудях віршів Брюсова глибоке биття живого серця.

Вже в саму майстерність свою Брюсов вніс таку пристрасть, рівної якій ми не знаходимо в інших поетів, які також любили описувати свої захоплення і своє благоговіння перед власною працею, уособленою в музи. Я вважаю за необхідне навести тут цей вірш, який завжди вражає мене:

Я зраджував немало 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 слабій
І забував я любові 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 темі бажань і в муках любовстрастя,
Довірившись 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 призначня
 Тобі сплету вінок.
Не знаю, скільки житиму на світі,
Чи йду до світла, чи в п'їтьму 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 немало
Ви діставали читать з полиці:
Уеллс, Джек Лондон, Леру, бувало,
Нові плели вам небиліці.

І ви німіли, і ви раділи,
 Неначе діти від страхіття,
 Коли в уяві для вас ясніли
 Землі незвідані століття.
 Дива трагічні були вам любі,
 Ви ждали нового потопу,
 І ворожили: в огні чи згубі
 Загине геть стара Європа.
 І врешті сталося. На ревні сльози
 Змолилася закономірність:
 З тісного кола, зі світу прози
 Нас кинуто у неймовірність.
 Ми грім почули: то в буревії
 Віків підвалина упала.
 Над сніжним широм степів Росії
 Світає днина небувала.
 Звалились трони, і вже над ними
 Народи бачать напис «тління».
 В живій химері перед очима
 Гряде сучасне покоління.
 І те, що снилось в далекі ночі,
 Постало вже в диму і в гулі...
 Що ж ви скосили непевно очі,
 Немов налякані косулі?
 Чого ж і досі вам не схотілось
 Напитись бурі в час жаданий,
 Чого в минуле ви задивились,
 Неначе в край обітований?
 Чи ж вам, фантастам, чи ж 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 відчувається внутрішнє скіфство Брюсова. Так, цей поет жадав героїчного все життя і більшу частину своїх кращих рядків присвятив оспівуванню героїчного, а якщо він не зміг героїчно взяти участь в нашому героїчному, то 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 працює, дбайливо покладає кілька цеглин у ваш будинок». І він зробив так. І в одному з найостанніших своїх віршів, в тому ж самому, який 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 героїзму.

Тінь по снігу — зубці од світла;)
 Кремль приховав мене крилом;
 Та місто-міф — мое це житло,
 Мій світ, коли скрізь — бурелом.
 З асфальтів Шпрее, де марять потай,
 Від стін, де в Темзу докер впав,
 Із хаш 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.



ПРО ХУДОЖНЮ ТВОРЧІСТЬ І ПРО ГОРЬКОГО

Максим Горький являє собою складну громадську і художню постать — і це дуже добре. Можна встановити майже як закон, що нескладні письменницькі постаті, письменники, виліті наче з єдиного куска, менш цікаві і повчальні, ніж такі, в яких конфлікти і суперечності їх часу позначаються з особливою виразністю.

Треба робити різницю між письменником белетристом або поетом, з одного боку, і публіцистом або політичним діячем — з другого. Для останнього найбільша чіткість його поглядів є надзвичайно важливою умовою його цінності і успішності його діяльності. Не те з письменником: можна сказати з певністю, що письменник, який доводить все навколишнє в своїх творах до граничної ясності, до раціональних висновків, навряд чи повинен братися за письменницьке, тобто белетристичне перо. Такий прозорий раціоналізм його творів, можливо, і не позбавить їх усякої художньої цінності (приклад: «Що робити?» Чернишевського), але, в усякому разі, створить не виняткові і далеко не вищого порядку художні твори, які завжди будуть наштовхувати читача на думку про можливість з ще більшим ефектом викласти ті ж самі ідеї в прямій формі науково-публіцистичного трактату.

Плеханов услід за Белінським з особливою наполегливістю підкреслював, що письменник-художник користується виключно образами і повинен з якнайбільшою обережністю ставитися до введення в свої твори яких би то не було безпосередніх думок.

Але користуватися мовою образів замість мови понять — значить не робити висновків, не звертатися безпосередньо до розуму.

Яке значення може мати розповідь мовою образів для занепадницьких класів і соціальних груп? Така розповідь мовою образів (тобто белетристика, поезія) може бути цін-

ністю самодостатньою; цікавлять в даному разі образи самі собою і мистецтво, з яким вони поєднуються і словесно передаються, оскільки справа йде про літературу.

Не те у класів революційних. Вони неухильно вимагають і від белетристики певної повчальності, певної додачі до тієї суми розумінь і відчужень світу, яку вони мають.

Так от для подібних класів і епох яке значення може мати розповідь мовою образів?

З цього приводу багато сказано нашими найвидатнішими критиками, які прагнули дуже уважно розібратися в цьому питанні. Є чимало надзвичайно цікавих тверджень про це у Чернишевського, і не без інтересу заперечує деякі з них Плеханов. Але я зараз не хочу вдаватися ні в які подробиці, я просто хочу встановити, що мова образів набагато ближча до життя на шляху абстрагування, ніж публіцистика і ніж наукова обробка дійсності.

Внизу, як загальний ґрунт, лежить дійсність. Як наука, так і мистецтво суть своєрідна пізнавальна обробка цієї дійсності. Матеріал, який дає дійсність, переробляється в розумінні виразності, яскравості. Але в той час як наука намагається влити свої висновки в узагальнення логічного характеру, в закони і формули, художник робить такі ж узагальнення, вкладаючи їх в типи і типові положення.

Тип перестає бути типом і стає схемою, якщо в ньому нема переважаючої кількості, так би мовити, ірраціонального змісту. Він повинен бути досить близький до життя, щоб впливати безпосередньо на наші почуття, на нашу уяву. В ньому повинна залишитись певна непроникна для розуму частина, яка і справляє безпосереднє враження життя. Як тільки ця непроникна частина розчиняється, ми не маємо більше типу, ми не маємо більше живого образу, ми маємо поняття, узагальнення, іноді досить незграбно взуте в ось такі чоботи і наділене ось такою бородою.

Белетристика цілеспрямованих класів легко може впасти в цей гріх, тобто зробитись тільки злегка перевдягнутою в белетристичні шати теорією. Легко також впадають в такий гріх критики епох, подібних до нашої. Плеханов вважав, що навіть Чернишевський допускався такої помилки. Я особисто цього не думаю. Я вважаю, що ідеї Чернишевського про літературу відповідають справді подібним епохам, але відповідають їм без потворного викривлення в бік раціоналізму.

Справа художньої літератури полягає не в тому, щоб дати усвідомити свій час в його зовнішніх виявленнях і в його внутрішньому житті шляхом чисто пізнавальних процесів. Вони можуть мати місце, але на другому чи третьому плані. Справа художньої літератури надзвичайно яскраво і іноді вищою мірою чітко, з чіткістю, що межує, так би мовити, з

наочністю і відчутністю, дати відчуті ті чи інші явища цієї епохи або взагалі будь-які явища крізь призму світовідчуження автора. Від цього нікуди не дінешся.

Якщо читач, переважно раціоналістичний, буде знайомитися з якимсь справді художнім твором, йому буде здаватися, що він оповитий все ще прикрою імлою, якою здається йому вкрите і все життя. Життя для такого читача ясне, коли воно передане в поняттях.

Навпаки, для читача, який живе переважно емоційним життям, нема нічого яскравішого за справді талановитий художній твір, нема нічого ближчого для нього, нічого зрозумілішого.

Нема ніякого сумніву, що і для класів-будівників, і для будівних революційних активних епох вчування в навколишнє, в себе самого і т. д. є справою величезної важливості, справою такою ж важливою, як і раціональне розуміння. Мало того, можна з певністю сказати, що вслід за цим відчуженням іде глибше раціональне розуміння. Цей процес буде особливо наочним, якщо ви прочитаєте спочатку талановитий белетристичний твір, а потім талановиту статтю критика-публіциста з приводу нього.

Але з цього не можна не зробити деяких висновків соціального характеру щодо самої природи тих людей, які стають письменниками.

Справді, навіщо щоб письменниками-белетристами ставали люди, здатні переробляти життя в ясні формули? Ніякої потреби в цьому нема. Поясню на прикладі. Коли станеться якась крадіжка, приводять собаку-шукача. Вона має надзвичайно гостру форму чуття нюху, незрівнянно перевершуючи щодо цього найрозумнішого слідчого. Хіба ми не вважали б божевільним агента, який захотів би спеціалізуватися на тому, щоб виконувати роль собаки-шукача? Адже у нього є інші, набагато вищі способи виконувати свої функції. Хай мені пробачать письменники-белетристи — я в даному разі не хочу принижувати їх порівняно з публіцистами.

Мій приклад не треба брати за установлення будь-якої ієрархії. Справа просто полягає у відмінності обдарувань, передумов і здібностей. Письменником повинна ставати людина, яка почуває, що вона тільки в типових образах, тобто з неповною раціональною ясністю, але з цілковитою емоційною значущістю може змальовувати явища життя; людина, яка є типовим дослідником, мислителем, повинна братися за перо белетриста тільки в тому випадку, якщо вона нашоствхнулася на явища, які не піддаються чисто раціоналістичному аналізу або відносно яких вона впевнена, що до цього раціоналістичного аналізу треба додати і «відчуження» даного явища.

І не можна, звичайно, щоб людина прикидалась, що вона не може чіткою мовою публіциста висловити певні явища, якщо вона насправді може їх висловити.

Це й повертає мене до першого положення: особливо видатними художниками є ті, що схильні відмовитися від з'ясування життєвих явищ шляхом переведення їх в поняття або вважають для себе, в усякому разі, другорядним подібне заняття і які, навпаки, передчувають, що вони можуть внести велику організованість в життя шляхом перекладу його явищ на мову образів, які безпосередньо хвилюють людську уяву і почуття. Мова образів завжди набагато складніша, ніж мова понять; за організацію життєвого матеріалу через образи беруться і повинні братися в тому випадку, коли усвідомлюють всю складність явищ і коли вважають, що складність ця зникне без користі, без справжнього переведення їх в ясні поняття, якщо буде зроблена спроба уловити їх в такі. А розуміння всієї складності життєвих положень і прагнення уловити її шляхом художнього синтезу, а не шляхом раціонального аналізу, виникає переважно в людей, які самі мають значну внутрішню складність всієї їх психічної конструкції.

Мені хочеться, щоб мене зрозуміли правильно.

Цілком можливо, що людина з незвичайно ясною думкою, скажімо, Ленін, який може з неймовірною чіткістю перекладати явища життя в точні формули, розуміє разом з тим, що формулами цими не уловлюється до кінця вся життєва конкретність і що вони можуть дістати чудову доповнюючу ілюстрацію в художній організації тих самих явищ,— що йде паралельно,— скажімо, в творах Горького. Він буде читати такого художника з величезним захопленням, так само і такий художник буде благоговіти перед силою думки такого мислителя. Але сама здатність, так би мовити, поринути в конкретну складність життя і черпати звідти не абстракції, а такі ж складні, як вона сама, але разом з тим надзвичайно яскраві, хвилюючі типи-образи, які викликають певні комплекси почуттів, передбачає велику складність внутрішньої структури і набагато менш потужну концентрацію і стрункість цієї структури.

Великі політичні вожді — Маркс, Енгельс, Ленін та їм подібні — прекрасно розуміли цю відмінність натури мислителя і діяча, з одного боку, і натури поета — з другого. Маркс з чудовою чуйністю підійшов, наприклад, до аналізу особи і творчості Гете, і можна тільки пошкодувати, що він не зробив цього в більш вичерпній формі. Маркс прощає дуже багато помилок своєму другові поету Фрейліграту. Маркс обурювався вузькістю Лібкнехта, який політичні помилки Гейне робив основою своєї загальної думки про нього. Ще недавно ми мали нагоду порівняти геніальну багатосторонність Лени-

на в його оцінці колосальної постаті Толстого з тим монотонним, однобоким і тому невірним підходом, який дав, наприклад, у відношенні Толстого т. Ольмінський.

Треба це однак аж ніяк не значить, щоб письменник-белетрист не міг бути представником певного класу, щоб він не міг несвідомо, а іноді й свідомо, проводити в своїх творах певні тенденції, щоб він не міг бути в цьому відношенні більш-менш витриманим. Можна уявити собі письменника, надзвичайно вірного партійним принципам певного класу, письменника, який свідомо старається в своїй художній діяльності всіляко сприяти боротьбі або будівництву цього класу, письменника, нарешті, який не подає при цьому ніяких підстав для докору у відступах від чіткої лінії.

Треба сказати однак, що необхідної межі свободи в своїй белетристичній творчості такий письменник може досягти лише в тому випадку, коли він справді є корінним представником класу, інтереси якого відбиваються в його творчості. Всі ті тенденції, які він буде проводити, будуть властиві всій його природі і так само природні, як солов'ю його пісня, якщо безпомилковість його поетичних творів буде органічно випливати з усієї його природи. Коли з рядів пролетарського класу вийдуть і зміцніють письменники — з ніг до голови пролетарі, ми діждемось збігу цієї художньої свободи, без якої нема мистецтва, і органічної цілісності і витриманості всієї творчої суті.

Набагато гірше, коли письменник не володіє такою чудовою цільністю, але коли він старається набути її, урізавши свободу своєї творчості і вкладаючи її на вказане йому зовні або його власною свідомістю прокрустове ложе. В цих випадках ми, безперечно, будемо мати якусь внутрішню суперечність між тією абсолютною, так би мовити, хімічною, або, як у нас кажуть, «стопроцентною» чистотою класової свідомості, властивій даній особі в порядку її раціонального життя, і тим безпосереднім почуттям світу, в якому кристалізуються художні образи. Критика розумом письменника його творчої уяви не тільки припустима, але й необхідна. Але коли виникає суперечність між ними, яка веде до значних викривлень, народжених у творчому процесі кристалів, то в результаті виходить неодмінно мистецтво охолоджене, викривлене, значимість якого, тобто безпосереднє захоплення свідомості читачів, від цього дуже послаблюється.

Відчувається тут ще суперечність щодо того типу абсолютно витриманого письменника, про який ми вище говорили. Чи не приходить в голову, що такий абсолютно витриманий письменник, мабуть, не буде мати потреби в художній формі вислову своїх ідей, чи не стане цей абсолютно витриманий письменник політичним діячем, пропагандистом, агітатором мовою понять, чи не піде його художнє обдарування

на додачу до його ораторських публіцистичних виступів, надаючи їм образності і кристалічності?

Не вирішую наперед цього питання, але саме цим пояснюється багатоскладність хоч трохи видатних письменників і надзвичайна трудність для них саме як письменників (як громадянам це їм вдається набагато легше) укластися в будь-які тверді ідеологічні рамки. Як я вже сказав, великим політичним діячам властиво було розуміти таких письменників, і вони не ставили перед ними завдання стопроцентної витриманості. Вони ставились до письменника, як до частини того життя, яке було об'єктом їх дослідження і їх впливу. Вони брали матеріал, який давався письменникам, з тими домішками, які там були, в усій безпосередній складаності живого факту — даного художнього твору, і потім, розуміється, іноді з достатньою суворістю розплутували художній клубок так само, як вони робили це з життям, вилучаючи звідти, розкладаючи в різні сторони те, що було повчальним, і те, що було помилковим. В тих випадках, коли позитивний результат, тобто відчуття охоплених даним твором явищ було паралельним тій лінії, якою йшла їх творча думка, вони проголошували даний твір або письменника, що дав цілий ряд таких творів, близьким і рідним для їх класу, їх партії.

Так само повинна думати і вся партія, на мою думку, про белетристів, незалежно від того, попутники вони чи пролетарські письменники.

Безперечно, так думав Ленін про Горького. Всі знають його категоричну думку про цього письменника: «Горький, — писав наш вождь, — безумовно найвидатніший представник пролетарського мистецтва, який багато для нього зробив і ще більше може зробити».

Горький авторитет в справі пролетарського мистецтва, це — безперечно... В справі пролетарського мистецтва Горький є величезний плюс, незважаючи на його співчуття різним філософським і політичним ересьям (махізму і одзовізму). Звичайно, Горький міг би зовсім не співчувати філософським і політичним ересьям і все ж таки залишився б тим Горьким, якого ми знаємо і про якого тепер йде (між іншим, йшла і в Комуністичній академії) досить гостра суперечка в питанні, чи належить він до пролетарських письменників, чи ні. Заперечують належність Горького до пролетарських письменників не тому, що він колись захоплювався махізмом і одзовізмом, якими він зараз зовсім не захоплюється, а тому, що його соціальне походження, те середовище, яке він описував, той кут зору, під яким він дивився на речі, є не чисто пролетарськими.

Безперечно, помилковим в цих думках є, звичайно, питання про паспорт, про тата і маму.

Я цілком розумію, що коли ми перевіряємо соціальний склад кандидатів у вузи, то в нас просто нема іншого критерію, або, вірніше, у нас мала можливість встановити інший критерій, крім соціального походження. Але й тут, звичайно, якщо горезвісний «син попа» подав би докази, що він боровся в лавах Червоної Армії, звершив там якісь подвиги, має відзнаки, що він потім служив на якихось важких постах і вірою та правдою виконував радянську службу,— мабуть, навіть найсуворіший перевірник пустив би такого попівського сина у вуз. Але коли мова йде про шістдесятирічного письменника, життя і твори якого лежать перед нами і сяють всіма яскравими вогнями, то тут, звичайно, дуже мало ваги доводиться надати тому, чи був дід Горького почесним міщанином і чи провів він своє дитинство в заможній сім'ї. Тов. Переверзев під час диспуту в Комуністичній академії, як я читаю в № 24 її «Вестника», говорив, наприклад, у своєму заключному слові: «У Горького є довічний ворог, проти якого загострена вся його увага. Цим ворогом є міщанське середовище. Це середовище, з яким Горький весь час бореться, від якого він відштовхується, і вже один тільки цей факт, що він відштовхується від міщанства, з достатньою яскравістю свідчить про те, з якого середовища він вийшов, яке середовище сформувало його талант». Тов. Переверзев наводить ці міркування для того, щоб довести, що «рушійний фактор творчості даного письменника лежить в рамках непролетарського класу». Але, дозвольте, з цієї точки зору і Маркс буде також непролетарський письменник. Безперечно, що весь його дух загострений суперечностями капіталізму, безперечно, що він все життя боровся проти капіталізму, і безперечно також, що батько його не стояв біля верстата, а мати не доїла корів, сам він ніколи не працював на заводі і т. д. Критерій цей повинен бути якнайрішучіше відкинутий. Сам т. Переверзев говорить пізніше, що «існування пролетарського революційного руху диктувало йому його пориви: в цьому розумінні, мабуть, Горького можна вважати пролетарським поетом», або «те, що Горький опинився в пролетарському оточенні, підняло його на таку висоту, перетворило його в таке світило революційності, про яке, можливо, і сам Горький не мріяв». В. І. Ленін був колосальним світилом революційності, але хіба він став би ним, якби не було пролетарського оточення?

Письменника треба цінити по тому, що він дав, по тому, що він став, по тому, куди він прийшов (розуміється, під впливом соціальних умов, бо всяка людина є результатом соціальних умов, прикладених до біологічно успадкованого нею організму).

В тому-то й велич Горького, що він завдяки своїй надзвичайно обдарованій натурі зумів з величезною чуйністю

сприйняти весь вплив окурочного середовища, величезного прошарку міщанства, з якого в один бік росла крупна буржуазія, а в другий — пролетаріат. В тому саме й велич його, що, живучи в цьому темному середовищі, він гаряче полюбив трудову людину і став боротися за її гідність і щастя, і саме тому, що зненавидів глибокою і скорботною ненавистю людей, що були винуватцями людського нещастя. В тому саме і велич Горького, що він на всіх шляхах і роздоріжжях шукав собі союзника, опору, створюючи його часто в своїй уяві (романтика першого періоду), одягав в лати такого бійця за людську гідність і невідповідні фігури (босяцький період), цинів і переоцінював, розділяв і зважував інтелігенцію і зрештою пристрасно, захоплено припав до джерел пролетарської теоретичної мудрості, пролетарського життєвого діяння, заспівав славу фронтові робітничого класу, що ще тільки висувався, ще тільки наступав, був неясним у той час.

Ставлять друге запитання: чи зробився Горький письменником робітничого класу в тому розумінні, щоб зуміти вивчити його побутові особливості, його психічний уклад? Ставиться питання про те, чи зміг Горький тільки зовні вітати прихід робітничого класу чи стати виразником його внутрішнього змісту? Чи був Горький пророком, який побачив світло пролетаріату, був би він рупором цього пролетаріату, виразником тієї нової психіки, яку пролетаріат з собою ніс.

Тут двох думок не може бути.

Горький намагався говорити з пролетаріатом, про пролетаріат, але це в нього далеско не завжди виходило. Про Горького говорять, що він — декласований міщанин, зовсім забуваючи при цьому, що критерій декласованості ніяким чином не може бути до нього застосований. Правда, Горький вийшов з міщанської сім'ї, потрапив у ряди неорганізованого ремісницького пролетаріату. Але справа ж у тому, що його здібності швидко висунули його вперед і зробили з нього видатного інтелігента, який прийшов до пролетаріату. Це ставить його не в розряд декласованих, а в розряд людей, що перемогли обмеженість свого класу. Але, зрештою, істотно, звичайно, не це, а відмінність епох, відмінність обстановки. Великі і просто видатні різночинці, починаючи з Белінського, в нашу епоху були б, звичайно, з пролетаріатом, а різночинська дрібнота могла б залутатись в есерстві, меншовизмі, обивательщині і т. д., як вона справді плутається і зараз.

* Горький — різночинець-інтелігент, який вийшов з низів або принаймні пройшов протягом дуже значного періоду свого життя крізь ці низи. Горький — людина, що зрозуміла нинішню суспільну ситуацію і примкнула до пролетаріату. Його величезний життєвий досвід, той факт, що через його

серце проходять тисячі соціальних ниток тієї тканини, що оновлюється, якою є життя нашої країни, робить його на-самперед багатієм щодо ресурсів, вражень, але разом з тим і ставить перед ним величезні труднощі в тому, щоб розібратися в усьому цьому і висловити, як це радив робити письменникові Чернишевський, свої думки, свій вирок над найрізноманітнішими явищами нашого минулого і сучасного.

Горького мучать мільйони суперечностей нашого живо-го життя. Він хоче відгукнутися на них, а їх не можна вкласти ні в яку формулу. Горького вони мучать частково саме тому, що складність його досвіду і гранична чуйність його природи до конкретного не дозволяють проходити повз безпосереднє буття і будувати взагалі, охоплювати це загальне. Горький кидається стрімголов у вир життя і те, що він відчуває там, виводить в образи. Звичайно, коли б Горький був прозорим, стопроцентним виразником робітничого класу, він як художник зробив би набагато менше помилок, приніс би нам із того виру, в який він поринає для своєї творчості, менше шлаків, але, мабуть, він приніс би і менше дарів. Надзвичайна складність всієї нашої епохи вимагає і художника такої ж складності сприйняття. Складність природи Горького є з цієї точки зору плюсом, який до деякої міри компенсує ті мінуси, які ми в ньому спостерігаємо.

Наша справа (я хочу сказати — справа партії, її критиків, її читачів) використати ці величезні дари Горького, піддаючи їх подальшому аналізу. Зачерпнути їх з життя, організувати в образи ми без нього з такою силою і широтою не могли б. Ми не хочемо зупинитися на художньому творі як такому, а хочемо доробити його в напрямку висновків, піддати його додатковій критиці, публіцистичній обробці.

Горький не пролетарський письменник епохи зрілості пролетарської свідомості, яка зараз для значної частини пролетаріату справді настала. Зараз поява такого письменника можлива, хоч, мабуть, йому будуть передувати не зовсім «чисті» письменники, роль яких все ж таки буде важлива. Але Горький — пролетарський письменник найпершої епохи, коли пролетаріатові було ще дуже важко висунути з своїх рядів власний свій командний склад, зокрема по лінії белетристичній. Пролетаріат захоплював кращі уми і серця з інших класів і привертав їх до себе. В галузі теорії і політики кращі з цих привертаних людей, цих добровільних перебіжчиків, головним чином з інтелігенції, змогли відіграти для пролетаріату надзвичайно важливу роль і добитись надзвичайно чистих формулювань його теорії, його вимог, його тактики і т. д. В художній галузі цього не могло бути. Перші такі перебіжчики, природно, могли в кращому випад-

ку висловити своє захоплення перед пролетаріатом, свою віру в нього і, так би мовити, тільки художньо висловити дещо від його імені («Мати», «Вороги» і т. д.). Але зауважте, що навіть те, що Горький зробив в найважчій для нього галузі, самим пролетаріатом було сприйнято з величезною симпатією. Адже «Мати», заборонена в Росії, буквально в тисячах екземплярів розходилась в європейських країнах, особливо в Німеччині серед робітничої публіки.

Але, крім того, Горький з граничною глибиною змалював те середовище, в яке вступив пролетаріат як нова соціальна сила,— стару Росію, яку повинен був змінити. І він змалював її не тільки зовні, але й внутрішню, в усіх її боріннях, в усіх її хворобах, в усіх її поривах. Картина вийшла напрочуд багата і скрізь взята крізь призму свідомості людини, яка сама рветься геть з цього задушливого середовища, спочатку не знаючи ще добре куди, а потім уже ясно усвідомлюючи свої шляхи, як шляхи, що зливаються з великою дорогою пролетарських батальйонів.

Звичайно, ця класова складність, це неповне поглинення Горького робітничим класом приводило і до політичних збочень, які Горький зараз цілком визнає як свої помилки. Хіба один тільки Горький помилявся, хіба тяжких помилок не допустив дуже і дуже багато хто з інтелігентських вождів пролетаріату?

У нас в партійній, пролетарській, урядовій і радянській громадській думці не встановилось ще справжніх критеріїв в справі оцінки письменників і підходу до них. То ми грішимо зайвою швидкістю і, подібно до аналітичного хіміка, розглядаємо в пробірці всякі осадки; то раптом друкуємо в наших центральних журналах твори, які межують з найзліснішим памфлетом на все наше будівництво. Оскільки це факт прикрий і шкідливий, то я хотів у моїй статті не аналізувати Горького як письменника (що вже й робиться, й робилось, між іншим, і мною, хоча, звичайно, з недостатньою глибиною), а зупинитись на загальній оцінці його фігури і на цьому прикладі трохи вирівняти те викривлення, яке, на мою думку, багато хто з наших критиків допускає у своєму підході до письменників-белетристів.

Треба взяти за правило всебічно старатись не відходити від Леніна. Ця людина є в наших людських умовах гранично правильною перевіркою інстанцією.

Якщо Горького хтось назвав пролетарським письменником, а тобі здається, що він письменник непролетарський, то спочатку сто раз подумай, чому Ленін назвав його пролетарським письменником і чи не є його аргументи набагато переконливішими, ніж твої. І якщо Ленін сказав, наприклад, про Толстого, що він великий революціонер, а з другого боку, що він небезпечний реакціонер; то не вбачай в цій думці

суперечності і, не замазуючи ні однієї, ні другої сторони, вдумайся, чому Ленін сам говорить тут про суперечності в Толстому. І оскільки ти будеш вдумуватись в твердження Леніна хоча б побіжно і старатись всією силою твого розуму знайти підтвердження правильності думки Леніна, остільки ти будеш завжди дуже близьким до істини. Будь з Леніним — і благо тобі буде.

І це, звичайно, не сліпе поклоніння перед величезним авторитетом, сектантство, це сотні разів перевірений досвід.



ПРО ГОРЬКОГО

(В ці дні)

В ці дні, коли особливо багато пишуть про Горького і коли мені самому доводиться часто писати про нього, думка снується навколо цієї людини і зупиняється то на тих, то на інших гранях його багатозначної особи.

Читач, мабуть, за цей час бачив чимало рядків, в яких відзначені зустрічі з Горьким або, вірніше, візити до нього за ці останні тижні. Президент ГАХН П. С. Коган писав про це недавно; наші три поети, яких так негостинно зустрічає Європа — Уткін, Безименський і Жаров,— надіслали також вісточку про свою першу розмову з Горьким, Асеев присвятив цьому ж фактові велику статтю і т. д. В той же час знову і знову з'являються листи Горького до різних осіб, що надіслали йому свої твори і звертаються до нього за тією чи іншою моральною допомогою. Один визначний професор, що написав книгу про Блока, зовсім не знайомий з Горьким, надіслав йому цей свій твір і дістав у відповідь дуже цінне і глибоке послання; також і початкуючі автори одержують листи з докладним переліком помилок і незграбностей, ними допущених, і з усякими порадами про те, як треба вчитися писати і т. д.

Живе Горький в Сорренто, і треба їхати за тридев'ять земель, за тридесять морів, щоб потрапити в цей червоний будинок серед пейзажу, сяючого південною красою, де затворником живе великий письменник. Здавалось би самотній. Але який же це самотник? Справді, можна сказати, що всі двері і вікна будинку Горького в Сорренто відчинені на всі чотири сторони світу, а також всі двері і вікна його розуму, всі амбразури його серця. Це надзвичайно відкрита душа. В цю чудову, єдину в своєму роді за гостинністю свідомість вливається з усіх боків проміння світла і потоки звуків. Все це пожадливо вбирає Горький, але все це зовсім не поглинає тільки його свідомість, на все це, як поет в знаменитому вірші

Пушкіна, шле Горький свої відгуки. Іноді таким відгуком є тільки внутрішній рух, гірка спазма, яскрава іскра радості, іноді кілька слів, сказаних байдужим баском, дивна і виразна гримаса на рухливому обличчі, іноді сльоза на голубих очах, а іноді цілі роздуми, листи, статті, цілий глибокий слід на чуйній душі, особлива зморшка, яка застигає потім і перетворюється в нову рису внутрішнього світу Горького.

Сприйнятливість і чуйність, незвичайний інтерес до явищ, речей і людей, при цьому все це надзвичайно демократичне. Увага Горького не спрямована на знамените, прославлене, сильне. Хоча він аж ніяк не грішить заздрісним демагогством і зовсім не відгороджується і від таких явищ, все ж таки найбільше вражає в ньому найініціативніший і нітрохи не роблений інтерес до явищ іноді вкрай дрібних, таких, що одразу не розбереш: чи варто цікавитись ось такою-то людиною, ось такою-то книжкою, ось такими-то малюсінькими подіями. Але чуйність і увага Горького — це риси визначного художника. Адже це не звичайна цікавість і не проста нервова рухливість, це вміння розкрити в маленькому типове. Горький пожадливо шукає конкретного тому, що як художник він саме в конкретному розкриває іноді величні синтези.

Ласкавість і простота, з якою він зустрічає гостей, спочатку бентежить, а потім наближає до нього непереможною силою, його поінформованість про все, що робиться на світі і в нас в СРСР, чудове, колосальне листування — все це шматки одного цілого — його художнього генія. Основами цього генія якраз і є чудова сприйнятливість до всього навколишнього і гранична чуйність до всього, з чим він зустрічається, причому сприйнятливість, що підносить окремі факти до загальнозначущості, і чуйність, яка перероджує іноді безладні і невиразні звуки в музикальний тон чистого мистецтва.

З цього, звичайно, виходить, що Горький не тільки художник в своїх творах, він художник і в житті. І листи його, і розмови, і гримаси, і жести — все позначене печаттю художника.

Ось як тільки убережеться Олексій Максимович від надмірного натиску люблячих і прагнучих доторкнутись до нього, до цієї людини, що звучить при всякому дотику, як співучий дзвін, — коли він приїде до нас сюди?

Якщо його друзі не оточать його якимсь особливим чином, то, мабуть, від ласк мільйонів тремтячих симпатією рук так не минеться цій красуні душі, яка розквітає такою ніжною, такою багатобарвною, такою узорною квіткою в наш суворий час.

Любіть Горького, але дивіться, товариші, бережіть його, бо сам він себе не дуже вміє берегти.



ПИСЬМЕННИК І ПОЛІТИК

Ми, марксисти, знаємо, що всякий письменник є політиком. Ми знаємо, що мистецтво є могутня форма ідеології, яка відображає буття суспільства і окремих класів і в той же час служить знаряддям класової самоорганізації, організації інших, підлеглих класів, знаряддям дезорганізації класів ворожих.

Ми, марксисти, знаємо, що ті письменники, в творах яких, здається, і в лупу не знайдеш політики, насправді є політиками. Іноді вони це прекрасно і самі знають, усвідомлюють, що треба розважати публіку дрібницями, різнокольоровим мотлохом, смішною забавою якраз для того, щоб відвернути її від серйозної політики, від серйозних проблем, на які штовхає життя.

Мистецтво розважальне, мистецтво, що відвертає увагу, завжди було важливою політичною зброєю для карнавальної втіхи натовпу, якому, можливо, дуже і дуже невістачає хліба.

Або візьміть певну різновидність письменників-романтиків, які широ переконані, що вони нехтують дійсністю і нехтують реальними засобами боротьби за те, щоб змінити цю дійсність. В глибині цього явища лежить описана в відомій байці думка про виноград, що він, мовляв, кислий, викликана тільки тим, що його однаково не дістанеш. Такий романтик, як про це писав Плеханов, знає, що бути активним йому не судилось. Тоді він проголошує пасивність найвищою мудрістю і найблагодороднішою рисою духовної аристократії. Він закликає до відмовлення від боротьби і будівництва, він кличе замкнутись у мріях і тішитись разом з ним безмежністю сил людської уяви.

Але хіба це не політика? І хіба ця політика, в більшості випадків здійснювана слабохарактерними представниками дрібної буржуазії, може не знайти собі поблажливого схва-

лення з боку панівних класів, які міцно тримаються за дійсність?

Так, одні ведуть політику, заперечуючи її на словах, бо так воно хитріше, так легше добитися своєї мети. Інші ведуть політику, не запідозрюючи цього, широко вважаючи себе далекими від усякої політики.

Всякий клас захищає свої інтереси, але не всякому класові вигідно в цьому признатись. Класи, інтереси яких явно суперечать інтересам величезної більшості, намагаються захищатись, користуючись всяким прикриттям, і мистецтво є для них хорошою політичною зброєю саме остільки, оскільки ним можна прикрити свої хижачькі наміри.

Зовсім в іншому становищі виявляється клас, якому немає чого приховувати свої інтереси, бо вони збігаються з інтересами величезної більшості людства.

Коли буржуазія вела боротьбу з феодальною монархією, вона любила показувати себе як авангард всього трудящого людства, і тоді мистецтво її було одверто ідейним і бойовим. Художник пишався тоді тим, що його твори насичені освітою, гучними закликами до громадянської доблесті. Це змінилося з того часу, як буржуазії доводиться вже не вести за собою маси, а сковувати їх всіма можливими засобами і затримувати їх рух уперед.

Зате новий вождь сотень мільйонів трудящих — пролетаріат, який не може не бути до кінця вірним своїй місії, знищенню експлуатації людини людиною, сміливо розгортає свій полум'яний прапор і анітрохи не боїться визнати, що його ідеологія класова, одверто партійна.

Якщо буржуазний письменник, який звик протаскувати нишком буржуазні тенденції під ніби білими, як сніг, парусами чистого мистецтва, глузливо хихикає над пролетарським письменником і, показуючи на нього пальцем, кричить: «Політик, політик! Який же ти художник? Твоє мистецтво тенденційне!» — то пролетарський письменник відповідає на це гучним сміхом, зневажливість якого одразу заглушає глузування ворога. «Чим ти думаєш мені дорікати? Чи не тим, що величезне полум'я революційного ентузіазму, при світлі якого я хочу перебудувати світ, горить також і в моїй художності?»

Нашим художникам нічого боятись бути публіцистами в своїх художніх творах, чи в тому розумінні, що самі образи їх насичені певним ідейним зарядом, чи в тому розумінні, що їх ідеї не вміщуються в образи, що поряд з тканиною образної розповіді вони дають гарячу агітаційну мову, звернену до читача, чи в тому розумінні, що письменник, який звичайно виступає як художник, пише листи суспільству як публіцист, як народний трибун.

Нам цього нічого боятись, бо наш художник ніяк не може почувати себе приниженим через те, що він виявиться дуже близьким до життя і напоєним його силами. Навпаки, приниженим здається нам той хирлявий художник, який далекий від життя, в якому не б'ються повним пульсом його живі соки. Такий художник іноді уявляє, що він витає високо над життям в рожевих хмарах рафінованої ідеології. А насправді він просто плазує в клоаках життя, куди стікають його покидки і де вся удавана позолота і райдуга варті не більше, ніж сміття.

Стежачи за новою робітничою літературою, Горький пише, що твори ударників уже не література, але «дещо більше, ніж література».

Так, так, либонь, ця своєрідна література здається більшою, ніж усяка інша, по-перше, тому, що вона не поступиться навіть перед кращими літературними епохами своїми зв'язками з життям і навіть перевершить їх, а по-друге, тому, що життя, з яким вона зв'язана, нинішнє наше життя, являє собою таке піднесення, таку небувалу пору людства, відобразити яку в дзеркалі літератури — значить одразу зробити це дзеркало бездонно глибоким.

Горький — з дитинства робоча людина — довго жив на суспільному дні і бачив всі жахи цього пекла. Вивчав він, головним чином, дрібнокустарних трудівників, анархо-босяцькі типи, вивчав людей затоптаних, замучених, які в злобі мучать один одного. Він чуйно прислухався до їх думок, зворушливо радів їх поривам і прагненню піти геть з цього чорного життя, вдивлявся в те оточення, яке обумовлювало собою їх страждання. Він бачив тупе, сите міщанство, бачив власницькі елементи темного села, бачив так звані вищі класи, що здіймаються над цією стіною, включаючи сюди й інтелігенцію, бачив пануючих аж до тузів капіталу, до верхівок бюрократії, до сіятельних дворян. Вся ця піраміда, що навалилась на суспільні низи, викликала в ньому безмірне обурення.

Такі були враження, якими оточувала його дійсність. В міру того як капіталізм, що розвивався, створював все більш численний і організований пролетаріат, Горький все повніше проймався пролетарським світоглядом. Звичайно, і в Горького бували помилки. Але все це давно перемололось і давно відкинуто убік, як пил. Коли після тривалого перебування за кордоном, уже в пору певної зрілості нашого будівництва, Горький повернувся в свою країну, розвіялась вся імла і відбулась дуже дружня зустріч пролетарського письменника з нашою пролетарською громадськістю, з робітниками радянських фабрик і заводів, з трудівниками радгоспів і колгоспів.

Горький, повернувшись за кордон, зайняв там пост одвертого, неблаганного борця за правду про СРСР і зненавидів буржуазію в сотні разів більше, ніж ненавидів раніш.

Підбиваючи підсумки свого величезного досвіду у великому романі «Життя Кліма Самгіна», Горький в той же час відгукується на всі найважливіші події своїми публіцистичними листами. Але, крім цих відкритих листів, в нього йде ще особисте листування з величезною кількістю кореспондентів. До нього і від нього, як зграї птахів, летять послання. Він перебуває в постійних зв'язках з друзями. Летять до нього і чорні листи, напоєні отрутою. І час від часу він, як ударом блискавки, обпалює таких кореспондентів.

Горький незабутніми письменами вписав своє ім'я в урочисті сторінки історії людства.

Так, вписав.

Незабутньо.

Олексій Максимович дожив до величезних перемог робітничого класу, того класу, з яким великий пролетарський письменник злився воедино.

Звичайно, нам доведеться брати ще великі перевали. Але ми вже дуже високо піднялись шляхом, який веде до найвеличнішої мети.

Олексій Максимович оглядається на пройдений шлях і дивиться на шлях наступний. Він старається бути спокійним. Але під твердими вусами вгадується тремтяча усмішка, а на його голубі очі вже навернулася та сльоза, яка відзначає у нього моменти глибокого душевного хвилювання. Він оцінює досягнуте і говорить стиха: «Взагалі добре».

Взагалі добре! — гримлять мільйонні хори, хоча ми всі прекрасно знаємо, що ще багато є поганого в нашому житті. Але ж ми — в будівництві. І всі знають, що Горький разом з нами — в дорозі, в боротьбі і в будівництві.

Горький — письменник-політик. Він найбільший письменник-політик, якого досі носила земля. Це тому, що ніколи ще земля не носила на собі такої велетенської політики. Ось чому ця політика неодмінно створює і велетенську літературу. Ця велетенська література вже починає розквітати...

Горького люблять всі, кому дорогі наша політика і наша культура. А серед тих, кому вони не дорогі, ми відрізняємо дві породи людей. Одна — це люди, які не доросли до розуміння історичних завдань пролетаріату. Друга порода — вороги. Про них Олексій Максимович добре сказав: «Якщо ворог не здається, його знищують».



М. ГОРЬКИЙ—ХУДОЖНИК

Не може бути двох думок про колосальне значення Горького. Він зайняв одне з перших місць в світовій літературі, а в російській літературі не так вже багато письменників, про яких ми могли б з впевненістю сказати, що вони є загальноновизнаними світовими письменниками. Письменник, який є безперечно світовим, письменник, який уже за життя повинен безперечно бути причислений до класиків літератури російської мови, природно, відіграє величезну роль.

Але цього мало: Горький був геніальним виразником в мистецтві першого етапу самопізнання пролетаріату, і зараз, уже на дозрілому і з світовою значимістю етапі, знову-таки є одним з вождів пролетарської літератури. В пролетарській літературі є письменники, що мають величезні заслуги як художнього, так і політичного порядку. Однак перше місце Горького в ній навряд чи хто може заперечувати.

Це примушує ще раз, в другому аспекті розглянути питання про світове значення Горького.

Пролетарська література — явище велетенської світової важливості. Якщо вже зараз вона дає про себе знати багатьма видатними творами і, головним чином, цілком новим началом — і громадським, і художнім, яке покладене в її основу, то в найближчому майбутньому пролетарській літературі судилось стати гегемоном не тільки в літературі нашого Союзу, але й в літературі світовій і відіграти цілком особливу роль, що відповідає великій ролі класу, який її породив. Природно, що перші великі імена, вписані в історію пролетарської літератури, тим самим і виявляються особливо значними серед художників слова всього людства.

Окремий момент, який треба до цього додати, — це велике піднесення політичної активності Горького за останні роки і величезні досягнення Горького як художника-соціаліста також за останні роки.

Ця величезна особа, це величезне обдарування і вся його

творчість не можуть бути вкладені в рамки одного вечора, тим більше що Комакадемія вперше, можливо, 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 буде нас ще дуже довго цікавити не тільки тому, що Горький буде додавати нові шедеври в своїй роботі, але й тому, що важко вичерпати те багатство, яким він нас уже обдарував.

Комакадемія створила бригаду для поглибленої роботи по вивченню Горького і спробувала організувати не тільки роботу окремих молодих дослідників з окремих питань, але зробити цю організацію зразком чи однією з перших спроб дослідницької колективної роботи.

Мое завдання — зробити загальний вступ в цикл монографічних досліджень, перевірених взаємно всією бригадою разом, які складають, на наш погляд, більш-менш вичерпний літературознавчий портрет Горького в рамках першого абрису, першого ескізу.

Я сказав уже, що Горького ми визнаємо першим за часом пролетарським письменником і першим за рангом пролетарським письменником. А проте ще до останнього часу живе сумнів: чи пролетарський письменник Горький? Такий сумнів ми бачимо не тільки в цілому ряді творів буржуазних і напівбуржуазних міщанських критиків; подібні питання доводиться чути і з боку цілого ряду комуністичних критиків. Деякі з них, висловлюючись на користь визнання Горького пролетарським письменником, роблять такі застереження, що в результаті виходить, що вони, мабуть, ще далі від такого визнання, ніж ті, які одверто заявляють, що Горького пролетарським письменником не вважають.

Горбов, який вважає себе марксистом і близьким до нас критиком, визнає на перших сторінках свого етюда, що Горький є пролетарським письменником, але говорить далі, що у Горького величезна кількість помилок. І, продовжує Горбов, дивно, що Ленін не побачив і не зрозумів цих помилок, хоч тепер вони ясні кожному робітфахівцю.

Це вже, можна сказати, край нахабства — думати, що Ленін міг не помітити, пропустити, не знати про те, що не тільки кожний робітфахівець, але навіть Горбов ясно бачить.

Але залишимо остеронь Горбових.

Ті, хто стежив за мистецтвознавчою дискусією на нашому фронті, знають, що навіть в рядах нашого інституту ЛММ є з цього приводу деякі розходження, і та група аспірантів, яка працювала над творчістю Горького, висловлювала почуття великої досади з приводу застережень, які робив щодо Горького т. Нусінов.

З усього цього можна зробити висновок, що це питання нібито є спірним.

Я вже не раз говорив, що нікому не раджу сперечатись 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.

Щодо Горького Ленін цілком певно і недвозначно заявляє, що це — пролетарський письменник і незаперечний авторитет в пролетарській літературі, який і в минулому має величезні заслуги перед своїм класом і буде їх мати в майбутньому. І Ленін говорив це не в такі часи, які були найбільш блискучими для Горького або коли Горький співав цілком в унісон з самим Леніним, а тоді, коли Леніну доводилось його дуже суворо критикувати, коли йому доводилось дуже солідно його повчати, вказувати йому на його помилки, сперечатися з ним часто в дуже різкій формі.

В цій оцінці Горького позначились чудові, глибокі риси не тільки Леніна, але й ленінізму взагалі, бо всі риси, які характеризують Леніна, оскільки він виконує свої функції вождя пролетаріату і людини, поставленої пролетаріатом для того, щоб дотримувати правильності його шляху, завжди мають величезне значення для ленінізму.

Ми в минулому часто трошки грішили тим, що говорили: такий-то галузі Ленін майже нічого не залишив, а раз «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 по одній щелепі або лопатці може відтворити всю тварину. Таким самим чином, часто з однієї фрази, з невеликої статті, з кількох зауважень Леніна чуйний і обізнаний ленінець може уже цю детермінанту розвинути в цілий малюнок — зрозуміти, куди вона веде, частиною якої системи вона є.

Дуже часто невелике зауваження Маркса, Енгельса і Леніна виявляється зародком відповідної дисципліни пролетарської науки в розгорнутому вигляді. Ті чи інші зауваження про математику, про метеорологію або лінгвістику, які можуть вміститись на небагатьох сторінках, виявляються більш вагомими, ніж томи і бібліотеки, написані буржуазними і дрібнобуржуазними письменниками. Ось чому до всіх висловлювань Леніна треба ставитись з усвідомленням того, що в них дуже великий зміст, який вимагає від нас вдумливого ставлення.

Так і тут.

Якщо в моменти полеміки з Горьким Ленін повсякчас підкреслює, що він пролетарський письменник, то над цим треба замислитись; це надзвичайно важливо не тільки для харак-

теристики самого Горького, а й для характеристики пролетарського письменника взагалі.

Ми знаємо, що в перший період своєї літературної діяльності Горький не відображає побуту пролетаріату як такого. Тільки пізніше оповідання «Баламут» дає кілька натяків на пролетарський тип; але порівняно з люмпенпролетаріатом 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 основним образом його творів був люмпенпролетаріат — звідси виходить, що і фундамент і самий будинок Горького непролетарський». Так справді міркували «діагности» школи проф. Переверзева.

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), розгорнув у своїй художній діяльності богобудівничі ідеї, які були дуже серйозно засуджені партією, зокрема в цілому ряді блискучих і різких листів, надісланих Горькому Леніним.

Незважаючи на ці помилки Горького, Ленін неухильно і завжди вважав його пролетарським письменником.

Значною мірою це пояснюється, звичайно, в кожному даному випадку історичними умовами. Ленін вважав, що Горький в усіх цих випадках, навіть в гірших з них, не виходить за рамки 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, спіткнутись, але не піти від нас, живилась кожного разу історичним аналізом становища, і кожного разу Ленін мав рацію. Горький, зробивши хибний крок, прислухався до того, що говорить партія, перевіряв себе і виправляв свої помилки.

У нас таки часто, недосить вдумуючись в слова Леніна про те, що література повинна бути партійною, говорять, нібито письменники повинні бути головним чином ілюстраторами лозунгів партії. Ні, письменникові не відводиться одна тільки роль ілюстратора, і він не сова Мінерви, яка, як каже Гегель, вилітає після закінчення дня. Ні, письменник виходить на сцену не тоді, коли всі соціальні суперечки вже розв'язані, і не для того, щоб сказати: тепер я вам проспівую пісню, яка покаже вам остаточно, що ця справа вирішена правильно.

Письменник — піонер-експериментатор, він повинен йти попереду нашої армії, заглиблюватися в усі галузі пролетарського життя і досвіду, підсумовувати їх своїм особливим методом образного мислення, доставляти 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 якщо письменник має достатню широту кругозору, достатню зіркість ока і чутливість слуху, якщо він обробляє свій величезний досвід правильним, марксистським методом, хоча і в галузі образного мислення, то він не тільки буде ілюстратором готових лозунгів партії, але буде подавати чудові «півфабрикати» для вождів партії, для її ЦК, для з'їздів і громадської думки партії.

І таким чином письменник виявляється не тільки ілюстратором, а певним розвідником.

Горький таким розвідником був. А оскільки Горькому доводилось йти вперед одному — в перший час 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 сторону життя, він дещо перебільшував, дещо 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 бути не може, тут суперечки вкрай підозрілі. Але за межами основних пролетарських настанов іде цілий ряд творчих теоретичних питань. Сперечайтесь, гостро полемізуйте, хай буде зіткнення ліній, хай будуть творчі розходження. Рідко може бути так, щоб все було правильно, — звичайно з тих, що сперечаються, один більше має рацію, другий менше; діалектична істина не є метафізична, і її не можна одразу встановити. Діалектична правда живе і розвивається в суперечності, і в усьому колективі вона поступово виправдовується. Збочення при цьому — необхідні витрати прогресу. Але після того, як партія мала про те чи інше твердження свою думку, всякі розходження з нею, які так чи інакше відбиваються зовні, в об'єктивній діяльності людини — літературній і тим більш політичній, є дезорганізацією нашої роботи. Тут уже входить в дію залізна дисципліна, від якої ми ні в якому разі не можемо відмовитись.

Маркс ставився до письменників м'яко, що можна підтвердити дуже багатьма доказами. І Ленін ставився до письменників м'яко; чи значить це, що він іноді пропускав їх помилки, що він думав: Горький така велика людина, чи варто йому робити неприємності? Ні, Ленін був для цього надто відповідальною людиною. Чим більший 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 лемішкою дружності, 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 буду зупинятися 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 найвеличнішим вождем не тому, що він щось випускав з уваги, а не зважаючи на те, що він бачив всі його недоліки, я переходжу тепер прямо до характеристики Горького як художника.

Горький з молодих літ брався за перо публіциста, і до останнього часу публіцистична проповідницька жилка в ньому дуже сильна. І чим більше Горький ставав витриманим комуністом-ленінцем, тим більш витриманою ставала його публіцистика. При цьому Горький не просто публіцист, а публіцист-художник.

Взагалі між науковою думкою і публіцистикою, з одного боку, і художнім мисленням — з другого, ніякої прірви нема. Але це не значить, що їх можна змішувати до купи.

Якщо тип «чистого» вченого, який боїться всякого образу, всякого руху емоцій, і вважає, що це є порушенням холодної об'єктивності, математичної точності, витриманого наукового дослідження, — у таких учених, можна сказати, зовсім вихолощені образи емоційні, але проте вони можуть давати чудові наукові твори.

В певні епохи письменники бояться думки. Ми знаємо, що в живопису кілька разів починалось гоніння на літературу; живописці при цьому завжди говорили так: треба наслідувати не літераторів, а музикантів, бо літератори вкладають в 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 пустились на такий самий шлях — відомий вірш Верлена про те, що поет повинен думати перш за все, щоб бути музикантом: «De la musique avant toute chose». А що стосується красномовства, 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 ставить це слово в лапки) і що це псувало його початковий розвиток. Але ще в ранній юності він зрозумів, що поет не повинен бути

ні в якому разі людиною красномовною, а повинен бути музикантом. Гете говорив про Байрона: це людина велика, коли вона творить, але нікуди не годиться, як тільки починає міркувати.

Поети, які вважають, що інтуїція і натхнення — це джерела їх творчої роботи, 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 створено в світі мистецтва, належить не до інтуїтивного, фантазмагоричного і безглузлого, — таке мистецтво створювали класи, які не хотіли активності або примушені були відмовитись від неї. Класи, яким треба було орієнтуватись на активність і організувати свої сили для дії, — такі класи висували художників-мислителів. І в цьому випадку публіцистична думка і художня думка поєднуються різним чином.

Іноді буває так: художник пише публіцистичні статті і художні твори; у публіцистичних статтях він є мислителем-художником, а в свої «чисто» художні твори старається публіцистику не пропускати.

Іноді художник 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 якщо доводила, то ніби соромилась того, що вона доводить, і робила вигляд, нібито вона тільки показує.

Недавно опубліковані чудові спогади Татаринової, яка, буди маленькою дворянською дівчинкою, вчилася у 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 говорите нічого про красу, про стиль, про насолоду, яку все це дає?» Він сказав: «Про це вам інші нагадають, а моя справа — показати, які думки були висунуті письменником, чи правильні ці думки і взагалі чи мав він їх». Він, наприклад, з приводу «Першої любові» висловився дуже зневажливо. Дівчинка сказала: «Мені подобається». — «Ну так, написано дуже добре, але хіба в такий час, як наш, можна займатися такими дрібницями?» Ось 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 естетствучим ліберальним дворянам нісенітницями. А тодішні революціонери, народники-демократи з захопленням ставились до

«Що робити?». Жоден роман в історії російської літератури, не виключаючи романів Толстого і Достоевського, не мав тако-го колосального резонансу, як «Що робити?» Чернишевського.

Властиві Глібу Успенському прийоми вкраплення публіцистики в саму тканину художньої розповіді, так що в сусідніх розділах або в одному і тому ж розділі дається показ образів і тут же звернення до читача як безпосередня лірика, безпосередня мова автора або дуже розширена мова якогось героя, який є портпаролом автора,— ці прийоми не повинні бути нами осуджені. Однак навіть наші перші марксистські критики їх осуджували. Плеханов їх осуджував, і навіть більшовик Воровський вважав їх за недолік. І Воровський, визнаючи, що пролетарська література, мабуть, буде відрізнятися цим недоліком, бо вона захоче доводити, як доводили Чернишевський і Успенський, говорив:

«До того часу не буде справжньої літератури, поки наші письменники не засвоять собі прийомів чистого показу, яким володіли дворянські класики».

Але критики, які поділяють ці погляди, вважали, що у Горького занадто багато публіцистики, що від його художньої літератури віє такою публіцистикою, яка викристалізується, випирає, як сіль з перенасиченого розчину, є ніби не художнім навантаженням, що тенденційність веде його до спотворення образів на догоду тому, що повинно бути доведено.

Особливо про це почали кричати, коли Горький перейшов до більшовицької літератури, коли він дав «Мати» і «Вороги». В цей час його публіцистична жилка тим більше впадала в око, що вона була по болючому місцю. Якби це була публіцистика взагалі, можливо, їй ще простили б, але це була більшовицька публіцистика. І ось Плеханов в своїх думках про Горького говорить, що погану послугу роблять Горькому ті, хто тягне його до якоїсь марксистської пропаганди. Художник не повинен займатися цим, художник 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 у Горького неправильні думки, цілком зрозумілий: Плеханов на той час був надзвичайно яскраво виявленим меншовиком, і ці ідеї Горького, розуміється, гладили його проти шерсті.

Трохи менш зрозуміло, чому так само ставився до Горького і Воровський,— загальні ідеї Горького повинні бути йому симпатичні. Очевидно, Воровському з формально естетичної точки зору здавалось, що Горький надто старається свої життєві картини зробити ілюстраціями до лозунгів, що ця поспішність, це старання псують його твори.

Тепер, коли минуло досить часу і ми можемо оглянутись на ті твори, про які тоді багато хто так негативно говорив, ми цих недоліків не знаходимо, ми прямо говоримо, що історично, і навіть з точки зору абсолютної художньої цінності, такі твори, як «Вороги» і «Мати», належать до вершин горьковської художньої творчості. В той час, коли навіть марксистські критики, навіть більшовицькі критики трохи зіпсували свій смак на надзвичайно солодких дворянських творах і їм здавалось гірким те, що пише Горький, в цей же самий час пролетаріат буквально в мільйонах екземплярів читав Горького за кордоном, і кожна газета, навіть соціал-демократична, примушена була на вимогу пролетарських читачів давати його твори в фейлетонах, розповсюджувати буквально в мільйонах екземплярів твори Горького всіма мовами світу.

Я не буду зараз говорити 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).

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 у них публіцистика живе безпосередньо поряд з художньою тканиною їх художніх творів. Гліб Успенський (особливо останнього періоду), розповідаючи про життя людей, дає їх розмови надзвичайно жваво, а потім переходить просто до публіцистики, майже в цифрах. Патетика цих сторінок гірка, сумна, повна відчаю, розум Успенського незвичайно проникливий, гострий, і в його творчості ми маємо уїдливі і блискучі зразкові сторінки публіцистики. Але це не художня література в точному розумінні: тут автор звертається прямо до читача.

У Горького ви цього не знайдете. У нього є публіцистичні твори — вони можуть бути виділені в окремий том. В художніх творах такої публіцистики — якщо не помиляюсь — ви не знайдете, можливо, навіть жодної сторінки. Горький належить до іншої школи, до іншого спрямування — він хоче бути художником, який показує. Але він є представником художнього показу в найглибшому розумінні ідейного. Його не цікавить завдання, скажімо, натуралізму як такого або 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, як воно є, яким воно могло б бути і яким воно повинно бути — вразити їх відтворенням життя в його стогонах, зойках, скаргах, кошмарах, в його падінні,

поразці, в його прагненні до кращого і в перемогах. Горький хоче дати не просто образ життя — він хоче витлумачити його якнайглибше 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. Якщо Маркс вважав за критерій, що показує, який суспільний лад вищий, те, наскільки він сприяє розкриттю всіх закладених в людині можливостей, то Горький міг би взяти це епіграфом для всієї своєї творчості. Він, завжди розповідаючи про приниження людини, про муки людини, пише про те, що людина — це звучить гордо, і вірить в те, що народження людини є величезної важливості акт, що людина — дорогоцінна істота. Якщо зараз вона сліпий кріт, то в цьому винувата неправда життя суспільного ладу. Горький пише не для того, щоб сподобатись, а для того, щоб вплинути на свідомість людей, примусити їх боротися за вищий суспільний лад. І хоч в літературі нашої мови немало письменників, які підходили до літератури з такою ж метою, однак можна сказати, що рівного Горькому по інтенсивності цього прагнення ми не маємо ні серед його сучасників, ні серед письменників попередніх.

Горький — великий реаліст. В його методі основне: наситившись життєвим досвідом з колосального запасу своїх переживань, створити систему образів, які б насамперед вражали своєю правдивістю.

В цьому відношенні його можна порівняти з Толстим.

Коли Воровський говорить вам: погляньте на Толстого, він писав «Війну і мир» як чистий художник; яка велика відмінність між ним і тими пролетарськими письменниками, які неодмінно наплетуть всякі класові почуття, всякі теорії, лозунги і т. д.! Вони ніколи не можуть відійти від своєї програми. А Толстой сидить у своїй Ясній Полянці, настрій у нього ясний, цілі у нього ясні, образи у нього ясні, — читаєш його, і в тебе на душі ясно. (Я перефразовую, звичайно, а не цитую, але сенс 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 дурні! — довелося їх залишити. Про кріпосне право не писав і не хотів писати, — навіть псувати дворянську ідилію! Його завданням було довести цим чорномазизмом — однаково, чи будуть це Дерунови з їх синами, чи Чернишевські з їх синами, — що таке ця панська садиба, які там прекрасні

дівчата, розповісти, як вони сперечаються, як вони розвиваються, як вони люблять, як вони шукають бога, як вони люблять народ, довести, що дворянство має право на гегемонію. Погім, правда, Толстой взяв під сумнів це, вирішив, що саме дворянство гегемоном бути не може, і одягнувся в мужицьку одягу, став до плуга, але це була подальша форма тієї ж великої полеміки, великої оборони від наступаючого капіталізму. Полемістом Толстой був завжди.

Однак він прекрасно знав, як і коли полемізувати. Коли він пише якусь публіцистичну статтю, то він доводить, двадцять разів повторює одне й те ж, старається бути популярним, не боячись видатись нудним. Коли він творить як художник, то вся так звана «простота» його мистецтва спрямована до того, щоб нам здавалось, що автор нічого не додав, нічого не прикрасив, що це є саме життя. І кожного разу ви бачите образи і не бачите Толстого; бачите художню тканину, образи, які можна побачити, тільки маючи властивості і почуття людей, змальовуваних Толстим. 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» художника, яка дає йому силу. З ним стає важко сперечатись. І 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, художник 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 нема 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 «просто» мистецтво, можливо, найвправніше. І справа художника полягає в тому, щоб зовсім не фотографувати, не протоколювати фактів і створювати їх шляхом уяви і фантазії, тобто вигадуючи їх і роблячи так, щоб ви вигадки не відчували і сказали б: ось вона, правда!

Правда, якщо ми будемо порівнювати 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 в деталях, але він дуже цінив його як серйозного і великого художника. Леонід Андреев 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: якщо ми, міщани, виємо від страху, то вийте

І ви з нами. А пан Толстой говорив про Андреева: він мене лякає, а мені не страшно — і відкладав книжку набік. Але від Горького йому було страшно. І він на деякі твори Горького дуже серйозно і сильно реагував, бо спорідненість тут була в основних прийомах — у вірності життю, в барвах, у внутрішній правдоподібності, від якої Горький старався ніколи не відходити, і тому що Горький висловлював правду пролетаріату — класу, який не потребував того перекручення дійсності, в яке впали художники міщанства, що кидалось, втративши голову. Толстой, який лише морщився від крику відчаю кликуші Андреева, не міг не прислухатися до суворого реаліста Горького.

Але в Толстого простота — найвище мистецтво. Якщо 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 кострубатою, бо коли вона буде ритмічною, благозвучною, читач заіпідозрить: еге-ге, це дуже штучно зроблено, чи нема тут якоїсь фальші? А треба зробити так, щоб читач цього не почував, щоб дерево було кострубатим, а не полірованим. У Горького цього нема. Горький дуже любить афоризми, любить викласти думки, схопити характер якомога більш спритно, 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 здавалось, що ця манера являє собою деяку манірність. У Горького інше, — у Горького ця викінченість — хватка, яка наближається в деякому розумінні до імпресіонізму, але знову ж такі це не зовсім те: імпресіонізм хоче дати мерехтіння, миготіння життя, моменти життя в його безпосередньому польоті, і при тому саме моментальному польоті, від миті до миті, від особливості до особливості, від переживання до переживання. Імпресіоністи так топлять об'єктивний світ в 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 вміє залишатися найвидатнішим художником, примушуючи вас ходити по рівному місці серед сіренького дня, і під прикриттям цієї простоти він розставляє величезні сіті, які повинні

вловити вас і примусити піти тими ж шляхами, якими він іде сам. А Горькому подобається, щоб світ сміявся, щоб сонце сипало червінцями, щоб небо було як бездонна блакитна чаша.

Певна частка піднесеності, декламації, певна підкресленість поряд з великою прегнантністю, прагненням до майстерного виразу — це риси, які завжди Горькому властиві і які складаються разом в один букет горьковського художнього реалізму. Вони анітрохи не роблять його менш реалістичним, це тільки 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 нема 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 Гордеев», і особливо «Трое», — композиція до певної міри рихла. І не про це я говорю, вказуючи на композиційну або архітектонічну могутність Горького. Я говорю про те, що він в межах художнього реалізму, тобто колосальної правдоподібності, розповідає тільки те, що входить в його наміри, і тільки так, як це треба для його мети. Його твори з цієї точки зору є тенденційними в найчудовішому розумінні слова. Ви не можете застати Горького зненацька запитанням: навіщо ти це писав? Кожний раз, коли Горький береться за маленьке оповідання або за великий роман, він знає, що це частина тієї піраміди сучасного, справжнього усвідомлення життя, яку він для свого читача буде.

Горький робить з цього основного свого художнього методу деякі екскурси. По-перше, в галузі стилізуючого, гіперболічного або карикатурного мистецтва. Вони в нього не часті, але бувають. Найчудовіший 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. В більшості він вдається до цього тоді, коли просто не може по ходу свого життя, по біографії, по підготовленості дати насичену, розгорнуту картину даного явища у вигляді романа, — він для цього недосить детально 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 і засобами патетичної романтики, тобто

підвищених 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. Горький був першим з письменників, хто відчув велич подій, що насуваються. Він був схвилюваний і схвилював інших. І ця схвилюваність, цей міст від себе до інших будувався в піднесених образах, бо насамперед треба було сказати людям, що прийшов незвичайний час, що миритися більше з буднями не можна, що це — свято і криваві дні боїв, що прийшли 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, звернутись до романтики?

Горький з свого творчого досвіду знає, що це значить. Це значить спробувати охопити все разом в один якийсь образ, в якийсь образ борця-будівника. І він запитує: чи не наступають такі часи, коли ми маємо знову потребу в героїчній романтиці — не тому, що ми бідні і героїки у нас нема, а тому, що надто багато у нас кипить і відобразити це кипляче уже важко, хоча б і в дуже широких реалістичних образах.

Крім того, в романтиці для Горького важлива і друга сторона. Справді, чи є метод Горького діалектико-матеріалістичним?

Ми можемо сказати так: це метод матеріалістичний, це очевидно. Горький ніде не вдається до того, щоб звати по той бік або звати потойбічне сюди. Горький ніде не вдається до сили «чистих» ідей, які нібито можуть міняти хід подій. Горький тримається за живі людські маси і їх 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.

Можливо, розглядаючи в лупу кожне сказане Горьким слово, можна дорікнути йому за якийсь елемент ідеалізму або освітянства, але це така незначна домішка, що він так само мало може перешкоджати нам визнавати Горького матеріалістом, як просвітительство Чернишевського не заважає

нам разом з Марксом і Леніним назвати Чернишевського матеріалістом.

Але 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 (в цьому і є особливе зерно діалектики), під впливом внутрішнього розвитку цієї даності, цього об'єкта відбувається перехід до наступної стадії розвитку. Значить, самі ви візьмете явища в русі, але не так, як імпресіоністи,— не в мерехтінні від моменту до моменту, не як явище кінематографічного порядку, не як зміну особистих відчужань, які викликаються в мені не знаю чим, якимись непізнаними речами у собі,— а якщо ви покажете саморух, рух як результат конфліктів і зіткнень, які є тільки формою єдності різних частин світу, і — що ще важливіше і специфічніше — рух, який виникає завдяки діалектичному розвитку кожної даності, тоді ви будете діалектичним матеріалістом, тоді ваш реалізм набуде не тільки динамічного, але й діалектичного характеру.

Чи є такі письменники? Я не знаю письменника, який був би послідовним діалектиком. Безперечно, прийдуть письменники, в яких буде така ж гострота погляду, як у Маркса і в Леніна. Безперечно і те, що Горький до цього наближається. В «Клімі Самгіні» є дуже багато окремих положень, які надзвичайно близько до цього підходять.

Боротьба старого і нового світу—це діалектичний момент. Те, що труд зчепився з капіталом, що соціалізм бореться з капіталізмом, що на кожному кроці ми бачимо залишки минулого, які глибоко проникають своїм хоботом в майбутнє, а майбутнє в свою чергу врзалось в минуле багатограними, дуже своєрідними лініями,— це не механічний конфлікт, а цілий ряд переходів, які зв'язують в єдність ці два радикально протилежних світи. Природно, що мислителів іноді хочеться одразу в певній прегнантній формі описати всі явища в цілому, охопити весь цей грандіозний конфлікт не мікроскопічно, а телескопічно. Художник це також може зробити, 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 тільки те, чого ми досягли, але чого ми досягнемо. Це можна зробити шляхом утопічного польоту вперед, шляхом змалювання того, що буде через десять, двадцять п'ять років, змалювати не тільки те, що дано історією, але піти далі, у майбутнє, щоб нинішні досягнення і їх тенденцію виявити з набагато більшою ефективністю, з набагато більшою силою.

Звичайно, наше життя дає такі реальні, найдивовижніші

образи, які художникові не приходять в голову. Боязкість повинна взяти кожного, якщо він захоче вивести фігуру, подібну до комуністичного вождя, як свого героя — до такої міри це величний об'єкт, який угадує наперед образ людини-соціаліста. Але проте цілком можна уявити собі таку роботу над образом навколишнього, в якій героїчне начало доведене до найвищої міри, де типи нової людини були б не тільки такими, що народжуються, але й такими, що народились, в якій були б показані подвиги і досягнення не тільки через дуже добре і точне спостереження, але й через процес продовження тенденції. Тоді письменник показує уже не тільки те, що є, але й те, що становиться, і при тому те, що повинно, на нашу думку, становитись, 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 в майбутнє. Коли він говорить, що, можливо, 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 дасть їй мужність. По-друге, є за що похвалити людину, бо це не романтика брехні, підвищуючого обману, це — романтика майбутнього.

Ленін говорив нам, що без любові, без ентузіазму до майбутнього, без мрії не можна бути хорошим більшовиком. Тут насамперед 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 Бедний, яким користувався іноді з надзвичайним блиском Маяковський. Але для цього, говорить він, можна іти ще в бік патетики і в бік ентузіазму, і тут, в цих галузях, створити щось таке, що виходить за межі дійсності, але переконливе для нас. Ми хочемо мистецтва, яке наші високі почуття дає в найвище оформленому вигляді. Таке мистецтво законне, і про нього нам нагадує Горький.

І, можливо, незважаючи на те, що Горький дуже скромно заявляє: я всім своїм корінням вріс у минуле, я мимохіть живлюсь цим минулим, і якщо я люблю до захоплення сучасне, то це не значить, що мені легко змалювати його, що легко втілити в живих образах його і тим більш майбутнє,— ми можемо плекати повну 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 всяких суперечок людиною нашого часу. Про це я тут говорити не буду, про це багато писали. Набагато менше писали про Горького — художника останніх років. Ми маємо ще дуже мало етюдів і ще менше правильних етюдів про «Клима Самгіна», цей незакінчений чудовий епос Горького, доведений поки що до третього тома,— літопису сорока чудових років історії нашого суспільства, що привели нас в надра найвеличнішої світової революції. Я не буду давати докладного аналізу «Клима Самгіна», але кілька слів про нього сказати дуже необхідно.

Я вважаю цей твір одним з найчудовіших творів нашої літератури і разом з тим літератури світової, бо наша література, як ви знаєте, аж ніяк не плентається в хвості. Горький залишився тут вищою мірою вірним своєму основному методу. Це художній показ, хроніка, величезний шматок історії нашої суспільності, даний методом надзвичайно життєвих, правдоподібних, що дихають правдою, картин, відносин, зіткнень, переживань і т. д. В «Климі Самгіні» Горький приводить в порядок весь свій досвід взагалі, свій досвід про інтелігенцію зокрема, і в цьому впорядкованому, переконливому, остаточному вигляді ділиться ним з нами.

В центрі стоїть разуче, з величезною многогранністю створений тип інтелігента-раціоналіста, людини, яка живе життям пуголовка, з слабо вібруючими почуттями. Вібрації ці вона вважає дуже важливими, такими, що дають право вважати себе за розумника і оригінала; але потуги на оригінальність приводять лише до того, що людина ця завжди запозичає чужі думки і навіть сама впадає у відчай від того, що вона не може найти своїх власних думок. Розумник цей ніколи не розумний і не оригінальний. Ця бездушність Самгіна, ця його виїденість, внутрішня порожнеча дуже характерні для буржуазного інтелігента, представника проміжного суспільного прошарку в епоху буржуазного розпаду. Він не хоче з цим погодитись, чинить опір впливам, не маючи своєї твердої соціальної позиції, своїх класових цінностей. Звідси половинчастість, опортунізм. Але Самгін, щоб займати якесь власне становище, повинен вражати глибиною своїх висловлювань,— звідси акторство, зовнішня гра.

Для такої чудової характеристики адвокатського красно-мовного типу інтелігента, внутрішньо пустого торохтіства, як про це колись говорив Шедрін, який дуже добре знав цей тип, важливо було залучити такого Самгіна як свідка його ідейної порожнечі. Якби був взятий сторонній спостерігач, який все забарвлює у певні кольори, то його свідчення було б викривленням або не давало б переконливості безпосереднього свідчення, і Горькому треба було провести все не через себе, а через свідчення самого інтелігента. Він це і робить.

Самгін, як поплавець, плаває на хвилі: хвиля високо — і він високо, хвиля вниз — і він вниз. Він значною мірою, майже з фотографічною точністю і при тому з певною тонкістю і чутливістю, з умінням міркувати, переживає всі соціальні події. Горький завжди вміє зробити це так, що, з одного боку, через 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 фарбами вкриває Самгін все, що він бачить, і як у нього створюється враження від тієї чи іншої особи або історичної події, як він захлинається словами з приводу малозначних речей, як деякі справді величні події в житті здаються йому балаканиною, кволим, пухирчастим базиканням.

Таким чином, Горький показує водночас свідчене і свідка, який є живим документом того, що таке основний тип інтелігенції «дачницького порядку», користуючись горьковським висловом.

Самгін, живучи в колі інтелігентів, стикається з незліченною кількістю чоловіків і жінок з інтелігенції, буржуазії, великої буржуазії, великочинівницького середовища, декласованого дворянства. Подекуди зачіпає він і людей з «народу», в більшості випадково, коли в дуже знаменні моменти приходить з ними зустрічатись. В «Самгіні» подана велетенська галерея людей. Горький всіх їх бачить і до кожного ставиться дуже уважно. Кожний з цих людей є система фраз, і він намагається розібратись у цій системі фраз, аналізує цю систему, чуyno до неї прислухається. Крім того, він чудово знає, що це не є сутність людини, і йому хочеться знати, в чому система фраз розходиться з сутністю людини, яка вона сама по собі. Горький знає, що вони ніколи не вірять в те, що вони говорять,— ні вони не вірять, ні інші. І Горький показує не тільки сенс того, що говорять, але й сенс того, що приховується за цими словами. Він — чудовий лабораторний працівник у справі розвідування всяких сповідей і декларацій інтелігенції. Ось чому вам стає такий ясний весь цей маленький світ.

Самгін живе в епоху велетенських історичних зрушень, починаючи з ходинських подій і перших суперечок марксистів

з народниками, в яких ви застаєте його на початку першого тома, і закінчуючи періодом столипінської реакції. Багато великих історичних подій Горький примушує бачити і переживати самого Самгіна. Він брав участь і в подіях 9 січня, і в боях на московських барикадах,— і кожного разу при цьому Горький вміє дати велетенську фреску цих подій. Якщо ви мали щастя переживати ці події, ви переживете їх знову; якщо ви не мали його — то ви тепер дізнаєтесь, якими вони були, і це величезне суспільне полотно встане перед вами з великою кількістю чудових майже рентгенівсько-проникливих закінчених портретів окремих осіб. Всі ці люди, всі ці події уявляються вам одним потоком, який через суперечності глибоких спорів буржуазної інтелігенції, що тягнеться до демократичних перспектив, і через суперечки народників і марксистів — через всі ці суперечності, через всю цю боротьбу пливе в один бік, як якийсь велетенський льодохід. Зрештою, історичний потік несе все в один бік. Цар, його міністри, його озолочені попи, буржуазія, всі буржуазні високомовні прихвостні і інтелігенція, що розпускає павині хвости, всі ці богошукачі і проповідники — все це пливе в один бік, хоч їм і здається, що вони не плывуть за течією, а йдуть цілком свідомо, гордою і розміреною ходою.

Коли ви дочитаете третій том «Самгіна», у вас створюється враження, що там показані маски, якісь тіні, якісь люди, але серед них є деяка кількість справжніх людей, які мають справжню вагомість, знають, чого вони хочуть, і свідомо роблять справжнє діло.

Горький не вводить в сонм своїх марксистських представників чисто робітничий тип. Основним типом в романі є Кутузов, демократичного походження інтелігент, який здобув велику професійну освіту, хоч він насамперед професіональний революціонер. Це та інтелігенція, про яку сказано в «Що робити?» В. І. Леніна, що це мікроби, які прищеплюють російському пролетаріатові мудрість західноєвропейського пролетаря, які вносять в рух основу твердої організації, запозичуючи її принципи в принципах конспірації революціонерів минулого, і допомагають таким чином народжуватися пролетарській думці і пролетарському активу тут, в нашій країні. Якщо зібрати всі сторінки, присвячені в «Самгіні» цим людям, то виявиться, що їм відведено не багато місця, а враження таке, що вони одні тільки живуть по-справжньому, а Самгін, який по відношенню до всіх юродствує, злоститься, злегка підсміюється,— почуває полохливість і страх, почуває, що це люди іншої формації, інших вимірів, ніж він. Але, звичайно, іти за ними він ніяк не може, ззагалі він безнадійно плутається між революцією і контрреволюцією і, мабуть, буде плутатись так до кінця. Горький захоплює життя дуже широко: він говорить не тільки про те, як люди мислять і спере-

чаються, але 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 лише рідко можемо зустріти в творах літератури; «Клима Самгіна» можна протиставити «Війні і миру» і всякій іншій великій епопеї.

Зовсім разуче враження справляє Горький і культурністю своєї думки. Це така величезна начитаність, це така величезна влада над мовою, над всіма епохами, над культурою, над закордонними враженнями, над переживаннями найрізноманітніших людей, в тому числі різноманітного типу жінок,— він так знає, про що говорять, як вони говорять, що вони читають, яких авторів люблять, які філософські терміни їм подобаються. Культура тут цілком разуча. Дехто каже, що через це важко стежити за тими, кого Горький змалював, важко про них говорити, і не знаєш, як їх оцінити. Не всякий може все оцінювати. Що ж, хай кожний оцінює настільки, наскільки може. Одна людина черпає наперстком, друга черпає відром, але не можна сказати, що море від цього повинно стати калюжею, бо ви нічим іншим, крім відра, не можете черпати. В усякому разі, широта захвату, культурність — це не недолік, а колосальна позитивна якість.

Таким чином, Горький як публіцист, Горький як художник стоїть зараз на одній з найвищих вершин своєї творчості. І ми вітаємо тому 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 цілий ряд таких проблем, які не можуть не випасти з уваги політичних вождів і які не можуть випасти з уваги великого пролетарського художника. Тому користь, яку нам приносить Горький (нічого нам лякатися слова «користь», ми утилітаристи в найвищому розумінні цього слова), користь ця невимірنا. 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.



ГОРЬКИЙ

I

Сорок років літературної творчості великого письменника завжди створюють на завжди зростаючій карті світової культури великий масив.

Такий гірський кряж може бути оцінений як ціле лише на певній відстані.

Результати письменницької праці Максима Горького в усьому її значенні для нашої епохи і для всієї сукупності російської і загальнолюдської культури, відносно місце його на всій багатій карті завоювань людського генія стануть цілком ясними не дуже скоро. Тим більше, що горьковський гірський масив ще далеко не закінчений, і ми сподіваємось ще багато років бачити його даліше прекрасне і велетенське зростання.

Але все ж таки сорок років — це багато. Коли людина, яка відпрацювала сорок років, з того місця свого життєвого потоку, куди принесли її роки, сама оглядається назад, вона бачить довгу звивисту ріку, початок якої вимальовується вже як історія, а вся узорна стрічка набуває цілісного сенсу, який такій людині хочеться прочитати і утвердити для себе, а іноді й для інших.

Якраз приблизно по закінченні сорока років Гете, наприклад, відчув непереборну потребу самому зрозуміти й іншим розповісти, чим, власне, було його життя і творчість.

Я не знаю, чи є зараз в Олексія Максимовича така потреба підбити попередні і тимчасові підсумки прожитому і зробленому... Автобіографічна жилка у нього аж ніяк не відсутня, і їй ми повинні дякувати за кілька книг, які справді є гордістю російської літератури.

Не бракує Олексію Максимовичу і ретроспекції: що таке грандіозна будова «Клим Самгін», як не цілком своєрідний панорамічний підсумок спогадів за кілька десятків років?

Але ми не можемо чекати, поки Горький сам напише свою «Dichtung und Wahrheit».

Б'є золотий дзвін славного сорокалітнього ювілею і нагадує нам, літературознавцям і критикам великої марксистсько-ленінської школи, що в нас ще нема справжньої праці, яка дала хоча б серію точних і чітких фотографій сорокарічного горьковського масиву з усіх найголовніших точок зору.

Така робота повинна бути написана. Вона повинна бути написана незабаром. Індивідуально чи колективно — не знаю. В усякому разі, підготовчі роботи вже є.

Далека від мене думка в цій статті, яка мимохіть виходить з вузьких газетних рамок, дати хоча б абрис, хоча б ескіз цієї в свою чергу попередньої марксистської книги про Горького.

Тут я тільки вказую рукою на горизонт, де над луками і лісами, над рівнем моря здіймається могутній горьковський масив. Тут я тільки вказую побіжно на його живий фундамент, на ті стихійні породи, з яких він «виріс».

Тут я тільки накреслюю для читача лінію, яка дала б йому можливість розпізнати профіль кряжа між хмарами, в яких він губиться.

II

Великі літературні явища, багатозначні письменницькі особи у величезній більшості випадків, можливо, з'являються в результаті великих суспільних зрушень, соціальних катастроф. Літературні шедеври знаменують їх собою.

Ленін в геніальних своїх працях про Толстого, яких не повинен випускати з уваги ніколи жоден марксист-літературознавець або критик, одразу визначив основну стихійну, суспільну, неминучу причину появи Толстого, всього Льва Толстого: широту його таланту, його всеросійського і всесвітнього успіху, безсмертність його художніх досягнень, убогість його філософських і суспільних думок в одному і головному — в тій колосальній катастрофі, яка скоїлась тоді в Росії. Стара, селянсько-панська Русь в смертельних муках вмирала під пресом капіталу, який нещадно наступав.

Героєм, на нещастя, пасивним героєм цієї страшної, сльозами і кров'ю обливої драми був російський селянин.

Зібралась світова хмара сліз, горя, зітхань, руїни, криків відчаю і гніву, пристрасних, роздираючих вагань і шукань виходу, чорним кошмаром став над усією країною криваво-червоний знак запитання: де ж правда?

Шматуючи село, ця криза різко вдарила по поміщицькій садибі. Вона також дістала пробоїну і пішла на дно. Всі старі підвалини захитались, як речі під час землетрусу.

І знайшлася людина, яка за походженням своїм, вихованням, культурним рівнем, тонкою сприйнятливістю і даром писаного слова виявилась здатною перетворити в художні образи селянське горе і селянське вагання. Та обставина, що це був пан, що через це у творах Толстого при їх домінуючому мужикуючому духові, при цілковитому пануванні над усім внутрішнім світом графа питання про страждання селянина було також чимало елементів дворянського порядку, не спонукала орлиний погляд Лєніна загубитись в лежачих на поверхні характеристиках Толстого як письменника дворянства. Ні, не з дворянства виходить вогненний революційний дух Толстого, що руйнує трони, вівтарі і саме дворянство; не від дворянства йшов також і той, по суті, мертвотний і найшкідливіший дух покори, терпіння і непротивлення, який віками був помічником всіх катів у серці самого селянина. Максим Горький так самісінько знаменує собою величезне пізніше зрушення в історії нашої країни.

Буржуазія прийшла, вона утвердилась як домінуючий клас, правда, ділячись владою з дворянськими зубрами. Але то були вже капіталізовані дворяни,— ті самі, про перші типи яких з презирством говорив Толстой ще в «Анні Карєній».

Взагалі грошовий мішок насів на країну остаточно. Але він тільки в певній частині виконував свою хоча б відносну культурно-господарську роль. Він був хижий і репаний. Звичайно, він створював дещо, але він ще більше руйнував.

Історичний досвід інших країн і власний інстинкт підказували йому, що модний європейський одяг парламентаризму, який в той час так добре сидів на плечах закордонної багатї буржуазії, йому не підходить. І хоч ситий російський капіталізм і гарчав іноді шось не зовсім виразне щодо конституції, найміцніше тримався він все ж таки за городового і попа.

І все ж цей капіталізм, який пригнічував країну і своїм розвитком, і своєю недорозвиненістю, був глибоко хворий. Він нудився. Його мучили страшні передчуття. Він був сповнений страху і роздвоєння. Він мав своїх хитрунів, своїх насильників і своїх занепадників, але всі вони вже мали на своєму обличчі печать осуду. Не на радість і не на довге життя народився цей богатир в золотому озброєнні і з кволим серцем.

Звичайно, дальше зростання капіталу продовжувало болісно натискувати на село. Але не той стогін, який було чути з цього боку, сповнив своїм диханням новий дзвінкий художній орган, різноманітні співучі труби молодого Горького.

За його соціальним становищем йому ближче було застійне, болотне, страшенно замучене середовище міського

міщанства, повне стародавньої рутини і рябе від небувалих диваків.

З нього почав Горький. Одну з найчудніших різновидностей її — босяків — взяв він потім за свій об'єкт і нарешті прийшов до пролетаріату.

Але, прислухаючись до музики Горького з самого початку, ми можемо лише з сміхом відкинути поверхові, дозволю собі сказати, дурненькі теорійки про те, що Горький — міщанський письменник.

Йдучи по велетенських слідах Володимира Ілліча, ми можемо і тут сказати: не від міщанства у Горького невгамовна, бурхлива, яскраво-кольорова радість життя, яка пробилась у нього полум'ям з перших рядків його творів.

Не від міщанства нещадна суворість обурення на панівне зло; не від міщанства міцна віра в людину, в її могутню культуру, в її прийдешню перемогу; не від міщанства соколиний заклик до відваги і буревісницький клич про революцію, що наближається. Все це не від міщанства — все це від пролетаріату.

III

Соціальне зрушення, що породило Толстого, яке можна визначити як ломку старої Русі бурхливим наступом капіталістичної промисловості, було зрушенням, так би мовити, одностороннім і безвихідним.

Толстой ідеологічно втік із свого осудженого історією класу до селянства. Але і в селянства не було ніякого виходу. Тільки набагато пізніше міг бути знайдений вихід для селянської бідноти, і вказати їй цей вихід міг тільки побідоносний пролетаріат.

Сам пролетаріат для Толстого, можна сказати, не існував. Революційно-демократичні представники передового селянства з їх великим вождем Чернишевським уявлялися Толстому лише десь в туманній даліні як невиразні, але до краю несимпатичні силуети. Для нього вони були дітьми того ж дявольського міста, безумцями, які хочуть, відповідаючи насильством на насильство, ще більш посилити пекельну смуту наступаючої лжецивілізації і які силкуються спокушати простий народ грубими обіцянками грабежу, поділу і фальшивої плотської благополучності.

Зрушення, що породило Максима Горького, було, навпаки, двоїсте і несло з собою вихід.

Хоч капітал і навалився на країну чавунним тягарем, але в той же час його глиба, як ми вже сказали, давала тріщини, які свідчили про його недовговічність. Навіть в літературі перемога капіталізму відбилась не стільки переможними

піснями, скільки якимсь оханням і скрипінням, а щирі побутописці капіталу, на зразок не бездарного і досить проникливого Боборикіна, так одразу і почали описувати капіталістичний інвентар з хиб, крахів і внутрішніх сумнівів.

Хіба не курйозно, що в російській літературі просто важко знайти письменника, більш-менш відомого, якого можна було б назвати бардом капіталізму? Спроби Переверзева посадити на це місце Гончарова здаються мені вкрай невдалими.

Зате капіталізм мав свою пролетарську підкладку, на яку історія потім повинна була перелицювати людське суспільство.

Правда, те, що впало в око головному літературному виразникові тієї епохи — Максиму Горькому — насамперед, був інший, зворотний бік капіталізму. Як ми вже сказали, безладне, жалюгідне виття страждання міщанського люду, по кістках якого котилась капіталістична колісниця так само, як по кістках селян, це виття було першим диким, стихійним дисонансом, з якого народився грізний акорд горьковського гніву.

Так, Горький насамперед ішов в літературу в чоботах і кошоворотці, сухотний і в той же час могутній, набравшись горя і в той же час жадаючи щастя, ішов, щоб тут, в бельєтажі, в журналах, майже салонних порівняно з його рідним підвалом, розповісти, не приховуючи, страшну правду про «кротів», про їх сліпе, брудне, жахливе життя. В цьому було велике адвокатство Горького, в цьому була його прокурорська промова. Цим визначається його колючий, уїдливі, нещадний реалізм.

Горький осудив свого Луку («На дні»), як людину, яка розважає страждених людей, поквалливо підсовуючи їм в роту чи іншу наркотичну соску брехні. Горький не хотів брехати біднякам, яких вважав за своїх братів, як «Чиж, який брехав». Фальшива розвага, «піднесений обман», які іноді просились під його перо, він відкидав у своїй суворій чесності. В цій чесності, в цій мужності уже позначалось майже несвідомо для самого Горького в перші роки його діяльності наближення нової музики: маршу пролетарських батальйонів, що наступали.

Хто знає, коли б у повітрі вже не пахло весною і революцією, якраз внаслідок зростання числа і свідомості робітників, чи не став би Горький жертвою найпохмурішого песимізму? Адже ми знаємо, що підмоклий народницький ідеалізм його не задовольняв. І чи не звучить обраний ним псевдонім — Горький — як загроза песимістичної проповіді?

Одного тільки не могло статися з Горьким... Хоч як багато всякої лампадної кіптяви і всяких дивацьких домислів релігійного порядку накопичилось в міщанських підвалах, де про-

ходила частина його життя, він засвоїв досить швидко певний імунітет проти «боженьки» в усіх його різновидностях і дозах.

Набагато скоріше можна уявити собі Горького пророком похмурого відчаю, який проклинає безталанне людство, ніж святим à la Толстой, з віночком преподобності над патлатою головою і з благословляючою рукою.

Справа однак в тому, що Горький, який своїм глухуватим басом почав розповідати російському широкому читачеві страшні речі про справжнє життя бідноти, доводячи іноді свою розповідь до нестерпної інтенсивності, не видався цьому читачеві гірким.

Чому?

Тому що у Горького були повні кишені золотих і червоно-блакитних картинок, казок, сповнених дещо наївної романтики, але й безперечного героїзму. І навіть в чудовому, що зробив автора знаменитим,— в такому реалістичному «Челкаші» чубата орлина голова героя, його бронзові голі груди і лахміття освітлені цим золотом, багрянцем і блакиттю високої людської гідності, дзвінкого, мов труба, протесту живописної героїки.

Казкові шати Горький незабаром скинув, але героїчний протест все більше зливався з правдою життя, і так створились горьковські акорди, горьковська гармонія, горьковська симфонія.

Героїчного протесту, заклику до освітленої надії боротьби Лев Толстой не міг почерпнути ні в панів і паній свого антуражу, ні у селян і селянок яснополянського села.

І ніхто ніде в страшній, чорній Росії, ніхто з її художників не міг його нізвідки почерпнути. Тільки слабкою обіцянкою майбутнього стоять інтелігентські романи 60-х років навколо великого «Що робити?» — більше як пам'ятники передчуття, ніж як справжні заклики.

Звичайно, автором творів, які складають майже три десятки томів і називаються «Збіркою творів Максима Горького», був саме наш дорогий, добре нам знайомий друг Олексій Максимович Пешков.

Але те вогненне чорнило, яким написано багато і багато з цих сторінок, не міг він знайти навіть у власному серці. Він писав «живою водою». Черпав він її, сам, можливо, того не усвідомлюючи, з набігаючого прибою революції.

Ось чому за великою, енергійною, дорогою нам постаттю Олексія Максимовича Пешкова височить для нас ще співатор, велетенська постать пролетаря, який ласкаво поклав свою могутню руку на плече людини, що стала його глаголом.

Толстой, безперечно, любив природу. І навіть дуже! Набагато більше, ніж середня людина,— недарма він так чудово вмів входити в психологію тварини. Всіма надрами своєї істоти, всіма органами відчуття, всіма порами шкіри сприймав він природу. Невтомний пішоход, верхівець до вісімдесяти років, довгий час пристрасний мисливець, житель переважно села, Толстой дуже великою мірою — людина природи.

Тільки така людина могла створити завершений образ Єрошки. І чи можна забути образ маленького великого діда, що чаклує на березі моря, яким нам написав його той самий Горький?

До цього треба додати ненависть до міста. Скільки цієї презирливої ненависті вкладено в знаменитий початок одного з романів про те, як люди камінням забили живу землю, і вона все ж таки крізь камінь дала зелені паростки.

І все ж таки Толстой-письменник, Толстой-ідеолог не любить природу: він не тільки до неї своєрідно байдужий, він її боїться, він її майже ненавидить.

Він готовий, в найгіршому разі, визнати матір землю, оскільки її можна орати, а потім жати колоски заради нужденного хліба насущного, та й тільки. Адже що таке природа? Ця осяйність дня і чарівність ночі? Ці квіти, що вражають барвами і одурманюють ароматом? Ця гра стихійних сил, що кличе жити, боротись, втішатись, плодитися, як живе, втішається, бореться, плодиться весь світ тваринний, тільки мудріше, тобто сильніше і свідоміше? Що таке ця природа? Це — спокуса! Це — міраж! Важко повірити, щоб це створив бог. Бог тільки з неісповіданих причин кинув, як незліченний дощ іскор, посів наших душ у цей пишний і злий світ і дав цим душам завдання: не спокушатись, перебути в чистоті і повернутись до нього — первісного осередку духовного полум'я, очистившись од усієї погані стикання з природою?

Таке навіть не стільки селянське, скільки азійське, з Азії селянству нав'язане ставлення до природи, до якого Толстой, наперекір своїй полум'яній чуттєвості і своєму сприйнятливому генію, намагався примкнути, до якого він кликав всіх інших.

Ось чому такий скупий Толстой-пейзажист. Якщо ви і знайдете в нього кілька полотен природи, то вони взяті ніби між іншим, мимохіть.

Небагато винятків лише підтверджують встановлене нами правило.

Тепер пригадайте природу Горького!

Хоч вона іноді і плаче, і сердиться, і кусає людину, але не це пригадається вам з першого ж разу, а незвичайна розкіш і величезна, незрівнянна, я гадаю, навіть незважаючи

на Тургенева, єдина в нашій літературі різноманітність пейзажів.

Горький воістину великий пейзажист, а головне — палкий любитель пейзажу. Він майже не може підійти до людини, почати оповідання або розділ роману без того, щоб не глянути на небо, не подивитись, що роблять сонце, місяць і зірки і вся невимовна палітра небесного склепіння з мінливою чарівністю хмар.

Скільки у Горького моря, скільки у нього гір, лісів, степів, скільки в нього маленьких садочків, закутків природи! Які незвичайні слова придумує він для неї! Він працює над нею як об'єктивний живописець: то як якийсь Моне, що розкладає перед вами її барви своїм чудовим аналітичним оком і своїм, мабуть, найбагатшим в нашій літературі словником, то, навпаки, як синтетик, який дає загальні силуети і однією кованою фразою визначає для вас цілу панораму. Але він працює не тільки як живописець. Він працює над природою як поет. Що за діло, що ми не віримо, ніби захід сонця може бути сумним, ніби ліс може шептати мрією, ніби море може сміятись! Вони все ж таки можуть все це; тільки коли людина стане цілковитим сухарем (а вона ним ніколи не зробиться), перестане вона бачити в явищах природи в чудово витонченому і збільшеному вигляді гру своїх власних почуттів.

Горький з величезною майстерністю користується найтоншим спорідненням людських настроїв і явищ природи, їх іноді ледве відчутним асонансом чи контрастом, щоб створювати своїм людським драмам величний і вишуканий акомпанемент оркестру навколишнього природного середовища.

Хто не зовсім повірить цьому, подумає, що я перебільшую хвалу Горькому — живописцю і поету природи, хай просто візьме будь-який том «Життя Кліма Самгіна» і перечитає там сторінки, які створюють фон природи для людських переживань.

Але чому ж Горький приділяє так багато місця природі? І чи свідчить це про те, що він — пролетарський письменник? Чи багато природи бачить робітник? Чи не відгороджений він від неї кам'яними стінами заводу? Чи не вигнано її з робітничої казарми, з робітничого селища?

Пролетарський письменник Горький любить природу саме тому, чому її не любить, боїться любити староселянський письменник Толстой.

Ми вже сказали: природа кличе жити, боротись, втішатись, розмножуватись, тільки мудріше, тобто сильніше і свідоміше, ніж це роблять звірі.

По-толстовськи, по-християнськи — це спокуса, сіль сатанівська. І однаково як феодально-поміщицький, так і капіталістичний порядок в усьому світі довели, що справді цей

принцип життя і боротьби, яку б творчість він не розвинув, якими б науками не озброювався, якими б мистецтвами не оздоблювався, приводить тільки до гріха і мерзоти, до моральної загибелі, одних як насильників, других як замучених.

Але саме тут пролетаріат і не згоден з усією історією, саме тут і хоче він переробити всю життєву дорогу людства.

Пролетаріат говорить: так, мати природа, наша велика, прекрасна, безжалісна і сліпа мати, ти — маєш рацію; твій світ, твоє життя — благо. Вони стануть повноцінним, перевершуючим всі сподівання благом в руках мудрого об'єднаного людства, в руках вселюдської комуні, яку ми завоюємо, яку ми збудуємо за всяку ціну. І ми знаємо, як її завоювати і як побудувати. А тоді яким великим раєм будеш ти, природо, для нової, прекрасної людини, якою вона повинна стати. Ось чому ми любимо тебе, природо.

— Ось чому і я її люблю,— говорить Горький.

V

Така сама відмінність в ставленні Горького і Толстого до людини. Звичайно, Толстой любить людину. Любов до людини є навіть головна заповідь всього його вчення. Але це якась натужна любов. Любити в людині треба не всю її, а тільки «іскру божу», що прихована в ній. І в собі також треба любити тільки цю «іскру»; тільки свою здатність вірити і любити. Толстой щодо цього цілком стоїть на ґрунті деяких азійських гностичних, богомільських і т. п. вчень.

В людині для Толстого дві людини: одна — від бога, друга — від диявола. Та, в якій, можливо, і часто буває таке красиве тіло, прославляване скульптурою, та, в грудях якої розгортаються найніжніші почуття і запальні пристрасті, викликані музикою, та, в голові якої міститься найдивовижніший апарат мозку, що створив чудеса науки, та, якій хочеться щастя для себе і для інших, розуміючи під щастям повноту задоволення всезростаючих потреб багатого організму і людського колективу, та людина — від диявола, її Толстой не любить, боїться; він її відкинув тому, що бачить її жертвою жахливого суспільного ладу і в той же час винуватцем цього ладу; тому, що в майбутньому він нічого доброго для цієї людини не бачить, а тільки посилення пожадливого пригноблення капіталізму, держави і церкви і марні криваві революції.

Тому возлюбив Толстой іншу людину: тихеньку, смирененьку, подібну до ангелочка, байдужу, безплотну, добреньку, з очима, які завжди сльозяться, вдячну боженькові.

Уже на землі ця людина, цей, так би мовити, Авель, може скинути з себе всю каїнітську пишноту, всю культуру, по-

ділити між собою землю на маленькі городики, садити там капусту, їсти її, удобрювати свій городик і знову садити і, таким чином, живлячись і в усьому милостиво самообслуговуючись, зовсім не мати потреби навіть в сусідові своєму, хіба що для душорятівних розмов чи спільної молитви господу. Поступово, за Толстим, припиняються між цими дурниками (він їх всерйоз і ласкаво так називав: див. казку про їх царство) шлюби; рід людський блаженно вимре, бо виконає своє призначення і чистеньким від усіх пристрастей страшною матерією повернеться до першоджерела духу.

Звичайно, така любов до людини страшніша за всяку ненависть, і ми, комуністи, вважаємо толстовство однією з різновидностей старих азіатських отрут, що вбивають людську волю.

Гете зізнавався, що знак хреста йому ненависний. Так думав багато хто з кращих представників молоді буржуазії. Ми ще міцніше і послідовніше ненавидимо і відкидаємо християнство і всі вчення, що його підготували, і всяку дистилляцію з нього, якою досі займаються занепадники усякого кольору.

А Горький любить людину цілком. Це Горький вустами Сатіна говорить: «Людина — це звучить гордо!»

Горький знає, які бувають злі і які підленькі люди, і їх він ненавидить. Але він знає, що це недоростки, що це — виродки, що це — парш на прекрасному дереві людського життя.

Більше того, він знає, що справжніх великих людей, чистих, сміливих і мудрих, ще дуже мало, що майже нема чисто прекрасних людей.

Але це не перешкоджає йому любити людину міцною закоханістю і вірити в неї твердою вірою, вірою знання.

VI

І тут ми переходимо до питання про ставлення Толстого і Горького до прогресу.

Тут багато що споріднює обох письменників. Толстой вистраждав огиду до патріотизму, до престолів, до знаті, до всього феодального минулого і його залишків.

І Горький, можна сказати, родився з цією пекучою огидою.

Толстой великою ненавистю зненавидів капітал і не дав себе підкупити блиском європейської культури, але, відвідавши Європу, повернувся, сповнений гніву, чітко помітивши всю чорну неправду, яка лежала під поверхнею життя, оздобленого під мармур і задрапованого гобеленами.

І Горький став заклятим ворогом капіталу з самих молодих років. І його також не обманув американський «жовтий диявол», і в обличчя буржуазної «прекрасної Франції» він плюнув жовцю і кров'ю.

Толстой гостро бачив всіляку малодушність, гірке пияцтво, мізерне лукавство, павучу жорстокість різного дрібного люду, в тому числі значною мірою і села.

І Горький з переляканою цікавістю любить розкопувати окуровські нори і показувати наявну в них погань.

Але все ж Толстой саме тут зупинявся: змивши з староселянського лику те, що здавалось йому наносним прахом, він реставрував благообразність батьків і дідів, святих Якимів, красномовних своїм «того-того», напівказкових патріархів, які поздоровляють бідне людство «зерном з куряче яйце».

На міфі про праведне селянство, на міфі про те, що в кожному селянинові сидить праведник, який так і пнеться вискочити з нього назовні, Толстой будував для людства свій містичний капустиано-небесний рай.

І Горький був зупинився на дрібній людині, але, як самородки в золотonosному розсипу, шукав він серед них великі і горді екземпляри. Йому здавалось, що він знаходив їх там, куди якраз вода життя змивала тих, що здавались найбільш непридатними для нього, там, на дні, серед знедолених, там, серед людей-вовків, нестримних протестантів, осіб, не зв'язаних власністю і мораллю, багатирів антигромадськості, інстинктивних анархістів.

Але на цій якнайбільш антитолстовській стадії розвитку Горький затримався недовго.

Сталось природне злиття Горького з пролетаріатом, з його авангардом — з більшовиками.

В літературі цей величезний факт відзначений багатьма блискучими творами, серед яких височать «Вороги», «Мати» і «Життя Кліма Самгіна».

Звідси, звичайно, і зовсім різне ставлення Толстого і Горького до основних культурних цінностей людства.

Звичайно, в інвективах Толстого проти буржуазної науки і буржуазного мистецтва є багато правди, але при цьому він воістину вихлюпує дитину разом з брудною водою з ванни. А дитина ця, хоч як погано виховували її панівні класи, все ж таки міцна і життєздатна.

Якщо люди старого укладу, до яких приєднався Толстой, підозріло ставляться до науки і мистецтва, нехтують технікою, то пролетаріат з захопленням їх вітає і усиновляє. Він знає, що тільки при соціалізмі може вирости наука, може розквітнути мистецтво на всю їх силу.

Це знає і Горький: я гадаю, дуже мало на світі є людей, які з таким радісним захопленням ставились би до уже здій-

снених досягнень науки і мистецтва і з таким тремтячим биттям серця чекали б їх нових чудес.

VII

Пролетарський письменник з величезною яскравістю проявився у публіцистиці Горького.

Ми не будемо тут розбиратись у ній. Вона займає почесне місце у творах письменника. Вона є невід'ємною частиною сорокарічного масиву його творчості.

В силуеті цього гірського кряжа вона височить, як сторожова башта і як захисний бастион.

Публіцист Горький навіть з Західної Європи, головним чином, взяв на себе обов'язок відбивати сповнені зради удари по комуністичній справі, яких завдавали страх і ненависть.

Часто Горький не відповідає на публічний, навіть офіційний удар, ні на дрібний укус якогось з численних своїх уїдливих кореспондентів; вони хмарою гнуса (тайгова назва) гасують над його головою.

Його відповіді завжди морально до смерті вбивають запитувача.

Загалом значна частина публіцистики Горького може бути зібрана у великий і солідний багатством аргументів том під назвою «На варті СРСР».

VIII

Але не тільки «гнус» літає над головою Горького і дзижить йому у вуха.

До чуйного слуху письменника доходять тисячі і тисячі звісток. З увагою і зіркістю, воістину незвичайними, читає він книги, журнали, газети, слухає розмови і має надзвичайну інформацію про те, що робиться в Союзі, та й на всьому білому світі.

«Світ» цей, справді, став досить білим, за винятком островів наших червоних мас.

Цьому закордонному «білому» світові багато не допоможеш, хоч спускати його з ока ні на хвилину не можна. Але звістки, які доходять з Союзу, вони не просто складаються у величезні і вдосконалені музеї горьковської освіченості. Вони повинні служити для справи.

Тут Горький повинен допомогти.

Звичайно, цінна його допомога, наприклад, як збирача

позитивних показників нашого будування («Наші досягнення»).

Але справжній його обов'язок не в цьому.

Він це знає.

Нам потрібна дуже велика література. Нам потрібна навіть величезна література. Такої у нас нема.

Він це знає.

Залучення старих письменників, серед яких є чимало талановитих людей і досвідчених майстрів, перекидання мостів до них, переборення в них тих чи інших внутрішніх перешкод, що заважають їм зрозуміти і прийняти наш великий час,— це, звичайно, справа велика. В цьому, звичайно, Горький може відіграти величезну роль.

Але не в цьому наша сила.

Наша сила взагалі не в учорашньому дні, а в завтрашньому. Наша основна сила — молоді паростки. Не забуваючи ні на хвилину повсякденної роботи і власної творчості, ми повинні багато, багато уваги віддати нашій прекрасній молоді.

Партія обома руками черпає з неї необхідні кадри.

Цілком усвідомлено, що з неї також треба черпати кадри художників, в тому числі художників слова. Цілком усвідомлено, що це абсолютно необхідний загін нашої радянської творчої армії.

З того часу, як покійний Валерій Брюсов правильно встановив, що, крім таланту, художникові слова, так само як всякому художникові, необхідна велика культурна і технічна виучка,— для цього виду навчання повсякчас робиться дещо. Але якось нерішуче, нещедро, небадьоро.

Є багато гуртків літературної самодіяльності, але справа там рухається, як з усього видно, недосить швидко.

Що було особливо гірко, це — недостатня увага з боку молодих керівників пролетарської літератури до великих заповітів Володимира Ілліча щодо навчання у величезній культурі минулого.

Тут є тонка діалектика: вчитися треба критично, значить — треба і вчитися, і критикувати! Почнеш вчитися без критики, з недостатньою критикою — потрапиш в епігони. Почнеш критикувати, не навчаючись, і вийде з тебе зовсім не стопроцентний пролетарський вундеркінд, а щедрінське «Неуважай-Корыто».

Скільки разів мені, як редакторові енциклопедій, журналів і повних збірок творів, доводилось настовхуватись на «неуважай-коритну» критику. І коли спробуєш таке молоде, іноді дуже щедре і симпатичне, обіцяюче «корито» схилити до поваги якогось великого письменника минулого, то він тобі досить прозоро натякне на помилки деяких «поважних» більшовиків.

Ось з цим треба покінчити.

Треба зуміти нарешті збагнути, як це треба вчитися старій майстерності, як це треба розбиратися в старих цінностях з розумінням, з повагою, що анітрохи не заперечує, а лише має передумовою критику.

І це аж ніяк не стосується тільки до літературних і інших художніх зразків минулого, це стосується великої філософії минулого, це особливо стосується науки. Молодому письменникові ніщо не повинно бути чуже, він повинен прагнути до найширшої освіти, щоб нецтво не заважало йому, коли він захоче по-новому відобразити життя для сотень тисяч читачів.

Говорячи про молодих письменників в недавньому листі до Ромена Роллана, Горький сказав: «Культури їм не вистачає».

Можливо, читач цієї статті скаже: «Всі ці останні думки автора, мабуть, і вірні, але прямого відношення до теми не мають».

Він буде неправий.

По-перше, все те, що я написав про необхідність культури для нашої літературної молоді, це — майже в усьому переказ того, що я читав і чув у Горького.

По-друге, тут можна чекати особливо великої допомоги Горького, його великої організаційної роботи. Він може не тільки переконати нашу молодь в необхідності культури. На словах вона сама це повторює та й на ділі цього хоче, тільки не дуже знає, як взятися.

І не одноосібно тільки.

Навіть Горький — один в полі не воїн, але він воїн на чолі певного штабу придатних для цього людей, які повинні розгорнути план колосального культурного просування літературного молодняка до тієї великої соціалістичної літератури, до якої ми всі прагнемо.

IX

Горький, мабуть, дасть нам і обіцяні томи «Самгіна» та інші блискучі художні твори.

Він, мабуть, ще багато разів подзвенить мечем і щитом на публіцистичній охороні наших застав.

Такі наші побажання великому письменникові в день сорокалітнього ювілею його літературної творчості.



„САМГІН“

(До 40-річного ювілею Горького)

I

Багатотомний роман «Життя Кліма Самгіна» (видані перші 3 томи) — один з найбільш значних і багатозмістовних творів Горького.

Роман цей заслуговує дуже докладного аналізу з багатьох точок зору. В даній статті ми спробуємо вказати на його місце в творчості письменника, а також на значення його для нас, тобто для людей нашого і двох наступних поколінь, які творять тепер суспільне життя.

При цьому ми зупинимось майже виключно на глибоко визначній центральній постаті романа.

II

Соціальна епоха, яка породила ті суперечності і їх розв'язання, якими живе і дихає творчість Горького, соціальна епоха, в яку вросло потужне живильне коріння горьковського мистецтва і горьковської життєвої філософії,— це епоха перемоги капіталізму в Росії, грубо кажучи,— епоха дев'яностих і дев'ятсотих років.

З одного боку могло здатися, що перемога ця дуже повна. Промисловий і торговельний капітал, банківський капітал зайняли величезне місце в державі і суспільстві, інтереси його все більш диктували царизмові його зовнішню і внутрішню політику. Правда, країна залишалася все ще у величезній мірі аграрною, личаковою і голодною, але промислова верхівка її зростала з величезною швидкістю і потужною концентрацією.

Країна приносила «своєму» капіталізові величезні жертви, протекціонізм і податки живили його життєвими соками

народу. І в той же час населення все ще надзвичайно терпіло і від недорозвинутості капіталізму: від його хижацьких прийомів, поганої якості товарів, дикого бездоріжжя, дикої безграмотності і т. д.

Не важко було бачити однак, що цей переможець — європеїзований або, по-стародавньому, бородатий і довгополий мільйонер — далеко не є переможцем в тій відносній повноті, як це було в Західній Європі і особливо в Північній Америці.

Російський капіталізм, можливо, і мав досить сил, щоб, спираючись на демократію, завоювати собі широкую конституцію, навіть організувати всеросійську капіталістичну республіку, — але він цього не хотів і боявся. Його максимальні бажання були висловлені під час революційного струсу 1905 року у програмі октябристів. Західноєвропейський порядок не здавався йому міцним і не викликав його заздрощів. Якщо навіть капіталісти Німеччини, а тим більше Австрії вважали за краще поділитися владою з феодалами, з пошаною надавши їм всі декоративно перші місця, то чого ж було чекати від більш східних капіталістів Росії, які пізніше народились і були куди більше налякані?

Треба сказати, що конституційним партнером капіталу була сила, яку набагато точніше можна було б назвати слабкістю: ми говоримо про російську демократію.

Якими тільки сарказмами не картали, починаючи з 48-го року, німецьку демократію люди, подібні до Маркса, Енгельса або Гейне! Але російська буржуазна демократія своєю зрадницькою кволістю перевершила всі західні приклади. Варто тільки пригадати істеричні схлипування, прокляття на адресу народних мас і захоплені заклики до околочного наглядача, з яких складений був знаменитий збірник «Віхи», що нараховував серед своїх авторів чимало найвидатніших «демократів»! І, не кажучи вже про похмуро комічні перельоти з «марксистів» в монархісти, в християнствующі кликуші або навіть прямо в попи джентльменів, подібних до Струве, Бердяєва і Булгакова, — чого варта була вся поведінка «марксистської» партії меншовиків, що звели свою практику в 1905 році до упрошування робітників ввічливецько підштовхувати буржуазію і, в ім'я всього майбутнього людства, не злякати її як-небудь робітничим жестом або словом.

Налякана була буржуазія, нікуди не годилась демократія — але тим більш грізна була позиція пролетаріату. Петербурзька Рада робітничих депутатів дала панові Вітте і їже з ним передчуття Радянської влади.

Вся ця ситуація привела до того, що російський капіталізм, по-перше, залишився шанобливо вірнопідданим щодо царизму, тобто сановних негідників, бюрократичної зграї,

до багатих, хоч і підмоклих землевласників і до всієї юрми ненажерливих дворян. По-друге, в російського капіталізму смоктало під ложечкою мало не з самого народження. Робітниче питання, з загальною постановкою якого він був знайомий, плюс готова розірвати всі ланцюги напружена воля селянства до землі малювали перед ним похмурі перспективи. Все пророкувало йому коротке життя. Це робило російських капіталістів хворими якоюсь «собачою старістю». Мало не в дитячому віці вони вже замогильними голосами підвигали європейському декадансу і будували собі будинки у відповідному прокислому стилі, оздобленому зів'ялими квітами і вихідцями з того світу.

І якщо західноєвропейський капіталізм перед війною підбадьорився і оскаженило знахабнів, то російського буржуа минуло навіть це пізні «бабине літо», і типовим для нього назавжди залишиться поганий запах нечистої совісті, мерхлюндії і прагнення купити собі щось на зразок поваги широкими пожертвуваннями і меценатством.

Від того, що величезний камінь капіталізму, який лежав на грудях народів Російської імперії, був весь у тріщинах, він не був легшим.

Але що було значно важливіше, ніж внутрішня надірваність капіталістів,— це очевидна неминучість, так би мовити, зворотного соціального зрушення: перемога капіталізму в цих умовах значила феноменальне зростання пролетаріату і детермінувала собою те, що це нове велетенське і тверде тіло, вривавшись в російське болото, переверне в ньому всю нестійку рівновагу і стане організуючим центром тяжіння.

Горький зустрівся з пекучими суперечностями життя, з чорною неправдою, людськими стражданнями і підлими пороками саме в цю епоху. І все це мало відбиток згаданих вище соціальних суперечностей.

Горький відчув на собі і навколо себе весь жах буття дрібноміщанського, значною мірою напівпролетарського люду, серед якого він провів перші роки життя. Можна однак сказати, що з перших його кроків на ньому вже лежала інша печать, яка нічого спільного не має з міщанством.

Сама сила гніву, з якою він протестував, і зокрема потреба в щасті, що розгорталась поряд з протестом, позолочена гарячою любов'ю до природи і життя і світлою вірою в людину, сама готовність Горького стати в ряди революціонерів, стати рядовим в армії свободи — все це було породжене новою весною, якою запахло тоді над Росією.

Не кожний відчував цей запах. Багатьом здавалось, що ніч стає все темнішою. Інших pestило якесь передчуття, їм вчувалися якісь заклики, але вони не усвідомлювали, ні звідки йде густе гудіння нового дзвона, ні куди він кличе: так народжувалась та непевна нервова революційність, яка ха-

рактизувала в той час широке коло інтелігенції і йшла на користь народництву, що ефемерно знову розквітло.

Були люди в самому пролетаріаті і біля нього, які знали. Відки лине дзвін, знали, куди він кличе. Західний досвід допомагав їм. Але це були економісти, статистики, публіцисти, пропагандисти, вони виконували в той час славу роботу, яку історія нашої країни і історія людства ніколи не забуде.

Своєю марксистською підготовкою, безпосередньою близькістю до фабрично-заводського пролетаріату Горький перед ними поступався. Основні лінії суспільної ситуації інтелектуально були йому менш ясні. Але його величезна, єдина, безсмертна слава полягає в тому, що творчі хвилі, які йшли від зростаючого пролетаріату, він з незвичайною чіткістю сприйняв своїм художнім апаратом і, надавши цим хвилям художньої звучності, включив їх у свою відповідь художника на навколишній світ, став на самому світанку нашого руху могутнім пролетарським художником.

III

Уже з сказаного в попередньому розділі виходить, що прихід капіталізму і його наслідки в усьому їх обсягу і різноманітності — явище, яке лежало в основі проблем, образів і закликів Горького, було двоїсте, тобто повинно було неминуче викликати нове явище: крах капіталізму і перехід влади до пролетаріату.

Пролетарським впливом, який посилюється, так би мовити, насичена в різних формах вся епоха від кінця вісімдесятих років.

Цю насиченість життєвого матеріалу, що був об'єктом творчості Горького, пролетарським бойовим духом він відобразив чудово і повністю. Присутність цього елемента у Горького відчувається скрізь, навіть в найпесимістичніших його оповіданнях, навіть в найдальших його екскурсах від пролетарського центра і тим більше, звичайно, в таких, що наближались до робітничої теми речах, як, скажімо, «Баламут», і ще більше того у великих пролетарських творах — в «Ворогах», «Матері» і т. д.

Проте Горький творчим корінням своїм, як ми вже сказали, зв'язаний з цією соціальною тезою, з перемогою капіталізму. Теза ця сприйнята була Горьким діалектично, в суперечності, в запереченні, в боротьбі, в передчутті її загибелі і перемоги антитези.

Мені не раз доводилось говорити в дні, присвячені пам'яті великих художників минулого, — Грибоедова, Гоголя, Островського, Чехова, Щедрина. І кожного разу доводилось мені

повторювати, що ці люди, які фізично вмерли, аж ніяк для нас не вмерли, що вони продовжують робити поряд з нами величезну справу. Та червоточина, та нечисть, та мерзота, з якою вони боролись, ще й досі живе або, вірніше, животіє, отруюючи навколо себе атмосферу для всього справді живого.

Володимир Іллєч підкреслював, що нам легше було різними хірургічними ударами відсікти від себе великого (вірніше, великокаліберного) ворога — багату буржуазію, капіталізм в справжньому розумінні слова, ніж незліченних дрібних ворогів, ніж самий дух міщанства, який сидить не тільки в головному нашому, після промислових капіталістів, ворогові, — в куркульстві, але й набагато ширше — мало не скрізь. Він сидить в чванстві і головогупстві якогось представника влади, в дрібновласницькому дусі і куркульській відрижці багатьох середняків, які навіть вступили в колгоспи, в мертвому бюрократизмі байдужого до справи чиновника, в п'янстві, в шкурництві деяких пролетарів, і величезною мірою в різноманітних і на вигляд іноді витончених властивостях і якостях багатьох наших інтелігентів.

Міщанське царство велике і численне в колишній Русі. З ним важко боротись, бо воно поступливе, як болото: розступиться, а потім знову зімкнеться. Його важко перемогти, бо воно в багатолікості своїй безлике, слизьке, вертке, мінливе, легко перетворюється в піщю і знову виникає. Треба ще чимало часу, щоб начало пролетарське, тобто справді людське, осушило наш СРСР від цих смердючих широких тундр.

Так — на жаль, але природно — ви можете ще й зараз зустріти сановитого Фамусова, який проїздить в казенному автомобілі для підпису паперів. Можете зустріти підлабузника Молчаліна, який біжить до нього по тротуару, з товстим портфелем під пахвою. Можете зустріти на якихось зборах громогласного Репетилова, який марно алілуйствує на будь-яку тему.

Тим більше роєм роїться наше, в корені своєму молоде і здорове життя пізнішими літературними типами — верткими Чичиковими, нахабними Ноздрьовими, важкими телепнями, які наче тільки що вийшли з «темного царства» Островського, ідіотичними Бальзаміновими, з яких все ще так свіжо сміється Ердман, і незліченими представниками різних чеховських типів.

Так, великі письменники, яких я згадав, є нашими співробітниками по остаточному знищенню ненависного їм порочного шлаку в людстві.

І треба пам'ятати при цьому, що справа стоїть не так, ніби людство можна легко розділити на овець і козлищ. Звичайно, класовий поділ домінує: але в тому-то і справа, що

кожний окремий представник позитивного класу, наприклад, селянської бідноти або навіть пролетаріату, дуже часто виявляється заражений поганими хворобами міщанства, так що його треба лікувати або, вірніше, йому самому треба добре лікуватись. І хоч слово Володимира Ілліча про те, що Комуністичній партії належать краші, найдалекоглядніші, самовіддані, залишається, звичайно, вірним,— все ж і партійна ограда не є непрохідною для мікробів міщанства, і не треба бути членом ЦКК, щоб знати це.

Така сила проникнення старого духу робить боротьбу з ним особливо важкою і потрібною.

В середні віки думали, що коли нечистого духа зуміти назвати на ім'я, він втрачає силу. Щодо нечистого духу міщанства це значною мірою вірно. Сильним засобом антисептики є — потримати перед міщанином або перед людиною, яка хоча б частково хвора на міщанство, досить чисте і ясне дзеркало.

Це й робило мистецтво. Воно було таким чарівним лікувальним дзеркалом. Воно вміло не просто відображати пику пороку, але ще показувати її водночас з усіх боків і зсередини і так висвітлювати її, що ті, хто дивився в дзеркало, починали сміятись; і з'явилась інша велика антисептична сила — сміх.

Є старовинний вислів: «Хай мертві ховають мертвих». Звичайно, міщанство, яке ще повзає, ворухиться, шкодить, по суті, мертве: йому, що не кажи, не довго ряс топтати. Але я не тому твердив, що Грибодов, Гоголь, Островський, Щедрін, Чехов та до них подібні письменники минулого є нашими корисними співробітниками, що вони самі мертві і їм можна віддати справу «похорону» мертвеччини.

Ні, це неправда, ніби ми можемо віддати мертвим ховати мертвих! Старий вислів — неправильний, і це найкраще доводить наявність іншого старого вислову: «Мертвий хапає живого». Так, мертвий хапає живого; соціальний мрець, мертвий клас, мертвий побут, мертва релігія можуть ще довго існувати як вампіри: їм давно вже треба бути на кладовищі, а вони ще тут, серед нас. Вони лізуть з могил, якщо їх не пристукнули осиковим колом, вони виходять чадом з димаря крематорію і знову опускаються на землю чорною нечистю.

Але, хоч я і визнаю всю фалангу названих письменників цілком живими нашими співробітниками, бо живуть гострим і блискучим життям їх твори, все ж таки мені, звичайно, і в голову не приходять ставити в один ряд їх роботу з наскрізь живою, наскрізь сучасною роботою Горького як художнього побутописця недавнього минулого.

В чому ж відмінність?

Відмінність в тому, що всі ці письменники, благородні і

розумні люди, були лише побічно зв'язані з пролетаріатом, в той час як Горький весь від пролетаріату, і, отже, боротьба його з проклятим минулим, яке намагається схопити наше сучасне, є боротьба пряма, яка завдає смертельних ударів, робить найглибшу вівісекцію, освітлює пики минулого найбільш правдиво і знищувально.

Ось чому Горький, коли б він навіть цілком віддав свій талант художньому з'ясуванню дореволюційного минулого, був би все ж таки, саме як художник, нашим передовим соратником.

Саме цій справі, тобто художньому з'ясуванню недавнього минулого, і присвячені три томи «Самгіна», які вже вийшли.

IV

Величезна хроніка, блискуче почата, але ще не закінчена Горьким, називається «Життя Кліма Самгіна». Цим самим роман характеризується як написаний концентрично, тобто у формі подій, які групуються навколо певного індивідуального центра, навколо героя. Те, що Переверзев назвав «стрижньовим образом»* (таке поняття цей літературознавець так невірно застосовував), тут дано автором цілком відкрито: мова піде про Кліма Самгіна, про те, що відбувалося за десятки років в ньому і навколо нього.

Цей характер свого твору Горький витримує дуже послідовно: в ньому зовсім нема нічого, чому не був би Самгін прямим чи побічним свідком.

Формально можна було б запитати себе: чому, в такому разі, творові не надано цілком звичайної для концентричних романів форми розповіді від першої особи? Ми побачимо нижче, що подібна форма, в даному випадку, художньо і соціально зовсім не можлива.

А втім, у світовій літературі є блискучий ряд так званих «Bildungsromanen», термін, який не дуже легко перекладається на нашу мову і означає: роман, присвячений змалюванню процесу формування молодої істоти в закінчену людську особу. Ці романи майже цілком написані не від першої особи, навіть в тому випадку, коли герой дуже симпатичний авторові і близький майже до об'єднання з особою самого автора, як це ми зустрічаємо в таких видатних зразках даного жанру, як «Вільгельм Мейстер» Гете або «Зелений Генріх».

«Життя Кліма Самгіна» формально є «Bildungsroman»; але центральна постать твору — те, що формально може бути назване «героєм», — аж ніяк не користується симпатією автора і є в усьому антиподом авторської особи.

Це легко могло б привести до перетворення твору в сатиру. Так, «Мертві душі» побудовані також у вигляді серії переживань, зустрічей і подій життя Чичикова.

Звичайно, «Мертві душі» аж ніяк не «Bildungsroman»; для Гоголя було, очевидно, другорядним показати, як з маленького підлабузника і шельми Павлика розгорнувся пишній екземпляр — Павло Іванович Чичиков, і хоч фігура Чичикова сама є об'єктом сатири — незрівнянно важливіше було для автора показати всю країну «мертвих душ».

В творі Горького панорамічне завдання — показати Росію певної епохи в русі — також відіграє головну роль; однак особа Самгіна, в її послідовному розвитку, займає в романі, мабуть, таке ж почесне місце, як місце героя в кращих зразках «Bildungsroman'a».

Точно кажучи, сатиричний елемент, у власному розумінні, відсутній у творі Горького, або, вірніше, він присутній в прихованому вигляді.

Справжній сатирик більшою чи меншою мірою — карикатурист; він не соромиться підкреслювати певні риси своїх образів так, що «правдоподібність» від цього частково втрачається, але зате виграє наша здатність розпізнати звичайно приховане і зрозуміти потворне і смішне незрівнянно легше, ніж це можливо в нестилізованій дійсності.

Горький, навпаки, ставлячись глибоко негативно до свого «героя» і до більшості змальовуваного, не дозволяє собі такої стилізації. Навпаки, він ніби весь час намагається усунути себе як морального суддю, змальовувати речі об'єктивно і цілком безсторонньо. Це сильний прийом — те, що можна назвати прихованою сатирою.

Автор міркує так: матеріал, який я освічу зараз своїм художнім світочем, сам собою так явно потворний, що читач тим більше буде переконаний в його негативному характері, чим сильніше зміцніє в нього враження, що все освітлене рівним світлом дня, без стилізації, так, як нібито життя говорить тут саме.

Прийом цього підкресленого об'єктивізму може бути могутній і в протилежному випадку, тобто коли ми маємо справу з прихованим панегіриком. Автор хоче прославити певних людей або події, але він робить це, змальовуючи їх в усій простоті, без прикрас, бо впевнений, що краса їх говорить сама за себе. У творі Горького, про який іде мова, є й елементи такого прихованого панегірика.

Але щодо самого Самгіна залишається все ж таки своєрідна загадка.

Читач цієї статті міг би спитати мене:

— Ви кажете, що «Життя Кліма Самгіна» є наполовину «Bildungsroman», а на другу половину — рухома панорама

важливої епохи, взята великою мірою через свідчення героя. Чи так я вас зрозумів?

— Ви зрозуміли мене цілком точно.

— Але разом з тим ви твердите, що Клим Самгін — тип, який викликає огиду автора. Значить, Горький взявся змалювати нам докладно розвиток якогось гада і показати нам епоху через суб'єкт цього гада... Признаюсь, мені здається, що або Олексій Максимович поставив перед собою парадоксальне завдання, або ви якось дивно тлумачите його.

— Дорогий читачу, ви правильно поставили питання. Для того, щоб відповісти на нього, треба, по-перше, дослідити, чому Самгін цікавий сам по собі, як герой «Bildungsroman'a», по друге, чому він цікавий як свідок про життя, тобто формально.

Цьому ми і присвяtimo наступні розділи.

V

Читачеві нового твору Горького не може не впасти в око дуже скоро, що характер Самгіна, над в'ясненням якого так багато працює автор, блідий, межує з безхарактерністю, що Самгін людина нецікава, нудна, що внутрішній зміст його завжди запозичений і при тому звужений і обезбарвлений сухістю його психіки.

Легко уявити собі, що того чи іншого письменника захоплює завдання описати соковитого негідника: великого хижака чи отруйну потайну змію, повну звивистого лукавства. Але описати людину пусту і сіру — чи варто?

У нашій літературі ми маємо один класичний образ пустоти, розроблений з великою старанністю. Салтиков-Шедрін, стежачи за занепадом і руйнуванням поміщицтва, порох якого він обтрусив з своїх ніг, створив майже диявольський образ Іудушки Головлєва.

При першому погляді на цю огидну людину-гада може видатись, що в неї є характер, наміри, удача, що вона приблизно нагадує такі грандіозні типи безсовісності, нещадності і прикидання, як, скажімо, монументальний шекспірівський Річард III. Але, придивившись ближче до цього жалюгідного черевоугодника і, по суті, безгосподарного користюлюбця, який сюсюкає, дріботить ногами, завжди базикає про боженька, завжди хреститься, — ми помічаємо те, що вже було відзначене в російській критиці: основна риса Іудушки — страшна порожнеча. Він нікого не любить, нікого не шанує, в нього нема ніяких правил, суто тваринні дрібні інстинкти керують його поведінкою. Цю жалюгідну поведінку, що лежить нижче за все людське, він декорує словоблудством: з своєрідним патоковим пишномовством, безперестану

І безпутно меле він свої нісенітниці православно-християнського і духовно-морального кольору. Мелючи ці нісенітниці, Іудушка, під завісою їх павутиння, робить свої підлі справи. Однак цікаво те, що він не з свідомого лицемірства, як мольєрівський Тартюф, створює собі зручну димову завісу з фальшивої добродетності; ні, він цілком щиро вірить в усі ці нісенітниці. Іудушка справді побожна людина, благонамірний громадянин, прихильник порядку і старовинних моральних укладів. Тільки як вишкребок свого класу він психічно так розгвинчено створений, що якоюсь частиною своєї психіки зворушливо і уклінно шанує боженька і заповіді, а в якійсь там іншій величезній частині запустілого похмурого корпусу, яким малюється його натура, він зовсім темний, безпросвітний безпринципний. Тому саме одночасно може в його каплиці відбуватися богослужіння, а в якійсь там вогкій і темній кімнаті поряд — шахрайство і блуд.

Але скажіть, хіба це не загальна риса величезної більшості християн? Хіба їх «воскресіння» не відділене ровом від блуду? Хіба християнські проповіді попів, пасторів і ксьондзів не звучать словоблудством поряд із звірячою практикою буржуазного порядку?

Тільки в Іудушці ця розгвинченість, ця роздвоєність ясніша, і тому ясніша і страшна порожнеча його внутрішнього життя. Від цієї порожнечі тягне таким холодом, таким жахом, що Іудушка справді набуває сатанічних рис. Визнати Іудушку за чорта або за його личину, тобто представником зла як такого, було б по-філософськи вірно, коли б ми умовились вважати за зло саме порожнечу, саме небуття, коли воно силкується під якоюсь там личиною видавати себе за життя.

Треба сказати, що російський чорт, особливо в руках інтелігенції, все більше набував саме такого характеру.

Нам ніколи тут проводити паралелі між пишними західними чортами і нудними, сірими бісами нашої літератури. Досить тільки пригадати Мефістофеля. Гете прямо говорить про нього, притому його власними вустами: «Я — частка темряви, яка завжди бажає творити зло, а насправді творить добро».

Фігура Мефістофеля така сама або ще діалектичніша, ніж фігура Фауста.

Мефістофель може творити добро тому, що зло його колюче, пекуче. Мефістофель блискуче дотепний. Руйнуючи ідеалістичні міражі і відкриваючи бруд дійсності з погляду спокушуваного, він справді прищпорює людину. Але куди ж може прищпорити людину Іудушка?

І коли Достоевський, який так багато водився з бісами, вирішив привести до Івана Карамазова справжнього біса, свіжовивергнутого пеклом, то він надав йому всіх рис закінченої, життєво вельми досвідченої пошлості.

Російський чорт — принаймні в інтелігенції — завжди дрібний біс, завжди Передонов або Недотикомка. Так це пішло ще від Гоголя, який роз'яснював остовпілому від здивування Щепкіну, що легковажний брехун і мимовільний самозванець Іван Олександрович насправді є не що інше, як персонально злий дух.

VI

От і Самгін — «чортова личина».

Самгін являє собою також соціально спустошений тип. У нього якась щербата сім'я, у нього дитинство водночас балуване і позбавлене живої теплоти. Всі його родичі по висхідній лінії — вишкребки і невдахи. Такий його класово невизначений батько, що випав з дворянства, глибоко пуста мати; облудний його дядько-народник, що пережив себе; довершений телепень його незграбний брат.

В цю гнилу породу нову кров міг влити *self made man*¹ Варавка. Але Горький з чудовим соціальним чуттям розкриває цю яскраву, кипучу, обдаровану натуру ділка. Для кого? Для чого? Перечитайте сцену похорону Варавки. Які підсумки? — Все пішло прахом.

Варавка — типовий капіталістичний пустоцвіт, властивий нашій країні. Правда, такі письменники, як Золя і Томас Манн, твердили, що капіталістичні династії страшенно короткі, в більшості випадків вони вже в третьому поколінні дають виродків і спустошення. Але, по-перше, все ж таки в третьому, а по-друге, всі разом ці династії зіткали колись дуже міцну тканину європейського капіталізму.

Горький назвав одного з своїх капіталістичних пустоцвітів прізвищем Двокрапка. Це — кінець, за яким іде щось нове і роз'яснювальне. Можна сказати, весь російський капіталізм останнього півстоліття був такою двокрапкою. Тому серед капіталістів так багато обдарованих індивідуальностей, що проходили в житті гучно і зникали безслідно.

Із всієї своєї сімейної комбінації Клим Самгін був кинутий в той прошарок населення, який у нас зветься інтелігенцією.

З приводу суті тільки що наведеного терміну було чимало суперечок.

Апостоли самої інтелігенції намагались розкрити зміст терміну так: інтелігенти — це посії критичної думки і чуйної совісті. При цьому однак одразу впадало в око, що всіх товаришів прокурора, адвокатів Балалайкіних, які загрибають грошву, всіх обивателів з університетською чи напівунівер-

¹ Люднна, що сама створила собі становище (англ.).

ситетською освітою, які займаються чим бог послав на державній чи капіталістичній службі або в «ліберальних» професіях, по лінії якоїсь художньої фотографії або зуболікування, — зарахувати в носії критичної думки і чистої совісті ніяк не можна.

Такі люди, як Некрасов або Успенський, які при всіх докорах, які вони могли собі зробити, були вже, звичайно, високими типами світлих інтелігентів, не наслідувались самі причисляти себе до таких.

Некрасов, публічно шмагаючи себе за те, що він не був прямим революціонером, благоговійно порівнював Чернишевського з Христом.

Успенський, як зворушливо описується в одній з його біографій, не знав, куди посадити, як обласкати революціонера-професіонала, який випадково заїхав до нього. Він так само, як Некрасов, Щедрін, Чернишевський, так само, як сотні революціонерів, знаходив слова гіркої насмішки з широкої маси інтелігенції і, виходячи, мабуть, із знаменитих листів Миртова-Лаврова про обов'язок перед народом, називав їх зневажливим словом: «Неплатники».

Щоб надати собі соціальної ваги, інтелігентські партії меншовиствующого і есерствующого напряду любили забувати про це і легко торохтіли про інтелігенцію в цілому, про людей освічених, людей в чистих комірцях як про вибранний клас.

Але окремі представники цього напряду думок іноді розуміли компрометуючий характер такого братання з освіченою частиною обивательщини. Наприклад, Іванов-Разумник спробував сконструювати систему, згідно з якою інтелігент — це самостійна, яскраво виявлена індивідуальність; протилежним інтелігентові началом є міщанство, тобто безликість і натовп.

При такій теорії треба було або зовсім порвати з інтелігенцією, про яку ми завжди говоримо, і визнати розумних і шукаючих селян, хоча б неграмотних, а тим більш свідомих пролетарів якраз справжньою інтелігенцією, або тишкомнишком підсовувати все ж таки думку, що яскраво виявлена особа, чистий комірець і диплом в кишені — нероздільні. З приводу такого відтінку думки ще у Лаврова Плеханов влучно говорив: «Критична особа — починається з чину гурбернського секретаря».

З нагоди ювілею Горького розкашлялась уже забута у нас бабуся Кускова, яка все життя своє вміла займати найбільш праві позиції, які тільки допустимі були правилами пристойності: ступніть правіше пана Прокоповича і мадам Кускової, і вже буде зовсім ганебно.

Звичайно, пані Кускова сповнена ненависті до Горького. Вона формулює її дуже розв'язно: Горький — офіційний бард

Радянської влади, Радянська влада ненавидить інтелігенцію і викорінює її, і ненависть ця взаємна. Пані Кускова бере на себе колосальну сміливість говорити за Радянську владу і за тисячі і тисячі інтелігентів, що працюють в СРСР.

Складний, часом скорботний розділ роману інтелігенції з народом, написаний після 1917 року, пані Кускова, певна річ, не розуміє ніяк. Вона з радістю підтакує тов. Сталіну, коли він говорить, що серед робітників є такі елементи, яких весь досвід глибоких розчарувань привів до огульного озлоблення проти інтелігенції.

Цікаво знати, чи підтакувала б поважна дама словам нашого вождя про те, що серед інтелігенції є закляті вороги комунізму, готові йти на всякі злочини, на всяку брехню, щоб зірвати безприкладно важку, титанічну роботу трудящих мас в Союзі?

Думаю, що вона підтакнула б цьому, бо вона сама, в своїй давній ненависті до більшовиків, що відстоялась за кордоном, дуже недалеко втекла — та й чи втекла? — від найзавершеніших типів наших шкідників.

Але пані Кускова ніяк не хоче підтакнути т. Сталіну, коли він заявляє, що Радянська влада поважає інтелігенцію, що вона має потребу в ній, що всіма своїми заходами, то суворими, то привітними, вона прагне відділити здорову частину освіченого прошарку, успадкованого від минулого, від його безнадійної частини.

І вже, звичайно, не підтакувала б пані Кускова тому хору незліченних голосів, які гнівно заявили б їй: «Ви не смієте від нашого імені, від імені трудящих інтелігентів великої соціалістичної країни, шамкати, що ми ненавидимо Радянську владу. Говоріть за себе і від лиця рідкісних екземплярів паршивих овець, які, можливо, є ще в нашому середовищі».

Згадав я про Кускову не тому, що вважав би в якійсь мірі за потрібне спростувати її «поздоровче» каркання, а тому, що вона також спробувала створити певну легенду про інтелігенцію, яка трохи не на своїх грудях вигодувала змієня Горького, який тепер більшовицькими зубами вкусив ці груди.

При цьому я залишаю осторонь той факт, що Горький, до якого ця сама інтелігенція, майже в повному складі, поставилась з ганебним зрадництвом у дні, коли цілком одурілий Бурцев обвинуватив великого письменника в німецькому шпигунстві, — сам завжди, в усі найважчі часи революції і зіткнення з різними частинами інтелігенції, захищав її з красномовством, з мужністю, захищав так, як цього, здавалося б, неможливо було чекати від письменника, який спрямував уже здавна не одну пернату стрілу не тільки в табір «дачників», але і в терми «дітей сонця».

Мене тут цікавить частково сама легенда Кускової. Чи бачите, вся підпільна і біляпідпільна і особливо заслана і

близько інтелігенція створила теплий і світлий «орден», рівного якому життя пізніше нічого не створило.

За Кусковою виходить, що цей «орден» протестуючої інтелігенції, бунтуючих статистиків, був надзвичайно могутній, що він давав і відбирав славу; зокрема він дав її і Горькому.

Оскільки ясно, що статистично ці побідоносні статистики були до краю малочисленні, то очевидно, що славу вони давали завдяки нерозривному зв'язкові своєму з освіченою обитавельщиною.

Ми маємо таку побудову: внизу широкий сіруватий базис інтелігенції, як сукупність освічених спеціалістів, скажімо так — міщанства, що живе з «розумовою» праці; а вище, при безпосередньому переході — світла верхівка «ордену».

Але пам'ять багато в чому зрадила пані Кускову, яка вже перетворилася в «божу кульбабку». Всі ми, хто належав тоді дуже міцно, не менше від Кускової, до «ордену», згадуємо про заслання і життя засланих, про цю саму «натхненну статистику», із значною огидою. Так, траплялись, звичайно, на заслання великі люди, які успішно боролися проти середовища «ордену». Але загалом спитайте будь-якого колишнього засланого, і він вам скаже: «Не було життя більш склочного, брехливішого, нервово-напруженого, стомливішого, принижуючого дух, ніж в заслання і еміграції. І дивно, — додасть такий «старожил», — адже не такі ж погані збиралися люди: літератори, освічені, що попрацювали на ниві революції, а яку, бувало, купу нестерпних чвар нагородять при сумлінній участі своїх дружин!»

Так, середовище заслання, яке згадується нижегородським раєм пані Кусковій, погано пахло і, якщо взяти до уваги, що над «орденом» і поза «орденом» залишались кращі, що основний кадр засланих більшовиків різко відрізнявся від інших членів «ордену», то, так би мовити, засланий обитавель вимальовується ще сірішим неврастеніком (хоч, вирвавшись із заслання, багато з них ставали знову непоганими або навіть добрими солдатами революції).

Чи не тому саме подобається по пам'яті аромат «ордену» пані Кусковій, що якраз він, цей склочний, прокислий, дріб'язковий аромат відірваності від життя, консервації у власному соку, повною мірою оточує її і тепер, в еміграції, на нових ріках Вавилонських, не на Оці і не на Десні, то на Сені або на Шпрее?

Але це не все. Якщо статика інтелігентської ідилії «ордену» в нашій колективній пам'яті зовсім не та, що в сентиментальних спогадах пані Кускової, то вона ще забула — їй не можна пам'ятати, їй можна тільки перекручено перетлумачувати — історичну динаміку «ордену».

Два слова про це сказати треба.

Взагалі «орден» обіймав революціонерів і, можливо, найближчу периферію коло них.

Хід історії виявився таким, що привів через багатозначний етап 1905 року, через Лютневу революцію 1917 року до Жовтня і влади пролетаріату. «Орден» різко розколовся.

Колись, десь близько 48-го року, Енгельс з геніальною мудрістю і проникливістю передбачав, що в дні, в які виникне диктатура пролетаріату, останнім і найенергійнішим оплотом всього гнилого старого мотлоху, над яким занесена буде залізна мітла робітничого класу, виявляться крайні демократичні партії, що жодним найганебнішим союзом не погребують вони, але підуть разом з поміркованими лібералами, разом з закоснілими консерваторами, разом з лютими реакціонерами, разом з будь-яким зовнішнім ворогом, аби тільки зломити той пролетаріат, якому вони недавно пускали бісики.

«Орден», за винятком своєї більшовицької частини, поведився саме так, як можна було чекати: хай збудеться провіщене пророками!

В Самарі, в Архангельську закінчував «орден» почату справу під прапором буржуазних генералів, які йшли відновити, по-перше, непорушність старого порядку, а по-друге, напівколоніальний характер царської Росії — з прагненням перетворити його в остаточно колоніальний. Так закінчував «орден», почавши з стрілянини, разом з юнкерами, по героїчних масах Жовтня.

Це «забула», цього «не може знати» Кускова. Вона повинна відмахуватись від цього якоюсь брехнею.

Головним засобом для всієї «лівої» частини еміграції, щоб виправдати свій величезний історичний злочин і падіння, є зловороже спотворення більшовицької дійсності.

Нам — більшовикам, нам — радянським трудящим, важко будувати соціалізм в країні, убогій технікою, неграмотній, ізольованій, при безмірно ворожому оточенні. Справа іде по-богатирськи вперед. Цьому є тисячі безсторонніх свідчень. Але труднощі величезні. Напруження доходить іноді до краю, нестатки великі. В цих умовах еміграція бере все, що є темного у величній картині нашого будівництва, додає до цього купи брехні і цим живиться. Від цього пухне в неї печінка, як у «засмученого» миня, а жовцю цієї печінки вона пише замість чорнила.

Досить про легенду про «орден». Я головним чином зупинився на статті Кускової тому, що, докоряючи Горькому невдячність до інтелігенції, ця дама пише: «Інтелігенція, якій він заплатив теперішнім показом її в «Житті Кліма Самгіна»...

Якою мірою Горький осудив інтелігенцію в цьому творі? Чи зводиться для Горького вся інтелігенція до постаті Самгіна? Якою мірою постать ця збігається з інтелігенцією?

На ці запитання треба відповісти, щоб дістати відповідь на основне поставлене нами запитання: чому бездарний Самгін становить такий винятковий інтерес?

VII

В «Житті Кліма Самгіна» Горький зовсім не проголошує огульного осуду інтелігенції. Та цього від нього й чекати не можна було. Звичайно, обивательська маса, хоча б і в дипломованій своїй частині, симпатією Горького не користується. Але, по суті, новий твір Горького, який неодноразово ранише шмагав освічену обивательщину, зачіпає її порівняно мало і, в усякому разі, ніякої нової різкості до того, що говорив Горький ще у «Варенці Олесовій», в «Дачниках» або в «Інженерах»*, не додає. Горький не торкається або поки що не торкається ще одного «ордену» в середовищі інтелігенції, до якого він завжди ставився з високою повагою, можливо, навіть перебільшеною, саме справжніх учених. Оскільки в серії картин, в яких Горький відбиває останні десятиріччя до революції, він захоплює і інтелігенцію, він дійсно має на увазі, головним чином, кусковський «орден». Інтелігенти, виведені Горьким в останньому його творі, належать або до різного роду партій, або до навколопартійних периферій.

Але й тут Горький не йде шляхом огульного осуду. Насамперед він виділяє більшовиків з імпазантною постаттю товариша Кутузова на чолі, з діловою Співак і цілим рядом інших постатей.

На це кусковці могли відповісти: «Тут позначається партійна упередженість Горького!»

Але, панове кусковці, ви нас, більшовиків-інтелігентів, з інтелігенції взагалі не виженете і нашої величезної ролі в історії «ордену» не закреслите.

Звичайно, ви, хто належить до інших, невдачливих і переможених партій, боролись з нами ще до революції і вважали нас заблудлими. Нашу роль після революції ви визначаєте найрізкішими словами. Це справа ваша. Справа вашої партійної упередженості.

Але як змалює Горький більшовиків у своїй панорамі? Вони різко відрізняються від усіх навколишніх тим, що вони знають, куди йде справа, вони передбачають Жовтень, вони передбачають диктатуру пролетаріату. Тому їх слова і вчинки мають діловий характер. А інші пхаються, як сліпі щенята, і слова їх, іноді красиві і розумні, виявляються тріскотною фраз, а не мовою фактів.

Хай це партійна упередженість. Ми, більшовики, ніколи не заперечуємо, що в усьому проводимо партійну точку зору. Але візьміть партійну «упередженість» нашу, висловлену в

даному разі Горьким, і партійну упередженість різних кусковців і кусочників еміграції. Зважаючи ту й іншу «упередженість», ви не можете не відчувати, що історія кидає на нашу шальку ваги величезну гирю.

Хіба ми не перемогли вас? Хіба Жовтень не прийшов? Хіба диктатура пролетаріату не здійснена? Хіба можна знайти грамотну людину на земній кулі, яка не змушена була б визнати, що революція, яка створила СРСР, є найвеличніша, просто об'єктивно найвеличніша і найграндіозніша з революцій, які бачив світ?

Партійна упередженість Горького при змалюванні більшовиків виправдана історією. Вони справді правильно оцінювали майбутнє.

Ну, звичайно, білий табір всіх відтінків тишить себе новими пророцтвами: все це, мовляв, провалиться.

За це йде боротьба далі. Ми впевнені в майбутньому пролетаріату і в перемозі комуністичного будівництва в нашій країні. Ви не вірите. Ми будемо з граничним напруженням сил боротися і працювати. Ви будете каркати і змовлятися з дряхліючою буржуазією проти нас.

Але мало того, що Горький виділив серед інтелігенції більшовиків і осіб, що допомагають їм; він зовсім не пише чорними фарбами портрети всієї решти. В «житті» можна знайти чимало загалом симпатичних типів; вкажемо для прикладу хоча б на незграбну, але пряму і милу фігуру Інокова, яка ніде не знаходить собі місця.

І все ж таки певна, дуже широка частина інтелігенції може вважати себе ураженою цими трьома томами. Типом Кліма Самгіна Горький влучає навіть не стільки в який-небудь прошарок інтелігенції, скільки в певний широко властивий їй елемент, в деякі найхарактерніші риси, в деякі поширені вади. Ті, в кому багато Самгіна, можуть побачити в його образі ляпас собі. Ті, в кому його небагато, побачить тут немов цілющу хірургічну операцію, яка вирізає з них хворе.

VIII

Клим Самгін насамперед і в повному розумінні слова — художній тип.

Що значить художній тип?

Створити художній тип — значить підмітити в суспільстві якісь дуже поширені позитивні або негативні риси чи їх комбінації і сплести їх в одну особу, яка була б по змові точніше і глибше схожа на собі подібних живих людей, але яскравіше виявляла б ту характерну комбінацію, яку хотів висвітлити автор.

Однак цим справа створення справді художнього типу не закінчується. Якщо художник знанням і чуттям своїм аналітично виявив в суспільстві дані риси і потім вміло синтетично склав їх в образ, образ цей неодмінно буде мати на собі печать механічності: це буде, можливо, надзвичайно добре зроблена лялька, дуже схожа на живих людей, дуже смішна, дуже повчальна лялька,— але не більше того.

Такі типи годяться в дидактичній літературі, в карикатурі, в сатирі; їх, між іншим, обстоював в свій час так званий «Літфронт». Я не заперечую, що зразки, на які при цьому вказували, не говорячи вже про Шедріна, але, скажімо, в тому ж «Пострілі» Безименського,— мають свою художню цінність.

Але мистецтво може дати більше. Воно дає більше, якщо талант художника дозволяє йому уявити і втілити справжню індивідуальність, тобто особу неповторну, як усяка жива особа, і зробити це так, що риси якнайширше типові від цього не тільки не втрачають, а знаходять своє природне доповнення, своє гостре завершення в рисах чисто індивідуальних.

Майже всі великі типи і величезна більшість справді значних типів зроблені так. Художник народжує на світ нову особистість, цілком пластичну, цілком живу, і тоді життєздатність такої особистості-типу виявляється більшою, ніж у переважної більшості живих людей: люди народжуються і вмирають, а Едіп або Гамлет живуть сотні років і не виявляють ніяких рис одряхління.

Саме так зроблений і Самгін. Самгін — жива особа.

Коли т. Ермілов обстоював «живу людину», він значною мірою мав на увазі те, що я говорю тут,— і остільки мав рацію. Я і зараз вважаю, що гоніння на «живу людину» було чистісіньким непорозумінням. Це не значить, що у т. Ермілова не було помилок.

Карл Маркс у своєму чудовому листі з приводу «Зіккінгена» висловлює частково ту саму думку: він дорікає Лассалю в тому, що він не «шекспіризує» своїх дійових осіб, а «шіллеризує» їх; він пояснює, що у Шіллера особи є носіями певних тенденцій. Ніхто не буде заперечувати, що, очевидно, Маркс вбачав у Шекспіра справді живі багатогранні особи. Ця здатність Шекспіра широко визнається: варто тільки згадати думку Пушкіна.

Та обставина, що Маркс в той же час — і головним чином — вказує Лассалу на недостатню класовість його підходу до своїх персонажів, тільки підкреслює перед нами очевидну думку Маркса: виходячи з ідей, створюючи типи для носіння їх, живих образів створити не можна; а виходячи з класів, прагнучи створити соковитих, повноцінних виразників цих класів, можна уподібнитись Шекспіру.

Отже, Самгін є, на наш погляд, художній образ в найточнішому розумінні слова, притому взятий як представник класу.

Ні в якому разі не треба при цьому думати, що типи можуть представити клас тільки в його цілому. Основних класів дуже небагато, але вони розпадаються на безліч груп. Клас в кожную дану епоху ніби складається з якоїсь кількості основних типів. Підмітити і описати ці типи в їх взаємодії і їх відношенні до інших класів — є головним завданням художника-побутописця.

Та обставина, що якомусь класові або групі, в даному випадку інтелігенції, тобто дрібній буржуазії в тій її частині, яка живе з «розумової» праці, можна поставити в провину широку наявність в ній типу Самгіна, наявність деякої великої чи малої частки Самгіна в дуже багатьох представниках цієї групи, — це є, звичайно, обвинувачення.

Але це обвинувачення, по-перше, глибоко справедливе.

По-друге, це обвинувачення глибоко корисне.

Насамперед, проте, що таке Клим Самгін?

Як ми вже сказали, Клим Самгін як живий художній тип має безліч індивідуальних, тобто нетипових, тільки йому властивих рис. Чуття художника дає можливість письменникові так вибирати ці індивідуальні риси, що вони не суперечать образіві, а ніби доповнюють риси типові.

Залишаючи зовсім осторонь питання про те, чи відбувається творчість такого типу цілком при світлі інтелекту, тобто так, що весь процес цієї творчості відкритий свідомості художника, чи він відбувається в певній своїй частині, з точки зору інтелекту, ніби навпомацки, в порядку інтуїції і проте глибоко розумно і доцільно.

Скажу тільки, що частина нашої молодого критики занадто перегнула палку, захищаючи чисто інтелектуальний характер художньої творчості і боячись, як чорта, допущення роботи художньої фантазії позаінтелектуального порядку.

Про це у нас, звичайно, буде ще чимало суперечок. Повторюю: я залишаю осторонь питання про те, чи здавав собі Горький, подібно до механіка, який будує машину, точний звіт у тому, як склав він складну постать Самгіна.

Як у кожного індивідуума, у нашого «героя» є ім'я. Чисто інтелектуальний художник вигадує прізвиська абстрактно: Правдін, Молчалін і т. д. Дуже часто художник дає просто випадкове ім'я, просто поширене прізвисьце. Найтонший спосіб найменування значного типу важко охарактеризувати інтелектуально: він полягає в якомусь глибокому і неясному, але відчутному внутрішньому консонансі типу і імені. Прикладів у нашій літературі багато, і я на них не буду зупинятися.

У нашого «героя» ім'я цілком індивідуальне. Хіба ви зустрічали де-небудь іншого Кліма Самгіна? — Але воно характеризує його.

В ньому є щось химерне, — воно разом з тим емоціонально значне.

Клим — це звучить сухо, вузько, нагадує слово «клин». Самгін — ви почуваете тут цю «самість», цю опору на себе, це бажання бути самим собою.

При звуках цього імені мені одразу вимальовується зовнішність, подібна до знаменитої «Людини в окулярах». Добужинського. Але це не тільки така ж вузька, така ж безока, така ж штучна, така ж нудна істота. Це ще С а м г і н: у нього голова трохи піднесена вгору з почуттям власної гідності, у нього є в чомусь — в комірцях, у галстуку, в зачісці, при всій їх холодній коректності, — претендуюче на власний стиль і ніби на якусь стриману артистичність. Фігура невелика, невисока, але ніби завжди на людях піднесена бажанням здаватися вищою. Мова не тільки суха формою, але й звуком, в корені своєму глибоко нудна, ніби з самого порога непотрібна — і в той же час з сильним нальотом адвокатської спритності, самослухання і претензії.

Такий Самгін зовні, і справді, ніяк не можна назвати тільки що накреслений силует інакше, як К л и м С а м г і н.

У Самгіна є своя індивідуальна сім'я, у нього є своє індивідуальне дитинство, у нього є свій, певною мірою, індивідуальний життєвий шлях. У нього є свої індивідуальні романи. Однак ці глибоко індивідуальні елементи чудово підготовляють, розкривають, доводять основне в Самгіні.

У нашому критичному аналізі нам нема потреби зупинятися на цих індивідуальних рисах. Ми прямо підемо до суті, до типового в Самгіні.

Як ми вже сказали, Самгін — «чортова личина».

Це один з проявів пустоти. Це пустота, яка носить личину примарного життя.

Примарність морочить не тільки інших, але й самого Самгіна. Він вірить в реальність. Але не завжди; він іноді ніби догадується, що він — ніщо.

Чим пояснюється соціологічно така пустота деякої значної частини нашої інтелігенції, у одних повна, в інших часткова?

Насамперед позакласовим або безкласовим становищем інтелігенції.

Про цю свою рису «вожді» інтелігенції кричали як про щось таке, що ставить їх понад класами. Насправді це ставить їх в порожнечу. Не всіх, звичайно.

Краща частина інтелігенції, переважно з інтелігентського пролетаріату, переходить до трудящих: в епоху Чернишевського — до селянства, в епоху Леніна — до пролетаріату.

Друга іде на службу вищим класам — хто бюрократичній державі, хто капіталові.

Можна однак спостерігати часткову порожнечу і в тих, і в других: трапляється, що інтелігент-революціонер знаходить в собі якісь там сумніви, співчуття, оглядається по боках,— одне слово, позбавлений цілісності.

Ще частіше це буває з перебіжчиками на службу вищим класам. Їх мучить совість, вони іноді люблять поговорити про свої «дві душі».

Але найповніші випадки порожнечі ми спостерігаємо серед інтелігенції, яка свідомо поставила себе в становище двох (або більше) таборів не борців, а тільки гостей випадкових. Або навіть таких «самостійників», які і в гостях ні в якому таборі не бувають. Ось у таких нема історичної долі, нема принципівих поглядів, нема програми.

Якщо така людина нерозумна і мало освічена, ми говоримо: «Безнадійний, сирій обиватель»,— і ставимо хрест. Якщо ж він, як Клим Самгін, не дурний і освічений, то він неодмінно старається показати, ніби він політично, морально, культурно існує і діє, і тоді характер «чортової личини» виходить на перший план.

Важливою рисою Самгінних є те, що німецька психіатрія називає «Geltungsdrang», тобто прагнення надати собі ваги або помітності.

Тут є нюанс: люди, що прагнуть надати собі ваги,— мається на увазі більшої, ніж їм властива по суті,— все ж таки можуть при цьому жадати якоїсь корисної діяльності; таких людей можна назвати реально честолюбними.

Толстой якось надзвичайно вдало сказав, що цінність людини визначається дробом, чисельник якого — його справжні достоїнства, а знаменник — його зарозумілість. При несприятливому характері цього дробу реальні честолюбці дуже нестерпні, бо вони завжди лізуть на таку справу, яка їм не під силу. Але набагато нестерпніші люди, яких можна назвати декоративними честолюбцями: для них важлива не вага, а саме помітність. Вони можуть бути самі внутрішньо переконаними, що їх золотий наряд — дешева фольга і мішура, що «роль», яку вони відіграють у суспільстві,— непотрібна, тільки б вона була помітна.

Звичайно, серед інтелігентів дуже багато індивідуалістів, які міцно борються за свою кар'єру, за своє «місце» і при тому борються серйозною зброєю,— тобто ділом. Їм іноді властиві бувають смішні і дріб'язкові рисочки нікчемного честолюбства, але не це в них істотне. Толстовський дріб у них все ж таки доброякісний. Є серед інтелігенції чимало реальних честолюбців. Дуже багато серед них і честолюбців декоративних.

Чому їх так багато серед інтелігенції?

Тому що майже всі види занять інтелігенції такі, що успіх в них (заробіток, репутація, слава і т. д.) залежить від чисто індивідуальних рис — від оригінальності, від обдарованості. Підуть до такого адвоката, лікаря, портретиста, запросять такого актора, музиканта, який незамінний. Легко замінним — ціна гріш. Важче замінним — карбованець. Незамінний може «дерти». Тому майже кожному інтелігентові хочеться бути незамінним. І справа тут не тільки в гонорарах, а в громадській увазі, успіху в жінок і т. д.

Ось чому Самгіни, будши порожнім місцем і носячи лише машкару життя, стараються оригінальніше розмалювати цю машкару.

Самгінство — це, в одну з головних черг, бажання бути самим собою, єдиним, ні на кого не схожим.

На цьому бажанні, при відсутності відповідної можливості, побудована, між іншим, чудова драма Ібсена «Пер Гюнт».

До цього треба додати ще одну величезної важливості соціологічну обставину: інтелігент того типу, про який ми говорили, тобто свідомо «надпартійний», перебуває на перехресті ідей і течій. Оскільки сам він порожній, то ідеї ці вливаються в нього вільно. Іноді вони захоплюють його поперемінно, і тоді ми маємо перед собою тип перевертня, іноді вони поєднуються в ньому водночас, тоді перед нами тип еклектика.

Самгін гаряче бажає бути оригінальним. Більш-менш значним оригінальним ідеям у нього вирости нема звідки. Тому він з відчаєм сам часом констатує, що вся його надута оригінальність — чучело, набите, як покидьками, чужими клаптями.

Взагалі, якщо Самгін, коли він входить в освітлену вітальню, де сидять вмілі балакуни і, висловлюючись терміном Северяніна, «дотепне дамське товариство», повинен трохи козиритися, в міру бундючитися, то на самоті він часто повинен нагадувати картонного блазня, з якого вийняли пружину: горбитися, морщитися, кістлявим жестом протирати окуляри, кліпати безбарвними очима і думати про самого себе сумні речі.

У Горького Самгін в одну з таких хвилин міркує дуже влучно. Згадавши слова рудого філософа Томіліна: «На більшість людей багатство вражень впливає нищівно, засмічуючи їх моральне почуття. Але це саме багатство вражень створює людей винятково цікавих», — Самгін вночі, лежачи в ліжку, замислюється над цією думкою. «В цих словах Рудого вчителя Клим знаходив щось і страхаюче, і спокусливе, йому здавалось, що він уже перевантажений досвідом, але іноді він відчував, що всі враження, всі думки, нагромаджені ним, непотрібні йому. В них нема нічого, що міцно пристало б до нього, що він міг би назвати с в о ї м о с о б и с т и м домис-

лом, вірою. Все це жило в ньому наче проти його волі, і неглибоко десь під шкірою, а глибше була порожнеча, яка чекає наповнення іншим змістом. Це відчуття розладу і ворожнечі між ним, який вміщає, і тим, що він містить у собі, Клим відчував все частіше і тривожніше. Він заздрив Кутузову, який навчився вірувати і спокійно проповідує вірування свої»*.

Чого ж не розумів Самгін? Якої таємної пружини?

Він не розумів, що різноманітність вражень, різноманітність поглядів та ідей тільки тоді перетворюється в систему, тільки тоді стає чудовим керівництвом до дії, коли вона сконцентрована навколо деяких домінуючих думок і почуттів. А домінанта дається характером; характер зустрічається найчастіше у представників найбільш визначених і міцних класів та груп. Для «позакласової» частини інтелігенції безхарактерність не може не бути властива. У Самгіна немає домінанти.

Ця жалюгідна істота переживає іноді глибокі і по-своєму витончені внутрішні драми. Часто — в ту ж хвилину, як він визнає з гордістю свою «складність», — у нього з'являється гіркий здогад про те, що компаса, який показує шлях, у нього все ж таки нема.

Горький прекарсно описує таку внутрішню тривогу в такому «мополозі»:

«Я ні з ким і ні з чим не зв'язаний, — нагадував він собі. — Дійсність мені ворожа. Я ходжу над нею, як по канату». Порівнювання себе з канатоходцем було і несподіване, і образливе. «Жаліти — нічого», — напівзапитливо повторив він, розглядаючи свої думки, ніби здалеку, збоку, і очима якоїсь нової думки, не оформленої словом. І те, що за всіма його старими думками живе і спостерігає ще одна, хоч і невиразна, але, можливо, найсильніша, викликало у Самгіна приємне усвідомлення своєї складності, оригінальності (роззявка моя. — *А. Л.*), відчуття свого внутрішнього багатства. Стоячи серед кімнати, він курив, дивився під ноги собі в блідорожеву пляму світла і раптом згадав східну притчу про людину, яка, сидячи під сонцем, на перехресті двох доріг, гірко плакала, а коли перехожий спитав, чому вона ллє сльози, відповіла: «Від мене сховалась моя тінь, а тільки вона знала, куди мені йти». Слізлива людина в притчі була названа дурнем».

Перейдемо до іншого коріння і квітів самгінства.

Інтелігенція є група дрібнобуржуазна. Іншими словами, вона не володіє капіталом. Вона продає свою працю. Але кому можна було продати свою працю? За добру ціну? Так, щоб життя було влаштоване, сім'я забезпечена? Ясно, імушим. Одні йшли на державну службу, а яка була держава — кожному відомо; другі обслуговували багатих людей. Ті,

кому це не вдавалось, або хто від цього ухилявся, за рідкими винятками залишались бідними.

Цей класовий тиск знаходить всередині інтелігента в більшості випадків деякий контртіск. Особиста порядність часто підказує, що діяльність на потребу експлуататорів погано тхне. Сама спеціальність, можна сказати, всяка спеціальність, штовхає свого носія, при глибоких і чесних роздумах над її цілями, до висновків надто радикального порядку. Точно кажучи, закінчено чесний лікар, педагог, художник і т. п. не може не бути соціалістом.

Інтелігенти, які так чи інакше, тією чи іншою мірою зберегли свою чистоту, мають певну моральну вагу. Мимо їх думки не так легко пройти. Їх осуд раниць або принаймні боляче дряпає.

Все це безперечно мало місце і в дореволюційній Росії.

Освічений прошарок, різночинці, існування яких певною мірою викликане було самим урядом, який пристосовувався до потреб капіталу, одразу був взятий під поліцейський нагляд. Страх перед всезнаючими органами уряду — жандармами, охоронниками, поліцією — був надзвичайно поширений серед інтелігенції. А як же інакше? Хіба ці сили не могли замордувати і знищити людину навіть на підставі однієї підозри в її причетності до революції? Якщо перелічити тільки найбільші жертви страху перед урядом, тільки великих представників російської думки і російського художества, і то вийде великий мартиролог.

Звичайно, це не перешкоджало інтелігенції виділяти героїв; але недарма Некрасов називав їх «табором гинучих за велику справу любові».

Самгіни — це люди, яким гинути за яку б там не було справу не хочеться. Поліції вони дуже бояться. Вони так її бояться, що при удачі вона навіть може приручити їх до себе. Самгіна, мов сірник, чиркнуло об поліцію. На його щастя, наполегливості не було виявлено, а то цей сірник спалахнув би смердючим сірчаным вогником провокаторства. А втім, в багатьох випадках Самгін підходить до самого порога зрадництва і навіть злодійкувато переступає його.

Але в Росії проти поліцейського тиску розвинувся величезний контртіск кращої частини інтелігенції, тієї, яка переходила на позицію селян або, пізніше, робітників.

Не тільки тавро зрадника, поставлене рукою авангарду інтелігенції, було пекуче, як тавро Каїна, але навіть докір в байдужості до революції, в безбарвній обивательщині лякав, примушуючи навіть боягузів давати гроші революціонерам, надавати їм квартири, висловлювати співчуття, іноді побічно співробітничати з ними.

Звичайно, таке недоумство, таке існування між двома грізними жорнами доводило до дворушництва, внутрішнього знівечення.

Горький багато разів визначає ці риси у Самгіна. Наведемо хоча б одну цитату:

«Євреї були антипатичні Самгіну, але, знаючи, що ця антипатія — ганебна, він, як багато хто, приховував її в системі фраз, названій філосемітизмом. Він почував єврея людиною більш чужою, ніж німець або фінн, і запідозрював у кожному особливо витончену проникливість, яка дає можливість єврею бачити явні і таємні недоліки його, росіянина, тонше і ясніше, ніж це бачать люди інших рас. Розуміючи трагічність долі єврейства в Росії, він запідозрював, що психіка єврея повинна бути заражена і обтяжена почуттям органічної ворожості до росіянина, бажанням помсти за приниження і страждання» (розрядка моя.— А. Л.).

Зупинимось ще на одній виразній і дуже загальній рисі самгінства.

Справа в тому, що частина «роботи», притому оплачуваної роботи інтелігенції, є цілком примарною. Хоч трохи розумні і совісні серед таких примарних працівників усвідомлюють абсолютну непотрібність своєї роботи, і це доводить до їх свідомості власну їх соціальну примарність. Але й ті, які сумлінно вважають себе корисними, а насправді б'ють байдики, товчуть воду в ступі,— об'єктивно є привидами з точки зору соціальної корисності. Це зовсім не заважає тому, що такі привиди можуть дуже дорого обійтись суспільству, так що ненажерливість їх аж ніяк не є примарною.

На державній службі натовпами юрмилась такі нероби, частково змальовані в «Панах ташкентцях», що взагалі часто потрапляли під сердиту руку великих сатириків. В так званій громадській діяльності, як хмари комарів, штовхались «пустомолоти». До цього треба додати всіх паразитів, що обслуговують розкіш і примхи найбагатших груп. Всякі кухарі, що готують неймовірні страви для ненажер, або архітектори, що будують для позбавленого смаку «його степенства» будинок в «ліссабонському стилі», всякі прислужники, штукарі, проститутки і проститутки, що живляться надмірностями хижаків і дають їм взамін за це якусь розвагу,— все це, звичайно, абсолютно некорисні люди, чистий суспільний пасив.

Проте всі ці елементи належать саме інтелігенції. Все це або художники, або якісь умільці, експерти, все це різного роду «специ». У них є або талант, або диплом, заробіток їх великий, часто вони мають навіть славу.

Треба сказати, що Клим Самгін цілком належить до цього розряду. Він щось таке ніби юрист, він щось таке ніби письменник; коли б його назвали гулящим неробою, він би,

мабуть, дуже образився. Він працює, шукає роботи. Але в усьому його «житті» ви не знайдете і сліду будь-якої корисної роботи, якщо не рахувати небагатьох неоплачених писань, які він створював за дорученням Співак.

Кількість людей, які опинились в надзвичайно скрутному стані перед твердим запитанням справді демократичної і трудової революції — що ти робиш, на що ти здатний? — була дуже великою серед інтелігенції.

Революція, по-перше, розбиває того золотого тельця, танцями навколо якого заробляється життя цих економічних привидів. По-друге, революція розганяє всякі тумани, які прикривали марність тієї чи іншої удаваної роботи.

Ось чому Самгіні інстинктивно ненавидять революцію. Вірніше, вони готові були б допустити таку революцію, яка зберегла б існування і безглуздої розкоші, і всякого пустомотства. Після такої революції деякі привиди навіть піднялися б ще вище, добились би широкої арени для своєї пусто-порожньої діяльності. Наприклад, Клим Самгін серйозно думає в умовах такої революції стати членом парламенту, на що, зрештою, дружина Варвара, яка добре розкусила його, в випадку роздратування кричить: «Ти хочеш бути членом парламенту. Ти не зробиш кар'єри, бо бездарний...»

Мені здається, що я навів досить доказів того, наскільки справедливе обвинувачення Горьким значної частини інтелігенції, деякого особливого елемента, дуже поширеного серед інтелігенції, в самгінстві.

Читач бачить, що самгінство не є річ випадкова — навпаки, всі його найтипівіші складові частини визначаються, можна сказати, мало не основними формами соціального буття інтелігенції як суспільної групи.

Але ми сказали, що обвинувачення Горького не тільки справедливе, але й корисне.

Корисність цього обвинувачення, мені здається, тепер очевидна. Завершене самгінство, цілісне самгінство повинно бути знищене, і для цього воно повинно бути пізнане. Одним з найважливіших родів суспільного пізнання є пізнання художнє.

Я чув, що Горький хотів примусити Самгіна символічно зникнути в промінні прожекторів, які сяяли на броньовику, на якому Ілліч в'їхав у майбутній Ленінград.

Я чув також про припущення у V томі хроніки, в якому був би показаний Самгін, який фальшиво прийняв Радянську владу, Самгін-шкідник.

Безперечно, з психологією шкідництва, як вона виявилась під час відомих судових процесів, у Самгіна напрочуд багато спільного. Припустимо, що шкідництво ліквідоване. Чи можна в цьому випадку сказати, що ліквідоване самгінство?

Ні! Самгінство тонше, летючіше. З цілісним Самгіним

впоратись буде трохи легше; з самгінством частковим, а іноді заповзаючим в здорову натуру, наче якийсь мікроб, впоратися важче. Тут художній образ Самгіна часто буде корисний найбезпосереднішим шляхом.

Хороший, здоровий тип, готуючись марнословити або зробити пусте діло, або щось подібне до цього, згадавши Кліма Самгіна, раптом запитає себе: «А чи не схожий я буду на сього джентльмена?» І, визнавши схожість, він з жахом вигукне: «Тьху ти, окаянна сило, ледве було не облутала!» В цих випадках досить сказати пустому бісові Самгіну: «Аміль, аміль, розсипся»,— щоб він і насправді згинув.

Закінчуючи цей мій аналіз фігури Самгіна, я відповів таким чином і на перше питання, яке ми з читачем поставили. Тепер ясно, чому Самгін, такий особисто не цікавий, став надзвичайно цікавим «героем» для Горького, оскільки його останній твір мав характер своєрідного «Bildungsroman'a». З дитини Самгін перетворився на наших очах, можна сказати, в квітучу пороженчу.

Хочу закінчити доведенням того, що основи нашого аналізу справді повністю збігаються з основною ідеєю, яку наш автор вклав у свого героя.

З тією метою ми приводимо чудовий сон Самгіна:

«З бурхливою швидкістю, можливою тільки у снах, Самгін побачив себе на безлюдній утертій дорозі серед двох рядів старих беріз,— поряд з ним ішов ще один Клим Самгін. День був сонячний, сонце гаряче гріло спину, але ні сам Клим, ні його двійник, ні дерева не мали тіні, і це було дуже тривожно. Двійник мовчав, штовхаючи Самгіна плечем в ями і вибоїни дороги, штовхаючи на дерева — він так заважав іти, що Клим також штовхнув його; тоді він упав під ноги Кліма, обняв їх і дико закричав. Почуваючи, що він також падає, Самгін схопив супутника, підняв його і відчув, що він, наче тіль, не має ваги. Але він був одягнутий так самісінько, як справжній, живий Самгін, і тому повинен, повинен був мати якусь вагу. Самгін високо підняв його і кинув геть, на землю,— він розбився на шматки, і зараз же навколо Самгіна розмножились десятки фігур, які швидко побігли разом з ним, і хоч всі були невагомі, проникні, як тіні, але страшенно тіснили його, штовхали, збивали з дороги, гнали вперед,— їх ставало все більше, всі вони були гарячі, і Самгін задихався в їх безмовному, безшумному натовпі. Він відкидав їх від себе, м'яв, розривав руками, люди лопались в його руках, як мильні бульки; на секунду Самгін бачив себе переможцем, а в наступну — двійники його незліченно збільшувались, знову оточували його і гнали по простору, позбавленому тіні, до димчастого неба».

Як ми вже сказали, останній твір Горького є лише частково рід негативного «Bildungsroman'a», в головному, можливо, він є художня-хроніка або, як ми сказали, рухома панорама десятиріч.

Таке поєднання елементів цілком законне: якщо ви опишете біографію особи, то вона, природно, стає хронікою всього, чому його, говорячи словами пушкінського Пимена, «свидетелем господь поставил».

В романі, писаному від першої особи, геть-чисто весь зміст повинен бути переказаний, як бачене, продумане, відчуте або принаймні уважно вислухане центральним типом. Прекрасний приклад — «Робінзон Крузо».

Але в даному випадку, природно, вже проаналізований нами Самгін в такі виняткові свідки не годиться.

Ми обіцяли однак відповісти на запитання: чому Самгін взагалі цікавий як спостерігач, як свідок, як суб'єкт, що стоїть серед подій?

Є кілька причин, що висувають на цю роль Самгіна.

Насамперед — він рухливий. Не будучи формально зв'язаний ні з яким класом, не будучи прикріпленим міцним корінням ні до якої справи, ні до якої місцевості, навпаки, неспокійно шукаючи собі місця, Самгін — і соціально, і топографічно — плаває, крутиться. Вже одне це робить його підходящим «героем» для роману-хроніки, який повинен захопити епоху якомога ширше. Таких рухливих «героїв» обирали центральною фігурою широко побутоописових романів всі автори, починаючи з Апулея.

Епоха, взята Горьким, — тривожна епоха, епоха смуту, краху великої імперії, наростання нової грандіозної сили.

Грандіозність подій, які від часу до часу потрясали сум'яття тих років, не перебуває однак у формальній суперечності з нікчемністю свідка.

Охоплений внутрішнім незадоволенням, непевністю свого становища, страхом бути осудженим за політичну безбарвність, Самгін лізе скрізь, де що-небудь починає горіти і кипіти. Авторкові було неважко, таким чином, поряд з безліччю дрібних, але характерних подій наблизити до Самгіна ряд найбільших явищ.

Крім картин соціального побуту і історичних подій, Горький дає широчезну галерею портретів і ескізів. Цю велику кількість різноманітних осіб також легко було привести в зіткнення з Самгіним з причин, зазначених вище.

Але чи є Самгін об'єктивним свідком?

Насамперед зауважимо, що метафізично об'єктивного опису фактів взагалі не існує. Якби автор писав на підставі своїх власних спостережень, то виявилось б, що його власний

суб'єкт є тим складним середовищем, крізь яке факти доходять до читача. Це вірно навіть для науки, особливо для історії. Тим паче для мистецтва, де правильною залишається думка Золя про змалювання дійсності крізь призму темпераменту, якщо тільки розуміти слово темперамент широко, як характер і напрям думок.

Правда, і наука, і частково мистецтво (згадаємо того ж Золя) рекомендують один спосіб досягнення об'єктивності: широку документацію і безсторонність.

Що стосується широкої документації, тобто збирання можливо більшої кількості свідчень, то справа від цього виграє порівняно мало: всі ці свідчення, включаючи офіційні акти, хоча б нотаріально сухі, позначені духом суб'єктивізму і в першу чергу відбивають інтереси різних груп і класів. Авторіві треба в них розібратись, зваживши, де більше правди, де брехні. Це важко і настільки суб'єктивно, що, наприклад, у різних істориків (в залежності якраз від їх класової позиції) ті ж події дістають зовсім інше забарвлення.

Найменше може бути при цьому надійним керівником безсторонність.

— Як? — переб'є мене тут якийсь читач.— Хіба марксизм не утверджує якраз об'єктивність? Хіба створений Марксом науковий соціалізм не вимагає якраз цілком спокійного, так би мовити, математично чистого вивчення будь-якої історичної ситуації?

Дійсно, Маркс прямо говорив про величезну цінність об'єктивності в науці. Він хвалив Давіда Рікардо за цю рису і гудив Мальтуса за суб'єктивну фальсифікацію фактів.

Але читач, який перебив мене, повинен згадати, що ні Маркс, ні Енгельс, ні Ленін аж ніяк не були безсторонніми. Навпаки, вони були дуже пристрасні. Їх найвища об'єктивність полягала якраз в їх партійності. Партійність, як відомо, є колективно-суб'єктивна настроєність свідомого авангарду даного класу. І ось саме тут і виявляється, що партійність класів експлуататорських потворно перекинує дійсність. Партійність класу, якому судилось побудувати комуністичне майбутнє, виховує зіркість і безстрашність і є єдиною формою справжньої об'єктивності.

Все це стосується не тільки науки, але й мистецтва.

«Життя Кліма Самгіна» є твір партійний, пролетарський, і саме тому суб'єктивний, правдивий.

Як же поєднував Горький самгінське перекинуте свідчення і справжнє своє, партійне?

Дамо насамперед зразок того глибокого перекинування, якому не можуть не піддаватися факти, проходячи через свідомість і виклад Самгіна.

Самгін став свідком колосальної і разуючої події, що відбулась у Петербурзі 9 січня 1905 року. Повернувшись у Мо-

скву, він зараз же, на прохання своєї дружини, організує ряд лекцій про цей факт:

«Він хотів говорити, вважаючи, що йому необхідно розгорнутися і що корисно буде влаштувати щось подібне до репетиції серйозної доповіді».

Хоч на цей раз слухачів своїх Самгін і вважав «людьми третього сорту», але все ж його тішила увага цих слухачів, які цілком належали до ягід його поля: балакунів і розумових фертиків.

«Цього вечора вони дивились на нього з пожадливістю, як дивляться любителі смачно поїсти на рідкісну страву. Вони слухали його розповідь з таким безмовним напруженням уваги, наче він столичний професор, який читає лекцію в глухому провінціальному місті обивателям, які давно знудьгувалися за незвичайним... Було дуже добре усвідомлювати, що вчорашній день — вже історія. Самгін старався витримати тон об'єктивного свідка, якому дорога тільки правда, яка б вона не була... Але йому дуже хотілося полякати людей, і він це робив з насолодою».

Після цього Самгін не раз повторював свою розповідь.

«Він значно розширив розповідь про неділю розповіддю про свої спостереження над царем, цікаво зіставляв його з Гапоном, натякав на якусь невловиму, неясну і для себе — подібність між ними, говорив про кочегара, про робітників, які вмирили так різюче просто, про те, як дідусь стукав камінцем в стіну будинку, де жив і вмер Пушкін — про дідуся цього він говорив набагато більше, ніж знав про нього. Після кожної доповіді він почував себе розумнішим, поважнішим і почував, що чим красивіше він малює все те, що бачив, — тим менш страшним стає воно для нього».

Ми бачимо, таким чином, що Самгін у його роль оповідача про події 9-го січня, яка з самого початку приносила йому задоволення можливістю покрасуватися, припадала поступово все більше до смаку. Спочатку йому здавалось фронтівством хорошого смаку «витримувати об'єктивний тон». Примішувати, згідно приказки, брехню до мови, щоб її прикрасити, він почав лише поступово. Але крім бажання зробити з розповіді про такий винятковий факт насамперед павиний хвіст для себе, чим далі, тим більше почала проглядати у Самгіна і пакошеня, по суті контрреволюційна, властива його групі внутрішньо пустої інтелігенції тенденція: він дуже хотів, щоб людям було страшно слухати.

«Він дуже хотів, щоб людям було страшно слухати, щоб страх протверезив їх, і йому здавалось, що цього він досягає: людям — страшно. Однак він бачив: страх не довго живе в людях переконаних, що вони можуть змінити дійсність, приручити її».

«Яка легковажність», думав він і озлоблювався проти сміливих.

— Я вражена, Климе,— говорила Варвара.— Третій раз слухаю — дивно ти розповідаєш! І кожного разу нові люди, нові деталі. О, як мав рацію той, хто перший сказав, що найвища краса — в трагедії!..

Слухаючи її похвали, Самгін робив байдуже і втомлене обличчя. «Це не дешево обходиться мені». — «Я думаю», погоджувалась Варвара.

В ці дні успіху, якого він ніколи ще за все своє життя не відчував, у Самгіна сама собою склалась формула:

«Революція потрібна для того, щоб знищити революціонерів». Коли він вперше подумав так, він в думці усміхнувся: безглуздо. Але усмішка не вигнала з пам'яті і цю формулу».

Характер «тенденційки», таким чином, цілком ясний і не потребує коментарів. Але, проводячи її, Самгін в той же час втішався свідомістю, що люди вважають його справжнім революціонером, який багато чого знає і навмисно не говорить всього.

Звичайно, вся ця «музика» одразу розбилась, коли вона зіткнулась з справді серйозним, а тому тверезим у своїй дійсно трагічній діловитості ставленням до того ж факту більшовиків. Співак звернулася до Самгіна з проханням написати про подію статтю.

«Самгін написав охоче, він зробив це, як свою особисту справу, але коли прочитав вголос свою повість, шкіряний і масляний Дунаєв зауважив, посміхаючись:

— Штучка залякуюча, для обивателів.

— Доведеться скоротити,— сказала Співак, а довгоногий Корнеєв, взявши рукопис, як свій, пробубонів, що він це зробить».

Весь цей красномовний епізод прекрасно показує, яким «поганим свідком» є Самгін.

Але той самий епізод показує нам, як обробляє його свідчення сам автор.

Обробка ця починається з самого опису переживань Самгіна в знаменний день. Горький показує нам, як Самгін реєструє свій досвід, як він апперцепує його з першого разу, як він обробляє його у своїй свідомості поступово, як він передає його іншим. Так, ми маємо перед собою чудові свідчення Самгіна, глибоко розкриті в усьому процесі їх фальсифікації.

Загалом Горький описує події завжди так, що вони, які б великі вони не були, проходять повз спостерігача — Самгіна. Але в той же час, майже непомітно, в усякому разі, ніколи не виходячи сам з-за куліс, автор робить нас і безпосеред-

ними свідками фактів, викладених так, як він їх (класово-партійно) розуміє.

Ми торкаємось тут лише художньої техніки панорамічної частини «Життя Кліма Самгіна» — остільки, оскільки це треба було нам для того, щоб відповісти на наше запитання: чому Самгін виявився цікавим свідком подій?

X

Завдання, поставлене нами в цій статті, закінчене.

Ми прекрасно усвідомлюємо, що робимо цим лише деякий частковий вклад в те серйозне дослідження чудового твору Горького, яке, звичайно, буде здійснене.

Навіть обмежене завдання аналізу фігури Кліма Самгіна тут не вичерпане: ми навмисно обійшли його індивідуальні риси — перипетії його долі, його романи і багато тому подібного. Однак все це дуже значне і може послужити доповненням до результатів нашого аналізу.

Зовсім за рамками цього нашого невеликого дослідження залишаємо ми всю чудову, багату, повну життя панораму подій, яка становить суть всього твору не меншою, скоріше більшою мірою, ніж змалювання його героя.

Ми робимо так, бо ця частина романа, по суті, не потребує коментарів. Щодо неї можливо тільки підкреслити все багатство серії типів і картин, тільки з'ясувати глибину майстерності, з якою вони зроблені, — між іншим, особливості техніки і особливе місце пейзажу в романі; крім цього, можна ще дати певне соціологічне історичне пояснення, розширене тлумачення змалюваних подій. Завдання, звичайно, дуже вдячне. Ми не маємо сумніву, що наша критика візьметься за нього.

Автор цих рядків і сам не зарікається від повернення до роботи над «Життям Кліма Самгіна» в цій площині.

Але тяжіє над статтею тема її.

До сорокарічного ювілею Олексія Максимовича мені хотілось насамперед яскраво висвітлити величезну сучасність, живу, дійову важливість його останнього твору і цю незвичайну, органічну, нерозривну зчепленість ретроспекції Горького з його служінням злобі дня.

Цим останнім зауваженням не тільки не заперечується, але всіляко утверджується тривке значення «Життя Кліма Самгіна» для всього доступного огляду майбутнього.



МАКСИМ ГОРЬКИЙ

(1924 р. і 1933 р.)

Сорокарічний ювілей письменницької діяльності Максима Горького був відзначений в усьому Союзі, як подія надзвичайної важливості. Він був ознаменований багатьма почесностями з боку пролетарської держави і громадськості, почесностями, яких, здається, не удостоювався ще жоден письменник на землі.

І проте кращим ознаменуванням ювілею може стати тільки повна збірка творів вшановуваного автора.

Хто б і як би не говорив і не писав на честь Горького, — ніхто не може зробити цього так добре, як він сам, створюючи свої романи, повісті і драми і, мабуть, дуже мало думаючи при цьому про власну славу.

Як усякий великий письменник, Горький саме в своїх творах, які матеріально становлять зараз ці 25 томів, що пропонуються читачеві, спорудив собі пам'ятник, який не тільки ніколи не буде забутий, але надовго залишиться джерелом животної енергії, спрямованої цілком певно на допомогу боротьбі кращого в людині, за владу над природою проти потворностей власного суспільства, проти слабкого, темного і корисливого в собі самому, одне слово, — за здійснення комунізму — великої і світлої мети багатьох поколінь. Величезне виключне значення Горького полягає в тому, що він є першим великим письменником пролетаріату, що в ньому цей клас, якому судилось, рятуючи себе, врятувати все людство, вперше усвідомлює себе художньо, як він усвідомив себе філософськи і політично в Марксі, Енгельсі і Леніні.

Смішно при цьому запитувати, чи є Горький потомством пролетарем і чи почав він одразу з дозрілих творів. Це так само смішно, як замислюватися над тим, що ні Маркс, ні Енгельс, ні Ленін, ні Сталін не були синами фабричних робітників і не провели принаймні півжиття біля верстата.

Горький не одразу заговорив від імені пролетаріату і по-пролетарськи. Він шукав шляху. І він скоро знайшов його. І самі шукання його вже були освітлені зорею пролетарської революції і не можуть бути зрозумілі поза її освітленням.

Для того щоб усвідомити місце М. Горького в розвитку російської літератури як соціального явища і соціальної сили, необхідно уявити собі більш-менш точно громадський настрій в ту епоху, коли він виступив.

Я особисто належу якраз до того покоління, для якого Горький був одним з найяскравіших явищ його світанку.

Справді, ми вийшли з вісімдесятих років, протягом яких, правда, були підлітками; однак на кінець вісімдесятих років та й на початку дев'яностих,— бо хвости вісімдесятих років настроїв тяглися ще досить довго,— ми самі відчували на собі вплив тодішньої суспільної депресії.

Вісімдесяти роки були епохою глибокої кризи російської інтелігенції, викликані поразкою народництва в усіх його формах, аж до народовольства. Найблагородніші представники літератури не могли не повернути до напівмістичного толстовства або до безвихідного песимізму, які довели більш неврівноважених натур до цілковитої загибелі. (Варто тільки згадати такі зворушливі фігури мучеників цієї кризи, як Гаршин і Гліб Успенський). Менш благородні представники цієї літератури вдавалися в проповідь крохоборства і взагалі в дрібну літературу, позбавлену гостроти і життя.

Дев'яности роки, навпаки, були роками пробудження нашої громадськості. Нема ніякого сумніву, що головним стимулом до цього пробудження було остаточне відкриття пролетаріату інтелігенцією.

Звичайно, пролетаріат з'явився б не сам собою, а як елемент зростання капіталізму в країні. Зростання капіталізму також розворушувало російську громадськість, воно відкривало перспективи економічного розквіту, воно викликало кількісне збільшення інтелігенції і поліпшувало її матеріальне становище. Воно само собою викликало значне перегрупування всередині інтелігенції. Але, мабуть, більше значення мало визнання факту фатальності дозріваючого капіталізму, в розумінні знайдення кращою частиною інтелігенції нового могутнього союзника в особі пролетаріату.

Таким чином, з одного боку, з величезною швидкістю почала відбуватись змика між капіталістичною буржуазією і інтелігенцією.

Буржуазія була не від того, щоб користуватися продуктами нової, західникуючої і витонченої інтелігенції, що знайшла в символізмі і в своєрідному Парнасі («Мир искусства», напр.) свій вияв; та, крім того, були й інші споживачі, що мали можливість платити: найзаможніша і найчисленніша інтелігенція, за нею потяглась навіть дрібна інтелігенція,

студентство, аж до найбіднішого, дрібне чиновництво і т. д. Естетичне захоплення того часу, поворот до чистого мистецтва, до боязко, непевно філософствующого символізму, витончених форм — все це йде звідси.

Таке було угруповання інтелігенції [що орієнтувалося] на капітал. Не можна, звичайно, прямо сказати, що символісти були слугами капіталізму. Ні, вони виражали собою ніби «визволення» інтелігенції, по-перше, з-під гніту колишнього народництва, тобто, по суті, важкого світогляду Миртова з вимогою виконати «обов'язок» перед сіряком; по-друге, з-під запаморочення вісімдесятиництва.

Але було угруповання і на пролетаріат. Тому що коли стара Росія мала два полюси (ненависне самодержавство і улюблений, що проте не відгукувався на признання в коханні, «сільський народ»), то нова Росія створювала нову полярність: капітал — робітничий клас. Орієнтування на робітника також викликало нові угруповання російської інтелігенції.

А значна частина передової інтелігенції, що орієнтувалась на робітничий клас, створила соціал-демократичну партію і периферію навколо неї.

У цей час і виступив Максим Горький.

Літературний акорд, який взяв і поступово почав розробляти Горький, був складний. Недарма Олексій Максимович Пешков назвав себе Максимом Горьким. За його власною оцінкою, акорд, який він взяв, тема, яку він обрав, була темою гірко-мінорною, не позбавленою надривного дисонансу. Можливо, він був трошки здивований, коли натовп закричав: «Який ти гіркий?.. Ти — світлий, ти радісний, ти сонячний... Ти — відважний» — і поніс його на своїх плечах.

Справді, така радісність, сонячність і відвага в Горькому були. Але вони складають ніби другу мелодію, по суті, не менш яскраво висловлену, ніж мелодія протесту, гніву, скорботи. Але ця друга мелодія була підхоплена суспільною жаждою радісного і підбадьорливого слова. До того ж, треба вказати на те, що основна або, вірніше, домінуюча скорботна мелодія аж ніяк не мала в собі ніяких рис звичного для 80-х років пасивного песимізму. Навпаки, вона сама звучала закликом і була сповнена активності.

З яких елементів зливається горьковський обертон? В Горькому було багато романтики. Насамперед, яку групу репрезентував собою Максим Горький, зокрема на початку своєї літературної діяльності? — Прошарок так званої інтелігенції з народу, групи талановитих самоуків. Цим самоукам з народу, природно, властива любов до яскравих барв і блискіток, до мелодрами, підвищення голосу. Відзначимо вже тут, що цьому ж прошаркові властива також велика маса безпосередніх, з самого життя винесених спостережень. Інтелігент-самоук в більшості — перекотиполе, людина, що про-

йшла безліч більш чи менш низьких громадських позицій. Звідси — велике багатство спостережень, широта, свіжість, новизна досвіду, новизна порівняно з корінним культурним інтелігентом.

Горький серед російських культурних інтелігентів того часу з їх пристрасною до витонченості, з їх нюансами в галузі символізму або нового Парнасу, з їх вишуканістю, яка хоч і претендує на манірний титанізм, іноді виявляється ніби «варваром». В Горькому переплітаються багатоманітно і вищою мірою цікаво основи романтики і реалізму. На початку Горький писав свої картини суриком, ультрамарином, з великою кількістю позолоти, але ця гама фарб, ці примітиви, різні бабусі Ізергіль, хани з їх синами, красені цигани і т. п. — все це, в усякому разі, було яскраве і незвичне в сутінках, успадкованих від 80-х років. І, звичайно, тільки загальне пробудження до життя, що настало з дев'яностими роками, робило, так би мовити, соціально можливими і факт появи таких глибоко барвистих, занадто ефектних літературних композицій, і факт напруженої уваги до них.

Ось саме тут треба відзначити і ще два відтінки цього першого романтично-мажорного Горького. По-перше, це величезний талантизм, і, отже, навіть при деякій своїй романтичній манері Горький першого періоду вмів внести сюди якийсь своєрідний смак, що робило його твори привабливими, імпульсними, і, по-друге, реалізм його і тут допоміг йому. Ніякі хани з їх синами, звичайно, не могли створити йому слави, слава прийшла до нього з «Челкашем», тобто ультраромантичним оповіданням, оздобленим однак старими і новими реалістичними спостереженнями.

Тип «босяка» поки що з'являється як живописна пляма, як гострий романтичний силует, як привид хижого птаха. Якщо вся поезія бродяжництва і завершеного анархо-індивідуалізму була якнайбільш підходящою для барвистої романтики Горького, а до того ж, водночас давала точку застосування горьковському реалізмові, то разом з тим здавалось, що тут є якась глибока правда, що Горький відкрив «новий тип», якого став першим побутописцем.

Подумайте, як повинні були його прийняти! З одного боку, босяк як тип мажорний і в той же час вільна людина, яка з презирством дивиться на заплутану сіть обивательської інтелігенції, а з другого боку, розмах для романтичної зарисовки природи, можливість похизуватися тим чи іншим тонко підслуханим міцним словом, найгострішим афоризмом, на які Горький завжди був майстер. Ось це була та музика, яку слухали всі і яка повинна була зробити незрозумілим, чому ж такий веселий і бадьорий письменник називає себе Горьким?

Проте за фасадом цього періоду творчості ховалось надзвичайно м'яке серце, яке майже стікало кров'ю, руйнувалось суперечностями.

Найголовнішою суперечністю була саме полярність Горького, романтика-обманщика, який старається розважити людей в силу свого романтизму, показати життя чудовим, і Горького-реаліста, в якому жило безліч сумних спостережень, страшенних особистих переживань, Горького-реаліста, який дав собі аннібалову клятву розповісти суспільним верхам, куди він дістав доступ завдяки своєму таланту, справжню, безмежно велику і гірку правду про життя, як воно є, як бачать його ті низи, звідки він прийшов.

Горький сам уже досить рано створив у собі ці суперечності і дав надзвичайно глибоко заглянути в своє серце казкою «Про чиж, який брехав, і про дятла — любителя істини».

Читач пам'ятає це оповідання-байку. Дія відбувається серед птахів. Чиж, помічаючи сумний настрій птахів і їх сірий побут, співає їм про надзвичайно щасливу країну, про пташиний рай, який міститься десь за горами і лісами. Птахи радісно слухають, їх пташині серця сповнюються райдугою. Але дятел, який любить тільки одну істину, викриває чиж, що брехав. Він бував у цих місцях за горами і лісами, там цілком те саме, що й тут. Чижеві соромно, що його викрили, і він винувато бурмоче, що коли він брехав, то тільки для того, щоб порадувати птахів.

Ця тема надзвичайно рідна Горькому, він до неї повертається багато разів, між іншим і в «Розмовах з чортом».

Тут Горький висловив цілком усвідомлений ним внутрішній біль, який походив від суперечності двох основ, що жили в ньому. З одного боку, він був романтиком, він носив в своїй душі цілком певний рай; яскраво барвистий, веселий, пристрасний і щасливий рай цей тим більше виблискував своїми самоцвітами, чим сірішим здавалось навколишнє життя. Сміх звідти, з царства ідеального, звучав тим міцніше, про-світлена плоть розвивалась там тим щасливіше, чим тьмянішим і разом з тим зв'язанішим було навколишнє життя.

Правда, можна було шукати розв'язання суперечностей, з одного боку, прагненням сказати братам-людям щось втішне про цей рай, з другого — бажанням поділитися з ними всіма жахами набутого реального досвіду в одному з тих способів, якими це вирішувалось великими письменниками до Горького.

Так, наприклад, можна було приділити найширше місце фантастиці, одразу визнавши її за думку мрійника, навіть недосягну, і, за прикладом інших романтиків, містиків або іроністів, сказати: давайте радіти серед сутінків і злочи нашого життя, бо за те в другому світі нас чекає життя ви-

простане і прекрасне (містика); або можна було радіти з того, що вільна фантазія наша може занести нас на своїх золотих крилах далеко від дійсності і піднести до наших уст пінистий келех мрії (фантастики). Ціле покоління романтиків жило під чарами такої втечі від дійсності і вважало навіть, що це є головне покликання мистецтва.

Однак Горький, дитя початку ХХ століття, з його пристрасними поривами до перетворення ідеалу в дійсність, Горький, історичним ходом речей і всім своїм індивідуальним складом підготовлений до того, щоб стати перехідним письменником від смутку 80-х років дореволюційної епохи,—поринути в таку романтику не міг.—

Звідси його бажання змалювати прекрасне як справді існуюче або принаймні як таке, що безумовно може існувати або колись існувало,—одне слово, як частину реальності і навіть як її внутрішню суть.

Але ось саме тут Горький від часу до часу чув у своєму серці тукання дятла — любителя істини, який викривав у ньому брехливого чижа, що забув себе, як птиця сирина. Надзвичайно характерно розроблений цей самий конфлікт у кращій драмі Горького — «На дні».

Якось в особистій розмові зі мною Горький сказав мені, що навіть Москвін бере Луку надто всерйоз; Лука — це воістину лукава людина, його багато м'яли і тому він м'який, як говорить він сам про себе. Лука вмів прикласти пластир брехні до всякого хворого місця. Його справа — знайшовши людину з вирваним шматком серця, створити в нагороду для відновлення рівноваги якусь як за міркою зроблену і підхожу брехню — втішний обман.

Підходячи з цього боку, наприклад, до гучних слів Сатіна: «Людина — це звучить гордо» і т. д., які нібито висловлюють серед жахів «дн а» надію самого Горького, доводиться спитати себе: а чи не є це також втішна брехня? Чи є якась відмінність між релігією людини Сатіна і вірою проститутки в те, що в неї справді був якийсь чарівний гостон? Горький таким чином, очевидно, залишає розрив між сподіванням людським і жорстокою дійсністю.

Треба підкреслити, що Горький не тільки сам був, так би мовити, страшенно загіпнотизований жорстокістю життя (наприклад, «Вивід»), але що він вважав себе до певної міри зобов'язаним розповісти звичайному читачеві Росії, інтелігентові, вищим прошаркам народу про це дно. І робив він це не тільки як природознавець або як мандрівник, який побував в якійсь рідкісній країні і звідти привіз вісті про курйозні звичаї, і вже ні в якому разі не як філантроп, який просив допомоги для менших братів, а з певною мстивою злістю: «Нате, тонкі дами і ніжно-нервові джентльмени, нате вам шматок справжнього життя, ось він, кривавий, б'ється

в судорогах на сторінках моєї повісті!» Як найправдивіший побутописець, гнаний цією своєю ідеєю протипоставити народну душу світові, в який він входив, світові інтелігентного читача, Горький сильно зненавидів обивательську інтелігенцію, принаймні ту частину інтелігенції, яку можна зарахувати до вищих прошарків. Ця ненависть не поширювалась, розуміється, на низову, демократичну, більш-менш революційно настроєну інтелігенцію, в яку Горький увійшов з самого початку.

Пізніше Горький виділив також з середовища часто ним висміюваної інтелігенції («Д а ч н и к и») цілий ряд громадськокорисних груп і зокрема групу людей науки. Цю частину інтелігенції він оточив великою любов'ю і в свій час охоче ставав на сторожі її побуту, захищаючи її інтереси в тяжкі революційні роки.

Треба відзначити, що інтелігенція в головній своїй частині, в основному своєму корпусі, незважаючи на шукання виходу, в 90-і роки до деякої міри і благодушествовала; ринок на її роботу розширився; вкритий нальотом смутку естетичний символізм задовольняв дуже багатьох. Інтелігенція значною мірою набула вже панського характеру. Це дратувало. Разом з тим інтелігенція продовжувала нервувати, заявляти, що вона не зовсім у своїй тарілці, що її муляють суперечності між цими пустими розмовами про прагнення вгору, між іншим і до свободи, і досить ситим життям, яке переривається істериками жінок і маленькими підлотами чоловіків.

Ці інтелігенти в добре пошитих візитках і модних платтях дивилися з надією на Горького, чи не приніс він їм якесь розв'язання все ще болісних, хоча і таких, що стали майже необхідною приправою для життя, внутрішніх суперечностей? Вони здавалися Горькому безпорадними і жалюгідними. Однак, як вже сказано, Горький робив різницю між прошарками інтелігенції. Коли в «Д а ч н и к а х» він найяскравіше протиставив «дітей сім'ї трудової» цьому інтелігентному сміттю, то вийшло не так, що протиставлена була інтелігенції якась зовсім нова сила, а просто інтелігенції жирній, як говорили у Флоренції: «пополо грасо», протиставлена була інтелігенція худа — «пополо мінуто».

Втім, Горький аж ніяк не обмежувався цим протиставленням буржуазної інтелігенції інтелігентного пролетаріату. В нього знайшовся ще один несподіваний прийом, який справив неабиякий ефект.

Безліч типових рис босяка, безліч підстав повинні були привернути увагу Горького саме до цієї фігури, як до носія своєї проповіді. Життя босяка відповідало багатьом романтичним вимогам Горького. Воно протікає в порах суспільства і на лоні природи; звідси постійна можливість широким пензлем з своєрідною безперечною май-

стерністю, властивою Горькому, давати картини природи. Крім того, існуючий в порах суспільства босяк є пряма протилежність і селянинові з його домовитістю, і міщанинові з його вузькими рамками, і інтелігентові з його розгвинченими нервами. Всі ці ходять по законах, а той живе вільно. Потім близькість босяка до низів народного життя давала цілковиту свободу потребі Горького в жорстокому реалізмі, а разом з тим на фоні жорстокого реалізму лахміття і сутула постать Челкаша вимальовувалась як якийсь сатанинський протест і як своєрідна обіцянка цілком романтичного характеру.

Нема чого говорити, що Горькому, особливо в перший період своєї роботи над босяками, в період «Челкаша» і «Мальви», вдалося створити цілком оригінальні і незабутні картини і симфонії, в яких окремі елементи правди майже зливались з корінною неправдою, тобто з романтичним зльотом до випростаної людини, до вільної індивідуальності.

Звичайно, з босяками піднятися до революційного соціалізму було неможливо, але зате існувала пряма небезпека впасти в анархізм, що саяв в той час фосфоричним блиском ніцшеанства.

Однак внутрішня суперечність Горького, що змальовується як дуель чижів і дятла, знищила цю крихку гармонію. З усією чіткістю Горький вдівлявся в свого босяка, зі всією чесністю приміряв те, що він справді про цього босяка знав: і ось нарешті він примушений був відректися від нього. Я не кажу про те формальне зречення, яке примусило його в драмі «Вороги» вивести дублет Тетерева з «Міщан» і всіма буквами сказати, що ця так звана велика людина, якій, мовляв, нема місця в міщанських компанійках, насправді виявилась нікчемним п'яничкою, що зовсім віджив свій час; ні, я говорю про глибше і чисто художнє відбиття, що позначилось в творах, які цілком присвячені опису босяків і належать до числа краших у Горького. Справді, чи треба було протиставити босяка інтелігентові, щоб в симпатичному образі Коновалова довести нам, що босяк при найменшому доторканні до культури виявляється чи не ще більш кволим, нудьгуючим і нервовим, ніж інтелігент?

А кого ж можна протиставити Коновалову серед босяків? — Ось такого красеня Артема, тигра великого ринку? Але, змальовуючи цю імпазантну потвору, Горький приходить прямо до висновку, що перед нами моральний ідіот, який навряд чи заслуговує звання людини.

Босяк під впливом реалістичного електролізу Горького розпався на дві складові частини: на людину-звіра і на м'якого мрійника. Це й було крахом босяцького ніцшеанства Горького. Характерно впливають з того ж прагнення розв'язати основні соціальні питання в Росії, знайти позитивний

тип серед темноти і великі романи Горького — «Х о м а Г о р д е є в» і «Т р о є».

Батько Гордеєва — справжній волгар, який всім корінням вріс у минуле; при всій своїй зоологічності він живописний і могутній. Про нього приємно читати. Маякін — хитромудрий Улісс буржуазії, представник кращих в інтелектуальному відношенні шарів російського купецтва — вийшов надзвичайно переконливим. Ви з насолодою слухаєте його розважливо-ехідні промови, ви з насолодою стежите за його цапинобородою фігуркою, за його сатанинською вдачею.

А ось сам Хома, ніби герой романа, — напрочуд порожнє місце. І дитинство його розказане, і всі його переживання ми знаємо, а така це трухлява особина, просто нудьга бере! Та й всі його протести проявились в якомусь безсилому п'яному скандалі.

Висновок з Хоми зовсім не той, який вичитала інтелігенція. Звичайно, Горький писав сатиру, картав стару Русь, але реаліст у ньому не відмовився в даному випадку запозичити маленьку, маленьку частинку романтики, щоб з захопленням, з художньою ширістю, ніби вирвавшись з-під опіки тенденційного розуму, оспівати своєрідну хитру міць, розумну складність, розмах старого російського купецтва; і представлення домовитого, ситого амбара, від якого потягло хлібом і квасом, — схлипуванням і істеричі Хоми, як ніби носія чогось нового, вийшло тільки на славу цій старій Росії. Але й Хома сам являє собою купчика, в якому прокинулись мрійливо-босяцькі інстинкти. Яка тут може вийти революція, який тут може бути вихід?

Все ж таки ніхто не помічав достатньо, що письменник Максим Горький страждає від тріщини, що сталась в його серці і відкинула в два різні боки правду-істину і правду-красу. Дуже характерний, мені здається, і основний стрижень роману «Трое».

Свій роман «Трое» Горький присвятив завданню — міцно вдарити по прагненнях людей свого прошарку, тобто вихідців з низів, до влаштування міщанського особистого щастя. В цьому романі його ворог — жадоба влаштуватись.

Горький прекрасно знав, що таке ця жадоба влаштуватись «чисто», жадоба «людинкою стати», яка являла собою величезного значення силу, стихію, що напірала знизу вгору. В драмі Іллі Луньова Горький показав, що шлях влаштування «чистого життя» може бути і навіть часто буває сповнений найбільшими моральними падіннями і, головне, заводить у той самий глухий кут, з якого значна частина людей вже тоскно шукає виходу.

У повісті «Трое», як і в деяких інших оповіданнях Горького, вмальовуються контури фабрики, помітне прагнення до розв'язання соціальних і особистих проблем через неї.

Однак факт дозрівання, набухання пролетаріату не міг далі залишатися не поміченим для читача такої чуйності, який пожадливо шукав «виходу»; незабаром можна було переконатись, що Горький звернув на нього увагу і що він взагалі до проблем пролетарського побуту підійшов більш-менш щільно.

Поворот до пролетаріату позначився насамперед у п'єсі «В о р о г и». П'єса ця, незважаючи на свій пролетарський характер, і зараз не прижилась на нашій сцені. Але «В о р о г и» могли б мати значний інтерес саме остільки, оскільки п'єса ця малює робітничий рух, хоч і в зародковому стані. Але якщо п'єса мало цікава сценічно, то вона надзвичайно цікава за задумом і як характеристика настрою автора. В задумі особливо цікаві протиставлення індивідуалістичного і барвистого маленького світу всякого роду мішанства об'єднаних пролетарській масі, в якій не тільки можлива заміна однієї людини іншою в інтересах справи, але в якій взагалі ми маємо перед собою згуртований колектив.

Для Горького в п'єсі «В о р о г и» характерне не тільки певне схиляння перед моральною силою колективу робітників, але й найповніше розчарування в усіх формах індивідуалізму.

Ще більше значення, ніж «В о р о г и», мала повість Горького «М а т и». Мабуть, небагато творів сучасної літератури можуть спробувати зрівнятися з цією повістю по справленому нею враженню і ступенем розповсюдження. В самій Росії повість, звичайно, в значній своїй частині заборонена, вийшла спотвореною і лише наполовину переконливою, а повне видання російською мовою, яке мало місце за кордоном, слабо проникало в Росію. Зате закордонна робітнича преса, головним чином німецька та частково французька і італійська, підхопила цю повість і рознесла її у вигляді додатків до газет або фейлетонів буквально в мільйонах екземплярів. Для європейських пролетарів «М а т и» стала настільною книгою. Протягом кількох років в я безперестану чув від знайомих мені робітників німців, французів та італійців найзахопленіші відгуки про цей твір.

Проте серйозна критика, в тому числі і марксистська, в Росії поставилась до повісті недосить тепло і ось за що: звичайно, в повісті є кілька чудових типів, зокрема тип героїні матері. Звичайно, в ній чимало живо намальованих сцен підпільного фабричного руху, фабрично-заводського побуту і т. д., але загалом для російського читача повість є дещо романтичною.

Знайшовши нарешті в пролетареві свій позитивний тип, Горький все ж таки не втримався від романтики, і в «М а т е р і», яка повинна була бути позитивним реалістичним романом, цієї романтики набагато більше, ніж треба. При цьому,

якби вона давалась у формі мрії, думки соціалістичного порядку, у формі відповідних дійсності високих подвигів, адже вони були тоді у формі полум'яних промов, біда була б невелика, але Горький не обмежується цим. Романтика Горького позначилась у тому, що він освітив якимись бенгальськими вогнями свої фігури. Правда, на кожному кроці чувається дуже талановитий майстер, який натискує на гальмо, який не дозволяє собі захопитися вихваланням, гімном, старається бути тверезим і суворим, але це йому не завжди вдається.

Незважаючи на це, повість «М а т и» стала важливим поворотним моментом. По-перше, вона значила собою, що Горький, блукач, який скрізь шукав відповіді на запитання про вихід з моря непозбутного горя, так добре йому відомого, знайшов нарешті гавань, пристав до міцного берега. І це само собою було величезним громадським явищем, бо Горький був найбільшим з таких письменників, вихідців з дрібної демократії, яким судилося скристалізуватися навколо твердого центра пролетарської організації, по-друге, книга ця була також яскравою проповіддю, закликком повернутися лицем до пролетаріату і його боротьби, звернутим до всього суспільства. І залик цей не залишився непочутим саме тому, що повість «М а т и» мала таке велике громадське значення і відбивала політичне зближення Горького з революційними колами соціал-демократичної партії, вона була зустрінута в штики різними ворогами. Чого тільки не говорили! Користувались тим, що така нова тема в руках письменника, який ще не освоївся з життям фабрично-заводського пролетаріату, привела, як уже відзначено вище, до деякої штучності. В багатьох місцях закричали про те, що Горький вмер і відпав від літератури, що талант його зів'яв, і про те, що всякому талантові судилося прив'ядання, якщо він задумає торкнутися тем соціально-політичного характеру.

Про все це тепер смішно згадувати. Горький з того часу дав цілу серію незрівнянних художньою силою творів. Та ж сама «М а т и» і зараз ще є однією з улюблених книг нашого робітника, набуваючи віднині певного історичного характеру опису епохи, що вже відійшла в минуле. У формі кінокартини Пудовкіна вона не так давно з тріумфом пройшла по всьому світі. Таким чином, цей роман, дещо холодно зустрінутий в свій час найближчими товаришами і соратниками Горького, зараз з великою славою входить в його особисту письменницьку біографію і в історію нашої літератури.

Якщо «М а т и» прийнята була недосить тепло, то наступна велика повість Горького «Сповідь» була прийнята без ворожості. Пояснюється це деяким нальотом своєрідного народолюбного містицизму в цій повісті. Однак не можна

не відзначити, що вся повість своєю побудовою являє собою яскравий художній порив серця Горького до пролетаріату.

Герой повісті — селянський ходак за правдою, «за богом», як він каже. Поступово «бог» розвіюється в його шуканнях, і замість правди релігійної він знаходить правду безмежного людського прогресу, що йде через революцію, через соціалізм, під керівництвом «заводу».

На цей час Горький вже давно жив на чужині. Хвороба і політичні умови примусили його до цього. Тому подальша його робота являла собою нову переробку багатого старого матеріалу, з якого Горький робив цінності неперевершеного характеру.

«Дитинство» Горького і наступна за ним автобіографічна книга увійшли в нашу літературу як перлини найбільшого калібру. Нема нічого більш захоплюючого, як перечитати паралельно велике «Дитинство і юність» великого «пана» Толстого і не менш велике «Дитинство» великого «плебея» Горького.

Так само і широкі картини глухої Росії («Окуров» і все, що до нього належить), в розумінні незвичайної своєї життєвої точності, спокійної мудрості, викладу широкої гами людських переживань, не тільки не поступаються перед творами першого чи другого періоду життя Горького, але з художнього боку, мабуть, ще навіть перевершують їх.

Один час здавалось, що Горький в даному випадку тільки переглядає свої архіви і оживляє їх чарівним торканням свого творчого пера. Зараз цього не можна вже сказати. Я сам трохи був потрапив у таку помилку, бо наступала гроза революції, наступала і вже гриміла над нашими головами. Чи час, думалося мені тоді, описувати всім відоме, вивчати ар'єргард, замість того щоб грати бойовий марш на чолі всієї революційної колонії? Однак Горький зробив мудро, не взявшись за складання якихось чисто революційних і агітаційних композицій, які, можливо, були б хороші, але в яких позначилось би щось штучне. Незважаючи на те, що Горький був цілком визначеним революціонером і діяльним членом соціал-демократичної партії (лівого крила — більшовиків), він все ж таки жив у певному відчуженні від підпілля і самого руху як такого, від революційних мас і від роботи в цих масах і зміг би тільки змалювати це здалеку і в якійсь мірі мляво. Зараз же, коли перший революційний ентузіазм пройшов і коли ми з захопленням, але з повною тверезістю ведемо роботу над велетенською, багатою, але відстаєю крайною, якій судилося вперше в світі поставити завдання соціалістичного будівництва, — ми помічаємо, яку страшну, гнітючу роль відіграє в ній цей самий «Окуров», і Горький, звичайно, якщо боявся чогось за революцію, то саме

страшної непорушності азіатського села і грибами вирости на ньому сіті містечок «Окурових».

Зараз він не боїться більше цього несвідомого ворога. Він вірить зараз, що велетенська сила організованого пролетаріату зможе зрушити з місця цю махилицю, але, щоб зрушити її, її треба знати, — і в цьому розумінні твори Горького, які описують основний корпус старої Росії з її силами опору і з зростаючими в ній суперечностями і тенденціями до світла, мають величезну, аж ніяк не тільки художню, але й чисто соціальну цінність.

Ми зовсім проходимо повз громадську діяльність Горького і всі його глибоко повчальні переживання, що привели його на шлях ленінізму. Ми даємо тут лише нарис його письменницької діяльності, та й то дуже скорочений, який претендує бути певним загальним вступом в збірку його творів. Але не можна відривати літературної діяльності Горького від його політичних тенденцій, його життєвих шукань.

За останній час Горький подарував читачам два грандіозних твори, з яких один — «Діло Артамонових» — вже закінчений, другий — «Клим Самгін» — твориться на наших очах. Нема ніякого сумніву, що обидві ці речі належать самою суттю своєю до того ж плодотворного і своєрідного періоду, до якого ми віднесли автобіографічні і «окуровські» нариси.

В «Ділі Артамонових» знання побуту, рельєфність малюнків, так би мовити, добротність мовної тканини, сходять на ще більшу висоту, ніж у попередніх творах. Майстерність Горького не прив'ядає, а міцніє. Що ж стосується широчезної соціальної будови «Артамонових», то, при повній об'єктивності автора і мінімальному показі того, до чого він, власне, прагне, праця ця, звичайно, не перестаючи ні на хвилину бути повним живою крові епосом, є справжнім соціологічним трактатом, і, мабуть, в ній доведеться ще не раз черпати фарби, як це робилось раніше по відношенню до «Фомі Гордєєва», для з'ясування собі цілого ряду соціальних процесів, що передували нашій революції і аж ніяк нею до кінця не паралізовані.

«Життя Кліма Самгіна» задумане Горьким як велика епопея, яка, з одного боку, викриває той серединний тип інтелігенції, який, не покриваючи її цілком, такий характерний для неї і приніс так багато зла і їй самій, і суспільству, а з другого боку — як велика рухома історична панорама нашої найновішої історії.

Праця ця ще не закінчена Горьким. Ми раді включити в нинішнє видання блискучий третій том роману, де, крім інших цікавих сторінок, читач знайде чудове змалювання великих подій знаменного 1905 року.

Чи закінчить Горький свою велику художню хроніку тим, як Самгін, мов нечиста сила, «щезне» в промінні прожекторів того броньовика, на якому Ілліч вїхав у майбутній Ленінград, несучи з собою перемогу пролетаріату, чи висуне Самгїна в ряди шкідників, де йому честь і місце,— в усякому разі, всі ми, читачі Горького, будемо чекати подальших томів чудової праці, якою досі закінчується ще далека до кінця творчість Горького.

Є певна подібність між Горьким і великим французьким письменником Флобером, але є й велика відмінність. І той, і другий своєрідно поєднували в собі романтизм і реалізм. Але Флобер, вмираючи, був повний песимізму, вважав, що весь світ — дурне безглуздя, проклинав усе і найбільше науку. А Горький живе, підіймаючись, в якійсь більш і більш ясній впевненості в перемогу людства. Труд і наука поєднуються для нього в одну сяючу емблему. Багровий шлях революції, єдиний, по якому відбувається рух уперед, прийнятий ним ще і ще раз, після якнайуважнішої оцінки.

Великою страдницькою рукою Флобера вже тоді, в ті часи, 70 років тому, підписувався вирок старому світові. Пісня Горького, що була спочатку першим щебетанням пташки, що прокинулась на світанку, а потім — криком буревісника, весь час безперервно зростає. Вона й тепер звучить як вість оновлення безмежно сумного людського життя.

Ім'я Горького нерозривно сплетене з піднесенням російського суспільного настрою в дев'яностих роках, воно до краю цікаво і показово переплітається потім з дальшою долею назріваючої і зростаючої революції.

В цьому нарисі ми даємо лише побіжний силует великого письменника і надаємо слово йому самому.

Олексій Максимович на зборах часто говорить в таких випадках: «Я не оратор». Не знаю, як стоїть справа з «ораторством», але з першої сторінки першого тома слово надається самому ювілярові — великому художнику російської літератури, великому зачинателю пролетарського мистецтва.



ІЗ СТАТТІ „МОЇМ ОПОНЕНТАМ“

Для Маяковського футуризм буде дитячою хворобою. Це мене й заспокоює. Маяковський — не беззмістовний; але так самісінько, як він одягнувся колись у жовту кофту, так і тепер сильне бажання вискочити, звернути на себе увагу перешкоджає йому, проте його талант дав би йому можливість набагато серйозніше прогресувати без усіх цих штук і фокусів.

Так, я зрадів, коли Маяковський написав першу цілком революційну п'єсу. Це був і перший глибокозмістовний його твір, і перша зрештою все ж таки художня і революційна п'єса. Кілька пролетарів, які її слухали, справді прийняли її захоплено, але пролетарська маса її відкинула. За що? За те, що вона була одягнута у футуристичну оболонку. Те, що було там від футуризму, те згубило і, боюсь, ще раз згубить «Містерію-буф», як майже губить і «Зорі» або принаймні дуже шкодить їм.

Маяковський придумав собі ритм, не позбавлений своєрідної принадності, але цей ритм зрештою стає монотонним і справляє враження граничної штучності, яка примушує, до того ж, вивертати фразам члени.

Маяковський жонгує ритмами. Спочатку це справляє враження якщо не блискуче, то забавне, а потім нудне. Маяковський повинен остаточно вирости із своєї жовтої кофти. Все, що пише він з приводу «громокиплячих» фактів, які доводять живучість лівого напрямку, безглузде.

Про «Містерію-буф» я вже говорив. Вистава «Зір» викликає глибоке незадоволення в масах. Я чую від робітників, від керівників робітничих організацій, від червоноармійців, від членів Комінтерну, від представників нашої партії, що в цій виставі є надзвичайно багато хорошого і піднесеного, але що пролетаріатові страшенно заважає все це нагромадження бутяфорії під Татліна, — ця своєрідна завіса та інші інгредієнти футуризму.

Мені не хочеться розбиратися в усій решті «фактів», я хотів би тільки, щоб товариші «ліві» в лапках і в той же час ліві без лапок засвоїли собі той простий факт, що «лівизна» в мистецтві — це плід нездорової атмосфери бульварів буржуазного Парижа і кафе буржуазного Мюнхена, що цей футуризм з його проповіддю беззмістовності, чистого формалізму, з його кривлянням, перескакуванням одного художника через голову другого, при різючій монотонності прийомів, що все це є продукт розкладу буржуазної культури.

Ми сміємось тепер з так званого стилю «модерн». Не треба бути пророком, щоб передбачити, що через 3—4 роки так самісінько будуть сміятися не одні тільки «відсталі», а буквально всі із слідів футуризму, якщо вони до того часу ще доживуть.

Будьте сміливі! Будьте справжніми новаторами, товариші. Відкиньте скороспілу рутину, навіяну вам воістину гнилим Заходом, і прокладайте новому Заходові нові шляхи, які справді виникають в горнилі революційних бур. Насамперед потурбуйтеся про те, щоб опанувати і розумом, і серцем весь величезний зміст революції, щоб бути нею натхненними і потім говорити і творити від повноти душевної. Не турбуйтеся про те, що скажуть теоретики формалізму, подібні до Шкловського і Бріка, і тоді, повірте, почнуто виростати і нові форми майже самі собою — форми глибоко своєрідні і такі ж повні, такі ж золоті і переконливі, як у Фідія, Тіціана, Бетховена і Пушкіна, а не сповнені вигадок, кривляння, реклами, які б'ють у ніс кожній неупередженій людині.

Після листа ЦК футуризм є ніби трохи лежачим і його не хочеться бити, але однак вся правда повинна бути сказана. Ми, звичайно, аж ніяк не будемо проповідувати ці продукти розкладу буржуазної богеми серед пролетаріату. Пролетаріат жадає змістовного мистецтва.

Маленьке зауваження про *domo sua*. Тов. Маяковський все лізе з «заумними» словами з моєї п'єси «Іван в раю». Грішники, які мучаться в пеклі, співають пісні. Ця пісня починається рядом вигуків, таких самих, як «ох, гай-гай!», але написаних, зважаючи на ту музику неясного бурмотіння, зітхань, лаючого виття, яка повинна бути створена для сценічного втілення. Це пісні озлоблених страждальців. В такому разі вигуки, скрикування цілком доцільні. Якщо ж хтось створює теорію, нібито на беззмістовних словах можна написати цілу поему, або що «заумні» слова вищі від «розумних», то це попросту безглуздо.

Чекаючи нового мистецтва, я вітаю звільнення його від усякої рутини, а повертатися до справжніх вершин мистецтва можна і слід, хоча я твердо переконаний, що вершини, які спорудить в галузі мистецтва соціалізм, перевершать усе, що створено досі на землі.



ПРО П'ЕСИ ДЛЯ СІЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ І. І. ЛЕБЕДЄВА

У січні поточного року минуло п'ятдесят років літературної діяльності видатного самородка — І. І. Лебедева.

На жаль, у цей ювілейний збірник з двадцяти п'ес, написаних товаришем Лебедевим, увійшло тільки п'ять. Решта п'ес не могли бути вміщені тому, що такий збірник ціною був недоступний для селянина.

Багато на своєму віку попрацював товариш Лебедев. Цілі сотні його оповідань, віршів і фейлетонів розкидані протягом п'ятдесяти років по різних періодичних виданнях. Але найважливішою і найціннішою роботою слід вважати його праці в галузі селянської драматургії, в якій він справедливо вважається піонером і видатним працівником.

Для того, щоб стати селянським письменником, треба поринути з головою в саму гущу селянського життя, поріднитися з ним, залишитися в ньому назавжди, бути в ньому «своїм», пережити його печалі і смутки і радіти його небагатьма радощами.

У своєму зверненні до молодих письменників (газета «Правда») товариш Лебедев, примушений хворобою тимчасово проживати в Москві, між іншим говорить:

«Так, одверто признаюся: життя в Москві для мене важке. Так би ось взяв і вирвався з цього «виру», полетів би туди — в безмежний простір, до полів і лісів, до кривобочих хаток і пахучого гною, до кудлатих і загорілих діток, — туди, де я завжди був бадьорий духом і тілом, де легко жилося і легко працювалось.

І ось чого я не розумію, — говорить далі тов. Лебедев, — ось що тепер точить мій розум: чому більшість теперішніх «народників», нових селянських письменників або тих, що вважають себе такими, тікає з села, намагаючись влаштуватися у Москві чи інших великих центрах?

І це в наш час, коли все селянське життя перебудовується

заново, коли на обломках і руїнах старого побуту споруджуються мирні оселі народного достатку і щастя; коли зашуміли і заклекотіли гарячі джерела і багаті водограї всецілющою «живої води»; коли оновлене село вабить і кличе нас до себе; коли радянська інтелігенція (а письменники, звичайно, в першу чергу) запрошується і повинна стати лицем до села. В такий час покидати село або не повернутися до нього — селянському письменникові (особливо молодому) непросто і навіть злочинно.

Адже такої епохи, такої кипучої і захоплюючої діяльності, такого невичерпного джерела для нашої творчості не тільки не дідатись нам, а можливо, і цілим поколінням після нас.

Ми вихваляємося тим, що знаємо і любимо село, а самі покинули його і стали до нього спиною. Що ж це таке? Адже шляхи до села вільні і розширені, і саме село, як рідна мати, кличе і чекає нас до себе».

В цьому зверненні до новачків стоїть перед нами на весь свій зріст товариш Лебедев, виявилась вся надзвичайно міцна натура старого закоренілого народолюбця і справедливого судді над нерішучістю і половинчистістю.

Товариш Лебедев, незважаючи на свій похилий вік, на всі переборені труднощі і перешкоди, до кінця залишається вірним своєму обов'язку, з дивною наполегливістю стоїть на своєму посту і, залишаючись тісно зв'язаним з селом, невтомно продовжує працювати над новими творами, даючи живі і яскраві картини і образи старого і нового села. Для цього самородка, освіта якого обмежилась початковою школою, село справді було вищою школою, що рясно вродила великі і дозрілі плоди.

Його п'єси: «Сонечко» (вона ж «Народний учитель», що була за царизму довгий час заборонена і, незважаючи на це, витримала дев'ять видань), «Дуньчина кар'єра», «Голодні і ситі», «Каверза», «Безвірники», «Земля пробудилась», «В селі Курбатові», «Козир-баба» та інші — десятками тисяч поглинаються селянством, їх знає кожне село.

Для точнішої характеристики творчості товариша Лебедева хочеться повторити сказане мною у моїй статті в січні 1926 року з приводу його п'єси «Голодні і ситі», випущеної, до речі, «Госиздатом» на початку 1926 року уже третім виданням.

«П'єса І. Лебедева «Голодні і ситі» воістину чудова річ. Товариш Лебедев виступає в ній частково як учень Толстого («Плоди освіти»), частково як учень Горького («Діти сонця»).

За ідеєю п'єси не нова. Вона протиставить темне голодне село, з одного боку, і верхоглядів-культуртрегерів, вихідців з паразитичних класів,— з другого; само собою зрозуміло, Лебедеву не приходить в голову осуджувати в їх особі справжню культуру,— в цю помилку, прочитавши його п'єси,

ніхто не впадає, і були б пустими розмови про те, що товариш Лебедев демагогічно знищує інтелігенцію. Ні, перед нами тільки яскраве протиставлення двох світів в їх найтиповіших проявах.

І селянина Лебедев не бере як революціонера, як натуру виняткову, він бере село як воно є і протиставить йому той загальний тон культури відірваних від мас трутнів, який був дуже властивий російській інтелігенції в дореволюційний період, дух якого залишається в ній і зараз і з яким не можна не боротись.

А з боку форми п'єса товариша Лебедева — прекрасна. Селянські типи вдалися йому якнайкраще; вони говорять соковито, сільською мовою, від якої віє безпосередньою, стихійною талановитістю. Ці темні, але щирі люди одразу завойовують вашу симпатію в усіх своїх проявах: сумуючі жінки, розсудливі чоловіки, сільський дотепник, співак-п'янюга, юродивий. Інтелігенція, можливо, менш вдала, але риси пусто-слів'я, метушливості, дріб'язковості і особливо зяючої відірваності від маси, від її реальних інтересів — проведені влучно.

Драми, по суті, нема — є ряд сцен, які характеризують зіткнення цих двох світів. Але вони такі живі, що захоплюють і при читанні, і ще більше будуть захоплювати на сцені.

П'єсу не можна назвати революційною в точному розумінні цього слова, але це п'єса глибоко народна, благородна, в своєму плачу над горем народним і в своїй обуреній сатири. Зауважте, що цей сум і цей сатиричний бич пом'якшені гумором, який надає всій п'єсі головної чарівності».

Все це, сказане мною п'ять з половиною років тому, може стосуватись не тільки «Голодних і ситих», але й більшості творів товариша Лебедева.

З нагоди минулого п'ятдесятиліття літературної діяльності товариша Лебедева Спілка революційних драматургів і міщевком письменників від імені всіх московських літературних організацій порушили клопотання про призначення йому персональної пенсії і звання заслуженого діяча літератури.



ХУДОЖНИК ПРОЛЕТАРИАТУ

Ми з Олександром Серафимовичем належимо до одного й того ж покоління — до того покоління, до якого належать старі більшовики. Це покоління відіграло в історії пролетарської революції велетенську роль — всі це знають. Це покоління очолюється людьми-велетнями, подібними до Леніна, Сталіна і їх сподвижників.

Щодо політичної ролі, яку це покоління відіграло і зараз відіграє, двох думок бути не може. Але для нас, хто найближче стоїть до культури і зокрема до літератури, виникає і таке запитання: чи дало що-небудь це покоління істотного і важливого в справі побудови пролетарської літератури, яка, як всім зараз зрозуміло, має дуже істотне значення в загальній боротьбі за комунізм?

Колись, в порівняно ще юні роки, я ставив запитання про пролетарську літературу, про її розвиток і вивчення. Я зустрівся тоді з письменником, якого ви, Олександр Серафимовичу, мабуть, також пам'ятаєте, з Гаріним-Михайловським. Гарін-Михайловський в одній розмові зі мною сказав: «Ну, в усякому разі, якщо пролетарська література колись і прийде, то її створить сам пролетаріат, і тільки після перемоги. Зараз пролетаріат економічно і культурно надто загнаний і придушений, і він з свого середовища висунути своїх власних художників не може. А якщо інтелігенція може за пролетаріат думати, то почувати за пролетаріат вона, в усякому разі, не може».

Справді, пролетаріат може розгорнути таку високу форму культури, як література, переважно після своєї перемоги, що не заважає однак тому, що існує МОРП — міжнародна організація революційних письменників, найцінніший загін якої — пролетарські письменники, а вони пишуть в сучасній Німеччині, Франції і в Сполучених Штатах, де, на жаль, пролетаріат перемоги ще не здобув. Та й російська пролетарська

література, що розвинулась до Жовтня, дала чимало видатних творів.

Тут же можна зробити застереження щодо того, ніби в пролетарській літературі не можуть відігравати значної, часом провідної ролі ті інтелігенти, які є перебіжчиками з іншого класу і які з усією пристрасстю свого серця і з усією ясністю свого розуму прийшли до пролетаріату — до класу, який несе з собою порятунок людству. Наше покоління може назвати небагато імен, але може назвати їх з гордістю — імен людей, які послужили великими засновниками пролетарської літератури. Такий Максим Горький, такий Олександр Серафимович. І це не просто доля — не те, що пощастило, поталанило людом. Для цього треба було виконати величезну роботу, моральну роботу над собою і глибоко вивчити життя трудящих.

Серафимович одразу звернув найсерйознішу увагу на людей праці. Вони полонили його, звичайно, не своєю зовнішньою барвистістю, не романтикою свого життя, не захопленістю сюжетів, які давала їх доля, а тим, що він бачив у них страждення і велику силу і що майбутнє цієї сили він уже прозрівав завдяки Марксові, якого він читав. І, почавши з опису великого трудового пекла, в якому перебувають трудящі, Серафимович потім з тремтячим серцем стежить за всією дорогою пролетаріату. Він з ним під час його повстання. Він з ним під час принизливої кари, яка випала йому на долю. Він з ним в 1917 році.

Із славою вигнаний був Серафимович з середовища письменників-інтелігентів. Вони уявляли, що вони викинуть його з безславністю, але насправді вони при цьому зворотним ударом свого пострілу були скинуті в таку прірву, що ті з них, які потім вибрались, повинні бути дуже вдячні долі за те, що не залишились там похованими.

Для Серафимовича цей розрив значив одне: він грюкнув дверима і, вийшовши з цього вузького старого кола, зайняв остаточно нове місце в новому світі.

І в таборі пролетаріату він не залишився зайвим. Він був чудовим зразком дослідника і кореспондента пролетарського фронту і пролетарського тилу. В довоєнний ще час Серафимович у широкому полотні «Місто в степу» описав розвиток капіталізму в нашій країні і ті процеси, які визначили подальший хід революції.

Після революції 1917 року робота Серафимовича кульмінується в «Залізному потоці». Кожний з нас з величезним хвилюванням читав цю сумну і радісну, страшну і світлу епопею боротьби за життя і смерть між старим і новим світом.

Величезний світовий залізний потік продовжує рухатись уперед. Як і раніше, він оточений ворогами і небезпеками, як і раніше, шлях його визначений глибоко продуманою тактикою. Все ще йде по краях його процес розкладу. Як завжди,

є ще й внутрішня небезпека. Цей залізний потік — комуністичний залізний потік, і вожді його, змальовані в свій час в споєї Серафимовича, відіграють світову роль і виростають перед нами в колосальні фігури.

В цьому залізному потоці, в цій великій армії крокує й тепер разом з нами ветеран пролетарської літератури — т. Серафимович.

Тов. Серафимович — один з найстаріших наших прапоросців, один з найстаріших наших трубачів, що кличуть нас на боротьбу, і цим т. Серафимович створив собі таку славу, до якої не може додати будь-якого нового блиску ніче слово, в тому числі й моє слово.

Одне тільки додало блиск до цього фактичного становища Олександра Серафимовича — це похвала керівного центра тієї армії, до якої належить Олександр Серафимович, — Центрального Комітету Комуністичної партії. Оскільки Центральный Комітет назвав «Залізний потік» класичним твором, т. Серафимович справді дістав в день свого сімдесятирічного ювілею відзнаку, яка зобов'язує його жити довго і жити плотворно.



ШЛЯХ ПИСЬМЕННИКА

I

У зовнішності, в манері Олександра Серафимовича Серафимовича є щось ніби трохи туге, щось вагоме, навіть досить вагоме, трохи повільне і дуже сильне.

Його друзі — наприклад, Леонід Андреев, з яким він дружив в кращу пору цього письменника, — називали його Лисогором. Писати він почав досить пізно і також ніби трохи туго.

Якщо він розповідає про себе, що йому доводилось просиджувати іноді багато годин, щоб як слід подужати десять рядків з «Капіталу» Маркса, то він майже тими ж самими словами розповідає і про свої перші літературні праці — також по десять рядків на добу вдавалось йому написати, роблячи безліч поправок.

Цим тугуватим, уповільненим кроком пройшов товариш Серафимович більшу частину свого життєвого і творчого шляху. Він ішов вперед, як танк, прокладаючи собі дуже прямий, дуже впевнений шлях. Ця невтомною працею, грудьми прокладена дорога привела його до того, що він вписав 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 тільки провіщає, не тільки оцінює прийдешні явища пролетарської революції, але й відображає її саму. В цьому розумінні «Залізний потік» повинен був бути поставлений поряд з «Матір'ю» Горького.

Серафимович і до революції був дуже видатним письменником. Але та позиція, яку він зайняв безпосередньо після Жовтня, і ті твори, якими він відгукнувся на післяжовтнєве життя, кинули нове світло на весь його минулий художній

шлях і освітили цей шлях так, що весь літературний подарунок, який наш письменник приніс людям, став частиною саме пролетарської літератури.

II

Серафимович походить з козацької військово-чиновницької сім'ї. З найперших років свого життя він стикався однак не тільки 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 розкрили йому очі на поміщицький побут ще в ті роки, коли серце його було подитячому м'яке. Так само точно і Серафимович говорить про себе в коментаріях 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 загодувала мене всякою смачною їжею. А на чорній половині я дізнавався від денщиків і покоївок багато такого, що знати мені заборонялось. Тут я дізнавався, у яких важких умовах і в якому поневоленні живуть трудящі. Багато які з тодішніх вражень на кухні залишили слід на все життя».

Уже з тих пір підліток, потім юнак, на вигляд трохи вайлуватий (що сам Серафимович в собі відзначає), мовчазний степовик, прагне збагнути побут знедолених і трудових мас.

Письменник-реаліст, письменник-народник, однак без народницьких однобічностей, який придивлявся з великою увагою до пролетаріату, Серафимович завоював увагу інтелігентної публіки, а через те і доступ в журнали; але його надто плебейські оповідання, які надто глибоко з дна черпали свій матеріал, прочитувались завжди хазяїнами літератури з «кислою пикою».

Ця кисла пика в певній частині (в той час дуже і дуже широкій частині) російської інтелігенції перетворилась в гримасу огиди і обурення, коли Серафимович рішуче став на точку зору пролетарської революції і прийняв на себе від Московської Ради виконання певних досить важливих функцій.

Сам Серафимович так мальовничо описує цю подію, що ми вважаємо корисним відтворити її тут ще раз.

Прийшов він на так звану «літературну середу». Було це незабаром після його призначення завідувачим художнім відділом «Известий» Московської Ради.

«Раптом встає один художник і говорить: «Панове, перше ніж приступити і так далі, повинен зробити заяву: серед нас

є особа, якій не місце тут. Ця особа є співробітником газети московського радепу. Я примушений запропонувати цій особі залишити збори... і так далі». Юлій Бунін, пам'ятаю, тоді головував. Потім встає один з молодих письменників. «Я, каже, гаряче приєднуюсь до пропозицій. 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? Всі 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. Він однак не так легко піддався, він протестував. В його фейлетоні була відповідь панам, що виганяли його. В цьому фейлетоні він запитував себе: «Як могло статись, 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 масло у воді, відділились всі імуші від неімущих. І стали селяни і робітники на одному краю глибочезної прірви, а імуші і всі зв'язані з імущими — на другому».

Прекрасно пояснив це явище товариш 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 художники, як глибоко, любовно писали вони селянина, затурканого, темного, кострубатого, озлобленого. А коли він став підійматись, коли широко розімкнулись на сотні літ зімкнуті очі, коли він намагається говорити не косноязычне «того», а по-людськи,— тоді від нього сліпота перекинулася на художників».

З того часу 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 тільки початком циклу «Боротьба». На службі в неї написав він безліч інших прекрасних повістей і гострих, правдивих літучих 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 з самих надр пролетаріату, про навчання їх, про допомогу їм. Недарма ще в тому фейлетоні, яким відмахнувся від своїх ворогів, він писав: «Продовжуйте, товариші, оберігати чудову спадщину мистецтва минулого і готуйте нове покоління, яке б гідно помножило його. Бережіть, мов зіницю

ока, те, що народилось серед вас, народилось, розгорнулось у величезний талант і не відірвалось від вас».

На службі революції залишається поважний письменник і зараз, і ми ще чекаємо нових дарів від його творчості.

III

Спробуємо охарактеризувати коротко цей дар Серафимовича, яким він лежить зараз перед нами.

З самого початку, коли у письменника прокинулась жадоба літературної творчості, він звернув увагу на те, що завжди кликало його, кликало болісно на службу трудівникам. 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 експлуатору-імушому. Картини цієї жорстокої, як катування, праці, зв'язаної з повсякчасним ризиком для життя, проходять в перших полотнах Серафимовича, і вони саме примусили такого майстра, як Короленко, визнати величезний хист ночавка.

Чудово однак, що в цій першій серії оповідань («Помста», «На морі» та інші) Серафимович змальовує не тільки працю. Він має справу з трудівниками-власниками або з таким прошарком, де праця і власність зустрічаються і стикаються. Стільки ж місця, як безрадінний героїзм праці на інших, займає в творах Серафимовича і жадоба збагачування, користюлюбна пристрасть. Коли зачеплено власність цієї кострубаті, суворої, північної морської людини, вона не знає пощади, вона перетворюється на лютого звіра, і ви відчуваєте, як 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 кради, по чім продавали?

«Той мовчав, і похмуре сіро-зелене обличчя його ледь зворушилось:

— Та сот на шість...

І осікся. Цей, з тремтячим від люті підборіддям, прохрипів, давлячись словами:

— Нашими... кривними... трудовими... а-а, кровопивці!

Вчепився в горло, і обидва звалилися у воду, що розступилась».

Серафимович бачив багато отакого, і з жахливою силою і простотою, правдивим художнім словом змальовує він ексцеси, муки, злочини власності.

Ми живемо в першу пору соціалізму, що організовується, але було б дивно відшукати серед нас людину, яка б не розуміла всього значення аналізу сповненого смутку і ненависті змалювання власництва. Ця мана ще не пройшла, вона держить в своїх руках величезну кількість міщан наших міст і селян країни, що обновлюється.

Недарма попереджав нас велетень Ленін, що легше покінути з титанічною силою великого капіталу, який володіє сотнями мільйонів, власниками заводів, копалин, залізниць, ніж з цією міщанською мошкою, з цим міщанським гнусом, який все ще сповнює повітря навколо нас.

Оздоровити повітря, ґрунт можна, тільки здаючи собі цілковитий звіт в тому, який цей ворог наш. І разючі повісті Серафимовича про власницьке озвіріння — мотив, який проходить через багато і багато його творів,— залишається почвальним 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 інші — змальовують ще робітників старого часу. В їх героях ще нема справжньої активності. Це не класово свідомий пролетаріат. Серафимович ставиться з 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 надзвичайних 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 інші залишаються чудовим пам'ятником тих знаменних днів.

Проїнятий повагою до робітника, Серафимович нагромаджує тим більше презирство до пустомолота-ліберала і слабодухого меншовика (оповідання «Мати»). Ці за розмірами

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 коло залізниці і по-американськи зростає — так що змінюється не тільки його обличчя, але й характер його жителів і їх взаємовідносини. Процес капіталістичного набухання міста, процес розшарування його на класи, показаний на десятках людей, з яких кожний являє собою чудовий тип. Роман надзвичайно багатий змістом. Його соціологічні висновки б'ють далеко. Разом з тим він читається з захоплюючою увагою. На кожній сторінці читач знайде дещо повчальне і для нашого часу.

Пройшла 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 тома Серафимович додав свої коментарії. 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. Читачеві-пролетареві не треба ніякої прикраси. Треба, щоб він цілком повірив кореспондентові. Тоді затрачена енергія не пропаде дарма. Я ставив собі чисто утилітарні цілі. Треба було, щоб з моєї роботи вийшов певний результат».

Ось чому Серафимович як кореспондент не бив «на почуття, на психологію». Він говорить:

«Колишне романтизування театру війни було недоречно... тон моїх кореспонденцій був діловий. В імперіалістичну війну можна було повільніше обробляти матеріал і давати образи. А в громадянську війну 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. Однак це зовсім невірно. Простота тону, відсутність прикрас, прагнення до діловості 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 через себе почуття суворі, прості, героїчні. Але й за цим серйозним і скупим, але вірним, 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 Малої Азії), але політично це наступ. Відступ ішов серед боїв, серед страшних злигоднів, серед величезного напруження сил, серед епідемій, сумнівів і протестів, викликаних надмірними, майже нелюдськими зусиллями. Все це треба було перемогти. 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 відпасти, стомлених, розлючених, які впадають у відчай; з другого боку — якісь інші сили колони виявляються могутньо центрспрямованими, переборюють всі перешкоди, щоб перемогти, дійти!

Так наша країна, як велетенська колона, також у величезній більшості за складом своїм строката, міцніє, йдучи через нечувані труднощі, бо вона усвідомлює в собі залізну волю вождів, які спроможні пробудити і примусити її до дії і в той же час підтримати, підбадьорити, керувати, організувати.

Ось чому, крім своїх величезних безпосередніх художніх якостей, крім яскравого реалістичного опису цього незрівняного походу через гори і бої, «Залізний потік» близький серцю кожного з нас, бо, повторюю, він є прообразом всього великого наступу, який ми ведемо уже другий десяток років і який так часто робив нас свідками явищ, близьких до змальовуваних Серафимовичем.

IV

Кілька слів про методи Серафимовича як художника.

Серафимович — якнайпереконаніший реаліст. Він говорить в одному місці: «Я твердо засвоїв, що романтизм проти-природний. Те, що не відповідає правді, мене в літературі завжди відвертало».

Дійсно, правдивість — це сила Серафимовича. Його правдивість однак 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, але в той же час 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, поставленої собі автором. 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 неуктва, 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 приковує читача, мов голова медузи.

Серафимович зовсім не схожий в його романах на таких реалістів-напівромантиків, як Флобер або Мопассан. Він показує жахи не для того, щоб поділитися своїм сумом, і не для того, щоб розчинити цей страх в 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 більш огидні їх вчинки, що впливають з їх життя і становища, чим більш вони розчавлені, чим лютіші кари, що звалюють їх і примушують протестувати, тим сильніше звучить в глибині віра в можливість виходу, і тим голосніше чути биття серця, повного симпатії до стражденного люду.

Серафимовичу пощастило — він дожив до соціалістичної революції, він познав її, він прийшов до неї. Ось чому пізні його твори осяяні сонцем революції. Відблиск цього сонця пишно і багато ліг на весь шлях Серафимовича, пройдений ним тяжким і розміреним кроком. Всі ті літературні пам'ятники, які спорудив Серафимович вздовж цього шляху, назавжди залишаться в російській літературі і, що ще важливіше, — в пролетарській літературі.



ПРО „ЧАПАЄВА“

Ця книга Фурманова виходить шостим виданням, до того ж, паралельно вийшло кілька скорочених видань. Книжка дуже читається, вона являє собою один з найяскравіших успіхів у нашій післяреволюційній белетристиці. І це цілком зрозуміло. Почавши її читати, від неї не можна одірватись. З неї виходиш збагаченим і багатьма точними і важливими знаннями відносно зовнішніх і внутрішніх рис нашої громадянської війни, і новими почуттями, зростаючим в грудях читача революційним ентузіазмом. По суті кажучи, я знаю в нашій багатій післяреволюційній радянській, за своїми настроями, літературі лише два твори, які дають такі незабутні, яскраві і, як б сказав, виховні враження. Це — «Залізний потік» Серафимовича і «Чапаєв» Фурманова.

В «Залізному потоці» почувається досвідчена рука великого майстра. «Залізний потік» — це закінчений епос. «Чапаєв» свідчить, звичайно, про безперечне белетристичне обдарування свого автора, але написаний, по суті, без розрахунку на чисту художність. Це незвичайно живі записки про бачене, пережите і зроблене, записки чуйного, розумного, енергійного комісара, частково накидані, можна сказати, в самому розпалі боїв.

Переваги, які має «Залізний потік», завдяки яскравості мови і майстерній конструкції всієї епопеї, цілком урівноважуються яскравістю свідчення очевидця і учасника.

Є, звичайно, багато спільного між обома книгами. Це речі, продиктовані самою революцією. Справді — і Фурманов, і Серафимович на перший план ставлять масу. Книга Фурманова так і названа «Чапаєв»; у повісті про великий відступ, описаний Серафимовичем, герой-керівник відіграє виняткову роль, є справжнім кристалом найкраще спрямованих волевого багатостраждального і героїчного колективу. І все ж і там, і тут нема ніякого схиляння перед героєм, і герой здається природним органом мас. Така маса не може не мати

подібних вождів. Справді, коли б це не був Чапаєв, це був би хтось інший, бо навколо Чапаєва цілий ряд фігур подібних до Єланя і т. д., які мало чим перед ним поступаються.

Схожа психологія основної маси: відступаючого загону у Серафимовича і Чапаєвської дивізії у Фурманова. І той і другий автори починають із збирання порівняно розпорошеної маси, ще не скованої в одне ціле, і відчувається, як невимовні страждання і нелюдські подвиги, що випадають на долю даної частини організованої сили революції, зрештою підіймають якийсь там її залишок, після незліченних жертв, до рівня мало не надлюдського колективу з таким рівнем терплячості, з такою звичкою до шаленої відваги, дисципліни, взаємодопомоги, що цей новий образ революційного колективу, який вийшов з війни, викликає у читача захоплення і благоговіння, яке цілком заглушає миттєві спалахи гострого співчуття до цих страстотерпців.

Є однак і різниця між обома епосами, що впадає в око.

Фурманов — розумний, хоробрий, чуйний комісар Чапаєвської дивізії — ледь-ледь прикриває розповідь в першій особі. Він розумно, по-марксистськи старається розібратись у явищах, учасником яких він був. Він зачарований Чапаєвим, його привабливими якостями, але він ніби квапиться для себе і для інших розікати аналітичним ножом його фігуру, якомога точніше здати собі звіт в його недоліках і постаратись паралізувати їх практично; він старається також розкласти саме явище вождя в соціальному цілому. Він цілком точно розуміє місце такого явища в загальній тканині революційних взаємовідносин сил.

Книга Серафимовича справляє в кінці враження приголомшливо-героїчне. Вона мимохить викликає в серці вибух захоплення перед чудом революції, що перетворило в сім'ю героїв різнобарвний набір, який тікав від козаків з степів Кубані. Але ніякого інтелектуального аналізу явища сам Серафимович не робить. Можливо, йому, як художникові, вдалось це навіть зайвим. Він, звичайно, правдиво, але в той же самий час і романтично малює свого масового героя. Він не хоче брехати і прикрашати, але він не хоче і розхолоджувати.

Товариш Фурманов цього не боїться. Фурманов хоче зрозуміти і дати іншим зрозуміти, але оскільки явище, яке він вивчає, чудове і високе, то, звичайно, це пізнання не приводить до розчарування, і книгу Фурманова робить своєрідним живим підручником не тільки з психології громадянської війни, але частково і з організаторської майстерності, з нею зв'язаної.

Товариш Фурманов після «Чапаєва» випустив свої живі нариси «1918 рік» *. Він готує і новий твір «Заколот», і все

примушує думати, що в кожному з них ми будемо зустрічати все того ж самого Фурманова.

Насамперед — це революціонер з голови до ніг, це справжній комуніст-марксист, який протягом всієї війни віддавав свою енергію, свій розум і свою кров справі боротьби за революцію. Він гостро спостерігав, багато і часом тяжко працював головою — і в результаті набув багатого досвіду, який і прагне передати своєму колективу, партії, Радянській Росії, Комінтернові, світові. І оскільки поряд з цим він уміє знайти досить яскравих слів, вміє більш чи менш цікаво зв'язати окремі частини свого досвіду, то — уже, так би мовити, в другій черзі — він виявляється і художником, і твори його — художніми. Досвіду у Фурманова вистачить ще на кілька книг, його літературне обдарування буде, мабуть, розвиватись і зростати. В чеканні цих нових книг будемо радіти тому, що в нас є такі книги, як «Чапаєв», і побажаємо їй найширшого розповсюдження.

Саме з допомогою таких книг йде процес яскравого самопізнання нашої революції.

В книзі Фурманова є зворушливий епізод, коли командний склад Чапаєвської дивізії відмовляється від прибавки, щоб не дратувати червоноармійські маси, але в той же час наполягає, щоб прислали хороших п'єс на фронт «в прозі і віршах». У Фурманова є чимало яскравих сторінок, що характеризують, яку велику моральну допомогу подавало мистецтво Чапаєвській дивізії в її важких переживаннях.

Хай мистецтво відіграє таку ж роль на всьому неосяжному фронті пролетарської боротьби. Побільше хороших книг у віршах і прозі, таких, які дали б нам усвідомити себе самих і разом з тим виросували б нас!



ФУРМАНОВ

Тільки загальний мажорний тонус нашого руху, тільки той бойовий марш, в якому ми рухаємось уперед до перемоги, хоч і втрачаємо на кожному кроці товаришів, може розвіяти гостру тугу, навіювану на кожного з нас смертю, що розгулялася в наших шеренгах.

Безперестану чути похоронний дзвін по комусь з 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 струпким, соковитим, молодим деревом в саду нашої нової культури.

Мені здавалось, що він буде рости і рости, поки не виросте в могутнього дуба, вершина якого підіймається над багатьма прославленими вершинами літератури.

По суті кажучи, Фурманов був ніби ідеальним пролетарським письменником — звичайно, якщо брати такого ідеального письменника саме молодим, на початку його діяльності, в розвитку.

Насамперед Фурманов був справжнім революційним бійцем. Чи можна собі уявити справжнього пролетарського письменника, який в нашу революційну епоху не брав би безпосередньої участі в боротьбі? Фурманов брав у ній найгострішу участь, як один з керівників воєнних сутичок наших з старим світом.

Це не тільки свідчить про справжнє героїчне серце, але це дало 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, найуважніший реаліст; він був гарячий романтик, що вмів без фальшивого пафосу, але надзвичайно проникливими, повними 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 примушували його відійти від його внутрішнього марксистського регулятора.

Сама героїчна дійсність, самі хаотичні враження (хоча б, наприклад, написаний на початку його літературної діяльності «Заколот») не примушують його заблудитись, не примушують його здатись на ласку дійсності, як якогось Пильняка, ні,— він домінує над цією дійсністю і раз у раз поглядає на марксистський компас, з яким не розлучається, і ніяка романтика ніколи не примушує його сп'яніти, тверезий холодок продовжує жити 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 в його творах. Вони до такої міри аналітичні, вони такі розумні, вони такі марксистські, що деякі короткозорі люди подекують навіть про те, ніби Фурманов занадто часто впадає в публіцистику.

Але, поряд з цим, в творах Фурманова є внутрішній вогонь, який ніколи не розтрачується на фейерверки пишномовства, але зігріває кожний рядок, а іноді деякі з цих рядків зігріває до розжарювання,— і завжди в них є гострий погляд справжнього художника, 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 книги створюються не для розваги, а для повчання і для орієнтації, що він готовий поставити їх літературно-захоплюючу сторону на другий план, а на перший план — якомога систематичніший і діловий виклад матеріалу, що цікавить його.

Коли народники стояли на найбільшій вершині свого пафосу і своєї серйозності, вони створили Гліба Успенського.

Ми знаємо тепер, що Гліб Іванович чистив свої твори від одного видання до другого. Але як він їх чистив? Він усував белетристичні елементи, він робив їх сухішими, бо йому здавалось майже недостойним забавляти читача ізюминками гумору і художніми блискітками.

Звичайно, нам не властивий цей аскетизм. Фурманов зовсім не хотів, так би мовити, вичавлювати, випарювати красу, емоцію, життєві образи з своїх творів. Він просто не їм в першу чергу служив, не вони були його метою.

Його метою була широка орієнтація — так би мовити, рапорт про події, який широко говорить водночас і розуму, і серцю; а стиль, образи, лірика, дотепність — все це могло бути тільки допоміжним.

Однак Фурманов був і хотів бути художником. Він розумів, що в його молодих творах ще не досягнуто цілковитої рівноваги. Успіх його книг був величезний. Вони розійшлись майже в трьохстах тисячах примірників. Рідко хто з наших класиків, найбільших, може за кількістю розповсюджених екземплярів стати поряд з Фурмановим. Отже, широкий народний читач зрозумів його і полюбив. Однак Фурманов прекрасно знав, що йому треба ще багато працювати над собою.

Одне тільки можна сказати: ніколи Фурманов не йшов до художнього ефекту шляхом, так би мовити, полегшення свого завдання, викидання, як баласту, своїх спостережень, він не хотів піднести аеростат 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. Можливо, шлях його був би звивистий, вів би Фурманова від порівняних невдач до порівняних 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. І от його нема.

Я обмежусь тут тільки цією загальною характеристикою.

Я був глибоко зворушений, коли мені сказали, що Фурманов висловив бажання, щоб повна збірка його творів вишла з моєю передмовою. З усією любов'ю до молодого покійного товариша нашого по боях на воєнних, господарських і культурних фронтах — постараюсь я виконати цю його просьбу.



ПРО НАШУ ПОЕЗІЮ

Московський цех поетів люб'язно звернувся до мене з проханням написати передмову для його першого збірника.

Користуюсь нагодою, щоб висловити тут кілька думок про нашу поезію взагалі.

Я вважаю, що ми можемо пишатися нашою поточною літературою, і я з деяким радісним здивованням читаю одержувані мною журнали і альманахи і романи та повісті, що виходять окремими виданнями. Наша нова реалістична школа, якщо її можна так назвати, школа, що вивчилась, безперечно, у самого життя, підіймається все вище і часто доходить до такого рівня, де починається вже розряд міцних творів, що надовго входить в літературу.

Я не можу сказати цього про поезію. Ще недавно поезія стояла вище за нашу прозу, ще недавно дуже сильно звучали своєрідні молоді голоси групи Маяковського, потім, дещо з іншого боку, пролунали запальні молоді пісні Безименського, Жарова. Пролетарські поети першого заклику обдарували нас значною кількістю цікавих і свіжих творів. Чудово засяяла «Брага»,— всього не перелічиш. Було чимало хорошого, але потім якось все стерлось. Група Маяковського чи то розпадається, чи то втратила віру в себе. Навіть в самого Маяковського чувається якась розгубленість. Беручись майже за нерозв'язні для поета завдання, він дає чудову міру своїй технічній силі, він зігріває при цьому турдефорси, безперечно, щирим революційним почуттям, але все разом являє собою все ж не цілком увінчане успіхом зусилля.

За останній час Безименський став значно тьмяніший,— звичайно, тимчасово. Пролетарські поети якось ніби переспівались: вони повторюють ними вже сказане. Якщо вони раніше були поетичними дітьми чималими на зріст, то ж чекалось подальшого швидкого зростання, а воно, безперечно, затрималось.

Дуже цікава тут поява Дороніна. У нього чудова тема і дуже підхожа до неї манера. Але цієї теми і цієї манери не може вистачити надовго. Книжка, в яку входить і «Трахторний орач», і кілька інших сільських поемок і пісень, вже іноді справляє враження повторень. В усякому разі, факт той, що коли я розкриваю ці дивні книжки журналів і альманахів (подібні до другого номера «Перевала» або «Наших дней»), то я водночас констатую, що вірші в них нудні. Читаєш один журнал за другим і нічого не знаходиш. Я вже не кажу про таку людину, як Тихонов, який добровільно скинув себе з чудової висоти, на якій стояв у «Бразі», і почав писати щось надзвичайно неясне, що він, очевидно, вважає майстерністю, але що справляє на читача враження гнітючої, косноязычності. Таку ж косноязычність помічаю я і в інших. Здавалося б, що хорошого в тій самій рисі дуже талановитого Пастернака, яка межує з цією косноязычністю, тобто в незвичайній туманності, іноді навіть цілковитій неясності його логіки, граматики, конструкції, а Тихонов ще піддав жару. І інші з задоволенням вступають на цей шлях і віщають такі ж знівсінілі слова, таку ж напівзаум.

Звичайно, не всі охоплені зараз цією випадковою хворобою, яка, може, пішла і від Пастернака, але до цієї хвороби близька, на мій погляд, та загальна хвороба, та загальна червоточина, яка живе в поезії останніх днів. Мені здається, саме той же черв'ячок підточує і пролетарських письменників, не даючи їм розгорнутись як слід. Ця загальна хвороба є, звичайно, формалізм.

Хай мені не говорять, що найповіший час, природно, повинен шукати нових форм. Ніяких нових форм насправді не знайдено; виняток становить тільки група Маяковського, оскільки вона пише в манері самого Маяковського. Тут справді є нова форма: уривчасті вигуки, мовні вірші, мітингово-ораторські вірші з барабанно-ударним ритмом, що ще присмачується завжди незвичайною дотепністю чисто словесних прийомів, оригінальністю рими і всякими блискучими каламбурами і словесними вензелями.

В цій манері Маяковського можна відрізнити дві сторони. Одну мітингово-ораторську, породжену в значній мірі життям. Вона, мабуть, залишиться, мабуть, вона довго ще буде в деяких випадках вживати ті самі переривчасті карбовані ритми, в яких нема ніякої пісні, які являють собою надзвичайно віртуозне соло на барабані, з другого боку, тут є надмірне словесне віртуозництво, яке шкодить навіть кращим творам Маяковського і його школи.

Ну, а інші «нові» форми? Я їх не бачу. Коли вони і є, то, можливо, туляться десь на задньому плані (наприклад, прославлюваний тепер І. С. Рукавишниковим співучий вірш). В решті ж формалізм іде зовсім іншими шляхами. Він бере

ті ж октави, той же сонет або придумує ще важчі формальні завдання і старається перефокусничати навіть тих фокусників, які самі, прийшовши за класиками, старалися порівнятися з ними зовнішньою віртуозністю, а не справжнім поетичним багатством. Кожний поет ніби за всяку ціну хоче показати, що рими його нові, що самі його словосполучення ще ніким досі не вживані. Жахлива погоня за оригінальністю з усіх боків! Багато хто вичерпує ніби останні запаси, ніби витрушує останні крихти з мішка, буде вірші на іноземних словах, запозичених з словника техніки, міфології, етнографії, коротше кажучи, з енциклопедичного словника. Це справляє надзвичайно тяжке враження.

В наявності ніби зовнішня майстерність, але хто тепер не пише хороших віршів, якщо під хорошими віршами розуміти такі, при читанні яких здається, що перед тобою вправляється акробат? В перші хвилини думаєш: ось, мовляв, людина чого може добитись, ось як вона може жонглювати словами: лампа, сковорода, 12 яєць — все летить у повітря в курйозних комбінаціях. А потім другою думкою приходиться: адже це легко, дивіться, навіть юнаки і підлітки навчаються цього досить швидко. Адже, по суті, це досить дешева дресура. Здібна людина за два-три місяці навчиться втинати такі ж ловесні па.

Цим я не хочу сказати, що всі поети такі. Поет — адже це насамперед людина виняткової чуйності, великого внутрішнього змісту, широкого світогляду, людина, що підноситься своїм культурним рівнем і даровитістю своєї природи і тому прагне заражати своїми почуттями оточення, користуючись для цього всією музичною і живописною силою мови. Звичайно, такі поети є, але в тому то й біда, що поетові тепер майже соромно виступати без відповідної віртуозності. Віртуозність ця здається майстерністю. Вона й була б майстерністю, коли б при незвичайних ефектах чисто словесної техніки не завдавати б ніякої шкоди образам, почуттям і ідеям, що складають внутрішній смисл поетичного твору. Але ні, ви на кожному кроці бачите, як курйозні форми, придумані віртуозом, так би мовити, ранять самий зміст, як думки стають тьмяні, невитримані, як почуття стають побіжними, які не зачіпають читача, як образи спотворюються, і все — на догоду химерності вислову. Вже справді — «словечка попросту не скаже, все з кривлянням», а кривляння це страшенно схоже на якусь сережку, втягнуту в ніс, на якісь стрибання на одній нозі. І оскільки іноді дуже ніби важливі і урочисті задуми стрибають перед вами на одній нозі з сергою в носі, то мимохіть думаєш, як було б добре, коли б ми вигнали віртуозність.

Колись Верлен писав: «Візьми пишномовство і відкрути йому голову». З таким же задоволенням взяв би я віртуоз-

ність і відкрутив їй голову. Було б краще, коли б цей тип майстерності у нас сильно понизився, навіть був би забутий на деякий час.

Ось погляньте на белетристів: вони прямо купаються в безпосередній народній мові або ж сміливо продовжують традиції класиків чи Горького. А хіба це пошкодило їх віртуозності? У таких великих письменників нашого молодняка, як Сейфулліна і Леонов, виходить і справжня віртуозність. Але вона не шкодить, або майже ніколи не шкодить їх поетичному задумові.

Дуже добре знаю, яке можна зробити заперечення: скажуть — адже вірш і не треба «розуміти». Тут, як відомо, повинно приєднатися *l'indècis à prècis*, тут треба «*de la musique avant touteschoses*». Справді, з легкої руки Малларме, а частково і самого Верлена, а в нас їх наслідувачів, і цілком своєрідного Хлебникова, повелась ось ця поезія, яка гордиться навіть, що слово в ній майже втрачає характер слова, а перетворюється в звукову цінність або в звучання, віддалік зв'язане з деякими асоціаціями.

Але я смію запевнити поетів, що така поезія нам тепер зовсім не потрібна, що вони для цієї поезії не знайдуть зараз читача, а будуть тільки читати один одного та й годі. Навіть видавати їх скоро перестануть, і ні на кого буде скаржитись, бо такі книги будуть лежати горами в книжкових магазинах. В перші часи на стару і нову поезію накинулось нове студентство і подібні до нього типи нової інтелігенції. Але зараз вони вже почали розбиратись, що це не пшеничне зерно і навіть не перлове, а просто-таки памістина. А це ж у негрів можна купувати за намисто золото і слонову кістку. А новий наш читач, хоч і дикуватий, а все ж не ашантій, і на памісті його не обдуриш.

Можна прямо сказати, чим більше такої віртуозності і чим менше справжньої поезії, тобто творчості нових образів, нових почуттів і нових ідей, якими ми зараз оточені і які нами ще художньо не оформлені, тим гірше для поета.

Що стосується збірника Московського цеху поетів, то в ньому є, звичайно, багато чудових віршів, в ньому є, звичайно, і вірші з великим змістом, і іноді з змістом сучасним. Читач його дістане чимале задоволення від окремих творів, та й взагалі цінність його безперечна, бо він сучасний навіть своїми несучасними рисами і частинами. Адже ми всі являємо собою велике співробітництво, де творчість і критика спрямовані на створення нової літератури. Будемо вчитися на прикладах, будемо вчитися на помилках. В збірнику Московського цеху є і приклади, є і помилки, іноді вони перемішані до нерозривності. Збірник буде помітною книгою в загальному потоці нашої поезії. Але я покrywив би душею, коли б я саме з приводу цього збірника поетів, що звернулися до мене за

передмовою, не сказав того, що я думаю (звичайно, можливо, я не маю рації, звичайно, сказане мною, мабуть, будуть заперечувати). Тільки так саме і міг я висловитись у передмові до праць серйозних працівників, яким потрібна не реклама і не лестоші, а співробітництво.

На прохання поетів я передав їм кілька віршів з задуманої мною книги «Вірші декламатора». *Nopni soit qui mal u pense*¹. Це зовсім не значить, що я моїми віршами хочу показати, як їх треба писати. Це, розуміється, не зразки, а просто шматочки роботи, про яку ще буде видно, чи виконає вона хоч до деякої міри поставлене їй завдання — дати специфічні вірші для клубного декламатора, більш цілісні за своїм планом, ніж ті хрестоматії, якими є книги декламаторів, досі випущені.

¹ Хай буде соромно тому, хто погано про це подумав (*франц.*).



ВОЛ. МАЯКОВСЬКИЙ—НОВАТОР

Не раз підкреслювалось, що шлях Маяковського до пролетаріату не був випадковим. Це значить, що в самому Маяковському закладені були такі начала, які повинні були 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. Але поза нашою епохою ці начала, закладені в Маяковському, не привели б його до такого результату, бо нічий шлях не визначається ним самим, але шлях кожної людини визначається найбільшою мірою оточенням і часом. Говорячи про життєвий і творчий шлях Маяковського, ми говоримо про зустріч Маяковського як особи з пролетарською революцією як велетенським соціальним явищем.

Пролетаріат і його революція існували в латентній формі задовго до Жовтня і навіть до 1905 року. Маяковський знав про наявність цієї великої сили і часом досить близько підходив до неї в своїх життєвих вчинках, але в перший період своєї поетичної творчості був все ж таки досить далекий від неї. Можна вважати, що свій поетичний шлях Маяковський почав поза сферою прямого притягання цього велетенського соціального тіла — революційного пролетаріату. Перший крок, який 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 зустрічаються самовизначення, самопортрети, де говориться, що він, Маяковський, занадто великий калібром для того середовища, в якому йому доводиться жити. Він вживає це слово «великий» в дещо двоїстому розумінні. З одного боку, мова йде просто про те, що він, Маяковський, людина дуже велика на зріст, фізично велика фігура; цьому відповідають, з другого боку, і його душевні 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. Для нього ці його пристрасті, ці його думки, це його невдоволення, ці його надії, цей його відчай — зовсім не якась вигадка, вони не витають у нього десь в «емпіреях свідомості», — це є щось від його тіла, це відбувається в його багатирському організмі. Маяковський був матеріалістом (нижче я скажу, чи став він діалектиком): все 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 значить, що йому тісно було у всесвіті. Всесвіт йому подобався, всесвіт 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 тільки в мрії. А ті, з ким він був справді близький, і ті, з ким він енергійно намагався себе зблизити, — вони були йому не по зросту. І звідси витікала дуже велика туга і дуже велика самотність Маяковського. Йому важко було б підібрати собі компанію. Тільки під кінець життя він почав її підбирати у чомусь середньому між величезним розмахом стихійного світу і окремими індивідуальностями, серед яких він так майже нікого для себе і не знайшов. Підійти близько до найвидатніших людей нашої епохи, що займались іншою справою і в іншій галузі — я говорю про політичних вождів нашої революції, — йому не вдалось. Але він все ж таки знайшов істоти, до яких кинувся зі всією силою жадоби покінчити з самотністю. Це були соціальні сутності: пролетаріат, революція.

Пролетаріат і революція були йому дорогі, по-перше, своїм багатирським, 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 він знав, що це таке майбутнє, в якому йому, великій людині, буде нарешті вільно дихати, в якому він зможе випростати свої плечі, в якому його серце знайде собі місце. Ось чому навіть тоді, коли він, майже передбачаючи свій фатальний кінець, говорить у вступі до поеми «На весь голос» про те, щоб у майбутньому його, великого, ожили:

Слухайте.
товариші нащадки,
агітатора,
провідця, горляя!

визнати, то доведеться визнати і всю решту. Тому краще проти всього збунтуватись і сказати: ми самі собі предки! Хай наша молодість скаже зовсім молоді слова — такі молоді, які дадуть можливість омолодити суспільство і світ!

Молодь завжди хоче підкреслити, що вона скаже щось зовсім не таке, як говорили досі. Цей мотив створює в революційній творчості Маяковського ті контрасти, які багато критиків відзначають і які, безперечно, часто бувають парадоксом, часто несподіваним трюком, часто зухвальством, часто легковажним вчинком. І ті, хто, як Шенгелі і всякі інші «старі діви», говорив: «Ах, це огидно, це хуліганство!» — ті жахались так тому, що у них самих зовсім не було молодості в крові. Молодим можна бути навіть і в досить похилому віці, і можна дуже рано хворіти собачою старістю, — справа не в кількості років, а в кількості творчих сил. І тим, в кого їх нема, незрозуміло було, як це в Маяковському шумує вино, як воно вириває корок і навіть розриває пляшку, як шумує таланти, молодий, кипучий. Ці вибрики у молодого Маяковського знаменували собою його даліше зростання, як у маленького породистого щеняти великі, 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 підкоряється, що за його наказом слова шикуються в батальйони. Влада над словами найвищою мірою захопила його. Йому здавалось, що коли людина не вміє керувати словами, а робить з ними лише те, що вже робили раніше, вона схожа на диригента, який приходить в добре навчений оркестр і махає паличкою услід за тим, що вже зіграли самі музиканти, а слухачам лише здається, що вона диригує. Це подібне до становища епігона, якому здається, що він пише нові вірші, а насправді ним володіють старі слова і думки. Формальне безсилля завжди страшенно обурювало Маяковського, і він говорив: писати треба зовсім по-новому. Ми ще не знаємо, що таке буде це нове за формою і за змістом, — але насамперед воно повинно бути новим. І той, хто пише в старій формі, повинен бути осуджений як служитель одряхлілого світу.

Наступний бунт Маяковського (споріднений з осудом навоколишнього світу від майстерності) був бунт від виробництва. Тут ми вже значною мірою торкаємось і самого змісту його творів. Хто такі, — запитував себе Маяковський, — ті поети, яких я відкидаю за те, що вони епігони, що вони продовжують процес одряхління світу, переживуючи вже проспівані пісні? Який зміст несуть в собі їх пісні? Чи є утилітарні цінності в тому, що ці поети створюють? А можливо, поети взагалі ніяких утилітарних цінностей створювати не можуть?

Маяковський обурювався поетами, які з гордістю гово-

рили: «Поет не створює утилітарних речей, поет марні створює речі. Саме в цьому і принадність поета, в цьому саме і висота поетичних речей». Якщо прислухатися, що ж це за марні речі, про які співають поети,— то виявиться, що це просто якась задушевна морока. Історичні теми, жанри і все що завгодно проводиться через так званий суб'єкт, протаскується через кишки і шлунок і потім вже викладається. Людина, якщо вона поет, повинна бути насамперед «ліриком», вона повинна вміти робити так, щоб її дуже музично нудило перед усім світом.

Від цієї лірики, від усякого такого музичного пташиного цвірінкання, від усяких мелодійок, від того, щоб прикрашати життя паперовими квітами,— від всього цього Маяковського 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, безперечно, було його марксистське чуття, хоч тільки поступово (як Журден лише в дозрілому віці дізнався, що він говорить прозою) Маяковський зрозумів, що він розумом революціонер, зрозумів, чий він союзник.

Отже, Маяковський говорив 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 значить: «Поезія повинна світити»? — але це не лампа! Або «поезія повинна гріти» — але ж вона не піч!

Це не значить, звичайно, що Маяковський думав, що поезія не може ні світити, ні гріти,— адже і йому самому сонце дало пораду: «Светить — и никаких гвоздей». Але він знав, що світить і гріє поезія якось по-іншому. Але як? Не так, щоб освітлювати шлях підсліпуватій людині, яка повертається додому з якогось неприємного, невдалого побачення, або щоб зігрівати людину в її домашньому затишку. Світло і тепло, які повинен розливати поет, повинні бути тим промінням, тією енергією, яку можна перетворити в живе тіло. Він повинен брати участь у виробництві нових речей, тобто, хоч його твори самі не є утилітарними речами, але вони повинні бути стимулами, або методами, або вказівками, як треба ці утилітарні речі виробляти. І закінчитись все це повинно перетворенням навколишнього середовища, а тим самим і 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 якийсь бажане, але розплив-

часте 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 ось він зустрів пролетаріат, Жовтневу революцію, В. І. Леніна, він зустрів на своєму життєвому шляху ці велетенські явища і, придивляючись до них спочатку ще трохи здалеку, побачив: таж саме тут мені місце і є, таж це і є те, чого я жадаю,— безпосереднє здійснення велетенського реконструктивного процесу! І він пішов, наскільки міг, цьому рухові назустріч, вирівшив стати по можливості закінченим 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 в головному, полягає поет Маяковський,— все це справді до пролетаріату йшло і повинно було остаточно перетягнути всі інші елементи його природи— можливо, повинно було дати нам в результаті образ закінченого пролетарського поета.

Маяковському здавалось, що все в старій поезії кволе, зроблене з якоїсь вати, і він жадав того важкого млата, який, «б'ючи скло, кує булат». В кожному творі Маяковського ви бачите це прагнення до мужності, до спритності, до дзвінкості, до чистого металу. До металевої творчості, висловлюючись символічно, він кликав.

Яким методом він при цьому йшов? Дехто каже: він ішов методом «знижування поезії». Мовляв, поезія була висока, вона на своїх не особливо могутніх крилах могла все ж таки літати хоч настільки високо, як паперовий змій, а тут раптом людина обтяжила і зовсім знизилася ця поезію...

Але якщо ми придивимось ближче до того, в чому полягало «пониження», якого хотів Маяковський, то ми побачимо, що насправді це було підвищення, бо знижує Маяковський поезію з точки зору ідеалізму, який весь наскрізь є неправильна оцінка речей і неправильне мірило тих висот, але підвищує її з точки зору матеріалізму, який є правильна розцінка речей і їх співвідношень.

Насамперед — зниження теми. Кажуть, що Маяковський брав теми вульгарні, надто повсякденні, дрібні, фельетонні і т. д.

Правда, він не завжди брав дрібні і повсякденні теми,— іноді (дуже часто навіть) брав теми величезні. Але і величезну тему він завжди брав якось інакше, так, що ви відчували, що вона все ж таки торкається якимись чавунними ногами 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 — пере-

робити світ і хотів брати такі теми, які в саму гущу цієї переробки замішані. Літати по піднебессю в галузі мрій, бачити вічність, безмежність та іншу блакить — це для поета прищипливо. Це значить бути паном, паразитом, верхоглядом, пінккознімачем, а Маяковський хотів бути робітником-будівельником. 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, покладене віками.

Частина каже: ах, яке чудове слово, воно вживалося таким-то поетом! 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 особливо заяложений стиль. Перші поети ніжними, нахтненними пальцями ці слова формували, потім прийшли інші, з грубішими пальцями, і, так би мовити, зтирали їх, а далі прийшли з лапами, які самі, може, ніяких слів не придумали, не виробили, але при старих, готових словах навіть зі своїми лапами не могли зійти за музик. Маяковський колупнув зовсім нову лексику — такі слова, які або вже лежали пластами в землі, але не були, як цілина, зорані поетичним плугом, або ті, які тільки що зароджувались, — як коралові рифи обростають живими поліпами, — їх треба було зробити мовою поезії. І Маяковський це робив. А ось говорили, що це «зниження». Чому? Бо такими словами і вантажні візники говорять, і на мітингу говорять... Так, правда, говорять, — бо це живі слова! Маяковський мертвих слів не вживає.

Побудова фраз. Кажуть: побудова фраз у нього, поперше, часто вульгарна, вулична, а по-друге, іноді буває надзвичайно несподіванню, не тією, яка прийнята в синтаксисі, і справляє враження фразеологічних викрутасів.

Робилось це тому, що 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 язичку 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, розуміється, людина, яка по-справжньому творить в галузі мови. І не можна не згадати, що навряд чи хто-небудь, — за винятком, можливо, такого поета, як Пушкін або на другому етапі Некрасов, а між ними на певному етапі Лермонтов — навряд чи хто-небудь з поетів та й з прозаїків, зробив такі творчі завоювання в справі оновлення,

збагачення російської мови, які зробив Маяковський. Це безперечно.

Зниження ритму. Мова йде про ритм пісні, який розуміється як «гармонічна мелодія», «бренькіт струн» або «спів еолової арфи», як в'ялий романтизм, в якому поет змальовує, як він стомився, як він високо сумує про світ, 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 і самому господу богів, і тому все, що в цій душі відбувається, — святе і величне. А насправді, замість цієї душі, — як говорив Шедрін, — є «щось 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 ця знову ж таки тільки в очах ідеалістів здається висотою; в очах матеріаліста вона 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 ритм маршу.

Звичайно, з точки зору пишномовної людини, яка думає, що вона живе в світі страшенно божественному (а насправді не виходить з свого власного ватер-клозета), здається, що подібні ритми руйнують 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, в цьому новому барабанному бої.

Зниження рими. Кажуть: що ж це, яка у нього рима? Це просто курйоз, він два слова протиставить одному, робить над словом фантастичне якесь насильство, — в цьому надто багато дурниць.

Ну, звичайно, як говорив сам Маяковський, «рози, угрози і слези» набагато менше викликають паніки, ніж рима Маяковського. Але Маяковському рима потрібна була для того, щоб його вірш запам'ятовувався. Адже це певна мнемонічна формула: щоб вірш запам'ятовувався, важлива не тільки 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, настільки оригінальний, дивний, що він 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 рацію. Маяковський пам'ятав свої вірші.

Кажуть, що Маяковський в поезії все знижує і знижує, а проте поезія Маяковського вишукана.

Але в якому розумінні «вишукана»? Ось у салопах буває витонченість, якщо штани зшиті у наймоднішого кравця, тобто якраз *comme il faut*¹. А проте 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-піонерськи, на новому шляху.

Прочитайте, що сам Маяковський говорить про те, як він писав вірші. Він пам'ятає, де він знайшов кожную риму: «Їхав побіля Арбатських воріт і пригадав цю риму; над нею 7—8 днів сидів, думав, як сказати це кількома словами». Маяковський був справжнім працівником — не імпровізатором, а напруженим, сумлінним шукачем. І справді, в нього нема порожніх, білих рядків, і не тільки в ті роки, коли Шенгелі визнавав його талант, але 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 соромиться 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 в мільйонах екземплярів, — це є промислове розмноження. Але те, що робить поет, — це завжди 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 високою мірою важливі.

Але у Маяковського був двійник, в цьому було його нещастя. Чому в Маяковського в металевих віршах, в 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 машиною, вкритою 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 ішов якимсь своїм

¹ Пристойно (франц.).

шляхом, бачив його, вітав і описував, але по площах його не проходжувався.

Це одне з правильних пояснень.

Але, крім того, Маяковський найбільше боявся, щоб не пустити в це місто свого двійника, який ходив за його спиною, за його 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 відмахнутись досить легко. А симпатичність двійника доводиться, що він — справжній, що він ввібрав у себе деякі ваші власні риси: ви женете їх із своєї свідомості, і саме тому, що ви виганяєте їх з свідомої особи, вони згущуються поряд в іншу, примарну особу, яка справді 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 те міщанське, яке було в Маяковському, не було огидним. Коли б це була жадова наживи, коли б це було інтриганство, коли б це був наклеп, злорадність, всяка дріб'язковість у відносинах, все те, що складає повсякденний фон життя тривіального обивателя,— тоді Маяковський просто асенізував би це, вивіз би на смітник. Але це була велика жадова ніжності і любові, велика жадова надзвичайно інтимного співчуття, величезна жалість до навколишнього світу,— така жалість, що Маяковський готовий 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.
«Конячко, не треба,
не треба плакати,—
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 кинутись 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 теж
 кричу, як тільки можу,
 а дорести нічого не вмію!»
 Музиканти сміються:
 «Швидко
 в дерев'яну наречену закохавсь до нестями!
 Голова!»
 А мені — плювати!
 Я — добрий.
 «Знаєте що, скрипко?
 Давайте
 будемо жить разом з вами!
 Га?»

Добре це чи погано, симпатично це чи не симпатично? Ну, як же не симпатично, коли людині хочеться любові, любові хоч крихітку, людині хочеться симпатії, їй хочеться, щоб навколо неї були люди, які б любили її? Ці всі елементи, які Маяковський не вбив у собі остаточно, були у нього в краших 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. Ну так, звичайно, Шенгелі думає, що раз Маяковський сказав: «Я — металевий», то це значить, що у нього повинен бути мідний лоб. А це зовсім не те саме. Ні, під цією металевою бронею, в якій відбивався цілий світ, билось не тільки гаряче, не тільки піжне, але тендітне і легко вразливе серце. 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 прокрадалась в чавунне литво дзвона Маяковського, в який він потім бив свою перемогу. Це добре, коли виливають дзвін і трохи додають м'якого металу, олова. Але ось коли цього олов'яного, цього м'якого надто багато в людині, тоді — погано, тоді воно перетворюється в згусток, в двійник.

Маяковський в своїй поезії цього двійника, цього м'якого, надзвичайно інтимного і незвичайно чуйного, хворобливо чуйного Маяковського боявся. Він почував: час прийшов чавунний, час прийшов велетенський, — і сам я такий, є в мене величезна мускулатура, б'ється серце, як молот, справді

здібний я великим, величезним голосом говорити величезним натовпам. І я хочу це робити. Навіщо у мене ця болячка, ця внутрішня болячка, що сочиться кров'ю? З поезії Маяковський старався цю м'якість всіляко викидати. Але не завжди міг це зробити, і двійник починав іноді співати поряд з ним, співати впереміжку з ним «Про це», про те — в усякому разі, про щось таке, про що справжній Маяковський, Маяковський фронтальний, не хотів співати. Проривалось 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, можливо, і найближчі 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 душевне слово,— можливо, звичайненьке; 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 шию цього двійника, згинав його: «Ти не смієш говорити від імені Маяковського!» — і говорив тим чудовим мідним голосом, який він мав. Але раз у раз він відпускав цього двійника, і двійник починав співати скрипковим голосом, починав співати меланхолійні речі, і вже тоді не можна відділити одного Маяковського від другого.

Ці дві особи значать, 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 в 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, в поезії подолав і наступив на горло двійникові. Коли він говорив, що наступив «на горло власній пісні»,— це він наступив на горло пісням, які хотів співати двійник. Необхідність зробити це Маяковський відчув особливо гостро з того часу, як увійшов в РАПП.

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 коли в поезії йому тільки вдавалось підмішати деяку кількість

шлаків у творчість Маяковського, то в побуті, мабуть, він був набагато сильніший.

Багато хто запитує: «Поясніть, чому Маяковський себе вбив?» і т. д. Не буду пояснювати — не знаю. Маяковський сказав сам: прошу не копатись в моєму житті (небіжчик пліток не любив)...

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 розмовляв з пароходом «Нетте»,— а на маленькому сентиментальному озері, над яким лящить соловей, сьє місяць, 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: якщо я не страчу Маяковського металевого, то він, мабуть, буде жити 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 покінчити життя в повному розквіті своїх сил.

Тільки цим поясненням слід обмежитись, бо воно правильне, а шукати далі нам не варто і непристойно.

Для нас важливо ось що. Міщани, що оточили Маяковського, уклали союз з його двійником. Їм захотілось довести, що двійник переміг Маяковського — не вутлий човен його особистих переживань, а що він переміг його у відкритому мирському 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,— але ж революція 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 показує, що це «фальшива» революція! Власне кажучи, запевняє Троцький, Маяковський вбив себе тому, що революція пішла не за Троцьким; ось коли б за Троцьким,— вона такими б розквітла бенгальськими вогнями, що Маяковському і в голову не прийшло б після цього страждати.

Ви бачите, що з інтересів своєї політичної крамнички, дуже вбогої і прогорілої, Троцький об'єднується з усім, що є ворожого передовим елементам створюваного нами соціалістичного світу.

Але існує безсмертний Маяковський. Безсмертний Маяковський не боїться двійника. Двійник умер тому, що він величезною мірою особистий. І навіть якщо кращі творці

написані двійником, будуть іноді читати з інтересом, то вони будуть мати історичний інтерес; а ті, які написав Маяковський «металевий», Маяковський-революціонер, будуть знаменувати 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, будуть говорити 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 багато працювати над собою, щоб мати право сказати, що ти хоч трохи 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 книги, його твори. Вони безугавно співають, світять і гріють, і вони світять так сильно, що перед ними, як перед світлом сходячого сонця, всякі сови і нетопири повинні ховатись в найдальших кутках до того часу, поки світло не розкриє 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 те «ми», яке складає зараз творчий революційний авангард людства, перетворюючись все більше і більше в його переважаючий своєю кількістю основний масив. 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 шириться на весь світ. Воно заявляє себе союзником Маяковського, союзником не Маяковського-двійника, а союзником того Маяковського, в якому кристалізувалась його соціально-політична особа. Вона, можливо, 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, можливо, довелось б, коли б ми нав'язували наше братерство і союз великій людині індивідуально, а не від імені цього колективу, творчого «ми», бо для всякої 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.



СЕРГІЙ ЕСЕНІН

Тепер про есенінщину. Завжди, коли підходять до Єсеніна, до його поезії, то насамперед стараються довести, що він сам був хуліган, песиміст і занепадник. Це правда, але тільки до певної міри. Це однобічна і для нас мало вигідна позиція.

Ми замовчуємо деякі факти, які потрібні для боротьби з есенінщиною, бо, на мою думку, одним з найбільших борців проти есенінщини повинен стати сам Єсенін. Це та людина, яка вчинила до деякої міри акт великої мужності в боротьбі з хуліганством.

Не треба Єсеніна і есенінщину абсолютно ототожнювати. Ні недооцінювати, ні переоцінювати Єсеніна не треба. Єсенін був людиною з дуже ніжною душею, надзвичайно чуйною, що дуже легко відгукувалась на всякі дотики зовнішнього середовища.

Єсенін прийшов з села не селянином, а в деякому ролі сільським інтелігентом. Але він прекрасно знав село, тонко передавав його в поезії, і він скоро ввійшов у моду. Треба сказати, що в цей період, коли він прийшов у столицю, селом захоплювались сильно, в селі шукали правди і одкровення. Ці вірші про село, про сільський сум, пропахлий ладаном і церковним дзвоном,— перша смуга творчості Єсеніна.

Не можна особливо серйозно розглядати революційних настроїв Єсеніна в період Жовтня. Його ці події сколихнули тільки на короткий час, і цей струс потім минув, бо він не зміг усвідомити справжню суть пролетарської революції.

Усвідомити цю суть він міг тільки шляхом надзвичайно посиленої роботи над собою. Але він цього не зробив. Місто захлснуло його каламутною кабацькою хвилиною.

Єсенін, зробившись міським, прагнув довести, що ми також не ликом шиті, що ми на ділі всім покажемо, що значить кмітливий селянський поет. «Всіх перепити, всіх пере-

віршувати, всіх перехуліганити!» І оскільки він був надзвичайно талановитий, він свої штуки показував майстерно. І це було саме тоді, коли Єсенін замазував брудом обличчя своєї музи.

Це була друга смуга творчості Єсеніна.

Тепер про третю його смугу. У Єсеніна був страшний переляк. Він почав відчувати, що в нього не тільки тремтять руки і болить голова, а що меркне і його талант.

Другий і третій періоди творчості Єсеніна — найсильніші поетично. Це був вибух туги, відчаю і самоосудження.

І коли Єсенін себе вбив, він вбив у собі насамперед п'яницю, хулігана і песиміста. Треба було чути, коли Єсенін до хрипоті, вмираючим голосом кричав: «Я зайвий, я себе осуджую, я хочу вашого здоров'я, але в мене його нема!»

Ось яка природа і історія Єсеніна та есенінщини, і ось чому треба пильно і уважно розглядати цю по-своєму чудову душу.



ЙОСИФ УТКІН

Разом з комсомолом можна поздоровити російську літературу з появою перших творів Йосифа Уткіна. Уже ці перші твори показують, що ми маємо в його особі справжнього поета. Поет, тобто художник-літератор, що викладає свої думки і почуття у віршах, з цієї формальної, технічної точки зору повинен володіти насамперед таким змістом, який допуслав би крайній ступінь стислості і точності викладу. Звичайно, з цієї точки зору поет повинен володіти і відповідним вмінням стискувати свій зміст. Трапляється зустрічати поетів, думки і почуття яких настільки банальні або крихкі, що ніякому віршованому пресуванню вони не піддаються; вони не перетворюються від стискування в алмаз, вони просто виявляються незначними, нікому не потрібними дрібничками. Буває і так, що ідейний та емоційний зміст в поета в більшій чи меншій мірі є, але він позбавлений хисту формулювати і уявляє, що якщо він сторінку, яку написав би прозою, викладе стількома ж словами, але в римованих рядках, то цим вчинить акт поетичної творчості.

Уткін не такий. У нього є такий запас думок і почуттів, які з великим результатом можуть бути піддані конденсації, логічному висловленню, твердому і точному формулюванню або несподіваному і багатозначному натяку. У нього є досить вміння робити це.

Є й інша формальна умова, без якої не можна визнати письменника поетом в загальноприйнятому розумінні цього слова,— це музичний вірш. Тим більше даний письменник є поетом і виправдується його прагнення писати не прозою, а віршами, чим більше вкладається в ці вірші різноманітної, хвилюючої, самою звуковою стороною своєю, музики і чим більше музика ця способами, які іноді майже не піддаються дослідженню, гармонізується з ідейним і емоційним змістом фрази.

Уткін має і цей хист. Він сповнений своєї музики. Чи

бере він старої класичної форми вірш, чи іде слідами новаторів, найбільше Маяковського, він ніколи не бентежить вас незграбними і барабанними ритмами, сухою метрикою, він завжди залишається мелодійним.

Але крім цих, дуже важливих, але все ж зовнішніх якостей поетичного таланту, є ще внутрішні. Нема нічого смішного, коли ми говоримо про поетичну душу. Деякі слова здаються надзвичайно застарілими. Толстой у своїй книзі взагалі думав визначити поетичне як застаріле. Але застарілість не повинна нас анітрохи обманювати. Під душею ми, звичайно, розуміємо загальний характер внутрішніх і зовнішніх рефлексів даної особи, а говорячи про поетичність, маємо на увазі цілком певну відміну від середнього, так званого нормального типу мислення і відчуження. В чому полягає поетичний характер людини? Це важко з цілковитою певністю сказати, бо тут можлива надзвичайна різноманітність. Важливо тільки те, що натура поетична сприймає зовнішні явища глибше, яскравіше, що вони збуджують в ній велику кількість думок і образів, огортаються особливою атмосферою мрії. Ті самі старі слова, але вони характеризують собою ряд найніжніших і часто несподіваних асоціацій, що з'єднуються в малозвичні і разом багатозначні комбінації,— в цьому значення уяви і фантазії. Будучи, таким чином, надзвичайно чутливим апаратом сприймання, поет, крім того, накладає на свій матеріал печать властивої йому системи настроїв, зітканих з тих самих елементів поглибленої і рухливої чуйності. Візьмемо, наприклад, Уткіна. Кожна окрема тема, яку він бере для обробки, являє собою переживання глибоке, вдумливе і одягається у нього цілком особливим колоритом. Зокрема ця внутрішня стилізація явищ, яка робить з них готовий зміст для подальшої віршованої обробки, в Уткіна відбувається шляхом відбиття цих явищ ніби в двох ідейно-емоційних середовищах. З одного боку, Уткін — твердий і ясний революціонер. Революцію Уткін не просто знає, не просто пережив, а вона стала саме таким ідейно-емоційним середовищем, в якому набувають іншої форми, облагороджуються, стають на своє місце, одержують величезну дозу нового висвітлення перші-ліпші теми, що в ній зароджуються. Але, крім цього, Уткіну властивий надзвичайно м'який гуманізм, сповнений любовного ставлення до людей. Ця любов не сентиментальна. Вона гаряча і переконлива. Вона цілком легко поєднується з мужністю революціонера і іноді навіть з необхідною для революціонера жорстокістю. Адже справжній, суший революціонер і найжорстокішу руйнівну справу робить, зрештою, в ім'я любові. Але там, де обидві ці ноти, свідомість революційного обов'язку, який полягає в служінні перебудові на вищих основах всього людського життя, і сердечна ніжність, об'єднуються в

один акорд, виходить особливо чарівна музика. Вона й чувається в строфах Уткіна. Я майже не знаю цього юнака, але для мене ясно, що згадана вище настроєність його віршів не випадкова, не святкова, що вона виходить від загальної настроєності всієї його свідомості, всього його психічного життя, яке саме тому я й називаю поетичним. В цьому дзеркалі предмети з'являються перед нами освітленими вогнем революції і тихим світлом справжньої, суцільної гуманності. Всі ці дані примушують мене визнати в Уткіні справжнього, суцільного поета і притому поета такого типу, якого ми не можемо не вітати.

Треба побажати, щоб блискучий початок, покладений першими його творами, мав гідне продовження.



ОЛЕКСАНДР ЖАРОВ

З великим інтересом прочитав я невелику книжку Жарова. Для мене він багато в чому невіддільний від свого старшого друга — Безименського. Він належить до одного і того ж типу, звичайно, з великими індивідуальними відхиленнями. Я недосить знайомий з іншими поетами того ж типу, хоч я знаю, що вони існують, і деякі твори їх читав. Я назвав би всю цю групу, очолювану безперечно Безименським, поетами другого призову.

Що характерне для пролетарських поетів першого призову?

Вони, як і ми,— революціонери першої чверті століття і діти минулого, пройняті озлобленням до всього минулого, борці за підготовку революції, щасливці, що дожили принаймні до початку здійснення своїх заповітних цілей.

Заслуга цього покоління, звичайно, велика, проте їх лад думок і почуттів, можливо, не зовсім підходить для того світу, який вийшов з надр ними підготовленої революції. Мені принаймні завжди чулася в піснях пролетарських поетів першого заклику якась нота, що не задовольняла мене, і навіть кілька таких ніби надтріснутих нот, ніби безладних обертонів... Одні старалися напруженням легенів ніби перекричати грім революції і впадали тому в деякий напружений пафос, другі старались скоріше протиставити чисто пролетарський зміст старому і зрештою зводили свої мотиви на надто бліде повторення невеликого інвентаря фабрично-заводських і близьких сюди образів; у третіх почувалось нібито розчарування і певне прагнення потягнутися до поезії символічної або класичної, що іншими їх товаришами гостро осуджувалось як дрібнобуржуазні тенденції, нарешті, інші надто легко підпадали під вплив послідків буржуазії, її непокірних дітей.

Звичайно, ми мали окремі твори пролетарських поетів, які читались з задоволенням, але, повторюю, важко було зу-

пинитись на чомусь, як на адекватному відображенні революції.

Зовсім інша справа — пролетарські поети другого призову. Ці діти революції. Вони, так би мовити, бігали без штанів в той час, як вона вирішувалась, вони перетворились в чоловіків, а часто навіть тільки в юнаків лише після семи революційних років, що прошуміли над їх головами; вони наскрізь насичені її соками.

І ось це — краще свідчення, що вона не надірвана, що вона молода, наша велика революція! Адже у цих молодих співців її нема ніякого надриву. Вони впевненіші від своїх старших братів, вони водночас і спокійніші і енергійніші. Як б сказав так: кипучіші, у них більша гра. Вони радіють життю, вони з незвичайною безпосередністю люблять сонце. Погляньте, як часто фігурує воно в О. Жарова.

Це — веселі комсомольці, компанійські люди. Молоді, багаті силою і радістю, вони прекрасно знають і гіркоту життя, але анітрохи її не бояться. Вони усвідомлюють себе не тільки завойовниками, але й будівниками нової землі. Через це у них така бадьора і весела музика.

Іноді кажуть, що Безименський і Жаров надзвичайно багато запозичили від Маяковського і його школи. Що ж такого? У хороших футуристів найкраще — їх бадьорий темп, він завжди споріднював їх з пролетарською молоддю. Але в той час як у них він несподівано зривається в надрив (сентиментальність, яка часто проявляється у Маяковського), або в якесь плакатне хуліганство (згадати тільки якогонебудь Бурлюка і різний «імажнізм» футуристів), або, нарешті, набуває чогось механічного, безглузлого (я не говорю тут про Кручених, а про деякі чисто механічні словонабори Третьякова і Асеева), очевидно, інтелігентові це дуже загрожує. На що вже талановитий Микола Тихонов: його «Брага» — книга першокласна, вона сповнена яскравого змісту, але що він пише потім? Він все більше і більше впадає в словофокусницання, якщо хочете, словоблудство, він стає незрозумілий, йому подобається зовнішня тріскотня звуків.

Хіба можна уявити собі хоч на хвилину, що Безименський або Жаров можуть сповзти в чистий формалізм? І в того, і в другого форма до деякої міри віртуозна, вони люблять жонглювати словами, вони люблять словесний колорит, словесний блиск, але це в них якось само собою виходить, принаймні здається, що виходить само собою, бо центр ваги уваги читача завжди на змісті...

«Льодохід» О. Жарова в другому виданні, частково доповненому, — книжечка невелика, але скільки в ній сонячного світла, скільки в ній вранішнього сміху і як часто зустрічаються в ній вишукані, іноді самою своєю молодістю, образи і почуття!

Я не буду зупинятись на окремих віршах. Вони всі хороші:

«Забился май над головою,
Лучи сочат огонь певучий...»
«Радость, радость, цветы и звени!
Буйствуй молодостью в молодежи!»

Ось це — лейтмотив жаровської поезії. І сама її легкокрилість і достатня глибина мимохіть споріднюють цю поезію з Пушкіним. В дні пушкінського ювілею (125 років від народження) добре усвідомлювати, що це не просто привид-вірш «Спросоння», а справжня, суцзя близькість до Пушкіна:

«Долго, склонившись к моей подушке,
Когда веет кругом тишиной,
Александр Сергеевич Пушкин
Разговаривает со мной».

Між Пушкіним і пролетарським поетом другого призову лежить видолинок, надзвичайно багатий великими явищами, і все ж таки, можливо, якраз з тієї вершини, на яку входить молодий Жаров рука в руку з Безименським, найлегше перегукнутись з вершиною, на якій стояв Пушкін — і досі неперевершений поет нашої мови.



ІВАН ДОРОНІН

Кожний друг пролетарської поезії з великою радістю зустріне нові прекрасні твори Івана Дороніна. Уже й раніше його обдарування звертало на себе увагу. На цей раз ми маємо справу з новим шедевром цього поета.

Надзвичайно цікава та площина, в якій розгортаються поетичні узори його «Трахторного орача». Здавалося б, лозунг змички з селом є лозунг суто політичний. Той чи інший буржуазний критик, особливо закордонний, може хихикнути з приводу того, що такий лозунг є в той же час ніби наказом поетам. Ану, радянський поете, «оспівай змичку». Але такий хихикаючий буржуазний критик сам смішний і жалюгідний, і хихикання його зараз же потоне в перших же бадьорих звуках свіжої і мужньої мелодії Івана Дороніна. В тому то й справа, що наша політика зовсім не буржуазне політиканство. Наша політика всіма фібрами своїми зростається з дійсністю. Лозунг змички міста з селом не є штучний, зверху кинутий заклик. Він сам виріс з ґрунту народу, він пішов від величезних двох потоків, що змішують зараз свої води: потоку селянства, що підіймається до самосвідомості, і потоку пролетаріату, що прагне спрямувати селянство на загальний шлях будівництва. Стихія Дороніна, особливо в його нових віршах,— це робітничо-селянська стихія в найкращому розумінні слова.

Я пам'ятаю, як покійний т. Безсалько боровся проти так званих селянських поетів — Ключева, Єсеніна і Орешина; він говорив тоді, що вся ця різьба по дереву, вся ця домоткана строкатість, мережана і вишивана узорність, вся ця нудотна роззолоченість зовсім чужі пролетаріатові. Я гадаю, що т. Безсалько мав рацію тільки в тій своїй частині, в якій він несхвально відзначав нахил деяких з поетів, нахил, в той час ще досить яскравий, до церковщини, до мужицько-язичеського, правда, використання сільсько-церковного стилю. В усьому іншому, навпаки, треба було чекати в результаті

змички політичної також і змички поетичної. Саме її ми й відчуваємо, читаючи легкі, сповнені запахи лугу і лісу вірші пролетарського поета Дороніна.

Поема «Трахторний орач» не є, власне кажучи, поема. Це є зв'язаний тонкою ниткою роман «трахторного орача» і сільської комсомолки, серія сільських картинок. Вони сповнені знання сучасного села. Автор віртуозно володіє сільською мовою, наприклад, в справді чудовій картинці про Акульку-говоруху. Чудовий в цих віршах постійний зв'язок відголосків комуністичних ідей з сільським жанром і чарівним сільським пейзажем. Незважаючи на те, що «Трахторний орач» видається автором за поему, це є, по суті, тільки якийсь збірник яскравих, талановитих матеріалів для справжньої поеми про місто і село. І ми сподіваємось, що на ґрунті сільського обдарування Дороніна, куди кинуте відбірне насіння пролетарської свідомості, поряд і вище від цих квітучих чагарників височитиме велике дерево, могутнє, гіллясте, справжнього робітничо-селянського роману у віршах, на що Доронін цілком здатний і на що життя вже давно має попит.

Пора пролетарським письменникам відходити від лірики, від дрібної зарисовки, ескіза, пора йти до поетичної картини, до поеми, до роману. Кожна спроба нашого нового епосу буде великим каменем в будівництві нового мистецтва. Ось саме до цієї роботи великий крок і робить на наших очах Іван Доронін, приміряючись, готуючись, створюючи моделі і окремі частини майбутнього організму, дарує нам в нових своїх творах багато радісного і підбадьорюючого.



МАРКО КОЛОСОВ

Марко Колосов — найбільш комсомольський з усіх письменників, яких мені досі доводилось читати. Комсомольство в найкращому розумінні слова буквально просочує всю його природу і відчувається в кожному його слові. Його теми — майже без винятку комсомольські теми, і навіть там, де він (як, наприклад, в оповіданні «10 верст») дає фігури старшого покоління, вони продовжують дихати комсомольським завзяттям, комсомольською відданістю, комсомольським вогнем.

Комсомольців своїх знає Колосов прекрасно, і треба побажати, щоб до невеликої ще кількості оповідань, що вийшли з-під його пера, добавились нові і нові, які освітлювали б шляхи і роздоріжжя комсомолу як для нього самого, так і для всіх нас, його гарячих друзів, адже таких зараз у нашій країні багато мільйонів.

Насамперед впадає в око в творах Колосова таке трудне і таке вдале в нього поєднання безумовної витриманості, я б сказав — програмної витриманості, найповнішої ортодоксальності, з одного боку, а з другого — безперечної життєвості і художності. Прийнято думати, і не без підстави, що письменникові дуже важко вкладатися в рамки встановлених поглядів. Письменник має справу з живими елементами, з життєвим досвідом. Життєвий досвід сам по собі, в усій своїй конкретності, ніколи не виливається в форми, вказані якою-небудь теорією або програмою. Теорія або програма — це абстракція, звичайно, не гола, звичайно, не вигадана, якщо справа йде про таку життєву партію, як наша, але, в усякому разі, абстрагована від певного життєвого матеріалу. Навіть статистик (а тим більше публіцист), уловлюючи життя, встановлюючи його зміни, не тільки не повинен, але навіть не має права змальовувати факти неодмінно на догоду упередженій теоретичній лінії. Коли б факти не вкладалися в рамки встановлених поглядів, то треба було б переглянути

ці погляди або довести, що факти мають якусь особливу, непередбачену причину, яка примушує їх ухилитися від передбаченої теорією.

Але статистик і наш марксистський публіцист, який вдивляється з надзвичайною гостротою в мінливі контури життя, має за собою, звичайно, величезну перевагу — масивність і масовість своїх спостережень.

Художник-письменник має справу в більшості з цілком окремими фактами і подає їх в усій їх конкретності. З одного боку, це робить висновки з художніх творів більш випадковими і хиткими. Коли б вони ішли проти усталеної теорії, то завжди можна відмахнутися від них, заявивши, що бувають, мовляв, і не такі випадки. Але письменникові не тільки дозволяється більше відходити від теорії, але й саме життя — саме тому, що він бере його в конкретності окремих його проявів,— несе його часто геть відь будь-яких узагальнень.

До цього безперечного, об'єктивного фактора приєднується те, що письменник часто радий такій обставині. Якщо його спостереження, помножене на його творчість, приводить тільки до висновків оригінальних, загадкових, несподіваних, то він вважає це за надзвичайний плюс для себе. Адже внутрішній закон мистецтва ніби вимагає надмірності, новизни; а у випадку, коли белетрист пише повість, яка повна різних відхилень, нерозумінь і постановок питань, тим самим дана і оригінальність, і новизна.

Часто сама свідомість письменника пройнята якимсь випадковим індивідуальним настроєм — скажімо, розчарованістю, песимізмом і т. д., тоді, само собою розуміється, ця внутрішня сила викриває своєю темною імлою все, що бачить письменник. Імла ця ще більш густіє на тих образах, які він створює, і життя дістає викривлений характер. Але письменник буде завжди говорити, що це і є життєва правда, яку він протиставить казенному оптимізму.

Проте завдання письменника-марксиста, пройнятого цілком певним і справжнім світоглядом, повинні полягати в тому, щоб, зустрічаючись з фактами, що суперечать тому аналізу, тому уявленню про поточне життя, які вироблені партією, чинити так само, як чинить статистик або публіцист, тобто насамперед перевірити, чи в усіх своїх деталях зрозумілі ці факти, чи справді вони типові, чи нема тут незвичних ухилів, які створюють непередбачені результати. Прагнення письменника-марксиста повинно полягати саме в тому, щоб, наскільки лише можливо, зробити з своїх спостережень і художньої творчості висновки, що підтверджують його загальні погляди, бо ж ми всі не можемо не бути пройняті тією думкою, що в усьому основному і головному наші партійні погляди являють собою найчистішу, найчіткішу, найоб'єктив-

пішу істину щодо громадського життя, яка тільки є зараз в розпорядженні людства.

Але це не значить — на догоду упередженій теорії ламати факти життя, це не значить бути сліпим на те, що здається суперечністю в ньому, це не значить замінювати очі життя трафаретом.

Наша теорія, наша програма — широкі. Вони заздалегідь передбачають і допускають величезну різноманітність явищ в різноманітній нашій країні, але все ж треба бути живим образом, в самій крові своїй проїнятим їх основами, щоб з легкістю, не порушуючи прав життя і не викривляючи нічого в собі самому, давати картини цього життя у висвітленні наших думок і наших почуттів, як людей певної партії і певного світогляду.

Комсомол не є одноманітне середовище, не є праведний марксистський монастир. Там кипить життя, там є дуже багато суперечностей, суперечностей навіть трагічних. Адже там величезну масу повної енергії молоді дрібнобуржуазної країни, в якій навіть пролетаріат не може бути частково не зачеплений міщанськими впливами, ідея, велика пролетарська ідея комунізму, охоплює все ширше, проникає в неї все глибше, прагне з нечуваною силою перевиховати цю молоддь, зробити з неї бездоганну армію будівників комунізму.

Як же може не бути тут найгірших сутінок? Але як же може не бути тут і прямих героїв свого великого обов'язку?

Дуже легко ухилитись в писання гірких картин про комсомольський занепад, розпусту і т. д., здобути навіть за це лаври правдивого письменника. Набагато важче зуміти відзначити світле в житті комсомолу так, щоб не вийшло пропису, щоб не вийшла реляція про казенну благополучність, щоб не вийшло рожевих компліментів і самохвальства. Набагато важче саме зіткнення, внутрішню гіркоту різних чвар змалювати так, щоб вони уляглись в природну логіку розвитку, щоб вони ставали внутрішньо зрозумілими і рідними нам саме тому, що ми одразу розуміємо їх необхідність якраз з точки зору нашого загального підходу, нашої думки про закони і долю соціалістичного будівництва в рядах молоді.

Ось з цим і треба поздоровити Колосова.

Він уміє, вибираючи найнесподіваніші сюжети і висуваючи найжиттєвіші, іноді парадоксальні фігури, освітити їх справжнім правдивим світлом, не світлом випадкового настрою або випадкової нікчемної думки, а світлом нашої великої ідеї і того почуття бойового ентузіазму, які не можуть не бути домінуючими серед нас, бо, коли б вони серед нас не домінували, тоді і всі наші надії рухнули б і весь аналіз наш виявився б неправильним, а цього, звичайно, нема. Оповідання Колосова — живі шматки комсомольського життя; прочитавши їх, ви винесете деякі повчання, деякий плюс, деякі живі

фарби і разом з тим скажете: так, це так, це так і повинно бути, і у вашій свідомості зростає почуття впевненості поряд з почуттям величезної складності нашої справи і різноманітності перешкод, що стоять на нашому шляху.

Сама художня манера Колосова, яка свідчить про безперечне літературне обдарування, також найголовнішою своєю рисою має молодість, ту саму молоду і нестримну енергію, яка дала можливість Колосову бути до кінця правдивим і бути до кінця вірним комсомольцем. Ритм мови, добір образів — все це зроблено з розмахом, з натиском, з завзяттям. Правда, іноді Колосов буває грубий, не тільки на устах його героїв часто процвітають фрази, які, якщо договорити до кінця, неодмінно вперлися б в непристойні вислови, але його власні порівняння часто жорсткі і неестетичні. Але такий комсомол, така та молодь, якій можна, звичайно, побажати набути більше добре вихованих манер, позбутися матірщини і т. п., але яка цієї доброї вихованості ще не має і з неї посміюється: а чорт з нею, з доброю вихованістю, було б гаряче робітниче бойове серце!

Навіть там, де Колосов грубий, він однак ніколи не переступає певної межі, що ми, безперечно, зустрічаємо в інших талановитих і близьких нам письменників, хоча б у того ж Веселого, і, крім того, ця грубуватість дає свій тон в загальному акорді колосовської музики, і зовсім не хочеться вирвати її звідти, інакше зараз же втратилася б своєрідна пряність і сміливість всього того, що пише цей наскрізь комсомольський літератор.

Як всяка молода людина, Колосов, звичайно, трошечки наслідує; не скрізь, але в більшості у нього є своє обличчя, яке дещо споріднено скидається на обличчя інших комсомольських письменників, але певніше і рішучіше, ніж у більшості з них. Майже всі комсомольські прозаїки володіють безперечно меншою майстерністю, ніж Колосов; але він, як і вони, наслідує. Він наслідує, очевидно, без бажання приховати цю обставину. Наслідує він Бабеля, і не в гіршому, що є у Бабеля, а в кращому. Можливо, ніколи Бабель не підіймається на таку висоту, як у безпосередньому наслідуванні листів людей, мова яких ще косніє, словник яких непристосований до висловлення безмежно більших, ніж звичайні, ідей і почуттів, пробуджених в них революцією, і які однак прагнуть цією недостатньою мовою з усією щирістю і точністю змалювати складне і нове, що мучить або радує душу. Тут ми бачимо ті зовсім не сподівані прийоми і звороти, в яких стільки милої свіжості, в яких є така грація в самій незграбності мови. І, звичайно, самий факт такого пристосування мови, що задовольняла нехитрі потреби селянського двору, до великих потрясінь, до великої широти революції, не може не відігравати дуже великої ролі в нашому житті, не може не бути від-

значений літературою. По суті, в листах червоноармійців або захолюсних комсомольців Колосова справді твориться нова література. Я допускаю думку, що і в Бабеля, і у Колосова в основі їх чудових листів (наприклад, оповідання «Ціна жита» Колосова) лежать справжні документи, але, звичайно, ці справжні документи піднесені до художності, концентровані і типізовані.

Вплив Бабеля звучить і в деяких інших прийомах Колосова, але, повторюю, нічого поганого тут нема.

Молодому письменникові не тільки дозволяється, але рекомендується вивчати старших художників і минулого, і свого часу, спиратися на них, йдучи саме шляхом вироблення своєї оригінальності. Оригінальність нещастя дуже добра як об'єкт літератури, але сам письменник повинен бути культурний, і його оригінальність повинна пояснюватися не тим, що він нічого не знає, але тим, що він, знаючи багато, вивчивши багато, все це перетворив, організував в оригінальні узори навколо основних сил своєї особи, створивши таким чином свою нову громадсько-письменницьку особу.

Твори Колосова нема потреби рекомендувати, вони були надруковані в різних журналах і збірниках, неодноразово передруковувались знову, їх зустріли дружніми, сприятливими відгуками критики. Цією статтею я хотів скористатися, щоб з приводу Колосова висловити тут ці думки про деякі загальні питання нашої літератури.



„БРУСКИ“ Ф. ПАНФЬОРОВА

Роман Панфьорова — це художній твір і непоганий. Але це є також реляція з села. Опис поля боротьби, врахування досвіду, урок. У цьому відношенні Панфьоров впливає з Фурманова. Його роман — книга дуже серйозна. Її можна вивчати. На ній треба вчитись. Саме працівникові, який стикається з селом або може прийти в безпосереднє з ним зіткнення.

Який загальний сенс цієї книги? Сенс полягає в тому, що в селі йде неймовірно вперта, неймовірно важка, якась в'язка, тривала, повільна в самому напруженні сил боротьба.

Панфьоров не ідеалізує бідноту. Він знає, що й вона неймовірно зашкарубла. Він не заперечує навіть наявності серед неї ледарів і бешкетників, дурних і зрадників своєї власної справи, подібних до Шльонки. Бідняцтво все ж соціально плодотворне. Спіратися треба на нього, воно може бути перетворене на могутню активну силу, на переможну силу прогресу, але для цього треба внести в нього міцну закваску.

Такі могутні фігури, як Огньов, показують, яка чудова сталь при певному загартуванні може вийти з цього сіруватого заліза. Огньов одержимий ідеєю колективних основ на селі. Беззавітно мужній, творчо обдарований, по-селянськи впертий, кмітливий, терплячий, але здатний на прояв вибуху енергії, він є екземпляром тих найдорожчих людей, які складають наш справжній сільський актив. Боротись йому доводиться не тільки з соковитими, чудово намальованими автором куркулями, але й з «бездарністю» селянського середовища.

В'ялість і нерішучість, розрізненість, розсипчастість імпровізованого колективу напочатку, поступове його трудове об'єднання, заражаючий приклад, пісня, зростання масового настрою, прекрасна співдружність, що починає вже рости серед селян в цей момент спільної боротьби з природою, і...

мерзенна перемога пожадливого індивідуалізму при розподілі води, сварка, підла звіряча бійка. Вся важка динаміка села тут перед вами. Не вірте, говорить Панфьоров, що так легко злити, з'єднати цих людей: мить — і ось друзі і сусіди, новонароджені колективісти, знову одержимі демоном свого дрібногосподарського буття і вгризаються один одному зубами в горло.

Висновок Панфьорова в цій книзі той, що село з незвичайними труднощами, і все здригаючись від внутрішньої боротьби, все ж таки рухається вгору, все ж прогресує в наш бік.

Панфьоровська книга в суто соціальній своїй частині є книга, яка застерігає як від передчасного розчарування, так і від легковажного оптимізму і, нарешті, від нечіткості сил, що клекотять у селі.

Гліб Успенський з жахом говорив про «суцільну масовидність» села, про те, що в ньому селяни як один, всі баби як одна, дні і ночі весни і зими як одні, хати, вулиці, корчми, церкви — все суцільне. Життя тече, як сіра, брудна ріка. Ну, це тепер зовсім не так. Село тепер кров'ю забарвлене, в селі тепер життя розірване, мозаїчне і до краю драматичне. Тому сільські соціальні трагедії стали багаті барвами. Яка ж тут сонна ріка, що ледве несе свої хвилі: події біжать!

Оглядаючись назад на роман, просто дивуєшся, як багато включив у нього автор. Адже крім центрального мотиву — боротьби за комуну, тут є безліч побічних мотивів. Панфьоров хоче якось все захопити, він підмічає і несе в свій роман і життя природи, з усіма барвами і світлотіннями, і тварин, свійських і диких, і людей всякого віку, від білоголових хлоп'ят до дев'яностолітнього дідуся, і перипетії кохання, ревнощів, романтичної зради, і чисто фізичні подвиги свіжої сільської сили, і помилку старих традицій, старого укладу (весілля, наприклад) з новими елементами, які несе з собою молодь, і десятки — навіть не десятки, а сотні, мабуть, — інших тем і темок. Але це багатство життя, яке переливається в романі через край, не затінює соціальної основи його, а тільки ніби покриває пишним і яскравим узором поля книги, текст якої суворий і вражаючий.

Я майже не міг би відзначити будь-яких недоліків роману з художнього боку. Він, звичайно, підіймається високо над середнім рівнем. Трапляється деяка розпорошеність викладу. Автор іноді надто захоплюється подробицями фізичної боротьби або дещо сентиментальним поринанням в мрії дівчини на відданні. Негативні типи, особливо куркулі, написані набагато соковитіше, схоплені психологічно глибше, ніж позитивні. Іноді епізоди і зв'язок їх між собою хибують на деяку штучність, яка, очевидно, пояснюється жадобою ефекту.

Однак ці молоді захоплення Панфьорова анітрохи не затіняють в ньому дуже міцного живописця слова. А оскільки цим живописом користується молодий майстер, який має за мету — сказати нам правду про життя, правду повну, правду чесну, гірку, але, зрештою, бадьору, — то ми не можемо не вітати появу Панфьорова в рядах нашої швидко зростаючої пролетарської літератури.



ІЛЬФ І ПЕТРОВ

Наш час надзвичайно серйозний. Він серйозний в своїй радості, бо основа нашої радості — це усвідомлення поступової перемоги на важких і вирішальних шляхах, якими йде наша країна. Він серйозний у своїй праці, бо праця — напружена і мета її — не тільки заробіток шматка хліба, а побудова нового світу, розв'язання завдання, важливого для всього людства. Він серйозний в своїх скорботах знову ж таки тому, що скорботи наші — не дрібні обивательські гіркоти, а які-небудь «неприємності», великі помилки, перешкоди або втрати на цьому важкому і славному шляху.

За таких обставин при серйозності навіть наших веселощів виникає запитання: чи можлива у нас смішлива, смішна література?

Один молодий дослідник з Комуністичної академії прочитав в заснованій мною при академії комісії по вивченню сатиричних жанрів доповідь, в якій він довів, що пролетаріатові, в усякому разі, не властивий гумор. Він говорив так: сатира — це застосування сміху з метою деградації, зруйнування супротивника.

Пролетаріатові після одержаної ним перемоги сатира вже не так потрібна, як революційному класові під час його піднесення. Сатира спрямовується більше знизу вгору, але у пролетаріату все ж ще багато ворогів, проти яких він повинен користуватися зброєю сміху, а в цьому випадку йому доведеться вдаватися до сатири.

Гумор не те. Гумор, за вказівкою молодого дослідника (І. Нусінов), має своєю метою пом'якшувати протилежності. Гумористика відзначає щось неабияке, щось таке, що заслуговує на увагу, але не допускає насмішки, в якій було б щось жалкє, ущипливе. Вона обертає показане явище в несерйозність, в щось, до чого можна поставитись несерйозно. Це ні бойовому пролетаріату, ні пролетаріату — будівникові свого

майбутнього, на думку згаданого мислителя, зовсім не потрібне.

Проте в нас виходять книги сатиричні і сатиричні комедії. У нас існують також і гумористичні твори.

Мало того, наші гумористи, навіть такі дещо поверхові, хоч і забавні, як Зошенко, користуються успіхом за кордоном. Цей самий Зошенко виріс в серйозного письменника, наприклад, в Німеччині, де твори його розійшлися величезною кількістю видань.

Це значить, що наша гумористична література, яка в нас самих викликає тільки побіжну усмішку, виявляється насправді для навколишнього світу настільки смішною, що стає одним з центрів їх громадського сміху.

Однак набагато далі від Зошенка йдуть наші гумористи Ільф і Петров, які разом створили такий блискуче-веселий роман, як «12 стільців».

«12 стільців» мають європейський успіх. Роман цей перекладений майже всіма європейськими мовами. В деяких випадках, наприклад, в тій же Німеччині, він справив враження солідної події на ринку сміху.

Що й казати, роман справді примушує реготати.

Зі мною був такий випадок: я їхав з Москви в Ленінград. У вагоні я помітив порівняно літню жінку, яка, соромлячись людей, заливалась сміхом, всіляко намагаючись стриматись. Книжка, яку вона читала, була складена так, що назви було не видно.

Юнак, що сидів проти неї, який весь час усміхався, заражений її веселошами, сказав: «Б'юсь об заклад, що ви читаете «12 стільців».

Юнак, звичайно, вгадав.

Підходячи до цього першого твору наших гумористів, треба сказати, що він справді не був серйозний.

«А як же,— скаже читач,— самі кажете, що це превесела книжка, а потім кажете, що вона несерйозна. Превесела книжка не може бути серйозною». Ні, читачу, ви в цьому помиляєтесь.

Сміх може бути надзвичайно серйозним, бо, розвеселяючи, він в той же час вражає: він надає почуття впевненості тому, хто сміється, і обливає отрутою, більш-менш жорстокою, того, з кого сміються. Недарма французи кажуть, що сміятися — це вбивати. Мольєр писав веселі комедії, а Вольтер — надзвичайно веселі повісті і оповідання, але обидва вони були надзвичайно серйозними людьми, а Мольєр навіть людиною похмурою.

Ільф і Петров дуже веселі люди. У них багато молодості і сили. Їм всяка пошлість життя не імponує. Їм справді море по коліна. Вони усвідомлюють не тільки свою внутрішню силу, а значить, свою перевагу над навколишньою обиватель-

шиною, над життєвою дрібною, над дріб'язковим побутом, але вони знають — цей бік радянського побуту, цей дріб'язок, обивательщина є тільки покидьками нашого суспільства, тільки забрудненим подолом одягу революції.

Вони усвідомлюють, що далі, за пеленою цих масок, курйозних подій, нещасних пристрастей, жалюгідних вад і т. д., є зовсім інше життя героїчного напруження. Тому вони й веселі, тому вони дозволяють собі позубоскалити над всякими життєвими явищами того мізерного і карликового порядку, яких у нас, правда, скільки завгодно.

Адже справа в тому, що велетенське планове господарство, титанічне будівництво нового світу врізалось в міщанську Росію. А міщанська Росія від Гоголя через Успенського, Чехова до містечка Окурова Максима Горького залишалась все тією ж затхлою, жалюгідною, мілкою. І тепер вона прийшла в своєрідне кипіння і, як може, реагує на велетенське явище революції і реагує, звичайно, не до речі.

Якщо вона страждає і гине, то цього не можна взяти всерйоз, чому ж не гинути цьому сміттю, яке історія повинна змести з своїх шляхів? Якщо вони хвилюються або протестують, — всі ці думки і вчинки, що впливають звідси, є також ліліпутською метушнею «навколо справжнього».

Ось чому Ільф і Петров в «12 стільцях» дозволили собі зубоскалити, не жалячи нікого, не картаючи, а просто регочучи на все горло над цим болотом, по якому революція крокує в своїх семимильних ботфортах.

Однак авторів слід звинуватити, що цього велетня в семимильних ботфортах вони не показали. Він тільки чувається позаду показаної ними картини, але на погляд іноземця, який не знає наших життєвих взаємовідносин, може навіть видатись, що наш нинішній СРСР — це все ж та сама «боже мій, яка сумна Росія» Гоголя, що, по суті, це все той самий світ «мертвих душ».

Звичайно, сама думка «12 стільців» по суті радянська.

Однак певна добродушність, яка робить роман не сатиричним, а гумористичним, може навести людей, подібно до згаданого мною Нусінова, на таку думку:

«Навіщо нам це змалювання дрібноти? Ця дрібнота отрує повітря своєю поганню, заражаючи таким чином і майбутнє покоління. Вона проникає, ця нечисть, в усі частини нашого великого механізму, помпи якого набирають нові кадри для майбутнього будівництва, мимохіть черпаючи іноді при цьому і брудну, каламутну воду».

Сміятися з них можна, і вони заслуговують сміху, бо це — не серйозні супротивники, але сміятися треба, картаючи їх, з відтінком сарказму, гніву і презирства. Цього надто мало в Ільфа і Петрова!

Я гадаю, що сатиричні «Скорпіони» цілком можуть бути

спрямовані на обивательщину, на міщанство, на бюрократизм, які, подібно до пилу, що літає в повітрі, заважають здоровому диханню молодого організму, який розгортається.

Але, правда, коли автори беруться за цю справу, як наприклад Ердман в своїй чудовій комедії «Мандат», дуже легко зійти на гумор. Супротивник такий дрібний і жалюгідний у своїй духовній невиразності, що сміх, починаючи з презирства, мимохіть скочується до звичайної безхмарної веселості.

Але ж перемога і робить супротивника до такої міри несерйозним, що можна просто відсвяткувати цю перемогу над ним гомеричним, безтурботним сміхом, в якому позначається власна життєва впевненість. Хай прийдуть інші, які напишуть сатиру на залишки старої людини, що вовтузиться під нами, але Ільф і Петров пишуть про цю людину гумористично. Біди в цьому ніякої нема. Впевненість справжньої радянської людини тільки міцніє від цього, але, повторюю, й іноземцеві не слід спускати з ока перспективи. Було б величезною помилкою або прийняти картини Ільфа і Петрова всерйоз, як характеристику нашого життя, або прийняти безтурботний сміх Ільфа і Петрова за справжню готовність нашу примиритися з усім цим різнокольоровим брудом.

Все це я кажу про роман «12 стільців», але все це стосується з деякими змінами та застереженнями і до роману «Золоте теля».

«Золоте теля» глибше, ніж «12 стільців». В цьому розумінні воно серйозніше, але воно також багате невичерпною кількістю курйозних випадків (здебільшого записаних в пам'ятну книжку в процесі бродяжництва по просторах нашої країни), багате також і потоками жартів, які в найнесподіванішій формі висміюють всі сторони цього мізерного існування.

При тому ж, як і в «12 стільцях», автори книги відпилюють для себе тільки ту частину життя, яка є смішною, ніби відрізаючи саме той брудний поділ одягу революції, про який я говорив вище. (А це знову багате всіма тими ж можливостями: прийняти цей людський відрізок за ціле і подумати, що ми до його існування ставимось байдуже і навіть з радістю).

Але в «Золотому теляті» є багато позитивних рис, які приводять всю систему роману у більшу рівновагу, ніж це було в «12 стільцях». Задум тут стрункіший.

До числа позитивних рис роману, що захоплює своєю буйною веселістю, безтурботною атмосферою сміху, можна віднести прояв рядом з обивательщиною деяких моментів справжнього життя.

Так, наприклад, услід за карикатурним автомобільним

пробігом Остапа Бендера і його друзів пролітає вночі, сяючи вогнями, заражаючи швидкістю, справжній радянський автомобільний пробіг. Це виглядає ефектно і переконливо.

Так самісінько поїздка Бендера в погоню за його мільйонером разом з іноземцем-журналістом, який їде на відкриття Турксибу, дає можливість авторам на величезну серйозну справу, яка твориться десь за рамками можливостей здібного, але погрузлого в своїх шахрайських комбінаціях, в своїй пустоті дотепного Бендера.

В результаті велика серйозність і навіть глибина цього роману, що містить в собі деякі нові поняття.

Хоча, як ми сказали, автори і залишають деякі віддушини в дійсне справжнє життя, все ж таки читач обертається разом з ними в ліліпутському світі, в світі дрібної обивательщини.

Але в цьому ліліпутському світі є свій Гулівер, своя велика людина — це Остап Бендер. Цей надзвичайно спритний і сміливий, меткий, по-своєму великодушний шахрай Бендер, який обливає насмішками, афоризмами, парадоксами все навколо себе, здається єдино справжньою людиною серед цих мікроскопічних гадів.

Романи Ільфа і Петрова по прямій лінії йдуть від шахрайського роману старовинної Іспанії XV і XVI століть, від Лесажа, Бомарше і т. д.

Величезним явищем був шахрайський роман в європейській літературі.

Але яке значення мали ці Жіль Блази і Фігаро для того часу? Феодальний світ і навіть сплав феодалізму з торговельним капіталом під егідою монархії і церкви очевидячки розкладався. Суспільство, зрихлене грошовими операціями, що втратило міцну базу, безладно і нестримно валилось донизу.

На фоні цієї руїни і відчаю, конвульсійних спроб поліції, і церкви, і аристократії, і буржуазних фірм, зміцнілих на фоні військових і торговельних авантур, безладної райдуги конкуренції, афер і вад, з'являється фігура шахрая, який спритніший за інших.

Він зневажає те людське стадо, яке стриже, поважаючи тільки подібних до себе шахраїв, та й то — повага співбрата по шахрайству, відносно моральних цінностей якого не може бути ілюзій.

Цей плут з'являвся іноді провісником подальшого руху буржуазії, подальших її представників, які вже не ввійдуть в тріо: дворянство, церква, негоціанти, — які своїми дужими плечима примусять посторонитись феодалізм або проженуть його в могилу.

Коли в «Весіллі Фігаро» герой безмірно переважає своїм вмінням і спритністю всіх інших, ви бачите, що це — фореитор нового класу. При всій безсовісності і хитрощах його ви

співчуваєте йому. Він справді позитивний тип на фоні розкладу старого режиму. Але коли ви берете радянську дійсність і запитуете себе, в якому відношенні до радянської дійсності може перебувати талановитий шахрай, то ви дістанете, звичайно, зовсім іншу відповідь. Справді, там — суспільство, що розкладається, і на ґрунті цього — верткий зародок нового побуту. Тут — велетенське зародження нового побуту і на ґрунті його вертка індивідуальність може бути тільки мікробом розкладу.

Чому Остап Бендер не здається нам огидним?

Тому що Ільф і Петров перенесли його в атмосферу радянського «подолу», в атмосферу обивательського радянського дна. Там він фігурує як величина, а якщо він зіткнеться з справжнім життям, справжнє життя повинно буде його розчавити, як особу тим більш шкідливу, чим він здатніший і чим більш він «вільний від принципів». При цих умовах Остап Бендер, який все розкладає своєю філософією безпринципності, своїм організмом дуже розумного комбінатора, починає нас тривожити, аби не подумав хтось, що це — герой нашого часу, аби Остап Бендер не виявився взірцем для молодиків, які не перестрибули ще свого болота.

На авторах лежить велика відповідальність.

Залишити Бендера так, як вони його залишили, — це значить не розв'язати поставленої ними проблеми. Зробити Бендера обивателем — це значить насилувати його силу і розум.

Думаю, що стати йому будівником нового майбутнього дуже і дуже важко, хоча при велетенській очищаючій силі революційного вогню подібні факти і можливі.

Залишити його шахраєм і повести далі по лінії руйнівного авантюризму — значить перетворити його остаточно в бандита, в своєрідного біса, який небезпечно вертиться під ногами в будівництва життя. Подальше співчуття до такого типу буде вже елементом анархічним.

В такій позиції залишають в кінці романа автори свого героя, який виріс в їх руках поступово в надто велику величину.

Може, це виявиться удачею, а може, це буде покаранням за те, що автори дали дуже спритному шахраєві вертатися в нереальному світі, де тільки обивателі без будівельників. В житті цього нема! Це тільки художній прийом, який трохи фальшивить. В результаті стерлися пропорції і обдарований хуліган Бендер виріс в героя.

Застерігаючи читачів від невірних висновків, ми не можемо не підкреслити ще питання про те, що «Золоте теля» — роман не тільки блискуче веселий, але роман, в якому багато життєвої правди і який ставить серйозні життєві проблеми і є кроком вперед порівняно з «12 стільцями», які вже набули світового інтересу.



„ЛЮБОВ ЯРОВА“

Сезон¹, який щасливо почався, триває в тому ж чудовому дусі. На ньому лежить печать соціальності більше, ніж на першому-ліпшому з минулих сезонів.

«Євграф, шукач пригод», з його спробою поставити питання про джерела занепадницьких настроїв серед частини молоді; «Дні Турбіних», що внесли стільки хвилювань змінівітським прагненням частково наблизитися до революційного комплексу ідей і почуттів, частково виправдати перед нами «кращих» з контрреволюціонерів минулого; «Кохання під в'язами», з його твердо наміченим ударом по власникові в людині, ударом, який далеко не є зайвим і для нашої країни з непманами і куркулями, що копошаться в ній. 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 посмішкою, до контрреволюційного наброду, який створився тоді за слабнучою лінією білогвардійських штиків. Вона ставиться з глибокою симпатією до героїв цього тилу, що підготували там перемогу червоного прапора. На відміну від «Турбіних» цю п'єсу можна було б прийняти 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 в змалюванні революційних типів, яка випливає, очевидно, з того, що автор не з'їв з ними і півпуда солі, ласкавість, що проступає скрізь, де справа іде про безпорадних, але прекраснодушних інтелігентів, і т. п. — ці риси в п'єсі, звичайно, є, але вони не заважають їй принаймні бути безпосередньо попутницькою.

¹ 1926/27 р.

Недоліками п'єси є деяка невиразність основної сюжетної канви і особливо величезна кількість розкиданих навколо неї епізодів.

Професор Сакулін в розмові зі мною висловився про п'єсу надзвичайно влучно. Він пробачить мені, якщо я опублікую цю влучну його думку: «Тут показана епоха наче в дзеркалі, розбитому на багато маленьких осколків». 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 набаго міцніше. Тут фабула стає органічною, дія наростає, глядач захоплюється, і останній переможний фінал виявляється настільки виправданим, що ця картина перемоги викликала вибух оплесків в 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, заявив, що вони рушать назустріч нам, що вони не можуть не переродитися в нашій атмосфері і що їх чудові традиції розквітнуть тоді в новому блиску.

Я й зараз тверджу, що «Дні Турбіних» є для Художнього театру великим кроком вперед в 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 протиборствующих їй сил. І там і тут однак особливо впадає в очі висока художність гри. З якою стриманою гідністю, з якою героїчною простотою дає Кошкіна П. М. Садовський! Фігура матросика Шванді зроблена дещо 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 в своїй сцені з телефоном. Чудово зробила свою бабусю-матір Рижова. Забавний і зворушливий, і чим далі, тим більше, Костромської (в професорі). Часто найменші ролі, наприклад, конвойний (Нікольський), виконані з разуючою правдою, талантом і проникненням в наші чисто російські народні типові риси. Акторам високою мірою допоміг автор соковитістю своєї мови і великою кількістю зібраних ним і перетворених в іскри гумору спостережень.

П'єса глибоко реалістична, є де розгуляться майстрам реалістичного Малого театру. Майже жодна роль не зіграна слабо. Дуже важкі капітальні ролі Ярових, чоловіка і жінки, також знайшли собі гарячих виконавців в Пашенній і Ольховському. Спектакль увінчався великим успіхом. Значна частина публіки на прем'єрі, коли я бачив п'єсу, без кінця вимагала знову і знову відкриття завіси.

Малий театр можна поздоровити з цим спектаклем. Давно почавши включати в свій репертуар революційні п'єси, він вперше має успіх, тіньові сторони якого зовсім тонуть в досягненнях. Бо все ж таки не можна заперечувати, що «Іван Козир», який вперше 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. 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 тільки як певне мистецтво, не тільки як талановите, помітне, цікаве видовище, а як громадський фактор, як дзеркало, що відбиває по-своєму образи, які всіх хвилюють.



ЯКИМ СУДОМ СУДИТЕ, ТАКИМ І ВАС СУДИТИМУТЬ

В «Известиях» (№ 104 за 1933 рік) надрукований великий цікавий фейлетон В. Кіршона.

Фейлетон являє інтерес з різних боків. Тут ми торкнемося його лише частково.

Матеріалом для постановки цієї проблеми служить йому доля театру епохи Французької революції, як вона відображена у прекрасній книзі К. Державіна «Театр Французької революції».

Тов. Кіршон констатує, що п'єси, які ставились паризькими театрами в епоху революції, були дуже сучасні. Він цитує Державіна: «Це була агітаційна злободенна драматургія, вона відгукувалась на результати соціальних зрушень, прагнучи ідеологічно закріпити їх в свідомості публіки». Тов. Кіршон коментує: «Це була драматургія гострих політичних ситуацій, драматургія, що відстоювала бойові лозунги, мобілізувала навколо цих лозунгів маси для дії».

Тов. Кіршон констатує великими літерами: «В цьому — її величезна цінність».

І далі, зараз же переходячи від проблеми сучасності до проблеми довговічності, він запитує: «Але чому ж ця драматургія вмерла?»

Тов. Кіршон справедливо відкидає загальну думку, яка схиляється до того, що взагалі все злободенне тим самим недовговічне.

Справді, варто тільки пригадати зауваження Гете про те, що найдовговічнішими творами художньої літератури виявляються найсучасніші і що художник, вихопивши шматок життя звідки б то не було, може перетворити його в перлину мистецтва, щоб зрозуміти, що філістерська теза про недовговічність злободенного принаймні сумнівна.

Правда, Флобер в своїх чудових листах в одному місці робить таке зауваження: «Новому поколінню вже нема ні-

якого діла ні до Шатобріана з його оновленим християнством, ні до Беранже з його вільнодумною філософією, ні навіть до Ламартіна з його релігійним гуманізмом. Істина не в сучасності. Хто хапається за сучасність, той гине».

Очевидно однак, що це твердження Флобера невірне. Він виходив при цьому з надзвичайно вбогої сучасності. Бувають такі епохи, коли бути сучасним — значить бути беззмисловним або навіть реакційним: беззмисловним був Ламартін, реакційним Шатобріан. Але вже щодо Беранже думки Флобера виявились невірними. Беранже живе і буде жити, хоч його демократизм був досить розпливчастий і наївний.

Можна навести як приклад ряд так званих «вічних» письменників, які були глибоко сучасними.

Чи можна хоч на хвилину сумніватися, наприклад, в глибочезній сучасності Данте, поема якого є релігійно-політичний памфлет і як такий сприймалась сучасниками, або в глибочезній сучасності Бальзака, який справді дотримувався рецепту Гете щодо шматка життя? Однак вони вічні.

Я не думаю докоряти Флоберові помилкою. Вся справа, очевидно, в тому, що за сучасність «хапатися» треба вмючи: треба вибирати в цій сучасності те, що робить її багатозначним моментом в історії людства. Фраза Флобера, яку я навів, належить до 26 квітня 1853 року, а 6 квітня цього ж року він писав, «що ні в якому разі не слід спиратися на те чи інше велике минуле». «Не повертатися треба до античного, — зауважує Флобер, — а користуватися його прийомами. Головне ж — шукати точку опори в сучасному».

Якщо буквально приймати окремі рядки листів Флобера, то вони видадуться суперечливими. А при нашому тлумаченні, єдино правильному, ніякої суперечності нема.

Поверховість не може бути довговічною, — однаково, чи була вона в свій час злободенною, чи претендувала на розробку якихось вічних тем. Глибоке і значне залишається довговічним, і жалюгідна та сучасність, в якій нема нічого глибокого і значного. Особливо жалюгідним був би той наш сучасник, який не знайшов би нічого глибокого і значного в нашій сучасності.

Тов. Кіршон також приходить до подібного висновку. Він твердить, що театральні п'єси, наприклад, виявляються позбавленими довговічності не тому, що теми їх злободенні, а тому, що ці теми неправильно розв'язувались.

Після цього він пише: «Це питання цікаве і для нас, бо ми, драматурги нашої революції, також беремо і повинні брати для своїх творів питання нашої боротьби і будівництва, творячи для боротьби і для будівництва».

Тов. Кіршон ставить питання руба: чи не спіткає нас доля драматургів Французької революції?

І знову ж таки цілком справедливо автор фейлетона констатує, що досить значна частина продукції сучасних драматургів уже застаріла і притому ґрунтовно застаріла, так що нема зовсім ніякої надії на те, що якийсь завтрашній день пробудить її до життя.

Тут ми підходимо до найважливішого твердження т. Кіршона. Читач пробачить мені, що я не скуплюсь на цитати. Вони тим більш цінні, що думки т. Кіршона я хочу використати при аналізі останнього твору самого т. Кіршона.

Отже, автор драми «Суд» пише: «Які загальні недоліки наших п'єс першого періоду і п'єс Французької революції? Ці п'єси неглибокі. Вони ковзають по поверхні. Вони не перекладають політичного лозунга на мову мистецтва. Вони не беруть весь зміст цього лозунга. Вони збіднюють його. Вони написані в більшості шаблонно, без аналізу і без узагальнення. Письменник механічно створює обстановку, необхідну для перемоги або поразки своїх героїв. Він не вивчає справжню дійсність, живих людей. Він бере поверхове уявлення про дійсність і створює схеми людей, необхідних для пропаганди тих лозунгів, які він відстоює. Люди в його творах — це маски: представники революції, реакції, хитких елементів і т. д.».

Не знаю, як сам т. Кіршон, але думаю, що дуже велика кількість читачів і глядачів його п'єси «Суд» погодяться зі мною, що остання цитата являє собою чудову і влучну критику цієї п'єси.

Правда, це не п'єса першого періоду. Але дещо зробило її дуже подібною до п'єс першого періоду. Це одна з перших п'єс, що поставила собі більш чи менш серйозне завдання відобразити революційну боротьбу на Заході.

Багато що (не тільки п'єса «Суд») примушує думати, що в змалюванні соціального життя Заходу ми ще далеко не вийшли з того горезвісного «першого періоду» нашої радянської драматургії.

Не можна обвинувачувати т. Кіршона. Всякий, хто буде суворо судити, зробить глибоку помилку.

Справді, дуже легко сказати і довести, що т. Кіршон лише поверхово знає умови німецького життя і тамтешні типи робітників, капіталістів, священиків, чиновників і т. д. Можна легко сказати і довести, що всі без винятку його герої являють собою маски, які визначаються їх політичними переконаннями, що прийом їх створення глибоко «шіллерівський» (в тому розумінні, в якому Маркс користувався цим терміном) і що в п'єсі справді створюються умови, потрібні для перемоги або поразки героїв т. Кіршона. Можна з радістю повторити з цього приводу зауваження, що колись мало такий успіх, що не можна вивчити ціле дуже складне суспільство в найскладніший момент його життя, проїхавши «гало-

пом по Європах». І коли б т. Кіршон послався на те, що за час своєї подорожі по Німеччині він тримав вуха і очі відкритими, то все ж строк, який він мав у своєму розпорядженні для збирання матеріалів для п'єси, що з усією глибиною відбиває нинішній політичний момент життя Німеччини, є справжня «галопида».

Але всі ці докори були б вищою мірою незаконними. Тов. Кіршона можна пожаліти. Я навіть думаю, що його слід пожаліти. Але не можна відмовити йому в повазі.

Що зробив т. Кіршон? Він до деякої міри виконав обов'язок, за який інші не наважувались взятися.

Справді, чи потрібна нам п'єса, чи потрібні нам п'єси, що відбивають життя Заходу? Потрібні. До зарізу потрібні.

Чи є в нас драматурги свої або хоча б німецькі (та інші іноземні), які зараз і на підставі глибокого знання життя дали б на цю тему потрібні нам п'єси? Я не бачу поки що таких, які змогли б це зробити з достатньою глибиною. А доказ тому, що ніхто цього не зробив. Можна сказати, що у нас створився пролом. В нашому будинку радянської драматургії виявилась зяюча порожнеча — відсутність відображення хоча б найважливіших елементів боротьби наших братів на Заході.

Тов. Кіршон з мужністю, гідною всілякої похвали, так би мовити, закрив цей пролом своїми грудьми. Він написав п'єсу, яка має своєю метою змалювати ці найістотніші, вірніше сказати, найелементарніші риси боротьби комуністів проти соціал-демократії і буржуазії.

Треба зовсім відвести всякий докір в тому, що п'єса виявилась, по суті, якраз несучасною. Показане Кіршоном належить до вчорашнього дня, до приходу гітлерівців до влади, а цей вчорашній день мало схожий на день сьогоднішній, безмежно кривавіший, безмежно трагічніший, безмежно героїчніший, безмежно більш викриваючий вождів соціал-демократів і різних «гуманістів».

Але т. Кіршон аж ніяк не винен в тому, що Німеччина зробила шалений конвульсивний стрибок праворуч і тим самим її зображення в «Суді» вийшло блідим і, мабуть, непотрібним. Справді, в п'єсі нема нічого такого, що було б істотним для розуміння сучасної фази боротьби Німеччини. Все так змінилось, що тепер навіть драматург, який захотів би дати найзагальнішу елементарну схему політичного життя Німеччини, повинен був би написати зовсім нову п'єсу, і коли б вона була вдалою, хоча б тільки в тій самій мірі, в якій можна визнати вдалим «Суд», то вона цілком затьмарила б «Суд» яскравістю барв.

Але, повторюю, аж ніяк не вина т. Кіршона, що п'єса його так скоро застаріла саме в цьому розумінні — перестала бути відбитком сьогоднішньої Німеччини.

Відкинувши цю дуже істотну обставину, що об'єктивно робить п'єсу Кіршона менш цікавою, постараємось оцінити її поза цією прикрою обставиною.

Якщо ми візьмемо п'єсу т. Кіршона саме як злободенну агітаційну п'єсу, яка «відстоює певні бойові лозунги», а в цьому і т. Кіршон, і ми визначемо величезну цінність, то п'єсу «Суд» доведеться визнати явищем позитивним.

Справді, вона написана розумно, вона написана не без революційного почуття, вона написана з певною сценічною ефектністю. Можна сказати, що взагалі і в цілому вона досить правильно передає контури політичного життя Німеччини вчорашнього дня.

Якщо т. Кіршон мав на меті тільки це, тоді можна поздоровити його. Як я вже сказав, подібні прагнення ми повинні визнати справою похвальною.

Якщо ж я сказав, що ми повинні пожаліти т. Кіршона, то це я сказав ось в якому розумінні. Тов. Кіршон володіє літературним і драматургічним хистом. Все примушує думати, що він може писати ті п'єси, до яких він прагне, які він виставляє як гідну мету для радянської драматургії взагалі, тобто п'єси сучасні і довговічні.

Але, очевидно, у т. Кіршона нема часу для того, щоб писати п'єси, які стоять хоча б на рівні його «Хліба» (злободенність і права на довговічність цієї п'єси досить вагомі).

Але чому ж у т. Кіршона невістачає часу для того, щоб написати глибоку і живу п'єсу? Очевидно, тому, що т. Кіршон, будучи надзвичайно чуйним громадянином, партійцем, революціонером, прагне «схопитися» за найгострішу сучасність, за найбільш «потрібну» тему, хоча б у нього і не було справді вивченого і справді пережитого матеріалу для такої праці.

За цю чуйність і чутливість т. Кіршону слава. А за те, що це заважає йому взятися за п'єсу, можливо, не таку «гостру», не таку, «очевидно, потрібну», але таку, тема якої могла б ще досить довго залишатися помітною величиною на нашому радянському театральному небосхилі і матеріал для якої міг би бути вивчений, обміркований, пережитий до потрібної межі, за те, що «поверхова злободенність» або, вірніше, необхідність поверхово тлумачити цю злободенність відбирає у т. Кіршона більш плідотворні можливості — його жаль.

Ми не наважуємось радити т. Кіршону. Це питання кожний розв'язує сам для себе. Але він з такою тугою констатує тлінність неглибоких п'єс сучасності, з такою тугою прагне до п'єс, що поєдбаром злободенність з довговічністю, що, мабуть, він незабаром сяде або вже сидить за роботою, подібною до «Хліба», тільки, звичайно, зрілішою, досконалішою у відповідності з загальним зростанням нашої драматургії і т. Кіршона.

Не знаю, чи треба наводити докази того, що ситуації в п'єсі «Суд» вигадані і що дійові особи цієї п'єси — «маски», побудовані приблизно за іронічною схемою самого т. Кіршона: революціонери, контрреволюціонери, хиткі елементи.

Основний драматичний момент фабули полягає в тому, що молодий комуніст пропонує організації зовсім безглузду річ: вбивство досить мирного і вульгарного соціал-демократа, виставленого кандидатом на посаду бургомістра.

Кожному впадає в вічі, що хлопця, який пропонує таке безглуздя, просто засміяли б і навряд чи розв'язали б цей «конфлікт» тим, що пішли б до ворога, соціал-демократичного кандидата, офіційно попереджувати його, що з середовища комуністів, хоча б і проти рішення організації, на нього буде вчинено замах. Таке попередження — нечувана політична дурниця.

Зрозуміло, соціал-демократи розумно користуються цією дурницею. Але комуністи в змалюванні т. Кіршона від цього розумнішими не стають.

Далі виявляється, що той, хто пропонував вбивство, є поліцейським провокатором. Дивуємось, що в комуністичній організації ніхто не догадався простежити за таким хитким і небезпечним хлопцем. Але головне не в цьому. Цього ж самого хлопця поліція вводить в дім кандидата соціал-демократа і примушує його стріляти в комуністичну демонстрацію з вікна квартири згаданого соціал-демократа, і в його присутності розкриваючи йому тим самим провокаторство. З подальшого процесу (з допитів прокурора) видно, що демонстранти ніяк не могли бачити, що постріл зроблено саме з цього вікна. Кожному очевидно, що такої дурниці ніяка поліція не зробить. Довірити хоча б і опортуністичному, але чесному робітникові таємницю «комуніста»-провокатора і його провокаторського пострілу — так собі, ні з того ні з сього — це безглуздо. Накликати гнів натовпу на квартиру кандидата в бургомістри, примусити комуністів думати, що в них стріляють організовані соціал-демократи — це також неймовірно безглуздо.

Результатом є, звичайно, те, що соціал-демократичний кандидат пориває з буржуазією і викриває її підступи.

Втім, ні, т. Кіршон примушує одного соціал-демократа збожеволіти, стати слабоумним, твердити, нібито вбивство провокатора, вчинене в його квартирі комуністами, він зробив сам.

Цілком ясно, що все це — нагромадження одного безглуздя на друге. Впливає вся ця штучність з того, що т. Кіршон вигдав свій сюжет з голови, приблизно і схематично.

Як ми вже сказали, дійові особи є масками. Мати, що посилає або допомагає послати на смертну кару свого сина під впливом проповіді католицького священника, позбавлена

всякої правдивості. Хто знає, як працюють католики Німеччини серед робітників, які вони вкрадливі і «ліберальні», як вони абсолютно не схожі на шіллерівського великого інквізитора,— той, звичайно, може тільки знизати плечима перед дешевими страхами і жахами, запозиченими з старих книжок, перед цими трафаретними уявленнями про духівників і відданих їм безвольних овечок.

Між іншим, вся ця комбінація, яка залишається безглуздою, незважаючи на чудову гру артистки Бірман, кидає, крім того, дуже погане світло на комуністів. Подумайте, ціла сім'я комуністів, і не рядових, а вождів, має в своєму середовищі таку жінку. Якщо вже виявилось, що ціла сім'я комуністів за десяток років не зуміла врівноважити проповідей попа і відібрати в нього дружину і матір, то невже вони могли б допустити, щоб ця жінка, явно безвольний і злісний агент ворога, залишалася найінтимнішим чином в їх середовищі? Якщо мені зауважать, що бувають такі сім'ї, то я скажу, що це дуже погані комуністичні сім'ї і що навряд чи з них виходять справжні герої і вожді.

Я не можу розбиратись далі в різних подробицях. Гра артистів була чудова. Тов. Берсенев, наприклад, створює прекрасну фігуру соціал-демократичного редактора Зольдтке. Але драматургові не приходять в голову спитати себе і показати глядачам, як же отакий, чисто шіллерівський злочинець і негідник, як Зольдтке, будучи в той же час, очевидно, типовим для керівників соціал-демократії, умудряється тримати навколо себе більшість пролетаріату? Бо в цій «вчорашній Німеччині», яку змалював т. Кіршон, більшість пролетаріату об'єднувалась навколо соціал-демократії.

Змалювати підлість соціал-демократії, підлість справді історично нечувану — річ не така проста. Коли б це були просто відкриті пройдисвіти і відверті мерзотники, то комуністи вже давним-давно вирвали б з-під їх влади своїх кровних братів — пролетарів.

Повторюю, не дуже важко довести, що т. Кіршон в наведеній нами цитаті, яка характеризує «радянські п'єси першого періоду», потрапляє в самісіньке око своєї останньої п'єси.

І резюмуючи:

Якщо т. Кіршон хотів нам дати схематичну агітаційну п'єсу на потрібну тему, на яку інші з тих чи інших причин не пишуть, то він виконав свій обов'язок. Не його вина, що намальована ним схема через великі зрушення на Заході перестала бути схожою навіть як схема.

Але якщо т. Кіршон гадає, що він у своєму «Суді» дав якраз зразок п'єси, позбавленої тих недоліків, які роблять «радянські п'єси першого періоду» недовговічними, то він помиляється.

Я не дуже допускаю можливість такої помилки. Для цього т. Кіршон надто свідомий драматург. Нам здається однак, що він міг би залишити іншим, після того як він виконав свій безпосередній обов'язок, писати у власному розумінні слова злободенні п'єски, подібні до тих, якими переповнені були французькі театри часів Великої революції, і що він міг би зараз на повну міру своїх здібностей створити п'єсу сучасну і довговічну.



ВЕЛИКИЙ НАРОДНИЙ ПОЕТ (ТАРАС ШЕВЧЕНКО)

Не тільки українці, але й вся прогресивна Росія, все, що мислить і відчуває в ній, з захопленням ставиться до поетичного таланту найбільшого представника української культури — Тараса Шевченка, схиляється перед його повним любові серцем і з жалем згадує про багатостраждальну його долю. Недавно ще жодна інтелігентна людина в Росії не зважилася б, не почервонівши від сорому, без страху перед загальним осудом говорити про Кобзаря-мученика інакше, як з найбільшим благоговінням.

Але часи міняються. Певна частина російської інтелігенції, навіть літературної братії, відійшла від головної течії російської прогресивної думки, підготовленої протягом цілого XIX віку. З'явилися безцеремонні наймити «грядущого хама» — самовпевненої буржуазії, самовдоволеного капіталу, з'явилися писáки, що намагаються з усіх сил знеславити великі народні традиції російської літератури і російської суспільної думки та знайти культурне виправдання буржуазного укладу життя, що чимраз гостріше у нас виступає.

Та як же це тяжко дається їм, усім тим продажним перам! Бо ж російська буржуазія — це найтемніша та найлітнвіша з усіх, що досі виступали на сцену світової історії. До того ж, і дозріла вона в такий час, коли вже переспіли, гниють та падають в осінню грязь плоди буржуазної культури Заходу.

Однак чим безнадійнішими стають спроби покласти міцні ідеологічні підвалини під буржуазну Росію, чим очевиднішим стає, що корінна, вихована століттями боротьби з потворою самодержавства народність російської інтелігенції, російських письменників — чи вербуються вони з дворян, що каються, чи з різночинців — повинна привести їх при теперішній ясності класового поділу до соціалізму, чим зрозуміліше, що вся слов'янська література є лише найкращим і найграндіознішим вступом до літератури свідомо соціалістичної.

лістичної,— тим нахабніше, тим безсоромніше роблять свою брудну справу приховноні капіталу.

Нещодавно ліберальні російські письменники заговорили про своє «національне обличчя». На перший погляд — це навіть ніби похвально: кожна національність має право поважати себе та дбати про своєрідність своєї культури.

Але ж хіба до цього велику російську націю як таку забули, занехаяли найталановитіші її представники? Хіба всі її письменники від Пушкіна до Толстого не національні в кращому розумінні цього слова? Чого ж раптом заговорили письменники про своє «національне великоруське обличчя» як про щось нове, про щось таке, визнання чого вимагає навіть певної відваги? Чи не тому, що «національні» фрази панів Струве, Ізгоевих, Чирикових зійшлися з зоологічним націоналізмом Столипіна, Меньшикова та їх помічників, який дуже загострився? Тому, що хотіли збудувати якийсь міст, що сполучав би благородну, часто мученицьку боротьбу тих захисників своєї національності, які боронять права свого народу, але глибоко завжди поважають всяку культурну цінність інших національностей, з націоналізмом людиноненависницьким, поліційним, катівським, з націоналізмом нагая, цензури, казарми. Це загравання буржуазної публіцистики з найбільш ганебною стороною століпінщини само собою свідчить про нужденність буржуазії, яка зі страху за своє майбутнє хапається за криваву шаблю опричника.

Та коли, ведучи свою лінію великодержавного шовінізму, кокетуючи з антисемітизмом (що, до речі, навіть у Польщі в наш час ганебно заразив колись прогресивних представників її журналістики), буржуазні публіцисти та представники так званої молоді критики* мусили були, природно, почати переоцінку культурних цінностей уявлених народів Росії, отже, й однієї з найбільших цінностей — поезії Шевченка, то для ненависті до цієї перлини слов'янської літератури у паничків вищезгаданого типу були й інші причини.

Той самий критик, котрий зважився замахнутись своїм метким, але брудним пером на славу великого Кобзаря, останнім часом остаточно з'ясував нам причини своєї ненависті до народного поета.

Цей критик хоче довести, що народ — демос, трудящі маси — взагалі не здатні ні до якої творчості. Це, бачите, неправда, що саме з гарячої безодні народно-масового творчого духу виникли й мови в усій їх безмірній і прекрасній різноманітності, і народна музика, що причаровує найбільших її майстрів, і релігія з її міфами та догмами, і пісня, як епічна, величнообразна, так і щиро душевна, лірична, та в усій своїй свіжості і глибині думки — обрядова. Неправда, буцімто народ в своїх легендах, віруваннях, казках, припо-

відках створив основу, на якій зводиться ціла словесність людства. Виявляється, це неправда, що народ створив стилі архітектури, одягу, посуду, які й донині являють собою чудо цільності смаку. Все це неправда. Народ завжди був «бидлом», інертною матерією, темрявою, в яку лише проникало проміння аристократичної творчості, народ завжди живився лише крихтами, що спалили зі столу панів!

Спробу довести цю брехню вже давно зробили буржуазні «мислителі», «дослідники» та софісти Заходу. Панове-бо світу цього не можуть бути цілком спокійні, коли історія говорить їм, що колись існувала могутня масова творчість, котру вони штучно припинили, сливе вбили, і котра з дня на день може воскреснути.

Народ подібний до того казкового героя, під яким криється первісний бог-сонце і про якого з такою охотою оповідають нам народні казки, що дійшли до нас. Судьба, зима-Марана, сили смерті, чари баби-яги і безсмертного Кашея позбавили цього героя його дивного саява. Йому доводиться ховатися, перебувати в гіркій неволі. Він покрит бичачим міхуром свої вогневі кучері та, сидячи в закуренім кутку панської кухні, мив брудне начиння з вельможного столу. Але настає час, коли життя кличе голосною трубою на подвиг усе молоде й повне сили, і тоді Іван Шолудяк зриває з себе свою фальшиву брудну лисину і в славі своїх вогневих кучерів, сяючи красою й силою, з'являється перед усіма на страх своїм гнобителям і на радість своїм товаришам по тяжкій невольницькій праці.

Шевченко більш, ніж який інший поет, знаменує собою якраз воскресіння творчих сил народу після вікового сну, викликаного утисками.

Історик Костомаров цілком справедливо говорить про Шевченка: «Шевченко як поет — це був сам народ, що продовжував у ньому свою поетичну творчість. Шевченкова пісня була сама собою народною піснею, яку тепер міг би заспівати цілий народ і яка мусила вилитися з народної душі протягом сучасної історії.

З цього погляду Шевченко був справжнім народним обранцем. Він сказав те, що кожна людина його народу сказала б, коли б змогла піднятися до здатності висловити те, що зберігалось десь там в душі її... Шевченко говорить так, як ще й не говорив народ, але був уже наготові заговорити і тільки чекав на творця з-поміж себе, котрий би опанував його мову та її скарби; а за цим творцем так само заговорить сам народ і одноголосно скаже: це мое!.. Шевченкова поезія є безпосереднім продовженням народної поезії...»

На світанку історії ми зустрічаємося з особливо високою художньою творчістю народних мас. Визиск хижого міста, воєнно-купецьких класів, поміщиків-феодалів або ще не

існує, або ще дає селянській великій родині певну свободу існування. Розуміється, життя і в ті часи тут тяжке, і селянство провадить безупинну героїчну боротьбу з лісом, болотом та їх пожилцями. Одначе це ще вільний селянин, колективіст по формі свого господарства, гордий своєю працею, який не знає ще надто гострої нужди. З переказів старовини ми знаємо, що різниця між селянином і царем, князем була ще невелика; легенди оповідають про відвідини селян князями, про вінчання на царство селянина; подекуди, особливо в слов'янстві, зостаються обряди, в яких князь сам є хліборобом. До цієї доби демократично-селянського укладу життя слов'янства належать і горді билини, складені в Київській землі, які співають про символічного хлібороба Микулу Селяниновича. Його селянська шкапа випереджає коня князя-чарівника Волхва, його плуг не можуть витягти з землі ні князь, ні вся його дружина, тимчасом як сам він кидає його одною рукою попід хмари.

Його донька, Василиса Микулівна, змальовується як володарка незвичайної мудрості й сердечності. Боги, що обертають другого селянина, Іллю, у велетня сили, попереджають його: «Не борися з Микулою, ні з родом його — їх любить мати сира земля».

Саме от ця селянська доба в житті слов'янства створила основу для незрівнянної в своєму роді епіки, лірики та музики слов'янських народів.

Довше, як деінде, на Заході, саме в слов'янстві, били кипучі джерела народної поетичної творчості, але, розуміється, подібні періоди переживали в свій час всі народи. Великий безіменний творець з незліченними головами — народ — сотворив колосальне художнє явище, яке лиш знає світ, без міри вище за всі інші твори землі: це система людських мов. На цьому ґрунті в міру його формування і очищення, наче незмірно багата флора й фауна первісно художнього світу, з'явилися боги й міфи, билини, думи, обрядові й ліричні пісні, казки, прислів'я й приказки.

Раніше чи пізніше, але всюди настав кінець поетичному періодові в розвитку народів. Багато соціологів та істориків культури намагалися пояснити це переходом народів від наївного й мрійного дитинства, від бурхливої й палкої молодості до спокійної зрілості, коли яскраву вигадку заступає точна істина, а на зміну поезії проходить наука з її холодним, всепроникливим світлом. Але, розуміється, це невірно. Тому невірно, що розвиток поезії зовсім не спинявся, він тривав саме в тих вищих класах, що найбільш були освітлені промінням наукового пізнання. Поетична творчість, яка знайшла в соціальних верхах видатних індивідуальних представників, рівночасно зникла в народних низах, де її зовсім не заступали наука і освіта. Ні, пояснення ми повинні шука-

ти не в розвитку науки, а в посиленні гніту, що падав на нижчі верстви суспільства. Поділене на класи суспільство щораз більше віддавало народні маси під хижу владу розбійницьких верхів, спина народу щораз нижче хилилася над политою його потом землею, і петля неволі економічної та правової щораз тісніше затягалася на його уярмленій шиї.

Не тільки припинився процес народної творчості, але почалося щось ще гірше того: стара пісня, дума, билина стали вимирати. Постала найновіша, на крові та залізі збудована, так звана національна держава, майже скрізь основана на поневоленні одних націй другими, розуміється, поневоленні зграєю розбійників, що їх історичний процес висунув на верхи суспільної піраміди.

Треба сказати, що в Великоросії народ ще раніше втратив здатність до самостійної творчості, ніж на Україні, яка ще зберігала тінь незалежності й демократичного ладу до кінця XVIII століття, коли кігті двоголового орла, вдершись в її серце, спинили останні його тремтіння.

Але так звана панівна нація, хоч і сама терпить в образі своєї основної трудової маси надсильний гніт визиску, що сушить її народотворчі сили, то принаймні не бачить вона поставленої на карту долі самої своєї мови. Бо мова так званої панівної нації стає першим засобом казармено-поліційного нівелювання культур всіх народів даної дежави. У поневоленого ж народу віднімається його інтелігенція, накидається йому чужа школа, він підпадає під шпигунський нагляд тупих цензорів. Все це додається йому до каторжної праці, незносного тягара податків і солдатчини, які падають на нього так само, як і на весь трудящий народ без різниці національності.

Повільне вимирання поневолених націй дехто вважав навіть мало не за успіх космополітичної цивілізації. З легким серцем говорилося про природну перемогу «найбільш здатних до життя» над «нижчими типами» та про добро, яке несе з собою для оцих бідних «нижчих» прискорена асиміляція їх з «вищими». Австрійським чехам, як і українцям, пророковано національну смерть за кілька десятиліть і повне злиття їх з пануючою нацією.

Та ні! Коли проміння нової загальноєвропейської прогресивно-демократичної культури проникло в темну глибочинь двічі пригнічених мас, вони прокинулися, усвідомивши себе не тільки як людей і як визискуваних трудівників, але і як спадкоємців своєї самобутньої культури, як хранителів нетлінної принади — своєї дорогої материнської мови.

І ось тут постає, виникає одно з найвідрадніших та найглибших естетичних явищ: індивідуальність, що була виділилась з свого народу, а потім відірвалася від нього, знову повертається до нього і стає великим чинником самовідро-

дження мас. Поети-художники, озброєні всіма здобутками культури, багаті інтернаціональним досвідом і вельми піжною душею — продуктом складної структури сучасного суспільства, — ці художники благоговійно підходять до скарбниці народної мудрості і краси, та, черпаючи з неї повними пригорщами алмази-самородки, шліфують їх за всіма правилами мистецтва в прекрасні зірки-брильянти.

І цей колосально важливий, прекрасний та глибоко демократичний процес найбільш яскраво відбувався на Україні, будучи нерозривно зв'язаним з святим іменем Тараса Шевченка. Перш за все згадаємо про зовнішній бік його життя.

Тут ми маємо не інтелігента-дворянина, який з дитинства дістає виховання і освіти, і не типового інтелігента-різничця, бодай і близького до народних мас. Ні, перед нами справжній селянин-кріпак і син кріпака Київської губернії. І мовби навмисне доля збирає всі горючі жарини страждань на голову цієї ніжної і чулої людини. Ще хлопчиком він осиротів. Нещасливий з нещасних, адже ж рабом він був, він не має навіть будь-якої батьківської опіки, не має втіхи з ласки родичів. До шістнадцяти років свого життя тиняється він з місця на місце і грамоти вчиться в п'яних дяків, де терпить від тяжкої образливої праці, часто заробляючи лише на кусень сухого хліба. На шістнадцятому році з панської волі залишає він ще й рідний край. І вісім тяжких, довгих років проводить Шевченко у Вільні, Варшаві*, Петербурзі. Був лакейчуком свого пана, потім служив то за помічника кухаря, то як козачок. Нарешті, в надії мати з нього більшу користь, віддають його в науку маляреві. Промінь світла! Геніальний хлопчина навіть і в таких обставинах має можливість показати велич своїх здібностей. Шевченко не може бути звичайним маляром. Йому дали пензель та фарби — і він стає художником.

Найбільший митець тих часів Брюллов та славний поет Жуковський здивовані з творів «маленького хохла». Висока протекція цих двох людей вириває з кігтів неволі молодого Тараса. І як зараз же розквітає це горде і ніжне, багате й скромне, тужливе та жадне до щастя серце! Він учень Академії художеств. Його здібності зростають. Та пензля і фарб йому вже замало: він творить словом. А для поетичної творчості, сильної і яскравої, йому досить української мови. З обуренням і глумом відкидає пораду своїх приятелів писати по-російськи. Адже ж всіма фібрами своєї істоти зв'язаний він із своїм многостраждальним українським народом. Коли щастя всміхнулося йому, то не для того, щоб відвернутися, покинути свій народ та перейти в табір панів, а для того, щоб запашними квітами розквітла поезія його душі, яка коренилась в рідному чорноземі і жила його соками. Шевченко видає свого першого «Кобзаря».

Але не довго триває це спокійне творче життя. Його не може задовольнити одна тільки літературна діяльність; він хоче і як громадський діяч допомагати відродженню своєї України. В ті часи заснувалось культурно-освітнє Кирило-Мефодіївське братство, і Шевченко стає одним з найдіяльніших його членів. Таке «братство», напевно, дозволив би навіть Столипін, але режим Миколи I не міг його стерпіти. Шевченка заарештовують і відправляють простим солдатом на заслання до Оренбурга, а потім аж за Урал *. І знов починаються для Шевченка дні нової неволі, дні жахливих наруг. Шевченкові забороняють писати, забороняють і малювати. Мов навмисне хочуть муками страждань знищити душу і тіло цього печального свого рідного краю. Тільки аж по десяти роках мученого, покаліченого пускають на волю. Ще кілька недовгих літ — і він вмирає. Такий зверхній бік життя Шевченка.

Порівняйте це з другим життєписом. Трохи пізніш селянський син «щасливого Провансу» Фредерік Містраль взявся відродити гучну мову, славну поетичну традицію, самобутню культуру «французької України» **. Правда, спершу цей намір зустріли з деяким недовір'ям. Але все ж таки працював він в сприятливих обставинах, і його всі більш талановиті твори — їм далеко по глибині та силі почуття до віршів Шевченка — здобули йому в кінці блискучу славу. Якось у місті Арлі був бій биків, і ось, коли в самий цікавий і захоплюючий момент бою з'явився там Містраль, — всі, як один, забувши про все, піднялися і зустріли його бурею оплесків. Коли університет Монпельє святкував 700-ліття свого існування, тоді всі студенти, які були тут з Франції, Гельсінґфорса, Упсали, Толедо, Болонї, церемоніальним походом пройшли мимо літнього поета, засипаючи його квітами. Раз також Містраль вийшов на балкон своєї вілли біля Сан-Ремо подивитись, як буде проходити біля його будинку 11 драгунський полк. Головний начальник побачив Містрала і наказав салютувати йому знаменами та шаблями. І пройшов полк з нахиленим стягом, як те робиться тільки перед царями. Так шанує Франція свого «Шевченка». Якби був при цій події хто-небудь з українців, то чи не затуманилися б від сліз його очі, чи не встала б перед ним многостраждальна постать замученого поета, якому не тільки не дали хвали, слави, але навіть і жити не дали. А жити йому хотілось, і багато він жадав від життя!

О боже мій милий!

Тяжко жить на світі, а хочеться жить:

Хочеться дивитись, як сонечко сяє,
Хочеться послухать, як море заграє,
Як пташка щебече, байрак гомонить
Або чорнобрива в гаю заспіває...

О боже мій милий, як весело жити!

Не дали. Не дали — бо не міг він погодитись з неволею свого рідного народу.

Але зовнішні дані Шевченкового життєпису ще не є головним доказом того, що він дійсно народний. Більш важливий — це нерозривний внутрішній зв'язок з народом, який давав Шевченкові право з гордістю назвати свого «Кобзаря» — «мужицькою книгою».

Українська музика та поезія є найбільш розкішною, найбільш запашною з усіх віток на дереві світової народної творчості. Мінорна основним своїм змістом, смутна навіть в своєму веселому пориві, українська пісня ставиться всіма знавцями на перше місце в музиці всіх народів. Українські думи, що через століття передавались Гомерами України — кобзарями, світять своїми фарбами, почуваннями, лицарством в любові і вражді, розмахом козацької відваги та філософічною вдумливістю. Впившись корінням в чорнозем України, виріс одинокий, але незрівнянний по силі та красі дуб — поет Тарас Шевченко.

Повторюємо, ніде і ніколи возродителі і воскресителі національної поезії не були такими яскраво народними, як Шевченко. Великі народні поети, палко відчуваючи минуле і сучасне свого народу, переймаючи зміст з його пісень та легенд, творять літературну мову на підставі безпосередніх студій звичайної народної мови. Але часто також переймають багато вони і по змісту, і по формі з загальнолюдської культури і підносять народну поезію не тільки на високу ступінь стилістичної досконалості, але навіть на ступінь, так би мовити, вищої культури свого часу. У Пушкіна, Міцкевича, Містраля та ін. не багато є творів, наскрізь перейнятих геніальною простотою щиро народних думок та почувань, які були вилиті в чисто народні пісенні форми. Філософічні думки великих людей, вірування, побут, перекази чужих народів і переживання відірваних від народу інтелігентних осіб — з одного боку, а з другого — освітлені літературною традицією метафори, основи віршування, логічно-граматична будова фрази — все те має велике місце у всіх найбільших національних поетів.

Не те у Шевченка. Його книга є справжньою народною книгою. В ній не найти і сотні рядків, які б були незрозумілі для звичайного селянина. Почування й думки класично прості, такі, якими вони живуть в душі народу. Майже жоден образ не перейнятий з класично-античної або західноєвропейської літератури; вони взяті або з рідної народної пісні, або з власного серця поета. Те ж і щодо форми. Ритми і рими також не можуть бути підведені під правила загальної від греків прийнятої просодії, хоч би і пристосованої до нашої тонічної манери. Шевченко цілком вільно йде за народною традицією і творить «вільний вірш» на кілька де-

сятків років раніш, ніж заговорили про нього передові поети Заходу.

Далі ми докладніше розглянемо і зміст, і форму поезії Шевченка, а зараз тільки хочемо сказати, що в нього майже не можна знайти такого, що б не було чисто народним. І Костомаров має рацію, що сам народ в часи Шевченка не міг створити поем та пісень «Кобзаря». І не тому, що Шевченко був особою виключної геніальності, але і тому, що він здобув собі широку освіту. Треба зазначити, що культурність поєвропейськи вихованої людини відбилась в творах Шевченка лише витонченістю смаку, силою конструкції поеми, а в ліриці — глибиною самоаналізу та широкістю поглядів. Щодо самого змісту Шевченкової творчості, то тут нема чужих елементів. Тут Шевченко з голови до ніг українець і селянин.

Коли порівняти його з далеко меншим за розмірами таланту та розмахом духу Кольцовим, то побачите, що останній остільки споріднений з Шевченком, оскільки він не дбає про шкільну просодію і вміє внести в свої вірші чисто народну пісенність, але зразу втрачає характер справжньої народності, коли виходить за межі пейзажу або відбиття найпримітивніших почуттів.

Але найбільша різниця між Шевченком і Кольцовим є в тому, що Кольцов у найбільш народній частині своєї творчості замало виклав духовний зміст свого народу, коли Шевченко виклав його, як і всю побутову обстановку та стихійну сутність, найдосконаліше. У Шевченка нема нічого не народного, в ньому міститься все те, що мало місце в часи його життя.

Гаряча любов до рідного краю дала Шевченкові можливість так дивно зберегти свою народність. Свою вітчизняну природу він любив, як син, що закохався в незвичайну царську красу своєї матері: ревучий Дніпро, степи, гори-могили, білі хати, вишневі садки та стрункі тополі. І над всім цим ласкаве українське небо.

Цей пейзаж повторюється у Шевченка з незвичайною простотою і яскравістю, які дають можливість відчутти в ньому правдивого художника. Часто краса української природи доводить його до екстазу і вщерть повного щастя.

Свою вітчизну Тарас Григорович любив гнівною і палкою любов'ю сина до зганьбленої і зневаженої матері. Власна тяжка доля, доля своєї слави була для нього нічим в порівнянні з гіркою образою, незабутою образою за матір, в порівнянні з болісним страхом за її майбутне.

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні,
Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині —
Однаковісінько мені!

• • • • •

Та не однаково мені,
Як Україну злії люди
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окрадену, збудять...
Ох, не однаково мені!

Так писав Шевченко в петербурзькій цитаделі.

В націоналізмі* Шевченка є, певна річ, ворожість, але лише до гнобителів. Його націоналізм, як ціла його ніжна душа, найбільше і передусім повний любові. Не можна одначе заперечувати, що Шевченко не тільки поет національний, але й поет-націоналіст. Питання про долю української національності займає перше місце в його поезії. Це зрозуміло вже з політичних причин, які споріднюють націоналізм Шевченка з націоналізмом Міцкевича, Фосколо, деяких ірландців, з націоналізмом великої народної поезії сербів. Бо можна любити рідний край тихою спокійною любов'ю, яка займає законне місце серед інших благородних пристрастей,— так любити можна лише вітчизну, що вже торжествує, або принаймні вільну. Але не можна любити цією тихою і природною любов'ю вітчизну зневажену і потоптану. До якого страшного трагізму піднісся Достоевський в «Братах Карамазових», коли він показує нам конвульсійну, болісну, смертельну любов Ілюшенки до свого заляканого, запльованого батька. Тут любов не тільки нерозривна з ненавистю, не тільки повна безмежної журби — в ній є багато розпуки, навіть ноти презирства до самого предмета любові. Але за кожний момент, за тінь тині цього відчаю, цього презирства, серце сина платить хвилями гарячої, кипучої крові, пересиченої мученицькою любов'ю.

Так любив і Тарас Шевченко свою Україну.

Тараса Шевченка я ставив поруч з іншими поетами-націоналістами, але жоден з них, навіть великий з великих — Міцкевич, не виявляв своєї любові до вітчизни в такій зворушливій формі, з такою майже шаленою силою.

Не тільки політичне поневолення України спричинялося у Шевченка до загострення національного почуття — воно було в гармонійному зв'язку з іншими почуттями; не тільки ображений громадянин протестував у ньому — цього громадянина непохитно підтримував і художник, що жив у душі Шевченка. Шевченко закоханий в красу української мови, її словесну розкіш, чудову співучість, невичерпний гумор, в її вільність від всякої граматичної неволі; він закоханий в розкішні та влучні метафори і порівняння народної творчості, що творилися на протязі цілих віків; він закоханий в історичні, козачі форми побуту — а тимчасом все це зневажається. Не тільки солдатський чобіт режиму Миколи I топче молоду українську літературу, але й українська інтелігенція соромиться своєї мужицької вимови і намагається за-

мінити свою чудову мову каліченою напівросійською говіркою. Шевченко немов почував, що насильство уряду та зрада рідній мові більшої частини української інтелігенції позбавляють його музу справжньої аудиторії, що презирство до мови, яку він так шанував, стає на дорозі між ним і його народом. Ось через що Шевченко-літератор підтримував Шевченка-громадянина в його націоналізмі.

Але і це ще не все. До моменту політичного та культурно-художнього ми повинні додати ще й момент соціальний. Українська мова — не лише мова його народу, але це мова народна, тобто демократична, селянська. Українці для Шевченка це не тільки нація — це клас, це пригноблене селянство. Співчуття поета-селянина до селянської маси злилось з любов'ю до рідного краю та рідної мови.

Що стосується панства, то в значній частині воно чуже, зайшло, яке не має живого зв'язку з українським народом, а зрештою панство й українського походження, яке так часто проклинав Шевченко, втратило цей зв'язок з народом.

Твої люди окрадені,
А панам лукавим...
Нашо здалась козацькая
Великая слава?!

Націоналізм Шевченка наскрізь перейнятий демократичним і революційним почуттям. Туга, гнів, навіть найповніша готовність до найгостріших форм боротьби за свободу властиві поетові. Все це з надзвичайною силою відбилося в його поемі «Гайдамаки». Недарма після похорону Шевченка серед місцевих, головним чином польських поміщиків виникла кумедна легенда, нібито прихильники поета задумують нову гайдамаччину, що призначені для цього ножі до слушного часу закопані в його могилі над Дніпром. Губернатор Безак вже мав намір розрити могилу, і тільки шанувальникам великого письменника ледве вдалося умовити «ліберального» сатрапа відмовитися від цього блюзнірського наміру.

Не можна з певністю сказати, чи чекав Шевченко народного повстання проти урядового та панського тиранства, але, в усякому разі, він палко бажав його, мріяв про нього.

Як понесе з України
У синее море
Кров ворожу... Отоді я
І лани, і гори —
Все покину і долину
До самого бога
Молитися... А до того
Я не знаю бога!

Пани та наїзницьке насильство нерозривно зв'язуються в уяві Шевченка.

В тому господньому селі
На нашій славній Україні
Не знаю, де вони взялись —
Приблуда князь, була й княгиня.

Дочку й теличку однімає
У мужика... І бог не знає.
А може знає, та мовчить!

Князь провадить гуляще життя:

Бувало літом і зимою
Музика тне, вино рікою
Гостей неситих налива...
А князь аж синій походжає,
Та сам несмілим наливає,
Та ще й покрикує: «Віват!»
Гуляє князь, гуляють гості,—
І покотились на помості...
А завтра знову ожива,
І знову п'є, і знов гуляє,
І так за днями день минає.

Коли читаєш страшні, освітлені загравою пожежі, залиті кров'ю строфи «Гайдамаків», коли бачиш страшні подвиги Гонти, Залізняка та їх спільників, коли слухаєш нещадні вигук жадного помсти Галайди, коли дивишся на картини трагічно переплетених контрастів — до нестями веселих пісень старого кобзаря посеред моря людської крові,— то хвилинами починаєш жахатись перед нелюдським розмахом помсти народних мас і поетом, який немов з захватом, в святому тремтінні співає славу селянській різанині. Але треба пам'ятати, що кожний революціонер, революціонер до дна своєї душі, завжди містить у своєму серці разом з масами, виразником яких він є, ціле море сліз та кривд, що назбирались протягом століть наруги з'єднаних і дужих над розрізненими й слабами. Треба пам'ятати, що кожний революціонер виразно уявляє собі всю необхідність рішучих та жорстоких заходів боротьби, які б вони самі по собі не були йому огидливі, як би вони не йшли проти його гуманної природи, бо революціонер є жорстокий якраз через свою гуманність. Він розуміє, що поза повстанням, поза громадянською війною, яким би великим нещастям вона сама по собі не була, виходу нема, що продовження на довгий час попереднього ладу, з його менш зосередженим людиновбивством та кривавицею, дає більше жертв, ніж руйнівна, але недовгочасна криза. Жорстокість революціонера — єдина жорстокість, яка може йти в парі з найглибшою ніжністю серця. Французький поет Верлен зрозумів це, коли про славного революціонера, ославленого і ненависного задля реакціонерів та тупих, тихо-

мирних обивателів, сказав нібито парадоксальні, але вірні слова: „Jean Paul Marat était très doux“¹.

Щодо ніжності серця самого Шевченка, його глибокої гуманності і розуміння необхідності катастроф, подібних гайдамаччині,— то доказ цьому дають самі «Гайдамаки».

І на полі жайворонок,
Соловейко в гаї,
Землю, убрану весною,
Вранці зустрічають...
Рай та й годі! А для кого?
Для людей... А люди?
Не хочать на його й глянуть,
А глянуть — огудять.
Треба кров'ю домалювать,
Освітить пожаром;
Сонця мало, ястру мало,
І багато хмари.
Пекла мало!.. Люди, люди!
Коли-то з вас буде
Того добра, що маєте?..
Чудні, чудні люди.

Далі та сама думка, висловлена ще яскравіше, ще глибше.

Отаке-то було лихо
По всій Україні!
Гірше пекла... А за віщо,
За що люди гинуть?
Того ж батька, такі ж діти,
Жити б та брататься!
Ні, не вміли, не хотіли,—
Треба роз'єднаться!
Греба крові брата, крові,
Бо заздро, що в брата
Є в коморі і на дворі
І весело в хаті.
«Уб'єм брата! Спалим хату!»
Сказали, і сталось.
Все б, здається! Ні, на кару
Сироти остались, —
В сльозах росли та й вирости;
Замучені руки
Розв'язались! І кров за кров,
І муки за муки!

Цей демократичний націоналізм Шевченка зовсім не суперечить новому соціалістичному світоглядові.

Його революційність не може здивувати нас — революційних соціал-демократів: селянська за своїми прикметами, вона спрямована проти кріпосництва, залишки якого ще й донині сильні, щоб викликати в селянських масах ту саму бурю обурення і злості. Як в нещодавно пережитій нами революції, так і в майбутній почуття образи, яке криє в собі селянин, відіграли і відіграють не останню роль і будуть більш-менш гармоніювати з пролетарською боротьбою — поки що не за

¹ Жан Поль Марат був дуже лагідний (франц.).

соціалізм, а за найліпші політично-суспільні умови дальшої боротьби проти всякої експлуатації людини людиною.

Але крім демократично-революційних прикмет, якими перейнятий націоналізм Шевченка, він і сам по собі має соціалістичну цінність. Почавши з «Маніфесту Комуністичної партії», прихильники наукового соціалізму завжди виразно і енергійно виступали як вороги всякого пригнічення одними національностями других. «Маніфест» недвозначно проголошує, що комуністи, а значить і їх послідовники, інтернаціональні соціалісти нашого часу, скрізь підтримують боротьбу пригноблених націй за свободу. В цю боротьбу входить, звичайно, як частина, й боротьба за волю самобутнього культурного розвитку.

Тричі неправі ті, що говорять про «соціалістичне нівелювання» та про торжество в разі перемоги пролетаріату якогось безбарвного, наївного космополітизму. Ні. Нове суспільство повернеться до свободи природи кожного народу, безмежно різнобарвної в своїй стихійній течії. Воно знищить мертвотну механічну силу держави, воно вб'є звірячі (канібальські) інстинкти, що ведуть до насильного позбавлення обличчя індивідів і національностей. І як особа ніколи не досягала тієї свободи й оригінальності, якої вона досягне в соціалістичному майбутньому, так само й нації ніколи ще не подавали свого власного голосу у вселюдській хорі з такою інтенсивністю і самобутністю, якої вони досягнуть тоді. Тому ми, соціалісти, у великому синові своєї країни, борцеві за її мову й культуру — Шевченкові — бачимо одного з предтеч і поборників остаточного визволення людства.

Тому ми, соціалісти, повинні підтримувати глибоко народний, братній до інших народів націоналізм таких людей, як Шевченко, котрий ми беремо як частину програми повного визволення людини в усіх відношеннях, повної свободи культурних об'єднань між людьми, — звільнення не тільки від солдафонського, хижацького шовінізму, від офіційного і кривавого «патріотизму» ніби національних держав, але також від одного з головних ворогів пролетарського руху — дрібнобуржуазного націоналізму, який ллє воду на млин вищезгаданого ганебного «патріотизму».

Що проголошує наш пролетарський інтернаціоналізм?

Він виголошує, що робітники, визискувані маси всіх країн об'єднані одним спільним інтересом і повинні укласти між собою нерозривний братерський союз, спрямований проти визискувачів всіх країн. Цей інтернаціоналізм є найсильнішою зброєю в руках пролетаріату, він не дає спати нашим ворогам, і вони всіма правдами і неправдами намагаються підкопатися під нього і ослабити зв'язки всесвітнього братерства пролетарів. З цією метою буржуазні публіцисти, агітатори, соціологи намагаються довести пролетаріатові кожної даної

країни, що у нього є могутні спільні інтереси з буржуазією його країни. «Справді,— говорять вони,— хіба ж не ясно, що доля пролетаріату може бути поліпшена тим легше, чим більший розквіт капіталізму переживає дана країна; чи не ясно й навпаки, що при скрутному стані промисловості капіталісти фактично не мають змоги уступити навіть справедливим домаганням робітничого класу? Отже, економічний розквіт вітчизни — це мета, до якої разом можуть прагнути як капіталісти, так і робітники тієї самої країни. А що в наш час безперечним фактом є міжнародна конкуренція, боротьба великих капіталістичних держав за всесвітній ринок, то інтереси, напр., німецького робітника, доля якого зв'язана з успіхами німецького капіталу, не можуть не йти всупереч з інтересами робітника англійського, становище якого неминуче почне погіршуватися, коли розвиток німецького капіталу болісно відіб'ється на капіталі англійським».

Тимчасом як науковий соціалізм провадить різку межу в горизонтальному напрямі, ділячи світ на два табори, пролетарський і буржуазний, і висуваючи на перший план класову боротьбу (в сучаснім суспільстві),— буржуазний націоналізм, який іноді зустрічає нездорову симпатію й серед соціалістів-опортуністів, намагається перебільшити значення кордонів, що розділяють «вітчизни», й засипати прірву між класами. Не варто й говорити, що розповсюдження брехні цього типу серед пролетарів ослабило б силу робітничого класу й було б величезним торжеством для світової буржуазії.

Але проповідь цього роду націоналізму не знаходить серед фабричного пролетаріату жодного відгуку. Скоріше вона може стати шкідливою для трудівників середнього типу, для напівпролетарів. Бо крім імперіалістичного націоналізму, що спирається на мілітаризм сучасних військово-промислових держав, в тих країнах, які об'єднують кілька націй або різномовних племен, неминучий ще й націоналізм дрібнобуржуазний, найяскравішою відміною якого є анти-семітизм, справедливо названий Енгельсом «соціалізмом дурнів».

Торговельна й ремісничка дрібна буржуазія, селянство, а також інтелігенція відчувають поступове погіршення свого становища під натиском світового капіталу. Великі торговельні фірми, крупні промислові об'єднання, лихварі, посередники, банки й інші, все, що так або інакше п'є кров з дрібного самостійного продуцента, руйнують той ґрунт, на якому він стоїть, і поступово штовхають його до розорення або пролетаризації. Такі умови життя повинні були б викликати з боку дрібної буржуазії гнівний протест проти капіталу. Почасти він і є: дрібна буржуазія де-не-де утворює так звані радикальні партії, які намагаються врятувати дрібних власників від зажерливої пащі великого капіталу, але дарем-

ні ці заходи — бо неможливо зупинити, повернути назад коло історії. Великий капітал конче знищить дрібну власність. Єдиною, справді правильною політикою з точки зору дрібної буржуазії була б повна згода, союз з пролетаріатом, бо тільки соціалізм принесе з собою визволення від капіталістичної небезпеки, але він також принесе і знищення не тільки крупної, але й дрібної власності. Але хоч як очевидячки ця власність виривається з рук міщанина або селянина, все ж вона має для них таку велику привабну силу, що лише небагато представників дрібної буржуазії стають соціалістами, і то лише наполевіну, а до того вбирають ще інші отрути різних буржуазних ідей, таких як буржуазний націоналізм. В більшості випадків дрібний буржуа, обмежений, як і його економічна продукція, приймає за головну причину погіршення своїх справ — свого конкурента або безпосереднього кредитора. Звідси зростають і ті прагнення — усунути з ринку конкурента та визволитись з сітей лихваря. Якраз в Росії і в Австрії, країнах економічно відсталих, роль конкурента часто відіграє єврей — то як шинкар, то як торговець, скупщик або просто лихвар. На цього конкурента, на цей дрібний капітал передусім і падає ненависть гинучого міщанина або селянина. Інтелігенція також стрічається на своїм особливій ринку з такою самою конкуренцією євреїв. Торговельно-реміснича здібність євреїв і значна роль, яку відіграє в банкових справах невеличка купка єврейських мільйонерів, різко підкреслюється ще й відзнаками національними — культури, мови та релігії.

Але справа не в одному антисемітизмі — існують ще й інші конкуренти. Дрібна буржуазія так званих панівних націй вимагає від своїх урядів виняткових привілеїв, які їй уділили б більший кусень пирога, ніж дрібній буржуазії поневолених народів, більший, як це було б при звичайній грі економічних сил. Тут-то і вибухає полум'я національної ворожнечі. А далі починається люта бійка і поміж окремими «поневоленими». Дрібна буржуазія починає гуртуватись за національностями, кожна група прагне відтягти привілеї для себе та позбавити цих привілеїв інших. Нещодавно угорська нація була поневолена, а зараз всіляко пригнічує вона у себе румунів та слов'ян. Польська дрібна буржуазія, що нарікає на російський гніт, сама стає гнобителем українців в Галичині, сама заразилась антисемітизмом.

Тут «національна ідея» перетворюється в вивіску, під якою йде злісна та шалена конкуренція середніх класів, які гинуть. Соціал-демократія взагалі, і українська особливо, повинні гостро стежити, щоб благородний націоналізм, який стоїть проти всякого насильства, який домагається рівного права для всіх народів, не був споганений злісним шовінізмом, щоб у нього не проникало зневажливе ставлення до інших націй,

аби не примішувалась до нього, поруч з справедливим обуренням проти насильників, неприязнь до всякого представника іншої народності. Для загальних ворогів визискуваних частин людства може бути тільки корисною і відрадною всяка ворожнеча поміж робітником, селянином, ремісником або інтелігентом та таким же представником праці російської, польської або єврейської мови.

І коли для «соціал-патріота» свій брат українець, що по-малу п'є кров працівників, але носить вишивану сорочку і інакше не говорить, як по-українськи, уже тільки тому ближче стоїть, ніж єврей, поляк або росіянин, перейнятий соціалістичною ідеєю, з зором, зверненням до ідеалу загального визволення людства, ближче, ніж трудова людина, що витирає мозолистими руками піт свого чола, а може і кров своєї раці,— то такий український «соціал-патріот» справді безмежно далекий від великого українського революційного поета,— набагато дальший, ніж соціаліст першої-ліпшої іншої національності. Шевченко передусім належить до трудящих класів свого народу, але разом з тим є святим поетом революційних низів усього світу.

Цілком слушно видатний земляк Шевченка П. Куліш говорив на могилі: «Ти вчив нас правди святої, животворящої. От за цю-то правду зібралися усіх язиків люди, як діти до рідного батька. Через цю твою науку став ти всім рідний і проводжають тебе на той світ з плачем великим».

Як ми вже казали, соціальне почуття у Шевченка не менше розвинене, ніж національне. Його ненависть до панства нестримна, але часто з розчуленням розповідає він і про те, як замучені злочинними панами жертви великодушно прощають своїм гнобителям. Так прощає своєму мучителю «Відьма»*.

Пан неначе прокинувся,
Глянув кругом себе,
І на неї... та й закричав:
«Не треба, не треба!
Иди собі!.. Або стривай...
Чи ти не забула?
Прости мене... Прости мене!»
І сльози блиснули
Вперше зроду. «Я прощаю,
Я давно простила...»
І свічку дала в руки,
І перехрестила.
Заснув ворог перед нею,
Як тая дитина,
А її за свою душу
Молитись покинув.

Цю великодушність людини з народу Шевченко ставить часом навіть в науку і приклад. В вірші «Між скалами неначе злодій» маємо такі рядки:

Отак, люди, научайтесь
Ворогам прощати,
Як сей неук!..
Де ж нам, грішним,
Добра цього взяти?
* * * * *

Але ще частіше на зненавиджених Шевченком, зажерливих, ласих і лютих панів спадає страшна кара. І тут без жодного сентиментального обурення оповідає він про вчинки страшної помсти.

Ходив три года я з ножами,
Неначе п'яний той різник.
До сльоз, до крові, до пожару,
До всього, всього я привик.
Було, мов жабу ту, на списі
Спряжеш дитину на огні
Або панянку білолицю
Розіпнеш голу на коні
Та й пустиш в степ.

(«Варнак»)

З глибоким милосердям та палким гнівом спиняється поет перед покривдженими серед покривджених, перед нещасними серед нещасних: жебрак-сирота, занедбане байстря і особливо дівчина-мати — покритка як символ найстрашнішого соціального злочинства — це улюблені його герої.

Шевченко знає, що соціальна нерівність, що панська сила є центральною і головною причиною зневаги людської гідності.

...Поки села,
Поки пани в селах,
Будуть собі тинятися
Покритки веселі
По шиночках з москалями —
І не турбуйсь, брате!

Він кличе той час, коли нарешті наступить новий світ, світ соціального братерства й рівності, який так яскраво й привабно уявлявся очам цього страдника: раба, солдата проти своєї волі і невільника. Але не сподівався він, щоб грядущий рай міг здійснитись без посередництва відсвіжаючої, але страшної громувиці, зливи крові. Перед видовищем людських скорбот, які для нього немов тяжкою чорною хмарою нависли над любою його Україною, — не раз він впадає майже в розпуку. Але бувають часи, коли надія перемоги огортає його душу, повну жалості та почуття помсти і радості.

Покритка, як це чимало людей вже зауважило, як те знав і сам Шевченко, все частіш привертає його увагу. Вона стала немовби символічною постаттю всієї його поезії. В ній він бачив зневагу з боку людської лютості найсвятіших, чарівних благ життя: молодості, краси, любові й материнства. Це одна з загальних людських тем, вічних до тих часів, поки

буде існувати несправедливий лад, в якому ми тепер перебуваємо.

Один з найбільших сучасних письменників вільної і цивілізованої країни Європи — Франції, зараз, по десятках років після поем Шевченка, знову з жахом зупиняється над страшною трагедією ні в чому не повинної дівчини, яку разом з її дитиною беруть на люті тортури презирства й голоду, озвірені на неї, мов на найбільшу злочинницю проти лукавих законів міщанства. Коли я читав сумний твір, про який кажу, твір Фрап'є «Фігурантка» *, то кожної хвили згадував то той, то інший рядок, повний щастя, або жаху, або святого обурення, що виїшов з-під пера геніального українського оборонця зганыблених і скривджених.

Як Данте, звеличуючи свою любов дитячих років — Беатріче, виніс її на небо небес, перетворив в осяйну емблему найвищої божеської мудрості, поставив її поруч зі своїм богом,— так само Шевченко в найгеніальнішій своєю щирістю з усіх поем світової літератури—в «Марії», показує нам свою покритку як матір божу. Що таке для нього володарка неба, яку величає увесь християнський світ? — Це героїчна дівчина-мати. І всю поезію непорочної дівочої чистоти та материнства, всю безмірно смутну поезію страждань любові, втраченої при першому ж її цвітінні, поезію жертви нещасної матері, добровільно схиленої перед ідейним мучеництвом сина, Шевченко сконцентрував в своїй співучій, прозорій, ідилічній і монументальній поемі.

Квінт-есенція тих почувань, які Максим Горький поклав в основу своєї «Матері»,— вже висловлена Шевченком в його великому поясненні евангельської родинної драми. Марія і Христос — це мати і син — герої і мученики правди. Тут Шевченко більш ніж коли-небудь творить вічне і вселюдське, бо підноситься до величавої символіки.

Гнівна любов — це головна струна лірики і епосу нашого поета. Але це-бо є і основне почуття, яким забарвлюється світогляд усякого щирого соціаліста. Соціалізм поза гнівною любов'ю є тільки теорія, лише осяяний цим гарячим почуттям стає він діяльною творчою силою. Поети — це передусім учителі почувань. Коли ми, соціалісти, можемо учитися мислити у Маркса, Лассалю, у небагатьох наших теоретиків,— то ми можемо також учитись почувати лише у небагатьох поетів, справжніх предтеч і поборників великої визвольної боротьби за справжню свободу, рівність і братерство, можливі тільки при соціалізмі. І серед цих поетів перше місце займає Шевченко.

Шевченко по-своєму був релігійним. Він любив біблію і евангеліє. Там він часто брав свої мотиви, наслідував псалми і «пророків». Ці наслідування, як і поеми, що малюють життя і почуття перших християн, показують конгеніальність

Шевченка з демократичними поетами нещасливого єврейського народу, який створив ті книги, на які, як це не дивовижно, спирається сучасна лукава і жорстока, підслеслива і брехлива церква. Але завжди ці демократичні книги протестували проти такого перекручення і, мов ті вулкани, завше погрожували поховати під вивергнутою лавою старі брудні будівлі, що ховаються в тіні їх долини. Недарма католицька церква заборонила своїм вірним читати святі книги і замкнула від них «слово боже» тим самим ключем, яким замикають твори найстрашніших еретиків! Нема і не може бути ніякого сумніву, що домінуючі мотиви так званого «святого письма» в основі є демократично-республіканські і комуністичні.

Демократично-республіканці і комуністи минулих віків, які безпосередньо виходять з низів народу, здебільшого приймають ці мотиви зі Старого і Нового завітів і часто ставлять їх в основу своєї науки і своєї боротьби.

В наші часи науковий соціалізм вже переріс все те, що може дати йому єврейська і християнська древня традиція, впливи яких скоріше можуть завдати шкоди різними відсталими і неясними ідеями, так їм властивими. Все те, що вони мають позитивного, — науковий соціалізм давно вже уміє черпати безпосередньо з самого життя та справжньої науки. Але з цього не виходить, щоб ми заперечували соціалістичний елемент у євангелістів та пророків, відмовлялися від велетнів — попередників нашого сучасного, нового євангелія — наукового соціалізму — за те, що їм не була відома вся істина, яка мала багато різних домішок, нині нами відкинутих.

Релігійність Шевченка не стоїть на перешкоді поміж ним і нами. Передусім це є проникливе пояснення справжніх біблійно-євангельських плебейських традицій. Шевченкові наслідування псалмів і «пророків» — це диво. Співуча українська мова, яка в інших випадках на устах Шевченка повна веселощів або тихого ліризму, виблискує дотепом або співає, як ліра, — тут же гримить, як орган, лине величними, палкими звуками труби архангельської. З якою ж нечуваною легкістю надає Шевченко біблійному текстові крилатий ритм і музичну риму, майже не відступаючи від нього. Я не знаю інших таких наслідувань, рівних по силі і точності.

Релігійність Шевченка є природна, як у людини лихоліття, що жадає вірити в тріумф найвищої правди. Бачачи, як усе дороге, святе жорстоко зневажається безкарними, тріумфуючими злочинцями, даремно кличучи до бунту і помсти затурканий, довго терплячий народ, — Шевченко то з кривавим зневір'ям, то з бурхливою надією зводить очі до неба і шукає там бога свободи, правди, нагороди й помсти. Але ця релігійність Шевченка не мала нічого спільного з офіційною релігійністю, а його бог не подібний до візантійського Са-

ваофа. Про це особливо і яскраво свідчить чудовий вірш «Ликері»:

Моя ти любо! Мій ти друже!
Не ймуть нам віри без хреста,
Не ймуть нам віри без попа,
Раби, невольники недужі!
Заснули, мов свиня в калюжі,
В своїй неволі! Мій ти друже,
Моя ти любо! Не хрестись,
І не кленись, і не молись
Нікому в світі! Збрешуть люди,
І візантійський Саваоф
Одурить! Не одурить бог,—
Карать і милувать не буде:
Ми не раби його — ми люди!

Коли вмер Шевченко, то його похорон відбувся з знаменитою урочистістю, незважаючи на різні поліційні заходи і перешкоди. Не самі українці, але передусім вони, з жалем і великою шанобою, виряджали труну його з Петербурга на Україну. В Москві, в Києві натовпи поклонників виходили назустріч останкам великого поета. Після деяких вагань поховали Шевченка 10 березня 1861 року на славній відтоді горі біля Канева. Високий хрест ще здалека кличе до могили Кобзаря. І справді, чи можна де-небудь так відчувати, так пригадувати чудову музику Шевченкових віршів, як на цій горі над Дніпром!..

Хай же береже Україна благородні останки свого поета-пророка, що з її болів і туги сотворив для кожної людини дорогоцінний, чудовий твір мистецтва. Так само колись і старозавітні пророки із страждань свого безщасного єврейського народу створили непомірно багату поезію любові, надії і гніву.

Невіддільний від рідного краю, великий поет далеко поза Україну розкинув могутні, повні квіткових пахощів віти свого генія.

Великий Шевченко тим, що він поет української нації, але ще більше тим, що він поет народний, а над усе тим,— що він поет глибоко революційний і духом своїм соціалістичний.

Найбільша слава для кожного краю, для нації — це творити загальнолюдське: завдяки Шевченкові скарби української душі немов повною річкою влилися в загальний потік людської культури, що своїми хвилями пливе назустріч світлій будучності.

Слава Шевченкові!



АКОП АКОПЯН

Давним-давно познайомились ми і подружились з вірменським поетом-революціонером Акопом Акопяном.

Ми обидва тоді були молоді. Зустрілись далеко від нашої Батьківщини. Він — з Тифліса, я — з України, Москви, Ленінграда, а зв'язались найбільше за кордоном. Акоп Акопян був в той час надійним революційним опорним пунктом у себе. Він робив незліченну кількість революційних послуг підпільникам і був міцно-міцно зв'язаний з різними партійними центрами і групами в Петербурзі і в еміграції.

Але, крім інтересів політичних, нас зв'язували інтереси поетичні. Акоп Акопян уже тоді починав свою гарячу і тверду пісню, що так широко розрослась потім.

Найоригінальнішим в творчості Акопа Акопяна з самого початку було, звичайно, те, що це був не тільки поет-революціонер, поети-революціонери були і в російській, і в європейській літературі, а що це був поет соціал-демократ в тодішньому кращому розумінні цього слова, поет-більшовик, поет пролетарський.

Люди, що знали його твори краще, ніж я (я не знаю вірменської мови і тільки пізніше зміг як слід познайомитись з його творчістю), говорили мені тоді ще, що це, мовляв, наш вірменський Верхарн.

Вони говорили мені це з тим більшим наголосом на ім'я Еміля Верхарна, що знали, як високо ставив я цього поета. Справді, у Акопа Акопяна є багато спільних рис з Верхарном. Навіть форма Акопа Акопяна часто наближається до того вільного вірша, якому надавав 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 пристрасстю до кращого майбутнього. І Акоп Акопян,

і Верхарн безмежно високо ставили працю і бачили в робітничові здійснювача своїх надій.

Якщо Верхарн, захоплюючи теми нашої культури, у відповідності з тим, що співав у висококультурній Європі, був ширший і багатобарвніший, ніж його вірменський собрат Акоп Акоюн, то зате в останнього були й великі переваги.

Верхарн був непевно співчуваючий робітничому класові поет. Це був дуже добрий попутник. Акоп Акоюн 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 зігнулась, впершись в імперіалістичну вакханалію, і він вмер, не встигнувши вирівняти цю лінію, хоч і подавав до цього надії. Акоп Акоюн став учасником переможного Жовтня і його подальших вогнених відбитків там, в Закавказзі. Він поділяє тепер плоди його перемоги і працю, що стала можливою тільки після перемоги.

До перших рядків своєї поетичної книги Акоп Акоюн 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 Шірака, до струнких акордів во славу Волховбуду, що символізує індустріалізацію, як шлях до закінченого соціалізму.

В цьому розумінні Акопа Акоюна не можна не назвати щасливим поетом. Він пережив один з кращих періодів в історії пролетаріату і зумів відгукнутись на цей період своїми трепетними і разом з тим мужніми піснями.

Цей збірник є цілком законною даниною його талантам та його заслугам і разом з тим подарунком для російського читача. У себе Акоп Акоюн вважається не тільки зачинателем пролетарської поезії, але і класиком. Вплив його поезії давно вже почав переходити за кордон Вірменії. Збірник вибраних його віршів вийшов грузинською, тюркською і російською мовами в 1923 році, напередодні 30-річного ювілею його літературної діяльності. В окремих журналах і газетах друкувались його вірші українською, німецькою мовами, есперанто та ін., і зараз ми маємо майже повністю його твори в перекладі кращих майстрів вірша нашої літератури. Звичайно, перекласти з повною точністю вірш, написаний вірменською мовою, на мову російську, зберігши всю його силу, — справа дуже важка. Я вважаю дуже вдалою думку по відношенню до кращих віршів: у тих випадках, коли було кілька вдалих варіантів, включати в збірник всі ці варіанти.

В усякому разі, книга Акопа Акопяна, перестроена на нашу російську мовну музику, справляє враження дуже сильне, багате і разом з тим цілком певне. Можна поздоровити російського читача і російську пролетарську літературу з можливістю належно оцінити трохи чи не найстарішого з талановитих представників пролетарської літератури і поздоровити разом з тим дорогого товариша Акопа Акопяна з новою прибавкою до його життєвої енергії, бо поет живе в своїх творах, і коли ці твори читаються новими і новими тисячами читачів, то поет зростає сам в їх серцях. Побажаємо ж такого зростання Акопу Акопяну і в розумінні кола читачів, що все ширшає, і в розумінні подальшого зростання збірки його творів.



ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

*Перехід від Середньовіччя до Відродження
і раннє Відродження.—*

*Данте Аліґ'єрі, Петрарка, Боккаччо.
Загальна характеристика першої хвилі
Відродження в художній літературі.*

Великий італійський поет Данте Аліґ'єрі народився в 1265 році і вмер в 1321 році, тобто в першій чверті XIV століття. За часом його життя і частково за характером його творів Данте звичайно зараховують до Середніх віків. Так, ви можете знайти, наприклад, у В. М. Фріче характеристику Данте як найвидатнішого середньовічного поета. Я гадаю однак, що більше мають рацію ті, хто зараховує Данте, за духом його творів, до раннього Відродження. Звичайно, обидва ці твердження відносні. Я виходжу з того, що в Італії епоха Відродження почалась набагато раніше, ніж в інших країнах: XIV століття в Італії вже безумовно належить до Відродження. Але я не буду особливо наполягати на тому, куди правильніше зарахувати Данте, бо така класифікація мало що дає. Для мене як Данте, так і два наступні поети — Петрарка і Боккаччо — є особливими в історії європейської літератури типами, типами перехідними від Середньовіччя до Відродження. Кожний з них певними рисами своєї творчості вже був людиною Відродження, і кожний з них дуже міцними ланцюгами прикований ще до Середньовіччя.

Я хотів би висловити перед моєю лекцією про цих трьох людей, серед яких Данте займає центральне місце, ще таку думку.

Дуже часто, підходячи до питань літератури, мистецтва, навіть взагалі культури, вказуючи класове коріння того чи іншого твору або того чи іншого автора, намагаються неодмінно знайти один певний клас, захисником якого був той чи інший письменник. В часи, коли колективи взагалі розвинуті більше, ніж особи, тобто коли, інакше кажучи, всяка особа

потрапляє в найжджену колію, з якої її майже неможливо остаточно вибити, в такі часи — це справді так. Але коли створюються умови (а в певні епохи такі умови створюються з неблаганною силою), що сприяють виникненню типів, які важко зарахувати до якогось певного класу, типів, які виявляються на роздоріжжі,— тоді цей метод незадовільний.

Треба пам'ятати, що головним носієм літератури — особливо починаючи з епохи Відродження, але також і в деякі епохи стародавнього і античного світу,— є особлива група: інтелігенція, тобто група спеціалістів ідеології. Куди їх зарахувати? Це питання, яке вимагає уважнішого розгляду.

Якщо в суспільстві бореться кілька класів, то інтелігенція може бути закупленою або добровільно перейти і в один, і в другий, і в третій табір. Інтелігенція може бути захисником пригнічених, вона може виявитись рихлою, вона може виявитись розсмиканою на групи, які захищають різні тенденції або не знають, куди йти. Інтелігенція відчуває на собі величезну притягальну силу різних класів.

Інтелігенція не тільки дробиться на групи; і всередині цих груп виявляються люди з роздрібненим серцем, які не знають, куди їм податися. І в світовій літературі надзвичайно багато таких людей. Вони звичайно багатогранні, вони багатобарвні, вони саме й створили ілюзію існування позакласової інтелігенції. Однак позакласової інтелігенції все-таки нема, або вірніше, кожного разу, як та чи інша інтелігентська група відіграє дійову роль в історії культури, вона неминуче відіграє її мимохить в інтересах певного класу. Вона не може виступати як самостійна сила: вона або виявляється за бортом історії, або діє в інтересах одного з основних класів суспільства. Щось подібне ми знайдемо і в явищах, які аналізуємо в сьогоднішній лекції.

Коли ми визначимо, що таке епоха Відродження взагалі, для вас стане ясно, чому саме ця епоха створює багаті і різноманітні індивідуальності.

Даючи характеристику середньовічного суспільства, я вказав, що тією силою, яка зростала всередині і чие зростання було головним рушієм прогресу в Західній Європі, були міста. Міста, як центри ремісничого і особливо торговельного життя, ставали чим далі, тим сильнішими. Епоха Відродження в кожній країні приходила в такий момент, коли буржуазія починала відігравати в суспільстві вже більш-менш вирішальну роль. Місто само було досить складним явищем. Там були представники різних прошарків буржуазії. Там були багаті негоціанти, що вели міжнародну торгівлю, там були і лихварі; в тих і інших були в руках великі капітали. Там були і представники шанованих ремесел (золотарі, суконники та інші), потім менш шанованих ремесел (як-от: обробки

дерева, каменю і т. д.), нарешті були зовсім малоповажні робітники, що перебували поза цехами,— всякі банщики, слуги і т. д.

Але, крім того, тодішня організація ремесла була побудована так, що між майстром і підмайстром поступово виросла прірва. В середині середніх віків (для різних країн в різний час) підмайстер фактично почав перетворюватися в найманого робітника, який уже втратив перспективу стати колись майстром, а до могили повинен був залишатися підмайстром, який не має свого власного діла. Нарешті, почало чисельно зростати учнівство, яке також з хлопчиків, що спочатку приділяються до діла, перетворювалось в довічних малокваліфікованих, допоміжних працівників.

Так що городяни являють собою дуже велику піраміду,— від пишного багача до бездомного пролетаря, становище якого було значно гірше, ніж становище пролетаря нинішнього. Це був той середньовічний бродяга, який перетворював середньовічне місто в табір, де значна кількість людей була на порозі найглибшої убогості.

З усієї цієї міської маси висувались на перший план купці. Правда, вони більш-менш рахувались і з ремісниками, з керівниками найблагородніших і багатих цехів,— та все ж верховодами ставали саме купці. Широкої внутрішньої торгівлі тоді не було,— ремісники працювали безпосередньо на замовлення покупця. Посередник потрібний був головним чином для зовнішньої, тобто позаміської торгівлі. Купець вів торгівлю за межами свого міста — з селом і іншими містами, ближчими і дальшими, з іншими країнами. Йому доводилось рахуватися з різними труднощами, з різними особливостями населення. Він був людиною владною, проникливою, ініціативною у високій мірі, він ризикував кожної хвилини і, дбаючи про те, щоб набути все більш і більш багатств і по зможі безпечніших ринків, вшастав надзвичайно далеко. З такого купецького шастання в шуканнях ринків сталась така значна подія, як відкриття Америки.

Італія першою почала виходити з середньовічної сплячки. В ній першій розвинулась дуже серйозна торгівля. Венеція, яка стала головним посередником між Заходом і Сходом (все ще дуже багатим); Флоренція, яка, по-перше, була надзвичайно зручно розташована в розумінні промисловості, бо перебувала серед пасовищ і змогла розгорнути виготовлення шерсті — одного з найголовніших продуктів торгівлі, а по-друге, лежала на роздоріжжі між обома морями і змогла стати центром, куди стікались, перше ніж піти за море, всі найбільші цінності італійської продукції; Генуя і ще кілька міст, які могли з ними змагатися,— ішли попереду решти Європи. (Рим залишався поки що затертим, дещо більше в тіні і головним чином висувався як центр папства). Ось ці

великі торговельні міста, які могли виготовляти у великій кількості свої товари і обмінювати їх на інші, і дали величезний поштовх розвитку Північній Італії, створенню, у Венеції і Флоренції зокрема, величезних культурних центрів під керівництвом іменитого купецтва.

У Венеції купецтво стало керівним класом, створивши олігархію. Великі купці правили цією республікою через делегатів постійних і довічних; ці останні висували з свого середовища на певний строк не стільки свого повелителя, скільки незалежного від них правителя — дожа. Правління у Флоренції мало дещо інший характер. Там не складалась республіка, а один найбагатший купецький рід зробив цезаристський переворот. Не належачи до аристократії, цей рід — Медічі, спираючись демагогічно на низи, шляхом звичайної гри між двома майже рівними силами, вискочив у керівну династію і залишався у такому стані протягом двохсот років. Медічі стали однією з найзнатніших родин Європи, і королі вважали за найбільшу честь одружуватися з дівчатами з цієї сім'ї.

Сама особа купця була вищою мірою оригінальна і цікава. Це був мореплавець, людина бувала, діяльна. Для цієї людини жоден день не був схожий на другий. У вищій мірі кипуча натура, він і навколо себе створював кипіння. Завжди ризикуючи, знаючи всі секрети, з допомогою яких він інтригував у внутрішніх і зовнішніх політичних відносинах, купець створював масу залежних від себе людей, яких також втягував у цей нервовий пульс мінливого, завжди сповненого авантюри життя.

Персона з великих купецьких фірм поставлена була в нові відносини також до релігії, яка вимагала надзвичайної прихильності до старовини, вимагала аскетизму, самоусунення від земних благ. Все це купцеві мало підходило. Він цими благами торгував і вважав їх найголовнішими на світі. Це був початковий купець, і він різко відрізнявся від того, якого ми ще зустрінемо в процесі розвитку капіталу — від того, який був скнарою і став носієм реформацій. Купець Відродження, з його далекими плаваннями, з його подорожами на Схід, з напруженою боротьбою проти феодалів, що гальмували всяку торгівлю, не міг увійти в колію чіткого розпорядку. Він багато наживав, але багато й проживав, — тим більше, що йому не треба було підкуплювати співгромадян: він розкидав великі гроші на влаштування народних видовищ і на всякі підлабузнювання до народу. Він прагнув до того, щоб примусити натовп захоплюватися собою. Він імпував йому і своїм виглядом. Купець XIV, XV і частково XVI століття відзначався незвичайним блиском: він носив одяг з оксамиту і парчі, влаштовував банкетні, процесії на вулиці, урочисті церемонії, розвивав пишність. Він розумів, що це, з одного боку, висуває його на перший план і примушує ним

захоплюватись і навіть вихвалитись: у нас, мовляв, у Венеції, ось яка аристократія, у нас, у Флоренції, наші Медічі ось що роблять! — примушує громадян пишатися своїми повелителями. А з другого боку, це було задоволення власної потреби.

Поети, які творили різні підлесливі канцони новим панам, були того ж типу, що й трубадури, з тією тільки різницею, що вони оспівували купця, який відмовився від традиції, — цинічного, відвертого мисливця за наживою.

Цю епоху називають Відродженням в тому розумінні, що в ній воскресла антична література, воскресло античне мистецтво, антична культура. Справді, це частково вірно.

Весь цей світ, що жив за рахунок зиску від торгівлі з іноземцями і за рахунок експлуатації своїх робітників і селян, не знаходив відгуку в «діяннях отців», в літературі католицької епохи. Я вже розповідав минулого року про буржуа, про городянина, про те, як він починав потрошку розширятись; а тут буржуазія одразу проявилась у зовсім новому вигляді, набула блиску, величі, стала відігравати першу роль, дуже часто наступаючи на голову феодалам. В цих умовах, само собою зрозуміло, вона різко рвала всі традиції і шукала собі нової ідеологічної опори. Де ж вона могла її знайти?

Крізь церковну латинь, засушену, скалічену, просвічували римська поезія, римський театр, римське мистецтво, особливо в Італії, де нове суспільство жило на руїнах старого Рима з його пишним язичеським життям, з його величезним культом насолоди, з його світовою торгівлею. Цей старий Рим — не папське місто, не місто християнське, а місто язичеської імперії — став мрією всякого освіченого італійця, тобто купецтва і антуражу цього купецтва. Крізь Рим вони добрались незабаром і до Греції, а ми знаємо, до якої міри в Греції життя було витончене, порівняно з зашкарублим і аскетичним Середньовіччям. Все це були такі тенденції, такі цінності, які новонароджена людина — цей індивідуаліст-купець і його підручні — вважала для себе в тисячу разів більш підходящими, ніж євангелії і житія святих. Звідси величезний інтерес до античної ідеології. Давно не бачену роль почало відігравати мистецтво. Художник будував палаци, влаштовував свята, споруджував статуї, оспівував державного купця і його дам, він музикою пестив його слух і т. д. Художник був цілком необхідним атрибутом двору ось такого грансенйора з купців.

Звичайно, водночас з своїм розвитком ці пишні і блискучі верхи вступили в подвійну і навіть потрійну соціальну боротьбу.

Треба було зломити феодалів-землевласників. Землевласник жив кріпосною працею селян, і ось поряд з ним виростає така фігура, яка, наживаючи величезні капітали і поступово стаючи на перше місце, відтісняє землевласника. Тому стара знать протестувала проти самого духу Відродження. Другим

ворогом була церква. Третім — простолюд, який захоплювався видовищами, аплодував і співав пісні своїм панам, але все ж таки розумів, що ці пани дуже зневажають інтереси простолюду, і дуже часто здіймався справжніми бунтами.

Всі ці три сили черпали свою ідеологію в церковщині. На церкву, на старі звичаї і традиції, на прихильність до середніх віків спирається дворянство, поки воно не виявляється цілком підмитим і не розчиняється в новій, торговельній аристократії. На церковні традиції, звичайно, спирається сама церква; але й тут я повинен сказати, що, як це не дивно, сама церква частково розчинилась у купецькій аристократії. Не тільки стару аристократію буржуазія розчиняла в собі, поставивши її зовсім на нову ногу, заразивши її своїми звичаями, підпорядковуючи її своїй ідеології; вона зробила це навіть з єпископами, кардиналами і самими папами. Підпорядкувати пап було тим легше, що в папський сан висувались сини найбагатіших купців. Старшим синам давались трони в тому чи іншому місті, а молодшим призначалась церковна кар'єра, і вони, при підтримці родичів, доходили й там до високих чинів. У XV і XVI століттях цілий ряд пап є типовими представниками цього нового класу, наприклад, Олександр Борджа і Лев X, які були атеїстами або язичниками, людьми підновленого античного світогляду.

Натовп, маса городян, протестуючи проти пишноти купців, яка так дорого їй обходилась, також спиралась на середньовічну християнську релігію. Але їй важко було спиратись на церкву прелатів, на церкву пап: навіть коли церква сварилась з якимсь великим купцем, кожний усвідомлював, що не за народ вона заступається, а захищає свої власні політичні інтереси. Тому народні маси, не вміючи самі собі створити ніякої ідеології, зверталися безпосередньо до евангелія і воскресшали ті пролетарські, напівсоціалістичні начала, які там містились. Так проти відродження античної доблесті, античної пишноти, античної витонченості життя відроджувався аскетичний ідеал первісного християнства. Однією із спроб такого відродження первісного древньоримського християнства, до якого йшли дрібна буржуазія, плебс, міська чернь, був рух Савонароли. В той самий час, коли у Флоренції піднялись Медічі, підіймається і суворий християнський демократ Савонарола. Він навіть влаштовує на недовгий час республіку «з Ісусом на чолі» — республіку, до деякої міри терористичну і яacobінську. На чолі її стали ченці і світські громадяни, що являли собою клуб завзятих друзів народу, щось подібне до монтаньярів Французької революції 1789 року. Тільки ці своєрідні флорентійські «монтаньяри», що оголосили нещадну війну порокам, багатству, знаті, діють в ім'я Христа і його доброчесності, в ім'я християнського аскетизму.

... Ось які були умови, в яких розгорнулась в той час бо-

ротьба класів. В Італії це становище сформувалось раніше, ніж будь-де. Боротьба ще невміла, слабка почалась з XI століття — та боротьба, про яку я вже говорив вам, читаючи лекцію про Середньовіччя. Флоренція була найбільш показовою, керівною столицею Відродження, принаймні до початку XVI століття. В ній були високорозвинені ремесла в їх феодально-цеховій формі, вона зробилась ареною діяльності великих купців, нової аристократії, її характерних для Відродження вождів. І Флорентійська комуна стала матір'ю трьох найвидатніших поетів Відродження — Данте, Петрарки і Боккаччо.

У Флоренції класова боротьба почалась надзвичайно рано. На той час, коли виступає Данте, там уже є досить закінчена республіка. Флоренція цього періоду не має ніяких сюзеренів; мало того, — вона підпорядкувала селян безпосередньо місту, сеньйорії міста, міським виборним властям, і позбавила не тільки знать привілейованого становища, але навіть усунула її від світської влади — феодальне дворянство позбулось виборчих прав. Прямо знищити дворянство або вигнати його з республіки не хотіли і боялись — це був військовий клас. Коли читаєш про Флоренцію, то не знаєш, чи було старе дворянство більше корисним чи шкідливим їй. Як битися з іншими містами, з Пізою і Генуєю, якщо не мати у себе дворян, цих майстрів у справі людинобвиства як поодинокого, так і масового? Мудрі ватажки буржуазії вважали, що хоч дворяни були скоріш ворогами своєї батьківщини, ніж друзями, але треба завжди мати напоготові військового спеціаліста, тримаючи його, звичайно, на короткій прив'язі, щоб він не міг вчинити аристократичний переворот у себе в місті. Ось які відносини були між буржуазією і дворянством.

На час Данте дворянство було, власне кажучи, підпорядковане республіці. Однак в самій буржуазії при цьому стався розкол на верхи і низи: на «*populo grasso*» — «жирних людей», і на «*populo minuto*» — «народець». «Народець» не складався цілком з чогось подібного до революціонерів, зовсім ні. В нього входила значна кількість членів більш-менш могутніх ремісничих цехів. Часто якийсь багатий купець оголошував себе прихильником демократії, бо хотів серед демократії відіграти першу скрипку. І, наприклад, родина Медічів висунула з себе претендента на трон саме як вождя демократії.

Стародворянська партія в часи Данте називалась партією гібелінів. В підручниках історії ви знайдете, що гібеліни — це прихильники світської влади і змовники на користь імператорів, які були германськими владиками, іноземцями, що жили по той бік Альп. І справді, для гібелінів було типове те, що вони не вірили або погано вірили в допомогу або хоч в яку-небудь підтримку пап і набагато більше вірили в те, що

ше середньовічна в той час Європа, з її твердими феодальними підвалинами, може подати деяку допомогу в справі нової аристократизації міської влади в Італії. Але загалом ця партія була нечисленною і скоріш являла собою кліку, зборище змовників. Флорентійські гібеліни прагнули вирвати владу в міській буржуазії шляхом якої-небудь військової змови, розраховуючи на те, що в їх числі багато дворян, військових людей. При цьому вони вважали, що матимуть військову підтримку зовні, від імператора.

Партія гвельфів складалася майже виключно з буржуазії. Вона ставилася негативно до імператорської влади, боячись вторгнення феодальної Європи. Бажаючи, в свою чергу, знайти собі сильнішого союзника, щоб утримати незалежність міст і свою здобуту ще недавно владу, вона тягла в бік пап.

Таким чином, це не були просто партії папи і імператора. Тут була, звичайно, складна класова боротьба. Надзвичайно цікаво те, що гвельфи розбились самі на дві партії — на партію чорних і білих. Чорними називалась найбагатша, аристократична частина гвельфів, білими — демократична їх частина, і вони вели таку ж боротьбу між собою, як з гібелінами. Розібратися в цьому важко. Гібелінів іноді підтримують «чорні», бо це була багата публіка, — а іноді їх підтримують «біла чернь», щоб зломити ненависних «чорних» гвельфів. Все розшарувалось на окремі групи, які вели кожна свою політику; всі обманювали всіх і всіх продавали. Боротьба класів була тоді заплутана, люта, жорстока.

Ось у цей час народжується Данте. Народжується він в середовищі буржуазному. За походженням він належить до того суспільного прошарку, який, по суті, був гвельфським, і його батько був гвельф. Однак Данте дуже скоро переходить на бік гібелінів, відіграє серед них деяку політичну роль і навіть стає їх ідеологом.

Доля його була така. Він займав пост в уряді гвельфів і часто діставав доручення як посол. Він займав навіть посаду пріора. Потім він переходить до гібелінів і при уряді «білих» гвельфів, тобто демократії, навик виганяється з Флоренції. Він до нестями любить Флоренцію і майже все життя є її прямим ворогом, пише проти неї гострі памфлети, закликає інші міста до обурення, кепкування, зневаги по відношенню до власної батьківщини.

Сам Данте про себе сказав (правда, чужими устами) в 17-й пісні «Пекла» своєї «Божественної комедії»: «Добре тобі, Данте, що ти сам завжди був своєю партією». Це примушує замислитись. Як же це вийшло? Велика людина завжди представляє певну соціальну групу, а тут ось з гордістю говорить, що він сам був своєю партією; пристрасний католик і в той же час ворог пап, що послав у своїй «Божественній комедії» чотирьох пап у пекло і з насолодою катував їх там;

людина, яка була прихильником демократії, належала до партії аристократії... Все це сталося тому, що Данте, в міру того як він визрів, проймався загальнокласовою ідеєю, а не групою. В тому й була його велич, що він пройнявся загальнокласовою ідеєю тодішньої буржуазії, через неї він зрештою пройнявся ідеєю загальноіталійською і навіть частково загальносвітовою.

Як це відбувалось? Якими етапами йшла політична думка Данте?

Я не буду наводити подробиць його біографії, а вкажу в головних рисах, як поступово розвивалась його думка.

Він бачить навколо себе страшенне безладдя, безупинну різницю — вулиця на вулицю, будинок на будинок, Флоренція на інші міста Італії, Італія на інші країни. Проте свідомості передової людини пізнього Середньовіччя високою мірою властива жадоба єдності — один бог на небі, один папа на землі. Чи не для того існує єдиний папа на землі, який є представником єдиного бога, і єдиний імператор, щоб у кожній країні була тверда, єдина, встановлена богом влада? Та от імператор нічого не може зробити і папа нічого не може! Чому?

Насамперед, говорить Данте, тому, що вони сваряться. Треба раз назавжди встановити такий порядок, щоб вони між собою сваритись не могли. «Віддайте кесареві кесаре!» — папа в політику втручатися не повинен, церква повинна бути відділена від держави. Тому Данте з гвельфів переходить в гібеліни; він вважає, що папа ні в якому разі не повинен цікавитися політикою, а повинен турбуватися про врятування душ людських.

А імператор? — Треба, щоб імператорська влада встановилась твердо і щоб усі схилились перед нею. Імператор має право примушувати, щоб йому підкорялись, імператор видає загальні закони; але він вводить більш-менш широке демократичне самоврядування. Значить, зберігаються самоврядні общини, яких пильнує імператор, як нейтральний суддя, як представник якогось цілого, як представник організованого порядку, всіма обраний, що користується загальним довір'ям. Імператору — імперський суд. Його імперські війська повинні охороняти союз і мир в Європі.

Ось яка грандіозна ідея в Данте.

Він за єдиного імператора-монарха тому, що йому здається, що якась рада з трьох чи десяти осіб, яка стоїть на чолі держави, зараз же породжує інтриги, чвари і т. п. (як це було завжди в часи феодалізму). Треба поставити о д н у людину, але якусь виховати її в такому дусі, щоб вона зрозуміла важливість свого сану і необхідність бути справедливою. Разом з тим Данте висловлює ідею, що в суспільстві все само приходить в рівновагу і що імператор повинен до певної міри

тільки пильнувати порядку, але аж ніяк не бути тираном, силою над іншими силами.

Це була утопія освіченого абсолютизму. Що ж таке освічений абсолютизм? Чи мав він коли-небудь місце на світі? Як же! Наприклад, вкажу на Петра Великого, Катерину Другу (печальної пам'яті) і Йосифа Другого, Марію Терезію, на Фрідріха II в Німеччині, Людовіка XIV у Франції. В Англії яскравого представника такої монархії ми бачимо в особі Єлизавети. При всіх особливостях, що визначаються конкретною історичною назвою окремих країн, царювання цих монархів мають основні спільні риси. Коли настав їх час? Коли буржуазний розвиток починався у формі первісного нагромадження. Правда, це не була універсальна монархія Данте — на той час про це вже не мріяли, а вимагали тільки, щоб країна стала більшою, щоб можна було розвивати торгівлю в себе вдома. Буржуазний розвиток висував необхідність міцного уряду і сильного монарха, щоб він спирався на міста і залежав від міст, щоб він відав королівською поштою, королівським судом, шляхами сполучення, королівським митом і щоб мав армію для захисту внутрішнього ринку і для його розширення шляхом нападу на іноземців, щоб міцне було його слово через резидентів в інших країнах — для того, щоб купці могли гордо і мирно торгувати і там. Для всього цього потрібна була сильна влада.

Але Данте висловив ті ж думки, що й ідеологи абсолютизму XVI — XVII століть, набагато раніше від них і пішов далі, ніж вони. Меркантилісти, наприклад, спирались вже тільки на реальну Францію, Іспанію, Англію, а йому ще здавалось можливим встановити єдину монархію для всієї Європи. Середньовічна імперія і спогад про римського імператора ще не зовсім вмерли. Данте здавалось, що Священна германоримська імперія може бути відновлена, — можливо, в незрівнянно ширших кордонах. Як бачите, це утопія.

Але це тільки один бік світогляду Данте. Другий бік — ставлення Данте до церкви.

Не можна вважати, що Данте просто відводив церкві роль пастишки грішних душ. Ні! Він був для цього надто середньовічною людиною, він не відійшов ще від християнського світогляду, та й важко йому було відійти, — адже ще довго після нього людство борсається в лещатах християнства. Ще цілі століття після Данте буржуазний світ буде відходити від християнства і знову вдаватись до нього.

Данте відчуває однак прекрасно, що тут є якась суперечність, що його світська монархія з імператором на чолі і з самоврядними общинами, з значною часткою свободи для кожної особи, що вся ця його утопія не дуже в'яжеться з католицтвом. Він всіляко старається довести, що одна справа — земне життя, а друга справа — вічна добродієність і доля

душі після смерті. Але він вагається в цьому переконанні і сам своє життя описує, наприклад, в своєму літературному творі «Vita nuova»¹ так, що в дитинстві він любив Беатріче, релігію, добродієність, а потім, коли Беатріче вмерла, він захопився іншою донною, що уособлює філософію, світську науку. В «Бенкеті» він пояснив це. В середині свого життя Данте одружився з якоюсь донною Джінною, мав четверо дітей, а під кінець життя, коли він написав «Божественну комедію», він, як запевняють, повернувся до своєї старої любові, але не до реальної жінки, а до мертвої Беатріче, яка для нього була вічно жива, до душі Беатріче, яка вічна і тотожна для нього з благочестям і мудрістю.

Ось як визначається в загальних рисах політична і культурна постать Данте. Серед глибоких чвар буржуазії він перший (в своєму трактаті «De Monarchia» особливо) створює справжній буржуазний ідеал: це ще однак не буржуазна республіка, а «освічена монархія», змальована в утопічних рисах. Але сам Данте був ще надто середньовічною людиною, та й вся буржуазія ще надто мало вийшла за межі основного світогляду тодішнього християнського світу, і тому, після болісних вагань, він піддався на те, що, звичайно, добре було влаштувати на світі мирний політичний порядок, але найважливіше все ж таки — потурбуватися про безсмертну душу. Хоч католицька церква не повинна втручатися в мирські справи, але та справа, якої вона пильнує, ще важливіша за них.

Свій світогляд Данте висунув з велетенською силою.

Не буду говорити про його дрібніші твори, а перейду одразу до головного, вічного твору — до «Божественної комедії». Багато було тлумачень «Божественної комедії», бо її почали коментувати зараз же після смерті Данте і коментують до наших днів. Сам Данте в листі до тирана Кана Гранде, свого друга, намагався встановити, яке значення має його поема. Він говорить, що, по-перше, це змалювання пекла, чистилища і раю, як їх подає католицька церква. Але це лише перше, грубе значення, а за ним є друге — алегоричне. Сама мандрівка Данте по пеклу, чистилищу і раю є історія блукань і просвітління душі. Всі дійові особи з цієї точки зору набувають характеру абстрактних фігур, що змальовують боріння доктрин і почуттів. Але лист свій Данте до Кана Гранде закінчує такими словами: «...Але покиньмо цю витончені думки і скажімо просто: мета цього твору — вивести живих з пазурів біди і вести їх до щастя». Значить, соціально-політична мета — основна мета «Божественної комедії», за визнанням самого Данте.

¹ «Нове життя» (італ.).

І справді, якщо ми в загальних рисах згадаємо цю поему, ми побачимо таку побудову. Провідником Данте по пеклу і чистилищу є Вергілій. Чому саме Вергілій? — Вергілій був найвеличнішим поетом римського часу і ототожнюється в цьому розумінні з римською імперією. Ще більше Вергілій виграв в уявленні про нього італійців Середньовіччя від того, що один його вірш, в якому він говорив насправді про народження маленького наступника імператора, приймався за пророцтво про Христа, бо він перебільшено вихваляв цього наступника і говорив, що народиться отрок, який зведе небо на землю, визволить людей і т. д. В середні віки про Вергілія поширилася думка, ніби він чаклун, чарівник. Тоді ж була поширена пісня, яка описувала, як апостол Павло прийшов на могилу Вергілія, гірко ридав і виголосив дуже поганою латинською мовою чотиривірш, зміст якого такий, що він, мовляв, був би задоволений, коли б Вергілій дожив до його часу і вони могли б познайомитись. Таким чином, Вергілій — це більш-менш християнізований і легендарно перебільшений представник римської імперської поезії; він є для Данте вершиною світської політичної думки і культури.

На порозі раю Вергілій покидає Данте, і тут він зустрічає Беатріче. Беатріче, в повному розумінні цього слова, — не від цього світу. Розуміється, Вергілію, тобто культурі світській, порядкові земному, нічого робити при вступі на небо, там повинен керувати хтось інший: адже це вже надземне, це незбагненне, що не має відношення до побудови життя на землі, — Беатріче веде Данте на сьоме небо.

Ми бачимо непохитну вірність Данте ідеї світської культури і притому культури античного Риму. Це найвище, що можливе на землі, і той, хто висуває ці ідеї, — великий мудрець. Це вчення не суперечить однак у Данте християнству. Вся його побудова здійснюється з землі назустріч богів, а небо спускається воронкою донизу, до землі, і обидва начала гармонійно поєднуються.

Небо нібито важливіше за землю; проте фарби, якими написано небо в поемі, набагато блідіші. Внутрішній поетичний пафос Данте остигає. Але політична пристрасть його не остигла і тут.

Майже все пекло Данте населяє політичними злочинцями. Це все люди, яких Данте ненавидів за протидію його ідеї: сюди потрапляють тирани, і політичні лукавці, і попи, супротивники імператорської влади. Все це політичні і особисті супротивники Данте у Флоренції і в решті світу, і він розподіляє їх дуже старанно в 33 піснях «Пекла» по різних колах його, з величезною винахідливістю придумуючи їм катування. Посилав він в пекло не тільки мертвих, але й живих. Як же це так? Адже він живий? Живий то живий, а душа його вже там! Часто який-небудь страждаючий каторжник цього

пекла, при всіх муках своїх, не тільки не викликає співчуття Данте, але накликає на себе гнів пбета: Данте з надзвичайною люттю вислуховує скарги своїх ворогів, він захоплюється їх стражданням. Лише загальне уявлення про ці пекельні муки часто хапає його за серце, і він жахається і від порочності людей, і від того, яке озвіріння повинно було вкласти провидіння у вічну справедливість, щоб віддати їм належне.

Майже єдиним винятком у пеклі є Франческа да Раміні. Вона не політична злочинниця, вона потрапила в пекло за те, що зрадила свого чоловіка з його братом Паоло, а чоловік її за це вбив.

Тут ми бачимо вагання в католицькій душі Данте. Як до цього поставитись? Така любов — це вищий прояв свавілля, це — пробудження особи, яка заявляє: я не тільки роблю це, але й не вважаю це за гріх, я маю на це право! Католицька церква заперечує таке право; тому Франческа в пеклі — на це осуджує її католицтво. Але Франческа носиться у вихорі полум'я, яке її обпалює і мучить разом з своїм Паоло. Вони нерозлучні, вони мучаться обнявшись, і в тому, що вони разом, знаходять якусь втіху...

Але мало цього: Франческа так зворушливо розповідає Данте свою історію, що вражений розповіддю поет, як мервий, падає на землю. Значить, в ньому живий напівнесвідомий протест, він внутрішньо згоден з Франческою. Як пова людина, він розуміє, що порухи власного серця, власної думки заслуговують на повагу. Але разом з тим він не сміє вивести Франческу з пекла, хоча б тільки в чистилище, куди він натовпами вводить дрібних злочинців.

В наступних 33 піснях ідуть вже висхідні кола цієї воронки. Всі політичні злочинці — на її дні. Один з них — найжахливіший — в зубах самого сатани.

І там, внизу, не тільки Іуда, але й Брут, і Кассій.

Хто такі Брут і Кассій? Це представники римського дворянства, представники аристократії, що вбили Юлія Цезаря, римського імператора. В очах Данте найстрахітливіший злочин — це дворянська реакція, що насмілилась боротись з імператором. І, звичайно, монарх не тому такий дорогий Данте, що він монарх, бо підлесливості у Данте не було і бути не могло, загально визнана монархічна форма ще тоді не склалась, всі міста і республіки були волелюбні. Данте тому так завзято захищає монарха, що монарх для нього — представник порядку, а Данте всією душею прагне до суспільства, організованого за принципами, які я виклав вище. Вбивця Цезаря — Брут — для нього рівний Іуді, що зрадив Христа!

З чистилища Данте іде в рай і там бачить різних праведників, святителів, усіх апостолів, нарешті богородицю, Христа, всю святу трійцю. Все це описано трошки схоластично, але надзвичайно урочисто. На одному з найвищих місць у небі,

яке тільки існує, перебувають імператор Костянтин, імператор Юстиніан, нарешті імператор Генріх VII.

Генріх VII Люксембурзький був молодий монарх, який зібрав силу і пішов громити Італію під виглядом допомоги їй у створенні імперії. І Данте з захопленням його вітає. До поразки Генріха VII він закликав Флоренцію підтримувати цього «визволителя», а після його передчасної смерті скорпіонами лаяв флорентійців перед усім світом за те, що вони Генріха не підтримали. Фактично Данте був зрадником і Флоренції, і Італії заради цього Генріха VII, якого оспівував в найсонцесяйніших тонах. Це був для нього *alto Arrigo*, великий, високий Генріх. І коли Генріх вів свої легіони на Італію, Данте написав памфлет, який починається такими словами: «Ось нарешті наблизились часи, настає новий день! Поспішайте, сенатори республіки, виходьте з темряви,— се жених гряде до Італії, віддайте кесарева кесарю, він гряде волею провидіння, така воля верховного порядку». Бо порядок, який керує рухом світил,— закон божий, порушений на землі. Бо на землі смута, а цей Генріх несе порядок і мир в Італію. Насправді він, крім грабунків і насильств, нічого не приніс би; але великий і пристрасний утопіст Данте хапається за цю надію. І коли Генріх VII був убитий, Данте вміщує його в найсвітліше місце свого раю, хоч Генріх VII був і чималим шахраєм, легковажною людиною і нічим гідним пам'яті себе не виявив; тільки тому він і вміщений в рай, що це була бажана для Данте політична фігура.

Данте пристрасний і гарячий в усьому — і партійно, і особисто. В IV кантаті «Бенкету» і коментаріях до неї він ставить питання про те, хто повинен вважатися благородною людиною: той, що висунувся завдяки талантові, чи той, що висунувся знатністю роду? Розуміється, він пристрасно говорить проти родового дворянства, він цілком стоїть тут на ґрунті демократії. І, ведучи суперечку з уявним супротивником, у відповідь на одне з заперечень він вигукує: «На це можна відповісти тільки ударом ножа!» Так і малюється в цій фразі пристрасний Данте з рукою на рукоятці ножа, готовий відповісти супротивникові ударом. Він весь кипить ще середньовічною, але вже відродженською особистою людською пристрастю.

Такий в загальних рисах зміст терпкої, наскрізь просякнutoї політичною думкою грандіозної поеми — «Божественна комедія».

Звичайно, вплив цієї поеми був складний. З одного боку, вона діяла як імпульс, що штовхає вперед. Я зараз торкнувся її художніх якостей — в цьому відношенні вона цілком дивиться вперед. Але частково вона була імпульсом до руху назад.

Данте, як передова людина своєї епохи, як родоначальник

нової літератури, як представник буржуазії, що звільняється від ланцюгів духовництва, говорить не тільки про монархію, про світську владу,— ні, він насмілюється на міркування і про духовну владу. Всю роль християнства він зводить до того, що воно благословляло по-буржуазному влаштовану землю. Але оскільки він разом з тим ще раб середньовічних поглядів, то він ніби говорить читачеві: а все ж таки земне— дрібниці порівняно з небесним, а на небо можуть проникнути тільки правовірні католики. Папу можна політично принизити і навіть тримати в ланцюгах на дні пекла, але це не значить, щоб можна було принижувати католицтво як таке. Поема Данте благочестива, вона підтримує містику, церковщину, і в цьому розумінні реакціонери нашого часу, які часто ховаються за великою тінню Данте, мають на це певне право. Але, незважаючи на ці реакційні риси ідеології Данте, в утопії його багато великодушного, розумного, правильного і здорового.

Скажу кілька слів щодо художніх якостей поеми. Насамперед, чудова її стрункість. Ні після Данте, ні до нього ніхто не створював такого стрункого твору. Поема ділиться на три частини, кожна частина на тридцять три розділи, цілком рівних один одному. Всі вони написані міцно зв'язаним сильним віршем, так званою терциною, тобто трирядковою строфою; в ній дві рими, посередині третя рима, яка визначає собою дві крайні рими наступної строфи, і т. д.; так іде безперервний ланцюг складного римування. Кожна пісня закінчується словом «Stella» («зірка») — і кожного разу в новому розумінні.

Архітектонічність поеми настільки велика, що можна, як готичний храм, аршином вимірювати її висоту і ширину. Кожний окремих розділ і поєднання розділів показують, наскільки точно вони розраховані. Фосслер, дослідник Данте, відкрив таку картину розміреності, що майже неможливо повірити, щоб темпераментний політичний памфлетист і великий поет-візіонер вимірював, наче циркулем, усі пропорції в своїй поемі.

Ніхто з поетів, і навіть з творців народного епосу, не може порівнятися з Данте по великій кількості і багатству образів. При цьому правильно було відзначено, що в пеклі образи головним чином скульптурні — з темряви виступають тіла, які заморожуються, роздираються на шматки, підіймаються на диби, тіла, що йдуть під вагою дзвонів і терплять всякі муки, ви бачите їх у різних ракурсах, у різних положеннях; ці людські фігури схожі на статуї Мікеланджело, тут створено різночл. класичні образи тілесних страждань. У чистилищі гора залита сонячним світлом. Вона говорить про зелень, про голубе небо, які ждуть там, нагорі. Душі, що проникають у чистилище, вже не повинні мучитись відчаєм, їх страждання

легші і поступово все більше і більше полегшуються; правда, вони повинні довго іти вгору, і це їх стомлює,— але ніякого «саду катувань» * уже нема. Душі, що проходять ці останні випробування, не мучаться і похмурим відчаєм, вони почувають уже своє наближення до неба. Тут Данте змальовує не стільки плоть, яка страждає, скільки натхненне, осяяне світлом тіло. Скульптурність, вагомість змалювання поступаються місцем живопису — світлу, барвам, колориту. А коли поет переходить в рай, все сповнюється сліпучим світлом. Це світло зростає все більше, і, нарешті, коли Данте бачить Христа, досягає такої сили, що поет відводить погляд і звертає його на Беатріче, щоб очі його відпочили (цим підкреслюється, що Беатріче хоч і не божественна, але богоподібна). В такому потоці світла нічого не можна розгледіти, і в зображенні раю на перший план виступає музика, звучать якісь співи і дзвони.

Великий майстер образу, Данте показує себе і сильним психологом. Всякий страдалець, якого він зустрічає в пеклі,— пристрасна натура, яка або не хоче примиритися, або, навпаки, розкаюється бурхливо, і всяка така фігура — цілісна індивідуальність. Драматичність змісту величезна і не покидає Данте ніколи.

Нарешті, треба відзначити чудову словесну досконалість поеми. Данте створив італійську літературну мову. До нього в Італії майже вся література була латинською мовою; проте народ уже відійшов від латинської мови — тому література служила лише освіченим людям. Данте був першим, хто захотів говорити мовою народу, він ввів італійську мову в поезію і відразу створив поетичний шедевр. Якщо ми говоримо із здивуванням про те, що після Карамзіна і Жуковського з'явився такий талант, як Пушкін, то ще більш грандіозний в цьому розумінні Данте, перед яким не було попередників, що прокладають шлях.

Резюмуючи, я можу сказати, що Данте — це людина, на яку падає вже світло Відродження; він тим більш великий, що на світанку появи буржуазії висловив не окремі її бажання, а її історичну роль, до якої менш видатні люди не могли ще додуматись. Це разом з тим людина, сповнена свіжості народу, який її висунув. Але Данте — людина, яка ще наполовину перебуває в тіні похмурого романського собору: від релігії, від католицизму він відмовитися не може.

Таким вимальовується перед нами Данте. Це — одна з найцікавіших фігур тієї переломної епохи, коли вперше пробуджувалась буржуазія. Цей великий клас (з епігонами-виродженнями якого ми тепер ведемо нещадну боротьбу) тоді, на своєму світанку, задовго до шанованої нами, але все ж буржуазної, Французької революції, ще лише підходячи до своєї рідної революції епохи Відродження, створив величезну

щодо пристрасті і обдарування фігуру — Данте. І ми, знаючи його справжнє історичне місце, аж ніяк його не ідеалізуючи, бачачи, що в ньому від минулого і що належить до майбутнього, вводимо його в загальний пантеон наших історичних спогадів. І з точки зору художності, і з точки зору багатства образів, і з точки зору величі думки ми вважаємо його одним з учителів і благодійників роду людського, якому він дав безмежно велику масу краси.

Два інші його сучасники слабші за нього.

Петрарка і його твори для нас зовсім застарілі. Правда, книгу, якій він найменше надавав значення — його книгу сонетів, — ми можемо читати не без задоволення; цікаві також його щоденники і все, що належить до його особи. Але те, чому він сам надавав найбільшій важливості, — безперечно застаріло.

Що стосується Боккаччо, то з ним цей же парадокс повторюється у ще гострішій формі: все, що він написав, з своєї точки зору, серйозного, для нас має дуже мало значення, а книга, яку він цинив найменше, — вічна.

Обидва ці письменники дрібніші, ніж Данте, але ближчі до Відродження.

Петрарка був сином флорентійця, вигнаного разом з Данте з Флоренції, він в повному розумінні слова належав до наступного покоління флорентійців. Біографія його мало цікава. Він був поетом при папському дворі під час «Авіньйонського полону», коли французький король силою перевів резиденцію пап в Авіньйон. Після цього об'явилися інші папи в Римі, і сталось двовладдя, боротьба папських престолів. Ось у цей час і жив при папі Петрарка. Він багато подорожував по Італії і по всій Європі і до останніх років відзначався колосальною працездатністю, чудово знав латинь, трохи гірше грецьку мову, але цікавився і грецькою поезією і всією античною культурою. Точних наук в той час майже не було, але він цікавився всіма науками свого часу — історією, археологією, тодішніми зачатками математики і т. д.

Петрарка користувався за життя величезною повагою — можна навіть сказати, що сучасники схилялись перед ним. Королі і герцоги писали йому майже підлесливі листи, вважали за честь приймати його як гостя. Його увінчали золотим вінком в Римі. Вважалось за щастя одержати кілька рядків від Петрарки або якийсь сувій з його написом. Він був загальним улюбленцем. І в той час, коли поетів вважали за лизоблюдів, за своєрідних слуг, до Петрарки, хоч він і не мав ніякого іншого становища і жив на утриманні знаті, повага була глибокою.

Чим же пояснювалась ця гучна слава Петрарки, ця величезна повага і велика любов до нього сучасників?

По-перше, його величезними латинськими знаннями і тим, що він був глибоким провідником старовини, що відроджувалась. По-друге, інтересом до його надзвичайно різноманітної, гнучкої особи, що відображає внутрішнє життя багатьох і багатьох інших людей.

Я вже говорив, що в середні віки інтелігенцією було майже виключно духівництво. Люди інших станів просто не вміли ні читати, ні писати. Середньовічна схоластична філософія називала себе «служницею богослов'я», була страшенно пригнічена церквою і практикувалась, головним чином, тими ж церковниками. Навіть ті схоласти, які виступали проти церкви і накликали на себе гнів з її боку,— навіть вони в більшості випадків були духовними особами.

Але коли розгорнулись мінові відносини, коли купці захопили владу, самі або в особі кондот'єрів (найманих полководців),— вони набудували безліч пишних дворів. В середині міста, крім головного двору князя або дожа, були звичайно двори другорядні — купецькі або військові, і вони також пред'являли величезний попит на мистецтво і літературу, в тому числі на літературу професійно-полемічну і секретарсько-політичну. Якщо в середні віки королівська влада, а іноді і великі феодали мали у себе, крім якоїсь духовної особи, ще і світського знавця римського права, який повільною ходю в лісі різнокаліберних законоположень середньовічного феодалізму прокладав стежки римського правопорядку (дуже підхожого для буржуазії), то це все ж таки було явищем винятковим. А тепер з'явилося багато секретарів, і деякі з них були державними секретарями. Такі придворні інтелігенти могли сьогодні писати знування з якогось князя, а завтра перейти на його бік і захищати його. І вважалось, що той розумніший, хто спритніший, безсовісніший. Як військовий кондот'єр був великий спритник у справі безпринципної тактики, так ці найманці були більші спритники в частині політичної безсовісності. Але з цього середовища висунулись чудові фігури, величезні політики. Особливо відомий (в кінці XV століття) Нікколо Макіавеллі; це — тонкий, великий політичний розум з великою домішкою безсовісності. В його головному творі «Про князя» є чудові думки про історію суспільства, про державний устрій, про державну владу,— але разом з тим Макіавеллі проповідує в цій книзі безсоромну, нічим, крім доцільності, не стримувану дипломатію. (Звідси слово «макіавеллізм», що зберегло своє значення до наших днів). В художній літературі він проявив себе всього лише однією комедією «Мандрагора» (вона перекладена на російську мову Амфітеатровим). «Мандрагора» — видатний твір, як весела комедія; але хоч у ній є глузування з попів, ніякої іншої мети, крім трошки жирного, трошки фриволь-

ного сміху, вона не має. Але він був чудовим політичним розумом, чудовим істориком.

До секретаря такого роду ставились великі вимоги: він повинен був писати латинські вірші, складати латинські бібліотеки, бо нові володарі життя, ці солдати і купці, для свого класового утвердження, для боротьби з старим феодальним ладом і для того, щоб краще жити, шукали собі опори в культурі Риму і Греції. І знавець Риму та Греції, людина, яка викопала якусь статую, або збудувала будинок в римській манері (архітектура Ренесансу — це своєрідне відбиття зразків античної грецької і римської архітектури), або прочитала раніш невідомий античний манускрипт, — така людина була неоціненою.

Поети, художники, архітектори і всі ці секретарі буржуазії епохи Відродження складали численну рать так званих гуманістів. Гуманістами вони називались тому, що, на відміну від богослов'я, вони головним чином займались наукою про людину (homo). Частково слово «гуманізм» має і більш загальне значення — «людяність», цього значення воно набуло вже пізніше, коли зміцніла думка, що час розквіту античної культури був часом розквіту людини взагалі і що людяність там протиставилась варварству. В епоху Ренесансу ця досить багатогранна назва (гуманіст) застосовувалась до всіх, хто старався писати чистою латинню, вивчати і цитувати Вергілія і Цицерона і відновити старі традиції в галузі мистецтва. Все це було важливо і цікаво для тодішніх деспотів і тодішніх багатих людей. Гуманіст був їх опорою, навіть їх керівником; без нього вони почували себе незграбними ведмедями, не знали ні як вести політику, ні як поводитись особисто.

Нова гуманістична інтелігенція протиставила себе духівництву — чим далі, тим різкіше. Старе суспільство складалося з феодалів і селян. А хто був ідеологічним вождем? Жрець католицький. А тепер? Тепер на перший план висунулись купець і солдат. Вони злились в одне — це був комерсант-воїн і воїн-комерсант. Кожний кондотьєр торгував, і кожний купець був войовничий. Новим сеньйорам протистояли бідні городяни і селяни. Гуманісти намагалися керувати цим новим суспільством.

Можливо, гуманісти будуть новим духівництвом? Але духівництво було чудово зорганізоване: воно мало церковну організацію, воно мало свою універсальну політику, керовану папами; це був союз, успадкований від старих часів і чудово пристосований до того, щоб створювати потрібну ідеологію для кіл керівних і потрібний обман для кіл нижчих. Духівництво вміло загнздувати народ і вести його за собою. Чи могли гуманісти тримати в шорах нижчі кола? Що вони могли їм сказати? Латинські вірші? Чим вони могли прива-

бити їх? Провіддю: лови насолоди дня, бо смерть кінчає все? Але на це їм сказали б: «А! Лови день!.. Значить, треба взятися за багатих і видушити з них все, що мені треба для цього нинішнього дня!» У гуманістів не було можливості так заволодіти народом, як це вдавалось католикам. Тому, хоч певну боротьбу з католицькою церквою гуманісти старались вести, духівництво було сильніше за гуманістів.

Так само вплив гуманістів на суспільні верхи був далеко не безмежним. Вища знать, звичайно, хотіла «жити і користуватись життям», але побоювалась прямо ступати на стежку чистого язичества, бо з молоком матері всмоктала ідею безсмертної душі. Адже страшно: а що, коли пекло існує? А піп погрожує: ти пішов до гуманістів, душенька твоя багато поплаче про це на тому світі! І темна людина, яка недавно вийшла з Середньовіччя, тремтіла. Часто і самі гуманісти боялись бога і подумували «про свою душу». Коли наставав смертний час, багато хто з цих напіватеїстично настроєних гуманістів посилав за священником. В кожному з них жив католик.

До того ж, кожний з гуманістів жив сам по собі і вів запеклу полеміку з іншими. Всі вони вели справжню боротьбу блазнів між собою, один одного викривали; викривали і панів — не своїх, звичайно, а чужих, а коли переходили до нового господаря, лаяли старих господарів.

Неорганізованість і розпорошеність гуманістів не давала можливості цій породі інтелігенції відіграти керівну роль, про яку вони мріяли. Але треба сказати прямо, що світська інтелігенція ніколи такої ролі не набувала і не набула в усі часи, відколи стоїть світ.

Багаті монастирі (байдуже де — в Тибеті чи Індії, в Росії чи на Заході) відігравали роль не тільки господарських, а ще більше ідеологічних організаторів. Завдяки певному співвідношенню інших класів, вони ставали регулюючою силою і часто робились силою панівною настільки, що якийсь брамін вважав себе набагато вищим за представників фактично панівного класу — дворянства, а папа вимагав, щоб імператор приходив цілувати йому пантофлю. На підставі ідеологічного панування здобувалось і міцне господарське значення. Коли становище змінилось і нове суспільство, що народилось в епоху Відродження, знайшло для себе своїх світських ідеологів, то ця нова група ідеологів виявилась розщепленою, піскоподібною і, звичайно, влади ніякої мати не могла, і тільки в галузі мистецтва, та й то лише певною мірою, другорядно проводила деякі власні тенденції.

Петрарка був найвидатнішим з гуманістів свого часу, найталановитішим, найбільш вченим, найшанованішим. На відміну від інших гуманістів, він тримався з величезною гідністю. Але не тільки це робило його вождем світської інтелігенції,

а ще й те, що він прекрасно ладнав з християнством. Правда, ладнати з християнством йому було дуже важко, і він іноді, обливаючись слізьми, заявляв: які ж ми християни, коли так захоплюємось Цицероном та іншими язичеськими авторами! Він усвідомлював, що література, де поряд з життям святих отців з'являються життєписи героїв з усіма людськими пристрастями і гріхами, відображає занепад християнства. Він сумував про це — але не тішитися новою світською культурою він однак не міг.

Петрарка почував, що саме язичеське начало дає йому славу, що саме вона ставить його на чолі всього сучасного йому культурного світу. Тим більше його тягло сюди. Але внутрішнє розщеплення на християнина і язичника не давало можливості розгорнутися в ньому паросткам нового світогляду. Він залишався слугою папи, жив в Авіньйоні, діставав від папи відпущення гріхів і читав йому твори греків...

Безперечно, що й Петрарка страждав. Прокладання нових шляхів супроводиться повсякчасними сумнівами, помилками і стражданнями. Але бувають різні натури. Данте був вигнаний з свого класу, він «складав партію сам собою», він був і католик, і некатолик, від цього його душа обливалась кров'ю. І страждання Данте були тим сильніші, що переконання свої він проводив у життя рішуче. Петрарка, натура м'яка, більш піддавався всяким тискам, впливам. Тому в ньому нема тієї цілісності, яку зрештою знайшов Данте, створивши певний світогляд. Натура гнучка, Петрарка хоч іноді страждав, але загалом почував себе непогано. Він був лагідний, умів втішатися всім, умів з усіма ладнати, кожному сказати похвальне слово. Але поряд з цим він відзначався видатним талантом і певною внутрішньою глибиною. Йому не чужі були і терзання про душу, і захоплення перед чуттєвою любов'ю, і піднесена рицарська любов, захоплення і перед поганським світом, і перед християнським. Йому ніщо не було чуже, і це робило його дорогим для всіх. Кожен знаходив в його чарівній по м'якості і багатогранності особі якийсь відгук для себе. Кожна особистість тих часів, що становилась, як починала сумніватись, вагаться, шукати шляхів, бачила у Петрарці свого вождя. Але Петрарка не був суворим і рішучим вождем — він був опортуністом, все згладжував, перекидав мости, завдяки яким можна було будь-якому язичникові миритися з християнством і християнинові миритися з язичеством.

Скрізь, де з'являється кілька класів приблизно рівної сили, ми будемо зустрічати то таких людей, які терплять муки, бо не бачать, яким шляхом іти, то таких, які водночас йдуть кількома шляхами і іноді з великою грацією, з великою досконалістю уміють дворушничати, вести подвійну і потрійну бухгалтерію.

Дуже характерно, що, заглядаючи в свою душу, Петрарка вважав її дуже складною.

Душу Середньовіччя цінило дуже високо, бо саме душа, а не тіло, не фізичне життя важливе для християнина. Що ж таке душа? Це, за тодішнім уявленням, якась субстанція, яка є джерелом нашої свідомості; вона відповідає за гріхи, вчинені людиною під час життя, і їй властиві прагнення вгору, до святості, до бога. Після смерті людини чорти з ангелами влаштовують невеличку бійку за оволодіння її душею і переможці тягнуть її в рай або в пекло. Особливої складності тут не передбачали.

Петрарка, стоячи на одній з альпійських вершин, вдень споглядав широкий обрій, які перед ним відкриваються, а ввечері, дочекавшись того, щоб над ним засяяли сузір'я, захоплений, із звичайним своїм талантом описував зоряне небо, захоплено милувався його законами. Все це не здавалось середньовічній людині хоч трохи достойним, а Петрарка відводить реалістичним пейзажам дуже багато уваги. Але все ж,— говорить він,— найзначніше і найкраще те, що людина носить в самій собі.

Для такої самосвідомості треба, щоб людина справді носила в собі великий зміст. Петрарка мав право так говорити. Він був першою людиною нового часу, що усвідомила себе, першою яскраво виявленою особою, першою квіткою індивідуалізму.

А ви знаєте, хто завжди несе з собою індивідуалізм? — Це буржуазія, що розбила рамки цеху, із зруйнуванням яких, можна сказати, стрижнем людського життя стає егоїзм і конкуренція, приватна власність і особа власника. Пізніше ця суть буржуазного ладу накладає печать прозаїзму на всю культуру. Але на світанку піднесення цього класу стоїть Петрарка з його чарівною м'якістю, з душевною розцвіченістю, яка переливається якимсь опалом, різнокольоровими вогниками в тумані його загального опортунізму.

Перейдемо до молодшого поета — Боккаччо. Він благоговів перед Петраркою, шанобливо і багаторазово перечитував кожний його лист, завжди називав його «великий учитель» і писав йому в підслесливому тоні. І сама ця людина нібито розшаровується на дві частини. З одного боку, це педант, який пристрасно стежить, щоб не зробити помилки в латині, сам до нестями захоплений всім латинським, а з другого боку (і більш-менш у відповідності з цим), — надзвичайно ширий католик, який під кінець свого життя остаточно стає ханжею. Цим нас уже не здивуєш, бо й Петрарка був одного часу ханжею. Але в Петрарки, на противагу ханжеству, були чудові сонети до Лаури, було його листування, був щоденник, в яких жила багатогранність його душі; і в Боккаччо ця противага була контрастом навіть ще різкішим,

бо в Боккаччо противагою католицькому ханжеству була його книга «Декамерон» італійською мовою, тобто мовою вульгарною,— а це значить, що написана вона була для того, щоб її читав народ.

«Декамерон» — це збірник анекдотів, головним чином про попів, змальовуваних у смішному вигляді. Боккаччо зібрав, чудово організував і весело розповів анекдоти, які існували вже раніше як анонімні усні оповідання, щось подібне до фаблію або шванків. Книга побудована у вигляді бесід, які веде між собою компанія буржуазних сеньйорів і сеньйорин. В якомусь замиському замку під час чуми збирається товариство, живе там десять днів, щоб пересидіти чуму, і розповідається веселими оповіданнями. Розповідають всі по черзі, і перед нами розгортається безліч чарівних анекдотів. В цих оповіданнях проходять повз нас ремісники, купці, студенти, знать, вся строката публіка того часу, а найбільше ченців і священників. В більшості ці фарси присмачені чималою дозою гривуазності. Високі дами і пани дуже далекі від нинішнього хорошого тону і розповідають такі речі, що й про себе читати їх якось ніяково, не те що вголос. Але в усьому цьому сила-силенна здорової чуттєвості і величезного знущання з католицькому і його моралі. Це, власне кажучи, виклик духівництва: а ти сам поглянь на свою пику в той момент, коли ти під виглядом сповіді блудиш з якоюсь дівцею! Краше вже замість того, щоб проповідувати нам добродієність, прямо скажи, що й ми маємо право їсти, пити, веселитись і одне одного кохати!

Правда, Боккаччо сам злякався цієї книги, завжди заявляв, що вона дрібниці, нісенітниця, на які не варто звертати уваги. Говорив, що согрівив, що кається, і як все це сталося,— сам не розуміє. Але проте всі його інші манірні твори і трактати забуті, а «Декамерон» живе і буде жити ще тисячі років завдяки своїй свіжості, величезній дотепності і здоровій чуттєвості. Ми бачимо тут справді величезну перемогу реалізму.

Фігури цих двох поетів, Петрарки і Боккаччо, стоять ще в напівтіні Середньовіччя. А там далі за ними йдуть веселий розповідач Пульчі, який нічого не соромиться, Аріосто, який створив поему з безмірно захоплюючими пригодами, Аретіно, який заявляє відверто, що він атеїст і що порок кращий за добродієність. Так гуманізм, йдучи все далі й далі, відходить поступово в бік своєрідного гедоністичного матеріалізму, прославляючи насолоду як таку.

Панівна верхівка — сеньйори, князі, багате купецтво, все «хороше товариство» епохи Відродження, спочатку італійське, потім і французьке, і англійське, залучається в цей карнавал, в цей бенкет, в свободу кохання, нестримний

індивідуалізм, а це «все дозволено», — принаймні дозволено для «великої особи».

Справді, і кинджал, і отрута, і кровозмішання — все що завгодно пушено було в дію, і все прощалося. На папському престолі як живе втілення пороку і принципу «все дозволено» сидів папа Олександр Борджа, який давав своїм ворогам отруту в святому причасті. А син його, Цезар Борджа, абсолютно безсовісна людина, небезпечний, як тигр, убив свого брата, розтлив свою сестру і з іншими родичами та неродичами поведився приблизно за таким же зразком. На верхах суспільства ми бачимо повну розпусту і розбещеність.

Зупинюсь ще на особі, яка не має відношення до літератури, але в якій особливо позначився той настрій, про який я вам хочу розповісти.

Перед початком епохи повного торжества аморальної індивідуальності зроблена була своєрідна спроба синтезу середньовічної моралі з прагненням до жадоби життя і світської мудрості. В жодному літературному творі це не виявилось так, як у творах великого живописця Сандро Боттічеллі.

Сандро Боттічеллі жив у XV столітті і був придворним живописцем Лоренцо Пишного, талановитого тирана, який з великим розумінням, з великим вмінням, з величезною зовнішньою пишністю створив свій знаменитий двір. Лоренцо Пишний вважався за найбагатшого монарха в світі, був банкіром і позичав гроші імператорам та королям, звичайно, за дуже добрі проценти. І от при його дворі жив художник Сандро Боттічеллі.

Своєрідність цього художника видно в усіх його полотнах. Наприклад, Боттічеллі пише голу Венеру; сюжет, звичайно, зовсім не чернечий. І проте Венера у нього сумна — очі зажурені, рот складений в якусь тоскную усмішку. Стоїть вона, наче в'януча квітка, опустивши свої руки і ніби здивована. Вийшла тільки що з піни морської, а жити не хочеться. Молода, а на ній лежить якась печать скорботи. Або погляньте на картину «Весна». Весна іде в одягу з квітів, увінчана трояндами, однак обличчя в неї таке немолоде, як у передчасно постарілої дівчини; так і здається, що ця весна вже тисячі разів приходила і ось приходить знову і несе оновлення, — а серце ж у неї старе і оновлення якесь надірване. А «Мадонна»? Ну, звичайно, їй і бог велів плакати, бо вона втратила сина, меч пронизав її груди. Але ось в середні віки часто писали картину «Magnificat» («Величить душа моя господа») — сцену, що змальовує богородицю на тому світі. Всі злигодні земні скінчились, її оточують ангели, на сувоях написані слова, якими Єлизавета поздоровлює її з зачаттям: величить душа моя господа! Ангели просять написати перші літери і останні слова, вмочують в чорнильницю перо — не знаю, з ангельського крила чи гусячого. Над мадонною три-

мають в таких картинах вінок блаженства. Навіть в глибині середніх віків, коли живописці малювали людей з дерев'яними обличчями, художники старались надати обличчю богородиці в цей момент такого виразу, щоб воно було приємне, щоб видно було, що це — цариця небесна. Христос воскрес, плакати вже нічого! Але в мадонни Боттічеллі обличчя і тут безмірно сумне. Вона не може простити! І це несподівано нагадує знамениті слова Достоевського («Брати Карамазови»): «Я поверну господу богу його квиток в рай, навіщо він діток мучить? Дорослих мучив, я можу простити, вони, можливо, винні, але діток? І за це я божого раю не приймаю, бо в мене буде пам'ять про страждання, яке сталось з його всемогутньої волі». Ці думки — прямиї коментарії до картини Боттічеллі. У Боттічеллевої «Мадонни» лежить на колінах дитя, сумненьке, наче воно бачить свої прийдешні страждання. І вона писати то пише — у чужий монастир з своїм уставом не лізь, потрапив на небо, то роби, що наказують, — але її земне серце протестує. Нікого її душа не величить, а сумує її душа, і ангели розгублено дивляться один на одного.

Чому ж у Боттічеллі і язичество і християнство сумні? Чому він не вірить, що на тому світі є щастя, як не вірить в нього і на цьому світі? Чому його душа отруєна? — Тому, що він потрапив в щілину між двома класовими тенденціями. З одного боку, він придворний живописець Медічів, йому подобаються античні статуї, йому подобаються нові палаци, побудовані за римським типом для пишного Лоренцо. Але раптом приходять Савонарола. Це вождь «*popolo minuto*» — «народцю». В своїх проповідях він бурхливо протестував проти багатих, протиставлячи їм бідняків. «Схаменіться, — кричав він, — пам'ятайте, що люди — браття, що кожний повинен віддати одну сорочку, якщо в нього дві! Діліться всім з біднотою, втішайте страждених словом Христовим, і тоді на тому світі матимете всякі блага. Треба жити помірним і трудовим життям: хто не працює, хай не їсть! Ось що сказано в євангелії».

Правда, духівництво заборонило мирянам читати євангеліє, але ж Савонарола пішов проти духівництва. Він говорив: це нічого, що Медічі сваряться з попами або що Медічі посадили якогось там свого небожа на папський престол. Католицизм — це християнство, перероблене для багатих. Євангеліє ж — книга бідних. Савонарола вимагав республіки, в якій перемогла б «справжня церква Христова» і де повинна бути тільки виборна влада. Коли Савонарола захопив владу у Флоренції, він розпалив величезне вогнище і почав кидати туди маскарадні костюми, книги і картини з античним змістом. Кажуть, тоді загинула картина Леонардо да Вінчі «Леда». Прихильники Савонароли називались «плакальниками», вони ходили з сумовитим виглядом і говорили:

покайтесь, думайте про небесне; нічого обжиратись і веселитись, треба в скорботі прахом посипати свою голову і їсти черствий хліб, заслужений в трудах. Зрештою вони були оточені з усіх боків ворогами і, з допомогою найманих військ, переможені. Та й народові вони скоро набридли, бо нагодувати його вони однаково не могли,— народові стало жити ще голодніше, ніж раніш. Крім того, Медічі давали масам прекрасні видовища; хоч зчужа, так би мовити, через тин, але все ж таки можна було дивитись, як люди веселяться. І маси дуже цим дорожили. Простолюд республік був дуже охочий до видовищ. Ще римляни це дуже добре зрозуміли і навіть вклали в уста народу вигук: «Хліба і видовищ!» Видовищ Медічі давали багато, хліба мало. Але ж Савонарола не дав ні хліба, ні видовищ! І тому цей рух, названий в історії його Ім'ям, занепав.

Боттічеллі йшов за Савонаролою і був прибічником Лоренцо Пишного. Він був з простих людей, з найдрібнішого торговельного люду, тому він кинувся за Савонаролою; але внутрішньо він почував, що все це не так просто. Христос визволив світ, але ж ніякого поліпшення нема? Кажуть, що на тому світі буде добре. Але чи буде? Весь — скептицизм, весь — прагнення до витонченого життя, Боттічеллі ніде не знаходив задоволення.

Такі сумні люди, що не знайшли собі виходу, живуть іноді в віках. Інтелігент часто потрапляв в таке становище: і те його не задовольняє, і це, і він скиглить,— але скиглить вищою мірою поетично. Його настрої має і позитивне значення, бо в скигліні цьому міститься осуд певної класової політики, звичайно, якщо плаче не обиватель, а людина видатного розуму і таланту. Ми бачимо тонку натуру, що не знайшла собі місця в житті. А в якому випадку вона знайшла б собі місце? Чого вона бажає всім серцем? Якоїсь суспільної гармонії. Але цієї суспільної гармонії буржуазія дати не може. Хто ж може її дати? Тільки пролетаріат, коли він розвинесться, коли він переможе. В цьому розумінні стражденні інтелігенти є нашими провісниками. Вони всі стоять обличчям на схід, чекають, часто самі не розуміючи цього сходу соціалістичного сонця, вони сумують, бо їх серце прагне до добра.

Такі багатоманітні відносини, які характеризують ці особи і впливають з суперечностей класового суспільства.

Закінчу тими ж словами, якими почав. Марксистський аналіз полягає не в тому, щоб для кожного літератора і літературного твору знаходити цілісний і чистий, без домішки класовий базис, а в тому, щоб часто в сум'ятті і різноманітності, навіть іноді в каламуті даного твору даного автора знайти ті лінії, ті елементи, ті промені, які, виходячи з різних класів, схрещуються тут. Тільки за такої умови ви зможете всі явища, які лише є в галузі літератури, в кінцевому

рахунку звести до класової боротьби і розкласти на складові елементи реактивами класового марксистського аналізу.

***Пізнє Відродження.—Його загальна характеристика.—
Німецький гуманізм. Еразм Роттердамський,
Ульріх фон Гуттен.—Іспанська література.—
Сервантес.—Іспанська драма.***

В минулій лекції ми ознайомились з епохою раннього Відродження. Ми відзначили, що Середньовіччя не так швидко випустило з своїх кігтів людство: Данте, першу людину Відродження, можна вважати останньою людиною Середньовіччя. Його спадкоємці Петрарка і Боккаччо лише наполовину вийшли з тіні католицизму. Дуже важко було чекати, щоб у той час міг перемогти атеїстичний матеріалізм або якась інша філософія, можливо, менш гостра, але все ж антихристиянська філософія, яка остаточно звільняє від ланцюгів марновірства.

Взагалі кажучи, не тільки феодалізм, але й буржуазний лад, буржуазне мислення не виводять людський розум за межі метафізичних уявлень. Хаос буржуазного суспільного життя несе в собі безліч передумов для метафізичних уявлень про світ, для віри у випадок, за яким стоять якісь потойбічні сили і перешкоджають розвиткові послідовної матеріалістичної філософії, справжнього наукового світогляду.

Але, звичайно, дуже багато що в буржуазному розвитку дає поштовх зростанню науки. Буржуазія не може не цікавитись речами, які вона виробляє і якими торгує. Вона з цього боку реалістична. Вона не може не займатись питаннями географії і астрономії, бо мореплавство для неї дуже важливе. Вона не може не цікавитись питаннями фізики і хімії, бо застосування наукових завоювань до виробництва дає можливість добувати з робітничої сили вищий прибуток. Так що з цього боку буржуазія, як тільки вона почала дозрівати, повинна була зробити рішучий крок в бік науки.

Від цього походять в надрах самої буржуазії вагання, хитання і від епохи до епохи, і в окремих індивідуальностях.

Навіть пізнє Відродження (XVI століття) не відмовляється від забобонів, від культу астрології і не стає антихристиянським, хоч християнство в той час розхитується і відсувається на задній план (я говорю про Італію). Але все ж таки буржуазія часів Відродження і нею породжена інтелігенція ішли до утвердження свого права на сміливе, світле, розумне, випростане життя. Ці риси Відродження — це пробудження особистості і жадоби щастя, ця сміливість побудов своєї долі, світле ставлення до природи, до людського тіла, до

любові,— все це робить для нас Відродження епохою позитивною. Воно справді здається нам в повному розумінні слова відродженням того прекрасного, що ми шануємо в розквіті грецької культури.

Треба повсякчас пам'ятати, що коли грецька культура була аристократичною навіть в найбільш так званих демократичних античних містах, то це ще більше стосується Відродження. Тут хвилею визволення і піднесення зачеплені були тільки суспільні верхи, саме найзаможніша частина буржуазії, яка створила своєрідну аристократію і навіть висунула з свого середовища багато княжих родин, які керували цілими державами. Як тільки ми опустимось трохи нижче, в середнє бургерство, ми там знайдемо дуже багато чого від християнства, від середньовічних забобонів. І там ми знайдемо багато незадоволення. Бургерству жилося все гірше і гірше в міру того, як руйнувались цехи під тиском багатіїв, що виділилися з них,— а становище підмайстрів, робітників, селян погіршувалось ще більше.

Маси були такі темні і підвладні забобонам, що важко сказати, яке століття є більш проклятим в розумінні найдикіших проявів влади духівництва над народом,— якийсь з найглибших віків Середньовіччя чи XV і XVI століття, бо на XV і XVI століття припадає, наприклад, найбільша кількість процесів відьом: нещасних жінок палили за підозрою в чаклунстві буквально сотнями і тисячами. З цього ви бачите, наскільки поверховою була ця язичеська і зовнішньо-наукова культура Відродження, якщо вона могла залишати поряд з собою такі забобони, якщо інтелігентні люди могли писати книги, в яких доводилась можливість плотських зв'язків людини з дияволом і всякі подібні нісенітниці, і якщо в результаті цього на площах міст мало не кожного дня спалювали на вогнищах людей.

Якщо ми навіть зосередимо увагу лише на керівному класі — на класі буржуазної аристократії і на її інтелігенції,— то й тут, незважаючи на тіньові сторони, ми помітимо також багато надзвичайно цікавого.

Людина пізнього Ренесансу в Італії і в тих країнах, куди італійська мода, італійська манера жити перекочували (у Франції, частково в Англії і Німеччині),—це була особистість, що твердо стояла на своїх ногах, надзвичайно прониклива, з великим хижацьким інстинктом, яка вміє себе захищати і вміє владно взяти свій шматок щастя в життя. В самому образі людей того віку, в їх манері триматися ви бачите особливу якусь широчінь, велич, в самому костюмі якесь прагнення бути великим, важним, задратованим в якісь надзвичайно барвисті і дорогі матерії. На портретах того часу ми звичайно бачимо дуже гарні, сповнені думки і енергії облич-

ча. Портрети людей XVI століття майже геть-чисто всі вражають нас своєю значністю і чудовою красою.

Ці люди оточували себе пишністю, дуже любили картини, статуї, музику, фізичні вправи, самі писали вірші (часто дуже непогано), зачитувались творами старих класиків і нових поетів. Жінки, яких ми бачимо на картинах Ренесансу, такі здорові, з таким блиском в очах, вони сповнені культурності і разом з тим безпосередності і свіжості. Якщо ми звернемося до книги Кастільйоне, де даються рецепти, як треба поводитись справжньому кавалерові або справжній дамі, ми побачимо, які великі вимоги до себе ставила тоді ця придворна людина.

Ці люди були надзвичайно витончені і ввічливі, але, не вагаючись, отруювали і вбивали суперника, зустрінутого на вузькій стежці. Всяке віроломство, всяка розбещеність не нехтувались; навпаки, бути чимсь подібним до людиноподібного лева чи тигра вважалось вищою мірою похвальним; якщо тебе бояться, то це добре, і не тільки якщо бояться твоєї відваги, але й твоєї підступності. Тоді вважали, що підступні люди заслуговують великої поваги — особливо, якщо вони перемагали. Один до одного всі ставились нещадно, переможеному спуску не давали, перед переможцями схилялись, навіть коли перемага досягались найнедозволеннішими засобами. Все це йшло поряд з блискучим фізичним і розумовим розвитком. Ось яка була ця порода людей.

Інтелігенти (спеціалісти-художники) оспівували їх в музиці і поезії, ставили їм статуї, писали їх портрети, прикрашали живописом їх житла, споруджували будинки, розбивали парки, частково були опорою в науковому відношенні — не тільки складали бібліотеки, роздобували праці старих авторів, але й розробляли інженерію, розвивали артилерію, займались прокладанням каналів і т. д. Стало процвітати вивчення права, дипломатії, історії; люди, що відзначались блискучими здібностями в цьому відношенні, вважались надзвичайно цінними.

Звичайно, аристократ — недавній виходець з купецтва чи якийсь недавній кондотьєр, отаман банди найманих солдатів — не міг не ставитись до поета або живописця дещо високо: адже ця людина жила його коштом, виконувала його замовлення. Але ми знаємо, що дуже великі живописці і скульптори досить сміливо розмовляли навіть з папами, бували часто майже запанібрата з монархами, в усякому разі, жили з ними одним життям.

В Італії принаймні це значною мірою було так. Людина, що походила з селян, з найнижчого за тодішніми поглядами стану, могла там добитись великих успіхів. Наприклад, Леонардо да Вінчі, якого боготворили, за якого билися між собою монархи, був незаконним сином землероба. І це не єдиний приклад. Якщо людина талановита і освічена, то не було

меж тій повазі і тому схиланню, яких вона могла добитися. Попит на таланти був дуже великий, і порівняно невелика в той час Італія дала за одне століття таку величезну кількість талантів, якого потім за триста років не дала вся Європа. В мистецтві — особливо в тих галузях, які мають відношення до зовнішньої пишності, водночас змістовної і веселої, яку тоді любили, — в усіх галузях такого мистецтва ми бачимо небувалий і нечуваний розквіт, з яким можна порівняти хіба тільки IV вік до нової ери в Греції. Іншої такої епохи ми не знаємо.

В літературі найяскравішим, геніальним виразником пізнього Ренесансу був поет Лодовіко Аріосто. Його головний твір — «Несамовитий Роланд», великий, написаний віршами (октавами) твір у витонченій зовнішній формі. Вникаючи в суть цього твору, ми заглядаємо в серце того часу.

В цьому романі пригоди безмежно фантастичні. Аріосто не ставить перед собою ніяких глибоких цілей. Він змальовує нескінченну кількість чарівників, карликів, войовничих рицарів, різних масок, кавалерів і чарівних дам, незвичайні перетворення духів, зіткнення загонів, неймовірні пригоди, — все це в примхливій суміші. Ніякої уваги не звертається на правдоподібність, люди з різних епох зводяться між собою; одне слово — це калейдоскоп образів, гра уявлення. Автор невпинно перескакує з одного явища на друге, хоч він не забуває нічого, і, залишаючи того чи іншого кавалера або даму, після цілого ряду пригод знову повертається до них і продовжує повість про них.

Коли б я приніс з собою твір Аріосто і прочитав вам кілька його октав, ви були б вражені їх музичністю. Не треба знати італійської мови, щоб відчутти, як це надзвичайно хороше звучить. Коли цей твір читається на повний голос і хорошим декламатором, він спочатку справляє чарівне враження. Але коли читаєш далі і далі, поема стає зрештою нудною. Дуже вже багато пригод, і дуже вже безглузде все це, і нема тут ні життєвої правди, ні якоїсь тенденції, ні пафосу і захоплення. Гра, що нагадує гру в ляльки.

Але це вищою мірою характерне для того століття, коли живописці вважали, що справжнє завдання — намалювати на полотні красивого чоловіка або жінку. І справді, чи бачите ви картину «Мадонна з святими», чи «Свято в лісі», суть справи зводиться не до теми, а до живого малюнка, до того чудового колориту, в якому написані прекрасний чоловік або прекрасна жінка; і цілими рядами, цілими натовпами проходять перед нами в музеях ці прекрасні чоловіки і жінки, справді прекрасні, виконані з справді чудовою майстерністю. В головних чи поясних портретах, групах, картинах на біблійські сюжети нема нічого християнського, але нема й іншої ідеї, що лежить поза людиною; будь-який сюжет — це тільки канва, необхідна

для того, щоб чарівний пензель художника дав все тих самих красивих чоловіків або красивих жінок.

Ось і Аріосто пише в тому ж дусі. Вам здається, що його люди живуть в якомусь дивному раю. Це щасливі люди, вони хочуть розважитись; прекрасні чоловіки, прекрасні жінки збираються, щоб втішатись разом. Грошей у них багато, здоров'я багато, сам чорт їм не брат. Вони зовсім не рахуються ні з якою мораллю, вони хочуть розважитися і не зупиняються перед надмірностями. В цьому мистецтві є повнота відчуття кожною людиною свого власного щастя, повнота відчуття своєї цінності.

Але такий момент міг бути тільки коротким. Адже під цим «золотим віком» для меншості приховувались найжорстокіші суспільні суперечності: більшість населення становила пригноблена демократія, ворожа аристократичним верхам. Все більше і більше прокльонів накопичувалось в світі підлеглих — і в самій Італії, і в країнах Північної Європи, звідки золото текло в Рим, до папи, а з Рима по всіх містах Італії. Ілюзія міцно завойованого «золотого віку» трималась недовго, але вона була — і цей час був справді золотим віком мистецтва.

Наскільки можна бачити з пам'яток архітектури і живопису, венеціанська аристократія досягла апогею розвитку такого впевненого в собі повнокровного красивого існування, існування пристрасно-егоїстичного, яке нічого, крім себе, не визнає. Правда, напочатку ще визнавалось дещо: аристократія Флоренції і Венеції була ще дуже патріотична. Люди піклувались про єдність держави і про те, щоб утримати в своїх чіпких руках владу над нею. Але пізніше і цей становий зв'язок почав поступово розпадатись: виникла така впевненість в собі, що кожний почав думати майже виключно про свою насолоду. Це підірвало сили аристократії венеціанської та інших італійських комун і значною мірою полегшило потім подальший хід подій, подальші перевороти.

Звичайно, Данте був дуже глибоким, навіть Петрарка і Боккаччо в своєму борсанні між християнським світоглядом і визвольним античним були по-своєму глибокі. Але після них ми бачимо в Італії людей, задоволених поточним моментом, які живуть поточним моментом і при цьому вважають себе за напівбогів.

Італія була розбита на безліч можновладних дворів, майже кожне італійське місто було раніше вільною громадою, а потім князівством, і в кожному з них княжий двір був, власне кажучи, і військовою організацією, і культурною, розкішним клубом для вищого купецтва даного міста і для його вищих військових та державних чиновників. Цей роздрібнений почин не давав виникнути політичному рухові великого розмаху. Найбільшими центрами були папський двір і вене-

ціанська республіка. Венеціанці пишалися своїм містом, своїм морем. Тут було щось подібне до політичної доктрини. Але дуже скоро і у венеціанців настало життя на догоду свого прекрасного черева, і їх культура набула значною мірою поверхового характеру. Були папи, які намагались вести світову політику, але знову ж таки папи з своєю маленькою державою і з своєю могутністю тільки в ролі головного жерця християнства, в країні, де вже підривався папський престол (в самій Італії до пап ставились потім прямо-таки з презирством), не могли являти собою політично світової величини. Такою величиною був на той час королівський трон у Франції.

Розвиток політичного життя у Франції ішов у напрямі до централізму, який потім дійшов до того, що Париж не тільки став главою всієї країни, але перетворив країну в пуголовка і почав витискувати з неї всі соки.

Французькому королеві вдалось зламати феодалів і значною мірою перетворити їх на своїх чиновників, бо знайшлась сила, на яку королівська влада змогла спиратись в боротьбі з дворянством. Цією силою була буржуазія, городяни.

Але буржуазія у Франції не була ще настільки сильною, щоб обійтись без короля, бо торгівля була там менш розвинута, буржуазія не така багата, як в Італії. Французька буржуазія не змогла створити незалежні від короля міста-комуни, які могли б виділити олігархію своїх найбагатших купців і створити князівства, як в Італії. Міста-комуни утворились у Франції, але не змогли відокремитися від короля; зрештою король, спираючись на підтримку феодалів, зламав опір таких міст. Ця відносна рівновага сил буржуазії і дворянства привела до того, що паризький двір страшенно виріс порівняно з іншими і не було феодалів, які могли б конкурувати з французьким королем. Французький король поступово набув такої влади, що зміг ув'язнити папу в Авіньйон, посадити його в клітку, у полон. Французькі королі могли претендувати на те, щоб відігравати роль всеєвропейських гегемонів; ми побачимо, що у вік Людовіка XIV французькі королі здобувають гегемонію і в культурному, і в військовому відношенні. Все це явища одного і того ж порядку. Франція ішла по лінії монархічної централізації, по якій Італія, що почала раніше від Франції еволюцію Відродження, піти не могла.

Природно, що французька інтелігенція спрямовувала погляд на цю королівську владу.

Як же інтелігенція до неї ставилась? Безумовно і безперечно — позитивно. І королівська влада ставилась до інтелігенції добре. Та й чому б їм між собою розійтись? Інтелігенція не могла не бачити, що абсолютний монарх вносить в життя правильніші і бажаніші основи. Король встановлює

замість несправедливого суду феодалів суд все ж таки більш юридично оформлений; король оберігає безпеку шляхів сполучення, король пильнує за певною рівновагою ворогуючих суспільних класів. Інтелігенція не могла не думати про те, що треба цій силі допомогти, треба нею керувати, треба поставити її на правильні позиції. І тому найбільш вдумлива, енергійна, талановита частина інтелігенції повинна була мріяти про те, щоб, зібравшись навколо короля, опанувати до деякої міри його думками і створити разом з ним справжній правовий центр. В умах кращих інтелігентів-французів створилась така утопія поєднання доброго, могутнього короля і мудрих радників з інтелігенції, з гуманістів, з юристів, поетів, лікарів, художників.

Цього, звичайно, в Італії бути не могло. Там ні на чому було заснувати таку утопію. Данте мріяв про всесвітню імперію, але ця мрія незабаром рухнула; а тут час працював справді на користь сильної французької монархії.

Коли ж ми візьмемо ту частину інтелігенції, яка просто готова була продатись, просто виносила свій мозок на ринок, то, звичайно, найбільшим купцем для неї могли бути або церква, або король. Але церква відходила в минуле, інтелігенція звільнялась з-під її влади; сила буржуазного розвитку позначилась в тому, що він створював інтелігенцію, яка не йшла вже в монастирі, а хотіла жити світським життям. Ця інтелігенція взагалі групувалась навколо короля.

Тяжіння інтелігенції до монархії, від якої чекали великого прогресу, підвищення життя всього народу,— таке тяжіння і є фундаментом чудового літературного явища — романів Рабле.

Франсуа Рабле — можливо, найбільший письменник пізнього Відродження і вже, звичайно, недосяжно вищий, ніж Аріосто, про якого я тільки що говорив. Це до такої міри курйозна фігура, що на ній треба зупинитись.

Рабле був лікар; все своє життя він боявся, щоб його не спалили на вогнищі за ересь, кожної хвилини готовий був від своєї ересі, якщо була потреба, відректись. І разом з тим він був завжди до нахабства зухвалий і говорив у своїх творах в ледь прикритому вигляді надзвичайно колючі, отруйливі дотепи на адресу старого світу, духовництва, феодального укладу і середньовічної схоластики.

Рабле у своїх романах «Гаргантюа» і «Пантагрюель» — надзвичайний веселун, який з нестримним гумором розповідає серію пригод — тільки не лицарських і не пригод з чаклунами, як в Аріосто, а пригод досить масних, п'яних, курйозних. Блискучими словечками він сипле на кожному кроці. Зборище його гримас нагадує накопичення одної на одну найрізноманітніших гротескових фігур в готичних соборах; але як там все об'єднується в одне ціле, набуває певної

стрункості, так і тут, в романах Рабле, все свідчить про стрункий план і основний цілісний задум.

Рабле на кожному кроці звеличує навіть не радість життя, а просто обжерливість, п'янство і любовстрастя. Нема для нього кращого задоволення, як розповідати про неймовірні бенкети, де жеруть найрізноманітніші масні страви і салотече по руках. Величезна також кількість оповідань про те, як випивають страшенну кількість вина, і після цього одні п'яниці блюють, інші зчиняють неймовірні бешкети. Так само він ставиться і до любовстрастя. В його романах так багато непристойного, що, здавалося б, слід вважати їх порнографією; але все це так граціозно говорить, так природно, так просто, ви почуваете,— що просто людина весела і збуджена, і все це не здається ні на одну хвилину соромно читати. Це стара галльська манера говорити дотепи, яка і до Рабле проступала в так званих фаблю, в буржуазних і народних оповіданнях та анекдотах. У Рабле вона знайшла свій найвищий, навіть дещо надмірний вияв. Зрештою це якоесь приголомшує. Вам здається, що ви самі занадто п'яні і занадто поринаєте в усякі надмірності.

Але хоч цей елемент займає у Рабле величезне місце, зміст його романів ним зовсім не вичерпується — інакше Рабле і Аріосто були б людьми одного порядку. Аріосто показав всю віртуозність фантазії, і Рабле також був великий блазень, він розповідав всі ці пригоди, і все навколо тряслось від нутряного сміху. Але в той час як в Аріосто, скільки б ми не розкопували облудну оболонку його творів, ви нічого живого не знайдете, у Рабле під купами жиру, під всіма цими бубонцями ви знаходите чудові думки і навіть цілу еволюцію цих думок.

Наприклад, у першому романі розповідається, як король-батько хоче виховати свого сина Гаргантюа, хоче зробити з нього справжню людину. З цією метою він запрошує старих схоластів, вчених, попів. Гумористично розповідається, як Гаргантюа тринадцять років учився страшеним дурницям і безглузду, як змарнував величезну кількість часу на вивчення непотрібних речей і навіть релігії не міг вивчитися, бо вона підносилась йому у вигляді сухої жуйки. Тоді король-батько вигнав схоластів і запросив гуманіста. І автор розповідає, як гуманісти розуміли виховання. Це — одна з чудових сторінок світської педагогіки.

Рабле розповідає, як гуманісти ведуть навчання. Астрономію викладають під час прогулянки під відкритим небом, географію — в подорожах. Кожна річ дається при вивченні в руки дитині. Це, можна сказати, до деякої міри вже трудовий метод. У Рабле є перші проблиски справжньої школи, не школи схоластичної зубрячки, а навчання в повсякденних бесідах вчителя і учня, в живому, радісному єднанні учня і

вчителя між собою і з природою, з реальними пам'ятками минулого і т. п. Так створюється молода душа. Це — благородні сторінки, які можна включити в будь-яку хрестоматію з історії педагогіки.

В часи Рабле багато хто прагнув до того, щоб знайти раціональний метод навчання молодих людей; але нічого рівного Рабле тодішня педагогіка не має.

І ось Гаргантюа виростає благодійним королем. Це — справжній освічений монарх, який хоче всім дати жити вільно і втручається лише остільки, оскільки хоче провести скрізь перемогу справедливості. Він створює, між іншим, якесь абатство «Телем».

Тут ми приходимо до найчудовіших сторінок Рабле, на яких він малює ніби особливу інтелігентську утопію.

В цьому абатстві живуть прекрасні і розумні чоловіки та жінки, які займаються мистецтвом і наукою. Рабле описує, як вони живуть: у них нема ні власності, ні слуг, вони не прагнуть до наживи і всі готові працювати, але працюють в галузі духу. Це — прекрасні інтелігенти, які є своєрідними керівниками, оракулами для доброго царя. І справді, група французьких гуманістів намагалась створити навколо трону своєрідну інтелігентську опричнину, протиставляючи себе і церкві, і феодалам, і, звичайно, простому народові, як неосвіченій черні.

Ці мрії Рабле не здійснились. І в другому романі, в «Пантагрюелі» (який, з точки зору літературної, можливо, ще вищий) описується подорож сина Гаргантюа — Пантагрюеля — до оракула Пляшки.

«Пантагрюель» — книга забавно весела, але внутрішній її зміст показує, що надії Рабле вже надломлені.

Богом усього світу — основним натхненником для всього культурного будівництва проголошується Пляшка. І ось Пантагрюель їде до великого оракула Пляшки, щоб спитати, яку мудрість вона могла б відкрити.

Тут багато всяких знущань з духівництва. Дається і чудовий опис того, як воюють між собою папомани і папіфаги, тобто закохані в пап і папопожирачі (під останніми Рабле розуміє реформаторів). Рабле — лікар, напівматеріаліст — з жахом бачить, що раптом звідкись поперла релігія, хоча б і реформаторська, але з попами ще більш педантичними, ніж старі; він бачить, що ці чвари попів між собою готові втопити ту надію, яку він так натхненно висловив у «Телемі».

Що ж оракул Пляшки говорить подорожнім, коли вони досягли його? — Оракул Пляшки проголошує як основу мудрості: «Вгамуй свої бажання». Ясно, що Рабле був у той час розчарований. Рабле зрозумів, що здійснити його кращі мрії не можна. І в другій частині ми бачимо суцільне прославляння п'янства.

Мимохіть згадуються тут наші інтелігенти, яких любив змальовувати Чехов. Пам'ятаєте лікаря, який любив свій ідеал, але втопив його і все своє життя у вині? Загнаний в темну провінцію, приречений на повсякденне повторення звичайних побутових вчинків, позбавлений можливості боротися за улюблені ідеї, він все велике, що в ньому раніше було, висловлює в п'яному бурмотінні і п'яних піснях до пляшки, в якій він знову і знову топить своє невдале життя. Так і старий Рабле втопив своє життя у вині.

Рабле вмер у 1553 році, але на нього вже лягли похмурі тіні того наступного, в яке вперся зрештою Ренесанс, — бо я вже говорив, що цей «золотий вік», рай для самовдоволеної аристократії, був швидкоплинним моментом і повинен був неодмінно загинути через власні свої внутрішні суперечності, — як загинула аристократія, так звана «демократія» Афін.

Але заглянемо ще трохи далі на північ, в Англію.

Якщо у Франції ми вже зустрічаємо Рабле, який жартувати жартує, але поряд з жартами має великі ідеали і глибокі думки, то в Англії ми зустрічаємо письменників, настроєних ще серйозніше — і зрозуміло чому.

Англія в той час починала вже ставати виключною за силою індустрії і за силою морської торгівлі країною. Саме в цей час відбувалось явище, яке такими пекучими фарбами описує Томас Мор. Воно почалось особливою формою боротьби з селянством. Буржуазія і дворянство почали зганяти селян з їх земель і перетворювати Англію на пасовище, бо потрібна була вовна, вовна і вовна. Вивіз вовни в Європу і на Схід став базою мануфактурного розвитку Англії і базою її заморської торгівлі. Звичайно, мануфактура розвивалась не одразу, почалась вона з того, що лендлорди розводили у величезних кількостях овець на великих пасовищах, продавали скупщикам вовну, а скупщики роздавали її кустарям для переробки на дому. Негоціанти мали свої факторії в різних країнах, куди й посилали готовий товар для збуту. Тоді ж почалось і залучення в мануфактурну промисловість збіднілих селян як найманих робітників.

В той час, внаслідок експропріації селян, в Англії з'явилась сила-силенна бродяг, вводились жорстокі закони проти безробітних і бездомних, але оскільки таку величезну кількість селян зігнали з місць, кудись треба було їм іти? Не перевішати ж їх усіх, — цих бродяг! Це «звільнення селян від землі», яке до якоїсь міри нагадує пізніше «звільнення» російських селян від кріпосного права і разом з тим від землі, збігається з прагненням капіталістів мати вільні робочі руки. І справді, потрібна була і земля для трави і баранів, але потрібні були також і зігнані з землі селяни, як дешеві руки для зростаючого капіталу. Це був період якнайжорсто-

кішого пограбування селянства. Маркс назвав його епохою первісного капіталістичного нагромадження.

Звичайно, такий суспільний конфлікт не міг не відбитися на особливому характері англійської інтелігенції того часу. Ми будемо в особливій лекції говорити про найбільшого з цих інтелігентів, про найбільшого з представників англійського гуманізму і, можливо, найбільшого генія літератури, якого будь-коли бачила земля,— про Вільяма Шекспіра. Зараз я вкажу на не менш великі фігури, тільки з іншої галузі, яка частково прилягає до літератури. Це — Френсіс Бекон і Томас Мор.

Френсіс Бекон був справжній інтелігент-буржуа, хоч і став лордом. (Життя його зовнішньо склалось так: він був канцлером, як кажуть, прокрався і закінчив своє життя катастрофою).

Ми не будемо торкатись його заслуг в філософії, де він обгрунтував індуктивний метод, зробив ряд відкриттів. Скажу тільки, що за сукупністю цих заслуг його визнають родоначальником всього нашого точного знання. Найближче до художньої літератури його «Атлантида». В цій книзі-утопії геній Бекона розгортається в усьому блиску. Суть цієї книги в твердженні, що людям не потрібні абстрактні знання, схоластика, богослов'я. Досить нам витратити на це сили. Спостерігайте справжню природу, виводьте з цих спостережень, з експериментів закони природи, опануйте природу через пізнання її законів і розвивайте техніку. І Бекон з фантазією, яка на тодішні часи зовсім дивна, описує, як розів'ється тоді людство. При цьому він ні на хвилину не виходить за межі буржуазного життя: описує великі капіталістичні підприємства з масою робітників, які будують величезні кораблі, що плавають за океан і навіть літають у повітрі, будують велетенські комерційні будинки, в яких працюють автоматизовані машини; людство набуває все більшої влади над природою. Бекону треба добитись саме того, щоб людство в особі керівників промисловості стало справжнім господарем природи.

Це, звичайно, буржуазна утопія, але вона близька і нам, бо це — гімн перемозі наукової праці, прикладної науки. Поява цієї полум'яної книги можлива була тоді тому, що ніде не можна було тоді в такій мірі передбачити подальший розвиток, крім Англії, яка просунулась в промисловому відношенні найдалше.

Але ж капіталізм просувався жахливими шляхами. Буржуазія ішла по кістках, що тріщали в неї під ногами. Спущення полів, розгром селянства, шибениці не тільки для того, хто вкрав шматок хліба, а просто виявився безробітним і не з своєї вини блукає дорогами,— все це створювало кривавий фон для зростання капіталізму і для рицарів первіс-

ного нагромадження. Щоб тримати свій народ в покорі і розвинути промисловість, щоб промисловці могли по всіх морях розвозити англійське сукно, не боячись конкуренції Голландії, Іспанії і т. д.,— для цього потрібна була величезна військова сила, потрібно було об'єднати в одному центрі сили нації. Єдино правильний шлях до цього, здавалось, був у сильній монархії. Ця сильна монархія в Англії XVI століття служила в основному буржуазії. Пізніше, коли буржуазія відчула в собі досить сил, щоб зробити спробу звільнитись від феодалізму, що зберігався при абсолютній монархії, вона, спираючись на народне повстання, скинула короля і створила, правда, на недовгий час, диктатуру Кромвеля. Але в XVI столітті вона хотіла згуртуватися навколо законного монарха. Ось чому цьому монархові не тільки прощалося багато надмірностей і звірств, але йому навіть ставилось в обов'язок бути звіром. Бути англійським монархом в той час означало рубати наліво і направо голови і ставити шибениці цілими рядами. Тому, наприклад, Генріха VIII, найогиднішого тирана і досить бездарну людину, звеличили як якогось земного бога.

Отже, в Англії більше, ніж де б то не було, розвивалось владне і все більш і більш єдинодержавне королівство, особливо рішуче в часи Генріха VIII, коли писав Мор, і в часи королеви Єлизавети, коли жили Шекспір і Бекон.

Томас Мор, за походженням своїм буржуа, займав високий пост; він був, як і Бекон, канцлером. Це був гуманіст, геніально обдарована людина, що листувалась з усіма найвидатнішими людьми свого часу.

Томас Мор відзначає всі негативні сторони настання капіталізму. Він з жахом бачить, як капіталізм приносить з собою кровожерність, вбивства, марнування людських сил, непосильний тягар для низів народу. Герой його романа «Утопія», мандрівник, розповідає про те, що король запросив його до себе в міністри. І ось з його відповідей королю видно, з яким презирством Томас Мор ставився до Генріха VIII. Розповівши про всякі несправедливості, про тиранію, про всі інтриги і шушукання при дворі, Томас Мор устами свого героя закінчує такою мораллю: подалі від королів! Не вірте, ніби можна доброю порадою на них вплинути, це жах — бути радником при королі, бо тебе слухати не будуть, і ти щохвилини будеш важити своєю головою, якщо ти чесний.

Томас Мор не був віруючим католиком. Він був для цього надто гуманістом і освіченою людиною (правда, він і не атеїст і створює в «Утопії» особливу натуральну релігію)*. Але коли Генріх VIII заявив, що не хоче визнати папи, розлучився з своєю дружиною, іспанською принцесою, і оголосив себе намісником Христа в англійській церкві, то Томас Мор запротестував і сховався під покров католициз-

му, щоб покласти якийсь край цій торжествуючій коронованій свині (яка за це йому і відрубала голову). Томас Мор умер мученицькою смертю за протест проти короля, який на той час був справжнім королем капіталізму, королем капіталізму, що нещадно почав перти з-під землі.

Праця Мора позначена тією ж печаттю, що його життя. Він шукає такого ладу, який дав би можливість зберегти всі виграшні риси нового господарства, чудово розвинути ремісничі установи, чудово поставити землеробство і просунути до багатства для всіх, але уникнути при цьому негативних рис капіталізму.

Мор не хоче підтримувати класові інтереси капіталістів, але він досить проїнятий духом капіталізму, щоб зрозуміти позитивні риси технічного прогресу. Його цікавить розв'язання технічного питання про правильний господарський і суспільний лад, як якогось інженера може цікавити розв'язання технічного питання, як з найменшою затратою сил, з допомогою ось таких і таких машин перетворити в квітучий рай землю. Але ж і інженер в умовах капіталізму неминуче наштовхується на висновок, що так то так, та капіталістові це не вигідно, він одержить мало баришу, і тому навіть відмінний план такого роду в життя не пройде.

У п'єсі Ібсена «Доктор Штокман» і в романі Немоєвського «Дома» описуються лікарі. Обидва лікарі поставлені в однакове становище. Як лікар, він повинен сказати, що даний курорт не тільки не допомагає, але шкодить хворим; як службовець капіталіста, який від цього курорту наживається, він боїться, що його виженуть, розорять і пустять по світу сім'ю.

Інтелігенція дає суспільству лікарів, юристів, художників. Це ніби якісь шупальця в справі пізнання природи і організатори ряду сторін суспільного життя. В соціалістичному суспільстві, де вже не буде протилежностей між інтелігентом і робітником, кожний спеціаліст певної громадської справи буде йому вірою і правдою служити і не буде вступати в конфлікти. А при капіталізмі є люди, які повинні будувати, лікувати, судити, але вони не сміють бути до кінця правдивими, бо їм доводиться вступати при цьому в конфлікт з правлячим класом, а тих людей, які хочуть чесно працювати, буржуазія зламає і підпорядковує собі, придушуючи їх протест. І якщо вони не можуть втекти, як вони почали тікати в останній час до пролетаріату — до класу, який несе з собою свободу для науки, — то гинуть.

Томас Мор був інтелігентом в кращому розумінні слова. Коли б в інтелігенції таких людей ніколи не було, її можна було б розглядати як таку, що цілком належить до панівного класу. Але це не зовсім вірно саме тому, що в кращих своїх елементах вона протестує, завдяки глибині своїх знань,

широті своїх обріїв, проти ладу, створюваного буржуазією. Буржуазія таких людей розбивала нещадно. Ось чому Томаса Мора ми вважаємо мучеником за нашу справу, одним з предтеч нашого соціального руху, і ось чому в усякій історії соціалізму він стоїть на почесному місці, як один з родоначальників його.

«Утопія» Мора — книга надзвичайно цікава. В ній дуже багато дивних речей, які дещо шокують нас, але багато і надзвичайно світлого, багато незвичайно цікавих уявлень про своєрідний соціалістичний лад. Мор менш проникливий, ніж Бекон, в розумінні технічному він був навіть дещо реакційний, дещо відходить назад від капіталізму, але це не заважає тому, що прогноз, ним зроблений, і картина, ним намальована, залишаються одними з цікавіших, які будь-коли створювались в галузі так званої утопічної літератури. Він назвав свій уявний острів по-старогрецькому «Утопією» (тобто «Ніде»), і від цього дістали назву соціалістів-утопістів ті благородні люди, які на світанку капіталізму, ще не знайшовши вірного, науково обгрунтованого шляху до соціалізму, проте, готували ґрунт для пролетарського масового руху і пролетарської соціальної критики. Він — перша величезна фігура цієї серії. Мор був людиною, яка, помітивши швидкий прогрес техніки, але розуміючи і всі негативні риси капіталізму, розв'язувала, поки ще в мрії, ці проблеми в бік соціалізму, в бік відмовлення від приватної власності, і закликала до організації справжньої наукової і єдиної братерської людської праці.

Менш значний гуманізм епохи Ренесансу в німецьких країнах.

В Німеччині була досить туманна центральна державна влада, яка не мала реальної сили. Великі феодалі-князі сперечалися з імператором і пригнічували підвасальне дрібноріцарство. Ріцарство убожіло і чинило розбої. Селянство було обкладене непомірними податками і стогнало під їх ярмом. Городяни вели безперервну боротьбу за своє існування і за свою незалежність, причому в Швейцарії, наприклад, їм вдалось її завоювати і зберегти надовго. Були й міста у власне Німеччині, які не зовсім втратили незалежність, а були й такі міста, які існували тільки завдяки своєму союзу міста з великим феодалом.

Імператорська влада загалом слабка.

Це була страшенно строката держава. Величезна влада іноземців-пап, які, користуючись відсталістю Німеччини, грабували її немилосердно — і продажем індульгенцій, і десятиною, і святами в Римі, на які прочани тягли своє останнє золото, і т. д. Католицька церква з главою в Римі була не нависна імператорові, не нависна феодалам, не нависна «доглядуваним вівцям», вона була не нависна всім і владу свою

утримувала тільки тим, що Німеччина кінця XV і початку XVI століття ще не вийшла з свого середньовічного стану, буржуазія в ній розвинута була слабше, ніж в Італії, Франції, Англії. І, незважаючи на таку загальну ненависть до церкви, вона імпопувала і продовжувала панувати.

У німецьких гуманістів, що жили у відсталій країні, де дуже слабко розвинені були нові буржуазні відносини, нові суперечності, характерні для епохи Відродження, не могло бути такого проникнення в майбутнє, яке ми бачили у Бекона, Томаса Мора або навіть в Кампанелли в Італії. У них не могло бути і такого уїдливого кепкування, поєднаного з глибокими ідеалами, як у Рабле. І проте вони серйозні письменники, і серйозність їм дає патріотизм. Вони вважають роздрібненість, пошматованість своєї батьківщини приниженням для всього народу. Всяка буржуазія, що народжується, жадає об'єднання країни, жадає усунення внутрішнього мита, яке стягають феодалні князі, і поборів з боку рицарів, так і ця інтелігенція, яку висувала німецька буржуазія, вимагала насамперед єдиної Німеччини. Ця єдина Німеччина повинна бути насамперед Німеччиною справедливою, хоча, що таке справедливість,— ніхто як слід не знав, і часто підміняли її утопічною «справедливою імперією», яка існувала нібито в старовину, в часи Карла Великого або Фрідріха Барбаросси, нібито благодіяльних для народів імператорів.

Найвидатнішим і найсильнішим з німецьких гуманістів був Ульріх фон Гуттен. Дуже характерно, що він був рицарем— це накладає на нього певний відбиток; коли він створював позитивне вчення, то в ньому були заклики повернутися до минулого. Правда, він хотів релігійної незалежності від пап, і це привело його в кінці життя до Лютера, саме до революційної сторони лютеранства, тобто до бунту проти пап. Але сама суспільна будова Німеччини уявлялась йому як влада рицарства, об'єднаного навколо імператора, яке встановлює ідеалізований, прекрасний феодалний лад. Цей характер поглядів Ульріха фон Гуттена свідчить про певну короткозорість, але це не просто короткозорість: не було в Німеччині такої високої гори, з якої можна було б глянути на світ ширше. Зате свої ідеї фон Гуттен здійснював мечем і пером. Це був благородний, бойовий, дещо авантюристичний характер. Він переїздив з одного міста в друге, з однієї країни в другу і зрештою поселився в Швейцарії (де й помер в злиднях). Рицарське походження дало йому велику увагу, яка буржуазії мало властива, войовничість, запал,— і це надає багато сили його втравам. Фон Гуттен дотепний і уїдливий, і оскільки він у висловлюванні думок не соромився, то ця дотепність виходила легкокрилою і влучною. Він був одним з учасників-упорядників памфлетів

«Листи темних людей», які імітували листування професорів, схоластів і попів про свої дільця. Тут описується їх гризня між собою, їх не зовсім чисті пригоди. Писав він так добре, що багато попів вважали «Листи темних людей» за справжні листи своїх собратів і дуже серйозно до них ставились: вони не розуміли, що це карикатура на них, а вважали, що опубліковано справжнє компрометуюче їх листування. Таких памфлетів у Гуттена багато. Вони вражають своїм блиском і величезною відвагою, яка йому була завжди властива. Він зберіг доблесть воїна і пройнявся деякими кращими якостями зростаючої буржуазної культури. Але йому властива разом з тим і та обмеженість поглядів, про яку ми вже говорили.

Багато в чому відрізняється від нього його партнер, який потім зрікся його, коли Ульріх фон Гуттен був бідний і вмирав,— Дезідерій Еразм Роттердамський — скоріш голландець, ніж німець, був прибічником і поборником тодішньої всесвітньої гуманістичної латинської культури. Я говорив вам про ту палку любов, якою був оточений Петрарка в ранню пору Відродження; в XVI столітті з такою ж палкою любов'ю ставились до Еразма Роттердамського. Він був блискучий вчений. Гуттен писав по-німецьки, Еразм Роттердамський писав витонченою латинню, з величезним авторитетом в усіх галузях тодішнього знання. Якщо ви побачите його портрет, писаний Гольбейном — фотографії цього портрета зустрічаються часто,— то ви одразу помітите, яке це розумне обличчя, які суворі його риси і впевнена усмішка чудового розуму, який зверху вниз дивиться на сучасників. Еразм переріс свій вік. Він зовсім не вірив в богослов'я і, звичайно, не був християнином. Своїми політичними поглядами він був передовим представником тодішньої буржуазії, Він був Вольтером того часу, великим революціонером в галузі думки, який своїм скептицизмом, своїм точно висловленим сумнівом, за яким стояла насправді невіра в старі істини, надзвичайно сильно потрясав основи Середньовіччя. Але робив він це лукаво, обережно, в певній дозі, так, щоб його не піймали на гарячому, і як тільки на нього цікав папський двір, він вмить ховав, як слимак, ріжки. Він готовий був завжди зректись висловлених думок або відкрити для себе якусь лазівку.

Саме ця обережність примусила Еразма Роттердамського ганебно, по-зрадницькому зректись Гуттена, вона ж примусила його осудити й Лютера на догоду папі. Це робить його фігуру майже зрадницькою по відношенню до всіх світлих людей його часу. Еразм був справді втілене дворушництво, невірність і підступність. Але зате він настільки великий синтетичний розум, і величезне задоволення бачити, як він спритно дворушничує, як уміє знущатися з своїх могутніх

ворогів, як уміє прикрити дотепною метафорою ту чи іншу отруйливу вихватку. І все це робить він в ім'я свободи думки, в ім'я прогресивнішого суспільства, республіканського буржуазного суспільства, до якого Еразм Роттердамський, безперечно, мав велике тяжіння. Він близький був і листувався з багатьма монархами, намагаючись на них впливати, звичайно, в напрямку гуманістичному. Це все дуже характерне для того періоду. Еразм Роттердамський обережний, надзвичайно дипломатичний і спритний письменник. Він був дотепніший і набагато освіченіший, ніж Гуттен, але не мав і десятої долі його послідовності, сміливості і мужності.

Тепер перейдемо до Іспанії кінця XVI століття.

В чому була особливість іспанського суспільства і іспанської культури в той час?

В Іспанії, так само як у Франції і в Англії і на відміну від Італії та Німеччини,— створилась надзвичайно міцна монархічна влада. Притому тут були історичні підстави для того, щоб ця влада була особливо міцною і мала деякі глибоко негативні, реакційні риси.

Протягом середніх віків Іспанія була в ярмі арабів, і це ярмо викликало величезну ненависть з боку пригніченого християнського населення. Іспанський народ вів сотні років нещадну боротьбу проти маврів, поки не вигнав їх зовсім з Іспанії, підкоривши і розчинивши в собі тих, що залишились. Але після того, як маврів вигнали на африканський берег, довелось і на морі борстись з їх морськими розбійниками і побоюватись їх експедицій на іспанські береги. Іспанським королям насамперед доводилось бути основним центром військових сил своїх народів. Роздрібненість сил привела б неодмінно до поразки. Тому феодальна етика відданості королю була в Іспанії більша, ніж де-небудь в іншому місці. В інших країнах повсякчас виникали союзи великих феодалів, які намагались чинити опір королю. А тут, в Іспанії, цілковита васальна відданість королю вважалась головною доблестю гідальго, рицаря, гранда. Іспанський зброносець, іспанський піхотинець також вважали короля своїм природним водієм під час війни. В цьому дусі виховувався весь народ з покоління в покоління.

Ще одна риса важлива для характеристики Іспанії в ту епоху. Іспанський король змушений був повсякчасно спиратися на церкву, щоб посилити в народі фанатичну ворожнечу проти «невірних», проти мусульман. Для цього треба було всіляко підвищувати владу і престиж церкви. І справді, церква виросла поряд з іспанським королем в таку силу, що не можна було сказати, хто з них ким керує. Іспанська інквізиція (тобто іспанський духовний суд) взагалі діяла з королівською владою дружно; вони побоювались сваритись.

Нарешті, постійні війни розвинули в Іспанії чудову вій-

ськову доблесть, і іспанське дворянство було одним з найдосвідченіших у військовій справі. Воно висунуло чудових адміралів, генералів, чудову кінноту, створило також і піхоту (селянські частини), надзвичайно витривалу, готову на всякі злигодні і віддану, виховвану з покоління в покоління в дисципліні і відвазі.

Все це зробило Іспанію, незабаром після того як з неї були вигнані маври, надзвичайно могутньою державою.

Дві обставини послужили тому, що Іспанія дійшла до вищої могутності і стала першою й незрівнянно сильною монархією в XVI і XVII століттях. Перша нібито випадкова обставина: Карл V водночас дістав у спадщину і Німецьку імперію, і Іспанське королівство. Це дало можливість Іспанії, спираючись на свій міцний флот, на свою чудову армію, захопити все, що тільки можливо: вона і Нідерланди зробила своїм васалом, і ряд інших країн, міст і місцевостей перетворила на васалів і стала всемогутньою державою, яка скрізь мала своїх резидентів, скрізь панувала.

На цей час була відкрита Америка. І хоч відкрив її генуезець, моряк Христофор Колумб, але служив він в Іспанії. Іспанія була географічно найближчою до Америки і найбільшою військовою державою того часу, з найбільшою кількістю незвичайно хоробрих, енергійних, на все готових військових людей; тому саме Іспанія захопила Америку майже цілком, і там, крім інших природних багатств, знайшлися ще й невичерпні запаси золота.

При такому відважному населенні, при такій дисципліні, при величезному багатстві Іспанія, здавалось би, повинна була довго благоденствувати. Але похмура вузькість монархії, готової запідозрити небезпеку в усякому вільному слові і русі, такі ганебні заходи поліцейського характеру, як вигнання маврів, вигнання всіх євреїв, які були носіями торгівлі, носіями науки і мистецтва в Іспанії,— все це завдало тяжких ударів Іспанії, і вона дуже скоро після свого розквіту при найбільш сильному і разом з тим наймерзнішому монархові Філіппі II пішла на спад і згорнулась в маленьку державу, якою ми її зараз бачимо.

В момент її найвищої могутності, в кінці XVI і на початку XVII століття, в Іспанії виникло чудове мистецтво. Ми зупинимось тут тільки на літературі, яка була дуже характерна.

В той час Іспанія була країною дуже багатою, з великою кількістю міст, квітучих, незважаючи на те, що казарми і монастирі нависли над усією країною, як хмари, і не давали свободи. Матроси, погоничі мулів, торговці і ремісники, нотаріуси, всякі судовики і шахраї, що пристроїлись до них, всякі астрологи і шарлатани різного роду — всі ці городяни становили строкатий натовп. На кожному кроці можна було зустріти людину, яка де тільки не побувала — і в Африці, і в

Америці, і торгувала, переїжджаючи з країни в країну, і воювала, — одне слово, бувалу людину.

І ось для цієї публіки створювались театральні фарси і співались старовинні балади, розповідались смішні анекдоти, розігрувались містерії. В інших містах вся ця міська література середніх віків уже змінювалась іншими формами, а в Іспанії вона тільки розширювалась, аж до того періоду, про який я вам зараз говорю. На цьому ґрунті виросло насамперед чудове явище — іспанський театр. (Я буду говорити тільки про таких іспанських драматургів, які мають світове значення).

Першим справді великим іспанським театральним поетом був Лопе де Вега.

Лопе де Вега, можливо, найплодовитіший письменник з усіх, що будь-коли існували. Я розповідав вам, яку величезну кількість п'єс написав Софокл; Лопе де Вега написав ще більше. Комедії і драми він писав сотнями. Це була людина, якій не важко було вибрати сюжет і за кілька днів написати надзвичайно гострий фарс або яскраву трагедію. Блиск його мови, образність його жарту і його патетика, гострі драматичні положення роблять його, безперечно, одним з найбільших геніїв світового театру. Хоч Шекспіра і ставлять вище за всіх драматургів щодо глибини і поетичності його п'єс, але як майстер-драматург Лопе де Вега стоїть, в усякому разі, не набагато нижче від нього. Коли б він жив у більш вільній країні і мав більше свободи, яку все ж мав Шекспір, то, мабуть, він міг би порівнятися з своїм велетенським англійським суперником. Один про одного вони, очевидно, не чули, хоч і жили приблизно в один і той же час.

Лопе де Вега — своєрідно народний. Він любить виводити на сцену як героїв вмілих і вправних лакеїв. Простонародні п'єси давались тоді хіба тільки у вигляді невеликих фарсів — в трагедії треба було висувати благородних дворян. Але Лопе де Вега оточує цих дворян веселими слугами, і саме в них і буває весь перець п'єси. Слуги в п'єсах Лопе де Вега надзвичайно дотепні, лукаві, говорять мовою живої народної мудрості, сиплють надзвичайно влучними приказками. Ці талановиті і пролазливі молоді люди з простого народу — найулюбленіші його герої. Пізніше, пройшовши через ряд варіантів у вигляді деяких менш значних фігур у Мольєра, цей тип перетворився у ту велику фігуру, яка потім стала всім відомою під ім'ям «Севільського цирульника» — рідного сина лакеїв Лопе де Вега, створеного французьким комедіографом Бомарше.

Комедії Лопе де Вега, — можливо, краще, що він написав у своїй нестримній південній веселості. І зараз не можна їх читати і бачити без сміху. Але він писав і драми, дуже великі й серйозні, і в них також позначилась його велика народність.

Лопе де Вега належав до духівництва, але він був одним з тих численних абатиків, які мало рахувались з своєю рясною. Ненависть до феодалів висловлена в нього надзвичайно різко. У п'єсі «Фуенте Овехуна» («Овече Джерело»), яка ставилась досить багато в Росії в перші роки революції, є багато елементів революційності і навіть проповідь колективізму. П'єса змальовує бунт селян проти свого пана, причому після того, як вони йому відомстили, їх не можна навіть ніяк судити, бо вони стоять один за одного, діють як єдиний колектив, на всі запитання відповідають «ми», влаштовують кругову поруку. Це було для тодішнього часу дуже сміливо. Але п'єса ця, як і вся творчість Лопе де Вега, має двоїстий характер: король і королівський суд виведені в ній в ореолі істинної справедливості. Король вищий за всіх, він поставлений пильнувати істинну правду. І селянський самосуд схиляє коліна перед королівською владою.

Тут проявилась обмеженість Лопе де Вега, яка полягає в тому, що іспанська інтелігенція, яка безпосередньо творила мистецтво, ще не бачила кращого виходу, ніж королівська влада, хоч в Іспанії вона була вищою мірою огидна і тяжка—анітрохи не менше, аніж влада Генріха VIII в Англії і, звичайно, набагато тяжча, ніж розбещена, але порівняно терпима влада французьких королів, подібних до Франціска I.

Однак не можна сказати, щоб у Лопе де Вега не було наміру до критики королівської влади. Далеко не все можна було тоді сказати, та й говорити треба було, звичайно, езопівською мовою, бо за всяке вільне слово можна було потрапити під найжорстокішу кару. Але в цих умовах Лопе де Вега, на мою думку, досить ясно висловлював протест проти жорстокого і мракобісного режиму. В. М. Фріче пояснює чудову драму Лопе де Вега «Зірка Севільї» в тому розумінні, що в ній висловлюється підлесливість до влади короля (з п'єсою цією легко ознайомитись, бо вона є в російському перекладі). На мою думку, в ній, навпаки, багато глухого роздратування проти короля, бо король виведений таким несправедливим, робить такі явно нелюдські і безбожні вчинки, так грає людьми з висоти свого трону, що я рішуче відмовляюсь думати, щоб хоч один глядач навіть того часу пішов з вистави цієї драми без внутрішнього обурення проти короля. І коли б піддати твори Лопе де Вега уважнішому вивченню, то в них можна знайти антифеодалного протесту більше, ніж ми думаємо. Так, наприклад, огидна суперечність між готовністю, що високо цінилася тоді в дворянстві, вбити всякого, хто хтиво погляне на твою жінку, і готовністю завжди наставити роги бідному буржуа або зачепити жінку з нижчого класу змальовується в драмах і комедіях Лопе де Вега повсякчас і дуже різко.

Лопе де Вега — представник не дозрілої ще, нової іспанської інтелігенції, яка загалом виявляла зростання буржуазії, але в такій країні, де дворянство ще домінувало з величезною силою, а над дворянством ще з набагато більшою силою панувала монархія. Тому довести свої тенденції до тієї свободи висловлення, яку ми знаходимо в літературі деяких інших народів, він не міг.

Не менш великим драматургом був Кальдерон. Надмірні вихвалителі Кальдерона заявляли навіть, що він вищий за Шекспіра, що це — найвеличніший драматург світу. Це — великий син Іспанії з її зрелою економікою, пишністю, з католицьким ханжеством, з похмурим самодержавством, яке зламувало повсякчас те саме кипіння живих сил, що були корисні самій монархії.

Кальдерон був переважно письменником церкви. Він скрізь проводить християнські тенденції: відданість християнству, мучеництво за християнство, моральні ідеї, як їх диктували тодішні монастирські устави. В його драмах герої, в ім'я християнського обов'язку, перемагають і свої внутрішні почуття, і зовнішній опір християнському обов'язку. П'єси Кальдерона служать прославлянню доблесних слуг трону і олтаря. Але ця огидна для нас, глибоко реакційна риса пом'якшується, по-перше, чудовою мовою, блиском фантазії, величезним урочистим пафосом, в якому висловлюється перемога людини над своїм егоїзмом, готовність служити чомусь вищому, і, по-друге, тим, що вона була плодом глибокого песимізму поета.

В найвидатнішому творі Кальдерона, який називається «Життя є сон», з чудовим блиском розгортається ідея, що взагалі життя нічого не варте, що земне життя — блідий міраж, а справжнє життя якесь інше. І ось Кальдерон муками цих суперечностей, яких він дуже багато змальовував, апелює до цього іншого світу, до небесного, потойбічного життя. Це не є католицизм впевненого в собі католика, це — судороги, чіпляння за хрест, бо якщо я випущу з рук хрест, то потону в морі привидів. Вся скорбота Іспанії, що прагне до життя, але закута в монастирі, відбилася тут. Єдиним виправданням цього чорного світу є церква, єдиним виправданням є те, що є ще інший світ, і той, хто терпить тут, кого тут зневажають, там дістане крашу нагороду.

У цей час в германському світі вже хвилями розливалась Реформація. Нідерланди і Німеччина стояли на чолі реформаційного руху, прагнучи відділитись від Риму. І іспанська монархія, захищаючи католицизм, залила кров'ю свою власну землю, кинулась на Нідерланди, де довгий час затоплювала кров'ю свободу і волю голландського народу, а потім кинулась на Англію, пославши туди весь свій могутній флот — Непереможну Армаду.

В цей час уже почався період похмурого католицизму в Італії, вже й там панували єзуїти як опора проти Реформації. Світ поділився на дві частини: в деяких країнах була енліїша реформатська частина, в інших — католицька, але і ті і другі боролися і мечем, і ідеями. В Іспанії, де реформація була одразу задушена, інтелігенти не могли не розгорнути, вони повинні були розгорнути ідеологію найпохмурішого католицизму. У Кальдерона вона благородніша, ніж в інших, але й у нього весь цей траур, всі ці хрести і свічки, всі ці літанії скоріш відбирають останню надію на землі, ніж дають її на небі.

І Лопе де Вега, і Кальдерон — великі письменники. Але вище за всіх іспанців стоїть Мігель Сервантес.

Сама доля його надзвичайно типова для тодішньої Іспанії.

Народився він у бідній інтелігентській сім'ї, рано став доблесним солдатом, був поранений в одній з великих битв проти мусульман, потім потрапив у полон. Йому доводилось терпіти зневагу разом з іншими полоненими християнами, і він дуже хотів утекти. І ось характерний факт, який майже межує з святістю. Друзі, сім'я, батько Сервантеса пішли на величезні жертви, зібрали грошей, щоб його викупити. Він відмовився: «Викупіть спочатку мого молодшого брата, який також мучиться в полоні», — і кілька років ще залишався в жахливому становищі.

Був і такий випадок, коли Сервантес разом з іншими християнами влаштував підкоп. Підкоп був викритий, маври вирішили жорстоко розправитися з своїми полоненими. Сервантес вийшов уперед і сказав: «Ніхто не винен, винен тільки я, карайте мене». Цей вчинок показує все його благородство, майже безмірне. Коли він потрапив до алжирського бея, то повсякчас грубіянив йому, був у нього завжди на прикметі; але, незважаючи на це, той ніколи не наважувався побити його, бо почував перед цим іспанським солдатом мимовільне благоговіння.

Безперечно, Сервантес був надзвичайно благородною людиною, готовою на всяку самопожертву і на подвиги. Він завжди ставив собі величезні завдання, ставив до себе величезні вимоги. Чого тільки йому не довелося пережити! Але поряд з святим, з людиною, готовою на самопожертву, в цьому солдаті жив надзвичайний веселун. Він гостро підмічав особливості людей, він любив найвеселіший сміх і сам був добрим комічним актором. Це була фанатична, але нестримно весела і різнобічно обдарована натура.

Повернувшись з полону, Сервантес блукав по Іспанії і годюдував. Нарешті, за його колишні заслуги йому дали титул «економічного прикажчика» (якась інтендантська посада). Історія не може сказати напевне, що він там наробив, але тільки його обвинуватили в казнокрадстві, судили, і кар'єра

інтенданта для нього закрилась назавжди. Можна сказати з впевненістю, що це була якась добросердечна легковірність або легковажність, але ні в якому разі не який-небудь здійсний вчинок. Але що Сервантес міг нафантазувати, налегковажити на цій прозаїчній посаді,— цього можна було заздалегідь чекати.

Після цього провалу Сервантес їздить з трупою мандрівних акторів і пише для них п'єси. Пише поеми, повісті, пригоди. Нарешті, пише «Дон-Кіхота».

Перша частина «Дон-Кіхота» блискавично розійшлась по Іспанії. Потім була перекладена на іноземні мови. Всі знали прізвище автора, і всі знали «Дон-Кіхота». Сервантес потрапив якнайбільше в тон всій Іспанії і, незважаючи на це, залишався голодним. Убогий, голодний, він написав другу частину свого великого твору і вмер в цілковитій бідності.

Така доля цієї людини, типового представника третього стану *. Без усякого майна, живучи то мечем, то пером, ні на що не скаржачись, він створює один з найбільших романів, які будь-коли писала рука людини.

Значущість роману видно і в тому, що чим більше вдумується в нього, тим глибше стає його зміст.

Що являє собою його герой, рицар Дон-Кіхот?

Звичайно говорять так: Сервантес зрозумів, що рицарство вмерло, нема більше ґрунту для рицарів, останній рицар повинен бути смішним. Він вивів такого зубожілого рицаря, який зберіг якесь лахміття від славного віку. На шляху його зустрічаються трактирники, розношики, судді, а не колишня арена для середньовічних пригод. Сервантес з іронією і влучністю описував цей простий прозаїчний світ трактирників і крамарів. Комізм полягає саме в тому, що, живучи серед них, Дон-Кіхот не позбувся середньовічних уявлень. Він налітає з списом на млин, вважаючи його за велетня. Він кидається звільняти розбійників, які його ж б'ють. Дон-Кіхот робить на кожному кроці дурниці, перебуває у збудженому, сповненому ілюзій стані. Він б'ється лобом об дійсність, і ми регочемо. За цим тлумаченням, головне значення Сервантеса в тому, що він поховав феодалізм.

Таке тлумачення великого роману значною мірою вірне. Можна зупинитися на цьому і сказати: Сервантес з надзвичайним блиском описав послідиша рицарства, зробив його безмежно смішним, так що після цього рицар, який хотів би зберегти старі свої алюри, не зміг би показатись на вулиці, на нього б пальцями показували і говорили б: ось Дон-Кіхот.

Але чи в цьому полягає велич роману? Якщо так, то чому ж Дон-Кіхот нам симпатичний? Чому він так привертає до себе людей? Чому він примушує іноді плакати? Чому Сервантес вкладає в уста Дон-Кіхота іноді такі мудрі слова, сповнені глибокого змісту? Чому його зброєносець Санчо Панса —

здоровий глузд і непитуший, який тюпає за ним на своєму ослі,— чому ця проста людина так його любить і готова куди завгодно за ним піти, наче нитка за голкою? Чому закінчується роман тим, що, вмираючи, Дон-Кіхот зрікається всіх своїх безглуздь і говорить: «Напишіть на могилі, що я був добрий Аллонсо»? І чому в різні епохи знову і знову повертаються до образу Дон-Кіхота, і не тільки для того, щоб посміятись. Тургенев, наприклад, заявляє, що важко бути Дон-Кіхотом, що Дон-Кіхот — свята людина, бо в нього слово не розходиться з ділом.

Дон-Кіхот вважає, що треба захищати пригноблених, вносити правду в світ. І ось він, на своїй виснаженій шкaпі Росіанті, з своїм картонним панциром, не маючи ніякої влади, ніякої сили, кидається в бій. Його лупцюють справа і зліва, лають, плюють йому в обличчя, а він виблискує своїм блискучим мечем і цинковим тазом, який заміняє йому шолом, і думає, що захищає правду на цьому світі.

В цьому велика сила ідеалізму, сила величезної доброти, справжнього людського благородства.

Сервантес сам як слід не знав, як ставитися до Дон-Кіхота. Ховати феодалізм він ховав, але ховав не просто. Він реговав над цим феодалізмом, але й оплакував його кращі риси — кращі рицарські заповіти.

Ви пам'ятаєте, що в перші часи феодалізму, коли духівництво старалось пристосувати християнство з його любов'ю до ближнього, з його ідеалом служіння вічній правді до феодального ладу, воно виставляло високий ідеал рицаря, воїначенця, який робить все в ім'я Христа і звершує свої подвиги на благо ближньому. Звичайно, це був тільки ідеал. Коли рицарство стало вироджуватися, це фантастичне уявлення пережило себе в рицарських романах і легендах. І Сервантес, який сам був благородною людиною, був сам Дон-Кіхотом і вважав, що справжня людина повинна віддати себе за ближнього, був кращим представником тодішньої буржуазії в її прагненні вирватися з пазурів неправди,— цей представник вільної, невизначеної ще буржуазії схиляється перед старим ідеалом. Він радий би, щоб світ був таким, яким хоче його бачити Дон-Кіхот. На жаль, він не такий. Чи співчуває Сервантес трактирникові, крамареві? Аж ніяк. Ви одразу бачите, що реальний світ для нього вульгарний, сповнений неправди, сповнений насильств. Цей герцогський двір, ці блазні горохові, які знущаються з Дон-Кіхота так жорстоко, так безглуздо,— ви відчуваєте, наскільки вищий від них усіх Дон-Кіхот. Світ злий, світ гидкий, а Дон-Кіхот добрий, він готовий заступитися за всіх, готовий все віддати за інших. Однак світ сильний, а він слабкий. Ось це й робить його комічним.

Ви відчуваєте, що автор говорить: так, правда, життя сіре, дійсність перемогла романтику, дійсність перемогла ідеалізм.

Вмер ідеал, вмерла справжня доброта, вмер подвиг. У ваших сірих буднях, у вашому світі трактирників ідеальний рицар смішний, він перетворюється на комічну фігуру. Але зрозумійте, падлюки, що цей смішний Дон-Кіхот в тисячу разів вищий за вас, що він подвижник, що він добрий. Ви смієтесь з нього, і читачі сміються, і я сам сміюсь, але в той же час ми всі відчуваємо, що його душевна велич нас зворушує, хапає нас за серце.

В «Дон-Кіхоті» змальована сутичка високого ідеалізму і буденної дійсності. Ми бачимо, як автор знущується тут з ідеалістів, які приймають за дійсність свій ідеал, але разом з тим яку данину глибокої поваги він віддає цим ідеалістам!

А як можна розв'язати це питання про ідеал і дійсність? Воно може розв'язатись тільки тепер. Тільки ми, комуністи, перебуваємо в такому становищі, коли найвищі ідеали людства стають не донкіхотством, а дійсністю, коли вони не викликають на обличчі гіркої усмішки, не вважаються безглуздям, а є дійовим вченням. Наша програма сильніша за всі, що будь-коли існували, закликає служити людству і його великому розквіту. Але ця програма побудована на об'єктивному вивченні реальної дійсності, вона створилась тоді, коли виступив клас, який становищем своїм не міг не бути великим ідеалістом, для якого його визволення мислиться як визволення всього світу, і який разом з тим є сила, в паруси якої дме вітер самої історії. В XVI—XVII століттях, звичайно, цієї сили ще не було зовсім, і Сервантес був тільки визволеною Ренесансом особою, вільним інтелігентом, що мріяв про красу і правду життя. Він почував себе ближчим до Дон-Кіхота, ніж до його прозаїчного оточення, бо в цього фантаста було більше благородства і подвигів.

Ось ці суперечності і дають таку багатокольоровість, багатобарвність, таку глибину творові Сервантеса і роблять Дон-Кіхота вічною фігурою.

Два слова про зброєносця Санчо Панса. На перший погляд, Сервантес ставиться до Санчо Панса дуже зневажливо. Правда, Санчо Панса краще знає дійсність і повинен би бути менш смішним, ніж Дон-Кіхот. Якщо відділити його від Дон-Кіхота, він жодного трактирника не прийме за господаря замка, не буде просити про посвячення в рицарі, не буде нападати на хресний хід або на отару баранів, гадаючи, що це військо. Нічого цього він не зробив би. По суті, в ньому нічого смішного нема,— проте ми сміємось з нього. Чому? Тому, що він благородним словам Дон-Кіхота протиставить прості, банальні приказки. І ви почуваете, що той витає в небесах і говорить ширококомвні, але прекрасні речі, а цей дріботить за ним на коротких товстих ногах і весь час дуже близький до землі. Він, мабуть, близький до неї аж до вульгарності, і треба було б їм посваритись; але становище пом'якшується тим, що

Санчо Панса завжди погоджується з Дон-Кіхотом. Санчо готовий відмовитися від свого здорового глузду. Ми бачимо в ньому риси глибокої добродушності, дивуємося його сердечним якостям, його безкорисливості. Дон-Кіхот йому обіцяє всякі блага, але ж нічого цього нема, навіть платні йому не дають. Іноді Санчо збирається піти від свого вождя, але зараз же розкаюється, плаче, волохатими кулаками втираючи обличчя: я з вами, добрий рицарю! В тому, що він здоровим селянським серцем відчуває, що Дон-Кіхот — прекрасна людина, — є щось дивне. Ми чуємо, що є щось спільне між цим глибоко прозаїчним, товстим Санчо і самим рицарем, що недарма Санчо є його відданим сподвижником. Мало того, що знущаються з Дон-Кіхота, — знущаються і з Санчо, роблять його, для знущання, губернатором неіснуючого острова. Але згадайте, яким був губернатором Санчо: адже він був мудрим губернатором! А коли він прощається з владою і говорить, що вона йому не потрібна, то в простих словах висловлює глибокий осуд самій ідеї панування і всьому бюрократичному ладові. І це після того, як він показав себе прекрасним губернатором! Дай боже всякому іспанському губернаторові бути таким, яким був Санчо Панса; але таких не було — всі були хабарниками і грабіжниками.

Тут Сервантес ніби говорить про майбутнє. Скільки в цих людях, в цих зневажуваних всіма селянах, скільки в них справжньої золотої доброти, справжнього глибокого здорового глузду. Які це гарні хлопці! Коли б їм дати справжню освіту, дати можливість вийти з темряви, з їх вузькості, які з них вийшли б пречудові люди!

Роман Сервантеса, як і всякий великий твір, написаний в епоху Відродження, є апеляція до майбутнього. Смішний Дон-Кіхот, смішний Санчо Панса; але вони — кращі за всіх. В усій Іспанії нібито нема більше жодної порядної людини, і вони гинуть, бо не прийшов ще їх час.

Сервантес і його «Дон-Кіхот» — це не тільки письменник і книга, які пережили багато сотень років, з інтересом читають цю книгу і діти, і посивілі мудреці, книга перекладена всіма мовами світу і все знову і знову перекладається і видається; ще важливіше те, що це ціла ідеологія. Аналізуючи її, ми можемо сказати: в глибинах цього світу, схожого на сучасний нам буржуазний світ, ідеалізм гине і сам собою іноді здається смішним. В цьому осиному гнізді ідеалістом бути не можна, а будь вовком, вий по-вовчому. Інакше будеш смішним. А тимчасом людина благає: врятуйте мене, дайте мені свободу, дайте мені застосування, а я в цьому світі задихаюсь.

Дон-Кіхот і Санчо Панса будуть в цьому світі задихатись, поки не почне здійснюватись соціалізм. А коли соціалізм почне здійснюватись, дуже багато полум'яних утопістів, Дон-Кіхотів, фантастів знайдуть застосування для свого героїчного

романтизму в роботі для революції, перестануть бути фантастичними рицарями, а стануть справжніми практиками. І чим більше вони будуть вірити в свій ідеал, чим більшими практичними ідеалістами виявляться, тим надійнішими і сильнішими сподвижниками нашої загальної справи вони стануть. І часто людина зовсім панчовського типу, таке ж золоте серце і здоровий глузд, яка все своє життя була водовозом, відгукується на заклик революції і іноді навіть стає губернатором — яким-небудь головою губвиконкому,— і не осоромиться. В нашому революційному середовищі і Дон-Кіхоти, і Санчо Панси є дуже бажаними типами і стають справжніми борцями за майбутнє.



БЕКОН В ОТОЧЕННІ ГЕРОЇВ ШЕКСПІРА

Шекспір з чудовим, ніким не перевершеним генієм відзначив і описав це по-своєму страшне і разом з тим світле і славне явище — могутнє зростання розуму в сучасному йому суспільстві. Ми хочемо, скориставшись шекспірівськими образами, точніше визначити властивості і тенденції розуму одного з найблискучіших представників його в ту епоху — нашого героя Френсіса Бекона.

Боротьба відіграє величезну роль в усіх творах Шекспіра і, можливо, найбільше в так званих королівських хроніках.

Кінець Середньовіччя і початок Відродження, свідком яких був Шекспір, відзначалися бурхливим індивідуалізмом, розпад ще досить міцних соціальних зв'язків давав себе знати скрізь. Як об Бурхард у своїх глибоких творах, присвячених Відродженню, відзначає це звільнення індивідуальності і активне прагнення її знайти в собі своє самовизначення і самотійно визначити свій життєвий шлях, як одне з основних явищ всієї цієї епохи.

Вільна особистість безперестану захоплює Шекспіра. Її доля завжди глибоко цікавить його. Що чекає цю вільну особистість: чи перемога, яка увінчає всі зростаючі в ній бажання, чи передчасна загибель? І те і друге можливе в цьому величезному хаотичному світі, де окремі волі протипоставлені одна одній так нещадно. Шекспірівські особи (ще більше, можливо, герої безпосередніх попередників Шекспіра — групи елізаветинських драматургів, академістів) запитують себе — чи не все дозволено? Адже церковний авторитет надзвичайно знизився, віра в бога стала дуже мізерна, і на місце божественної волі, яка цілком точно викладена в ученнях, зібраних церквами, ввижається якесь інше божество — чи то Пан, чи то якась темна доля, навряд чи добра, навряд чи справедлива, може, навіть просто жорстока, що скоріше втішається стражданнями смертних, ніж співчуває їм.

Якщо все дозволено, тоді залишається таке питання: що ж з дозволеного виявиться досяжним?

Всяка кара — чи викличе її збіг обставин, чи буде вона жорстокою реакцією держави, громадськості, ворогів — зводиться зрештою до невдачі. Якщо людина впала під ударом такої кари, це значить, що вона не розрахувала своєї поведінки, що, прийнявши більш чи менш вірну — морально в очах людини Відродження — тезу «все дозволено», вона забула, що це не означає, ніби все ніким не захищене, ніби можна егоїстично хижачити в світі завоювань, забула, що існує суспільство, державні сили і інші, можливо, ще кращі, ніж вона, озброєні хижачки.

Не треба бути моральним — мораль в боротьбі служить тільки перешкодою; правда, дуже часто мораль буває і корисна, але тільки як маска, за якою можна приховати свій цинізм і жорстокість. Але треба бути розумним. Треба бути дуже і дуже розумним. Треба вміти грати різноманітні ролі у відповідності з тим, чого вимагають умови. Треба вміти імпонувати іншим людям. Треба вміти підкорити їх силою. Треба вчасно розрахувати ті сили, які викликаєш, притому в їх зростанні. Бути розумним — це якраз значить зовсім скинути з рахунку всяку релігійну і моральну нісенітницю, всякі забобони, всякі уявні величини і тверезо дивитися на життя. Але це водночас значить тверезим поглядом бачити в житті реальну небезпеку.

Ніхто з геніїв світової культури не відзначив з такою увагою, з такою пильністю і з такою геніальністю, як Шекспір, появу розуму в світі, появу інтелекту, ума як такого, розкованого ума, розвінчаного ума.

Розум оголошений надійним керівником. Але у Шекспіра ця сила викликає величезний сумнів. Він далеко не впевнений в тому, що цей провідник не є майже завжди таким, що веде до загибелі. В усякому разі, пихатість і піднесення інтелекту — це тема, яка не тільки захоплює, але й мучить Шекспіра. Він пройнятий величезною повагою до інтелекту. Він аж ніяк не зневажає, він аж ніяк не ненавидить навіть найцинічніших «рицарів інтелекту». Він розуміє їх особливу свободу, їх хижачьку грацію, їх незрівнянну людську гідність, яка полягає саме в тому, що вони нехтують всякі забобони. Але разом з тим він усвідомлює, що доля їх ризикована: той, хто покидає налагоджений шлях, той, хто мандрує за щастям і перемогою в океан, віддавшись на волю вітрів, з одним тільки капітаном на борту — розумом, — той іде на надмірний ризик.

Розум як зброя в боротьбі за удачу — це один бік ставлення Шекспіра до інтелекту, що могутньо проявив себе в його час.

Другий бік полягає в тому, що людині розуму, для якої розум служить ніби сліпучим ліхтарем, стає очевидним багато

що з того, що для інших людей залишалось неясним. Вона раптом з надзвичайною ясністю і чіткістю бачить все навколишнє і самого себе в цьому дивному і страшному світі. При світлі прожектора — розуму — виявлялось, що світ не тільки дивний і страшний, але і підлий, і дурний, що в ньому, можливо, взагалі не варто б жити і що навіть найбільші удачі і перемоги в ньому не виправдують його безглузлого існування, не говорячи про те, що перемоги і рідкісні, і скоро минуші і що над всім панує, в усякому разі, старість і смерть, обов'язкові для всього живого.

Тут розум, що рано прокинувся, — пряма причина страждань свого носія. Тут ми маємо справу з одним з яскравих випадків величезного явища, що дуже точно і чітко визначене в знаменитому заголовку комедії Грибоедова «Лихо з розуму».

Френсіс Бекон, людина розуму, розуму величезного держання і визволеного всією обстановкою епохи Відродження, стикався з обома серіями шекспірівських героїв інтелекту. Коли ми познайомимося ближче з його життєвою мораллю, з правилами життєвої поведінки, які він викладає, ми побачимо спорідненість його з макіавеллістами.

При цьому треба одразу застерегти, що коли Бекон не почуває абсолютно ні тіні піетету до так званої моралі, то він прекрасно розуміє всю важливість моральної маски, всю важливість не дратувати надто великими відвертостями навколишніх, всю важливість вуалювати сміливість самостійного інтелекту словесними поступками ходячим поглядам. І де ж краще це було зробити для Бекона, як не в його відкритих, опублікованих творах, які він присвячував різним високим покровителям! Ця прозора моральна маска однак не може утруднити для хоч трохи проникливої людини розуміння інтелектуалізуючого аморалізму Бекона, що йде надзвичайно далеко.

Тільки з цієї точки зору можна пояснити і поведінку Бекона в окремих випадках його життя, коли цинізм його перестрибував всі межі і навіть у вільному суспільстві Ренесансу викликав проти самого Бекона ворожу реакцію. Цим же пояснюється і уявна «легковажність», з якою Бекон загубив свою блискучу кар'єру хабарництвом, недосить навіть на тодішній час прихованим, недосить спритним.

Але якщо всі риси Бекона — його життєва мудрість, його хитромудрість, його безпринципність — ув'язуються з шекспірівськими героями вільного інтелекту, то Бекон, безперечно, тісно зв'язаний і з траурнішими, разом з тим і благороднішими типами Шекспіра — з його гамлетівськими типами, з яких ми зупинимось на трьох: на Жакові-меланхоліку — це Гамлет в зерняткові, на самому Гамлеті і на Просперо, який є ніби величним акордом всього гамлетизму.

Звернемося насамперед до шекспірівських циніків. Їх чимало. Найперше, величезне місце серед них займає король Річард III.

Як я вже сказав, у Шекспіра боротьба індивідуальностей між собою (головним чином, за владу) відіграє величезну роль, особливо в королівських хроніках. Король Річард III є завершенням хронік Шекспіра. В самому персонажі Річарда III Шекспір дає найзакінченіший витвір того часу — часу нещадного всезнищення честолюбної знаті.

Історичний Річард III, можливо, і не був такої чорний, як його змальовує Шекспір. Це був войовничий, честолюбний король, король достатньою мірою нещадний у своїй політиці, але навряд чи набагато гірший або кращий за інших. Однак факт залишається фактом: народні маси особливо сильно не злюбили Річарда III. Про нього взагалі склалось уявлення як про людину вкрай лукаву і по-звірячому безжалісну; готові були вірити в усю ту довгу серію злочинів, з допомогою яких він ніби добився влади і підтримував її. Мабуть, недалеко від істини ті критики, які говорять, що характеристика Річарда III користувалась таким великим успіхом у лондонської публіки тому, що образ, даний Шекспіром, збігався з тим образом, якого ця публіка чекала. Однак якщо навіть звернутися до Голіншед (тобто до тієї безпосередньої характеристики, з якої Шекспір черпав свій основний матеріал), то можна сказати, що Шекспір не цілком на цей раз був вірний своєму основному джерелу; він значною мірою опинився в залежності від відомої книги, написаної про Річарда III одним з найбільших інтелігентів Відродження — Томасом Мором, найбільшою фігурою часів царювання Генріха VIII і своєрідного, можна сказати, попередника як Бекона, так і Шекспіра.

Канцлер Томас Мор, що взяв на себе складання біографії Річарда III, написав насправді глибоко полемічний і політичний твір. Томас Мор старався не стільки підслужитися до дому Тюдорів, скільки звеличити його за рахунок попередників, — не як підлесник, звичайно, а остільки, оскільки взагалі він намагався свою гуманітарну і глибоко, по суті, прогресивну буржуазну політику здійснювати під захистом Тюдорів (правда, це не дуже вдалось, і сам Томас Мор впав жертвою жадливого деспотизму Генріха VIII).

Генріх VII — граф Річмонд, безпосередній переможець Річарда III, перший Тюдор на троні — являв собою якнайогиднішого скнару і дуже бездарну людину. Це не заважало Томасу Морю всіляко натякати на те, що граф Річмонд — це світлий рицар, який приніс з собою перемогу правди і покарання зла, а Річард III був ніби виплодом пекла, гіршим породженням середньовічної ворожнечі.

Цю ж точку зору на глибоку порочність Річарда III за-

своїх від Мора і Шекспір. Однак ми одразу бачимо величезну різницю. Для Мора Річард III тільки політично негативна величина, поганий монарх, якого вдалось звалити доброму монархові з династії, слугою якої був сам Мор; для Шекспіра — це людська особистість, величезна культурна історична фігура, неповторний, велетенський характер.

Шекспіру і в голову не приходить якось реабілітувати Річарда III, заперечувати якийсь його злочин — навпаки, він приписує йому такі злочини, про які не говорить і сам Мор; але він не робить з цього ніяких, так би мовити, поетичних або етичних вказівок. Річард III у Шекспіра — чудовисько, але чудовисько таке прекрасне, таке обдароване, таке щасливе, таке цілісне, таке сміливе, що Шекспір милується ним.

Бувши багатограним психологом, Шекспір старається розпізнати в Річарді різні риси і показати їх в різних перипетіях його душевного життя. І однак, незважаючи на те, що політично Шекспір повинен весь час осуджувати Річарда III, як узурпатора, незважаючи на те, що він нагромаджує жах на жах, що він весь час апелює до глядача, викликаючи його гнів проти безсовісного Річарда, — незважаючи на все це, Шекспір разом з тим поважає Річарда. Повторюємо, він милується ним. Він не хоче ні на хвилину знизити самого принципу макіавеллістів, тобто принципу раціоналізованого честолюбства, державного честолюбства, спрямованого на певну мету з усіма ресурсами наукового аналізу і хижого лицемірства, яке доводиться до кінця.

Хроніка, присвячена Генріху VI, мабуть, написана в основному не Шекспіром, і дуже важко по-справжньому розібрати, де справжні шекспірівські місця. Однак в зв'язку з тим, що Річард III в усьому головному написаний Шекспіром, можна твердити, що ті попередні шаблі драбини, які драматургія дає в хроніці про Генріха VI, підготовляючи хроніку про Річарда III, належать саме Шекспіру. В такому разі перед нами справжній розвиток характеру.

Глостер (майбутній Річард III) — насамперед бравий воюючий. Він не боїться кровопролиття, не шкодує крові — ні своєї, ні чужої. Він енергійніший і активніший за інших своїх родичів. Він буйний хлопець, і тому його бояться. Разом з тим він — потвора. Риси його фізичної потворності відмічаються у «Генріху VI»; вони роблять його несимпатичним, навіть відштовхуючим для близьких, віддаляють його від них, ізолюють, примушують його розраховувати, головним чином, на самого себе. Психологію, що впливає звідси, Глостер висловлює в «Генріху VI» кількома монологами, яких ми тут наводимо не будемо, бо на самому початку хроніки «Річард III» ми зустрічаємо блискучий і підсумовуючий монолог (характерний, між іншим, для того художнього прийому, з допомогою якого Шекспір нам розкриває свого Річарда).

Річард — цинік, він сам прекрасно розуміє, що робить, він нехтує забобони і не боїться ніяких злочинів. Злочин — зовсім для Річарда не злочин, коли це засіб, який веде до мети. Собі самому він через це малює свій план одверто і безбоязно. Але, зрозуміло, навряд чи можна припустити у Річарда якогось наперсника, якому він почав би розповідати цей план з усією одвертістю. Допущенням такого наперсника був би зіпсований характер Річарда III: він повинен бути досить потайним перед іншими! Але тут на допомогу драматургові приходять монологи. Річард III, залишаючись на самоті, міркує і з надзвичайним блиском образів розкриває перед глядачами (які вважаються відсутніми) свій внутрішній світ. Наводимо цілком монолог, який є разом з тим ніби вступом в усю драму.

Г л о с т е р

Нарешті сонце Йорка обернуло
Звад наших зиму в літо світлодаїне¹,
І хмари, що над домом нашим висли,
Поховано в глибокім лоні моря.
Вінки звитяги нам чоло вінчають,
Поштерблена висить спокійно зброя,
Грозу боїв веселоці змінили
Й жахливі марші — чарівна музика.
Розгладив зморшки грізночолоий бій,
Не мчить на конях у броні, не віє
Він страхом в душі ворогів лякливих,—
Танцює спритно він в покоях дами
Їїд звуки лютні млійно-любострасні.
Не створений для ігор я любовних,
Для піжних заглядань у дзеркала;
Я грубий, велчі мені бракує,
Щоб серед німф розпутних величатись.
Брехлива скривдила мене природа —
Ні постаті, ні вроди я не маю,
Потвора недороблена, у світ цей
Дочасно кинута напівлюдина,
Такий бридкий, кульгавий, що й собаки
На мене брешуть, як до них наближусь.
У мирну пору що мелодій млявих
В яких розвагах бавитиму час я?
Хіба на сонці тіль свою зорити
Чи про свою потворність міркувати?
Відтоді як я знаю, що коханцем
У дні ці балакливі я не буду,—
Поклав собі негідником я стати
Й прокляв пусті забави наших днів.

Вдумуючись в цей монолог, доводиться визнати, що Шекспір відводить перше місце серед мотивів «злочинних справ»

¹ Після битви під Тоутоном Едвард IV з династії Йорків, що здобула престол, наказав зобразити в своєму гербі три сонця.— *Ред.*

Річарда тому, що він «кульгавий і гидкий» і тим самим поставлений у винятково невідгідне становище з точки зору мирного життя, з точки зору придворної галантної культури.

Треба однак одразу ж відзначити, що коли Глостер говорить тут про «злочинні справи», то насправді до злочинства він ставиться надто поблажливо, і одразу ж відчувається, що він зовсім не думає розглядати себе як персонаж «другого сорту» тільки тому, що він фізично поганий. Навпаки, відчувається, що ця фізична потворність, яка прирікає на своєрідну самотність, тим більше загартовує його в головному, в чому він знаходить себе, в чому знаходить головну насолоду життя — саме в боротьбі, в перемогах, в досягненні своєї мети шляхом перетворення людей в безвольні свої знаряддя. В знаменитій сцені між Річардом III і Анною Шекспір поспішає зараз же показати це. Справа не тільки в тому, що тут Річард виявляє велику здатність інтригана, який вміє швидко співставити події і бачити, як треба їх спрямувати, як скомбінувати, щоб по змозі скоріше наблизитись до трону. Так само точно, незважаючи на всю важливість цього, головне не в акторстві, яке виявляє тут Річард, не у велетенському вмінні прикидатись і тим самим обманювати людей. Специфічність сцени в тому, що потворний Річард говорить про свою любов, про пристрасть, про те, що він добивається руки дружини вбитого ним чоловіка, що він за короткий строк переламає на своєрідну симпатію до себе ненависть Анни. Це показує, що напівгорбаті плечі, суха рука, неоднакові ноги Річарда III анітрохи не перешкоджають йому навіть тоді, коли треба користуватися еротикою як своєю зброєю.

Я хочу зупинити увагу читача на розмові Річарда з Бекінгемом. Ця розмова показує, яку взагалі величезну роль відіграло у відносинах тодішніх інтелектів вміння прикидатись — лукаве акторство.

Глостер запитує в розмові з Бекінгемом:

Кузен, чи вмієш ти тремтіти й бліднуть,
Переривати подих на півслові,
То починать, то знову замовкати,
Немов від страху збожеволів ти?

Бекінгем

Ого! Удати трагіка я зможу:
За кожним словом буду озиратись,
Здрігатися, чекати небезпек
Від кожного стебла. Страшливий погляд
І сміх удаваний — мені до послуг,
І ними по потребі можу я
Щомить прикрити хід свій стратегічний.

Високий рівень саме такого акторства показує сам Глостер в сцені з народом. Вона чудова своїм закінченим лицемірством. Тим, хто не читав або не пам'ятає її, рекомендую

прочитати. А тут обмежусь тільки вказівкою на те, що Глостер не тільки вміє приховати свою клишоногість, хижацтво, войовничість, свій уїдлиий, нищівний сарказм, який для нього так характерний: він надіває на себе маску християнина, молитвенника, майже святої людини, що ненавидить людську суєту,— і все це для того, щоб тим простіше, тим легше закріпити за собою, можливо, короткочасний настрій народних мас, що захотіли шукати в ньому короля, покровителя порядку. Пізніше, коли історичні сили починають уже повертатися проти нього, з якою неймовірною відвагою веде він свою розмову з королевою Єлизаветою, сватаючись до її дочки! Скільки пристрасті, скільки руху, скільки чарівної ніжності приховано в словах Річарда! Може видатись, що навіть життєво досвідчена Єлизавета, яка чудово його знає, виявиться ним обманутою. В усякому разі, як йому не важко це, він знову ставить величезну ставку і з колишнім умінням, з колишнім самовладанням створює нову цілу систему політичних взаємовідносин, цілу систему союзів з тими, кого він страшенно скривдив, щоб знову побудувати міцний фундамент під своїми ногами.

Але фігура Річарда була б зовсім не закінченою в наших очах, коли б ми не бачили, як буде Шекспір саму загибель Річарда III.

Річмонд з великим військом іде проти нього. Один за одним погані друзі Річарда переходять на бік ворогів. Все ясніше стає, що ворог цей набагато сильніший. В той же час Річард внутрішньо неспокійний. Після ряду інших злочинів він вбив ні в чому не винних дітей. Тут мотив, який пізніше розгорнув Пушкін у своєму «Борисі Годунові», проявляється з величезною силою. Але Річард — не Борис. Хоч він і почуває докори совісті, хоч в ньому живе людська натура, яка не може згідно з тисячолітньою традицією не дорікати хоча б уві сні нелюдською жорстокістю,— все ж він звільняється від усіх цих страшних снів і докорів, від усього внутрішнього неспокою, коли настає ранок і коли треба йти в бій.

Ми можемо тільки порекомендувати прочитати і цю цілком геніальну сцену, де кожне слово малює нам монументальний штрих страшної, потворної людини.

А тут обмежимося наведенням останньої закличної промови Річарда, яка захоплено малює його макіавеллістичну політику, його вміння вибирати якраз те, що треба сказати для натхнення тих, хто насправді зовсім не є його друзями, зовсім не є ідеально настроєними «патріотами». Тут позначається більше ніж наполеонівське знання психології маси. А разом з тим — яка внутрішня рішучість, який внутрішній спокій, що прийшов услід за схвильованою ніччю, щоб освітити собою вирішальний момент боротьби!

Ідїть, панове, на свої місця,
Хай сні безглузді духу не бентежать,
Бо ж слово «совість» — лиш для боягузів
Та щоб на дужих наганяти ляк.
Закон нам — меч, і совість нам — кулак.
Сміліше в бій на ворога лихого!
Не в рай, то в пекло спільна нам дорога!
Що вам до сказаного ще додати?

Досить про Річарда III. Звичайно, фігура ця набагато більша від фігури Бекона, але беконівські аморальні настрої багато в чому надзвичайно споріднені з річардівськими. Це та ж сама формація, це той же самий світ.

Можливо, ближче підходить Шекспір саме до масштабу Бекона, коли він створює незаконнонародженого сина Глостера — Едмунда у великій трагедії «Король Лір».

Відзначимо зараз же, що Едмунд також має своє виправдання. Річард пускається в нещадну боротьбу за владу і пояснює це тим, що він фізично потворний. Едмунд пускається в таку саму інтригу і пояснює це тим, що він незаконнонароджений син. Тут ми маємо справу з явним узагальненням.

Шекспір запитує себе: чому зародився стиль людей, які віддають свій розум на службу своєму кар'єризму, своєму честолюбству, які роблять з цього розуму такого небезпечного слугу, такий гострий отруйний kindжал для своєї волі? І він відповідає — так, це все, так би мовити, незаконнонароджені, це все люди, яким доля не дала в руки всього, що вони хотіли б мати. Це люди, які вважають себе знедоленими, обійденими і тому з допомогою чудово побудованих інтриг виправляють помилки, які, на їх думку, допустила природа.

Треба сказати, що перекладач «Короля Ліра» Дружинін в своїй передмові до цієї драми дає чудовий аналіз Едмунда, — аналіз настільки міцно окреслений, що ми вважаємо за краще прямо запозичити в нього цю характеристику:

«Основною рисою його типу є та невимушена зухвалість і безсоромність, які завжди допомагають людині брехати без усякого сорому і надівати на себе будь-яку машкару, діючи повсякчас під впливом одного переважаючого імпульсу — за всяку ціну прокласти собі дорогу, хоча б при цьому треба було пройти через трупи батька і брата.

Едмунд — не просто вузький егоїст, він і не сліпий злочинець, здатний знаходити насолоду в тому злі, яке він чинить. Едмунд — багато обдарована натура, але натура глибоко і рано зіпсована, а значить, така, що має можливість скористуватися своїми незвичайними обдаруваннями тільки на шкоду ближнім. Геніальність Едмунда позначається в кожному кроці його, в кожному слові, бо жодного кроку, жодного руху не робить він, не обдумавши, і таке повсякчасне обдумування до того висушує і голову, і серце Едмунда, що він стає старим не по літах, що він навчається керувати навіть

тими поривами молодих пристрастей, проти яких такою слабкою буває палка юність, що легко спокушається. Іншою безперечною ознакою геніальності Едмунда є те, що все навколишнє піддається магічному впливу його погляду, його слова, загального враження його особи, яка жінкам навіває шалену пристрасть до нього, а чоловікам — довір'я, мимовільну повагу і навіть якийсь страх».

До цієї характеристики ми хочемо додати тільки знаменитий монолог Едмунда, бо цей монолог часто майже дослівно збігається з деякими положеннями «вільної моралі», до якої, хоч би з застереженнями, має тенденцію щільно підійти наш Бекон.

Е д м у н д

Ти — божество, природо! Я корюсь
Твоїм законам. Чи ж мені терпіти
Людських звичаїв невблаганний бич,
Юрби цікавої тяжке презирство
Лише тому, що я цей світ побачив
Пізніш за брата? Незаконний син!
Чом незаконний? Чом зовусь я підлим,
Коли шляхетний маю розум я,
Коли так само дужий і вродливий,
Як роджені від чесної жони?
За що вони кленуть нас і таврують?
За що вони нас підлими зовуть?
Я підлий? Чим? Кому життя дала
Злодійка племениста — природа,
Той більше має здатності і сил,
Ніж сотня йолопів, яких зачато
На пом'ятій, нужній, брудній постелі
У часі поміж вечором та сном.
Чи сьак, чи так, законний мій Едгарде,
Проте я в тебе землі відберу.
Любов отця Едмундові належить,
Хоч сином він і зветься незаконним.
Так, так, законний! Тільки б цей от лист
І задум мій дійшов мети своєї,—
Едмунд, з колиски соромом покритий,
Того зламає, хто побачив світ
На правім ложі. Я расту, міцнію!
Боги, на боці незаконних будьте!

Третім типом інтелектуаліста-циніка, озброєного розумом проти своїх ближніх, ми вважаємо шекспірівського Яго. Звичайно він здається найзагадковішим з усієї серії типів Шекспіра, створених в цій галузі. Справді, неможливо сказати, якими саме міркуваннями керується Яго, коли він здійснює свої вмілі маневри, спрямовані на загибель двох, по суті, в гіршому випадку байдужих йому істот, небезпечні для нього самого і безмежно жорстокі.

Всю мотивізацію Яго Шекспір вмістив у сцену з Родріго. Тут ми бачимо цілу систему якихось дивних самовиправдань. Спочатку Яго входить в змову з шаленою людиною, яка



висловлює шалені побажання, і цілком на щастя, так собі, підло жартуючи, погоджується сприяти її бажанням, аби та наповнила його гаман грішми. Але потім виявляється, що Яго має й інші мотиви для того, щоб капостити Отелло і Дездемоні. Тут і якісь підозріння відносно того, що досить легковажна дружина Яго, яку не дуже високо цинив сам чоловік, була недосить суворою щодо генерала. Тут і інші якісь міркування, дрібні, суперечливі.

Одразу впадає в вічі, для чого такому тонкому психологу, як Шекспір, знадобились всі ці мотиви. Ясно, що вони потрібні не для того, щоб справді мотивувати поведінку Яго, а для того, щоб показати, що Яго сам не знає мотивів своєї поведінки.

З усієї цієї довгої сцени, яка являє собою неспокійні шукання якогось приводу для величезного злочинного плану, який буде здійснюватись з найтоншою хитрістю і залізною волею, важливим виявляється не те, що має характер мотиву, а та характеристика, яку дає Яго людській волі взагалі. Втім, зараз же зробимо застереження: зовсім не «людській волі взагалі», а людській волі таких людей, як Яго, мабуть, таких, як Річард III, як Едмунд, як всі ці макіавеллісти в політиці і в приватному житті, — значною мірою таких, як і наш Френсіс Бекон.

Ось це дивне місце:

Яго. Не маєш сили? Дрібниці! Бути таким чи іншим — залежить тільки від нас. Наше тіло — це наш сад, а наша воля — садівник у ньому: чи ми схочемо посадити там кропиву, чи посіяти салат, чи виплекати гісоп, кмин, чи схочемо ми прикрасити цей сад одним сортом трав, чи різними рослинами, чи схочемо занедбати його, лінуючись, чи обробляти його ретельно, — е!.. і сила, і розпорядна влада над цим завжди лежать у нашій волі. Якби на терезах нашого життя не було шальки з розумом, щоб урівноважити шальку почуттєвості, то наша кров і паскудність нашої натури призвели б нас до найбезглуздіших наслідків; але ми маємо розум, щоб охолоджувати наші шалені поривання, наші плотські бажання, наші нестримні похоті; ось чому те, що ви звете коханням, е, на мою думку, протистий паросток або штучно прищеплена гілочка.

Цілком очевидно, що Яго прекрасно усвідомлює в собі величезну силу; він розуміє, що він сам собі господар; він розуміє, що в цьому садку, який він тільки що змалював нам, він може розсадити незвичайні серії найтонших отрут; він розуміє, що він — людина твердої волі і ясного розуму, людина, не обмежена ніякими забобонами, не є рабом ніяких законів, що лежать поза ним, ніякої моральної гетерогонії, і що така людина — страшний силач. В ті часи, це присмеркові, коли величезна більшість не вміла застосовувати розум, коли майже всі були зв'язані релігійними і моральними забобонами, такий вільний силач почував себе чимсь подібним до новгородського богатиря наших билин: кого за руку схопить — рука геть, кого за ногу схопить —

нога геть. Він може викликати будь-кого на життєву шахову партію і обіграти, залишити в дурнях, позбавити майна, честі, дружини, життя і самому залишитися непокараним. Якщо і є тут певний ризик, то хто ж не знає, скільки втіхи додає до гри ризик для справжнього гравця? А Яго — справжній гравець. Це отруйна весняна квітка весни розуму; вона тільки що розцвіла, вона втішається своєю новизною, вона зараз же хоче використати силу своєї молодості, вона кидається в бій.

Але чому саме кидається Яго на Отелло? Чому саме нападає він Дездемону? Звичайно, причини, які він наводить, смішні. Ні, він кидається на Отелло, бо Отелло — його командир, бо це знаменитий генерал і майже велика людина, бо він вкритий славою, бо він перемагав безліч небезпек, почуває себе мужнім, могутнім. Хіба не приємно перемогти таку людину? Проте перемогти його легко, бо він простий, довірливий, спалахує від вогню, мов солома; на ньому дуже легко їздити верхи, його дуже легко водити за його чорний ніс. А хіба це не втіха? Хіба не втіха відчутти себе, поручика Яго, пройдисвіта, який ніде нічим не відзначився, поводитирем, володарем, долею, провидінням, богом цього знаменитого, запального, могутнього, небезпечного, вогненного генерала?

А Дездемона? Вона — дочка сенатора Бранціо, вона — найтонша квітка венеціанської культури, вона вся поетично-чуттєва і благородно-віддана, вона вся — мов пісня, мов найчарівніша казка. Вона — це велика нагорода, найбільша, яка може дістатись людині; і вона цілком віддалась Отелло, йому призначала себе в нагороду. Але вона довірлива, вона беззахисна, вона благородна. Вона не може запідозрити ні в кому підступності, вона навіть не знає, що це таке підступність. Її дуже легко заманути в будь-які сіті. А хіба це не приємно — відчутти таку красуню, таке чудо природи, залежним від тебе, штовхнути її, куди хочеш — на страждання, на загибель, переробити її з благословення, з насолоди на муку, на кару?

Все це Яго передчуває своєю тонкою душею відродження, і він завчасно радіє, він завчасно бачить себе богом цих людей, вірніше — дияволом цих людей. І бачити себе дияволом, який порядкує такими високими людьми, — це сповнює його гордістю.

Такий його мотив.

Він додатково дуже важливий для змалювання інтригана. Зараз все не те, зараз інтриган вже втратив свою свідомість. Справжні, суцільні інтригани бігали по земній кулі в сімнадцятому-вісімнадцятому століттях. Саме тоді можливі були найчудовніші комбінації боротьби людських хитрощів, саме тоді можливий був розквіт любовного інтриганства,

наприклад, такого, яке ми бачимо досконало описаним у француза Шодерло де Лакло.

Взагалі кажучи, всяке еротичне інтриганство було відносно далеке від Френсіса Бекона, як ми це побачимо з його біографії. А інтрига в цілому була досить улюбленою атмосферою нашого філософа, в чому ми також незабаром переконаємось. Я не знаю, чи діяли в ньому коли-небудь такі великодиявольські сили честолюбства, як в Річарді III, або такі дрібнобісівські, але нестримні і бездонно підлі, як у Яго. Ті інтриги, які йому доводилось вести, найближчі до едмундівського типу.

Так, так, Френсіс Бекон вважав себе не зовсім законнонародженим. Він не вибирав своїх батьків, але коли б вибирав, він би вибрав інших. Він повинен був завжди клопотати через своїх високопоставлених дядьків. І все ж він боровся з сильним супротивником — Куком. Він мав найхитромудрішу і найдивнішу дружбу, яку знає світ, з найоригінальнішою фігурою свого часу — Ессексом. Йому доводилось бути підлесником найпідліших людей, подібних до короля Якова і його улюбленця Бекінгема. Йому доводилося бувати серед безсовісних придворних, хитрих юристів, бувалих парламентарів, в світі небезпечному, в світі безпринципному, в світі підстерігаючому — і в цьому світі він міцно забезпечив собі величезну кар'єру, забезпечив її майже цілком інтригами, добрався до такого верху, що одного разу у відсутність короля Якова розіграв з себе монарха в Лондоні. Потім — зірвався. Зрозуміти всю цю його сторону можна, тільки визнавши власну його моральну філософію, висловлену ним однак обережно, і освітивши її тим, чим ми зараз освітили, тобто психологією безсовісних рицарів інтелекту, а вона якраз і відбита у тих трьох типах Шекспіра, про яких ми розмовляємо з читачем.

Повернемося тепер в інший бік. Подивимось на ті фігури Шекспіра, в яких відбите весняне і безмежно сумне «лихо з розуму» тодішнього віку.

В розумінні, так би мовити, науково-психологічних спостережень розуму Шекспір мав попередників і сучасників. В галузі д його інтелекту він мав чудово концентрованого вчителя в особі Макіавеллі.

В даному разі роль Макіавеллі міг грати Монтень, характерно, що поява роздумуючого і глибоко сумного розуму, оточеного при тому ж безмежною, хоч і печальною симпатією самого автора, зв'язується у Шекспіра з спорідненою Монтеню тенденцією — протиставленням «пастушачих» філософських основ придворному чванству.

Бертло у своїй праці «Життєва мудрість Шекспіра і Гете» старається довести, що Шекспір взагалі віддав дуже велику данину проповіді витонченої простоти життя як контрасту

зарозумілості і марній розкоші, а це й була внутрішня сторона пасторальних настроїв XVI, XVII і частково XVIII століть. Як би там не було, п'єса Шекспіра «Як вам буде завгодно» є ніби центральна п'єса, безперечно присвячена цій філософії пасторалі.

Нас однак цікавить не ця шекспірівська тенденція. Ми навіть не вважаємо, щоб Шекспір особливо ревно боровся за пасторальний дух у цій своїй комедії. Але нас цікавить одна з центральних, хоч і не особливо важливих фігур цієї п'єси — меланхолік Жак.

Жак кілька разів названий меланхоліком — і це дуже характерно. Він сам старається визначити, в чому, власне, полягає його меланхолія, і робить це особливим, напівблазенським способом. Йому взагалі властиво свою високу мудрість, знахідки свого розуму, які парадоксально відрізняються від того, що бачать звичайно так звані середньорозумні люди, одягати в іронічну, жартівливу форму.

Ось що говорить Жак, визначаючи вид своєї меланхолії:

«У мене не меланхолія вченого, у якого це прагнення проникнути глибше. Не фантастична меланхолія музиканта. Не честолюбна — придворного. Не славолюбна — солдата. Не політична хитрість юриста. Не гонориста, як у жінки. Вона не схожа також на меланхолію закоханого, яка — все це разом. Це особлива, мені властива меланхолія. Вона приготовлена з різних спецій, з різних предметів, і вона складається зрештою із спостережень моїх подорожей і роздумів над моїм досвідом, внаслідок яких в моїй голові створюються надзвичайно примхливі прикраси».

Свої сумні висновки Жак не хоче приховувати від людей. Але він знає, що вони одразу не зрозуміють їх. І в нього виникає бажання надіти на себе строкату куртку, уподібнитись блазневі, якому дозволено говорити парадокси. Він може «під несподіваним виглядом істинної дурості підносити і природну мудрість».

О, якби я блазнем став!

вигукує Жак.

В картату куртку
Я честолюбство загорну своє.

Цей одяг до лиця мені — але умова,
Щоб вирвали з ясної голови
Ту думку, що у ній так глибоко засіла,
Про розум мій

Попробуйте на мене нап'ясти
Костюм блазенський та дозвольте вільно
Все говорити, і ручусь я вам,

Що вичищу набитий брудом шлунок
Зіпсованого світу, тільки б він
Ковтав терпляче мої ліки.

Звідси видно, що меланхолік Жак не ставиться до світу, як до безнадійного хворого. Він просто бачить, що світ серйозно хворий, і думає, що розум, який викрив цю хворобу, може вилікувати її, говорячи істину, хоча б і в одягу блазня.

Жак шукає найточнішого порівняння тому, що являє цей світ, і знаходить його в театрі.

Ми не будемо наводити тут увесь чудовий монолог Жака.

Весь світ — театр,
Чоловіки й жінки в нім — всі актори...

Наведемо тільки його кінець:

Останній акт, як визрілий кінець
Історії багатой й складної,—
Це є нове дитинство, це пора
Без всього: безголова і беззуба,
Без пам'яті, без зору, без смаку.

Цілком ясно, таким чином, в чому полягає розуміння Жаком світу. Це повторення — і повторення не теоретичне, а практичне — знаменитої східної істини: «Хто множить премудрість — скуку множить».

Світ побудований так, що в ньому можна весело грати свою роль, тільки не розуміючи, що ти перебуваєш на сцені. Інакше минуність всього існуючого, марність всього, що відбувається, отруїть тобі всю дію, всю роль.

Питається, як, підносячи подібну істину світові, можна відкрити йому очі на те, що він — «сон», що він — «спектакль», і в якій мірі можна його виправити?

Виправлення, очевидно, повинно зводитися до того, щоб люди по-буддійськи перестали цінити молодість, красу, честолюбство, честь, перемогу, удачу. Все це в їх очах повинно бути позначене знаком нетривкості.

У нашого героя Френсіса Бекона ми також зустрічаємо подібні гіркі афоризми. Він не чужий Монтеню, якого він знав. Однак це не характерно для нього. Смішним є припущення, ніби Бекон є автором Гамлета. Але що Бекон йому споріднений, — в цьому нема сумніву.

Чим особливо відрізняється Гамлет від свого прототипа — Жака? Та тим, що в Гамлеті є макіавеллізм, є інтелектуалізм, він: «принц-талант, принц-людина, принц-воїн». Це не просто «розмовник» — це воїн. (Це саме і спокусило Акімова на його парадоксальну виставу в театрі ім. Вахтангова). Те, що Гамлет є істота вольова, це вже надзвичайно багатом впадало в вічі.

Та й варто тільки перечитати знамениті слова Гамлета, якими закінчується третя дія.

...двоє шкільних друзів,
Яким, немов гадюкам, вірю я,
Везугь наказ; дорогу прометуть
Мені до пастки. Ну й гаразд, нехай.
Це ж втіха, щоб мінера підірвати
Його ж зарядом; лихо, як не вриюсь
Я глибш від них на ярд, щоб їх пустить
До місяця! О, втіха в цьому ділі —
Зіткнути в сугичках дві хитрі сили.

Нічого й говорити, що так міг би розмовляти і Річард III, і Едмунд, і Яго.

На такому шляху Гамлет міг би не тільки витримати боротьбу, але й здобути перемогу. Але це не тишить його, бо він знає, що «світ — тюрма і Данія — найогидніше відділення в ній».

Його гострий розум проникає в усі недосконалості світу. Але розуміти недосконалості світу — це значить протиставити їм якісь високі ідеали. Справді, Гамлету малюється якийсь випростаний світ, світ чесних людей, чесних відносин, але він не вірить, що такий світ може будь-коли бути справді втіленим.

Гамлет найбільше поважає свого друга Гораціо за те, що той сам чесний і стійкий, тобто здатний зносити образи з гідністю. Гамлета хвилює зустріч з військом Фортінбраса.

А приклад — вся земля;
Хоча б ця армія, численна й дужа,
Із юним, піжним принцом на чолі.
Цей принц, високим честолюбством дужий,
Над наслідком глузує невидимим.
Непевне й смертне він віддав усе
З-за шкаралупки лиш, за ласку долі,
І смерті, й безпек.

І, вмираючи, Гамлет не забув про Фортінбраса.

Вмираю, друже;
Отрута дужа мій здолала дух;
Новин із Англії я не дїждусь,
Та пророкую Фортінбраса вибір.
За нього — передсмертний голос мій.

Це люди, яких Гамлет готовий поважати. Вони видаються йому такими, що живуть життям, яке всміхалось би йому самому.

Монолог «Бути чи не бути» настільки відомий, що його не хочеться наводити тут цілком, але трохи розібратися в ньому в даному аспекті дуже необхідно.

Залишимо осторонь вагання Гамлета, чи може людина наважитись на самогубство, не будши впевненою в тому, що

чекає її після смерті. Це особливий мотив, який нас зараз не цікавить. Нас цікавить, яким бачить це життя Гамлет. Він запитує:

Що благородніш для душі — терпіти
Каміння й стріли долі навісної,
Чи зняти зброю проти моря бід
Та їх здолать борінням?..

І констатує, що доля живих — «сум і тисячі ударів».

Вмерти, — спати, —
Лише; й сказати, що кінчає сон
І серця біль, і тисячі ударів,
Що плоті спадком є, — кінця такого
Не можна не жадать!

І далі він трохи пояснює свою думку. Він говорить:

Бо хто б терпів бичі й образи віку,
Знущання гордих і безправ'я гніт,
Крутно судів, кохань нещасних розпач,
Пиху владущих і образи всі,
Яких чесноті завдає негідність,
Коли б він сам розрахуватись міг..

і так далі.

Перше, що констатує стривожений розум Шекспіра, — це наявність тиранії, відсутність прав.

Тут не місце розбиратися в тому, які соціальні верстви мав на увазі показати Шекспір. Досить тільки констатувати, що перше і найогидніше в житті, що знаходить розум, — це глибока суперечність між поняттям права і дійсністю, яка виявляється в розпорядженні тиранії. Далі йдуть вже скоріш чисто моральні скарги Гамлета. Все зводиться до того ж: є люди дуже погані, підлі, негідні, але суспільство побудоване так, що вони мають владу, що вони мають можливість пригнічувати інших, зневажати інших, світ побудований так, що кращі люди, справжні, благородні і розумні люди стають жертвами.

Нічого говорити, що ця позиція стала прийнятною не тільки для частини «незадоволених», тобто частини тієї золотої молоді з старої аристократії, яка була стиснута буржуазною монархією Єлизавети, але для частини тієї самої інтелігенції, яка представляла талант, яка представляла людей мистецтва і від якої сам Шекспір був уже плоть від плоті.

В золотої молоді, з одного боку, оскільки весь клас її ковав виключно по поверхні і бачив перед собою щось подібне до загибелі, і в буржуазній інтелігенції, яка тільки що прокидалась до життя, з другого боку, відкрились очі на навколишнє (а цим людям, що прокинулись, також не видно було виходу), — саме тут і виникла думка про самогубство. А якщо вже жити далі, то тільки носячи траур по цілковитій неможливості визнати життя світлим або зробити його таким.

Справжній смисл монолога розкривається перед нами, якщо ми порівняємо його з написаним в той же час сонетом LXVI, де Шекспір висуває основні мотиви Гамлета, вже говорячи про себе. На жаль, російський переклад Ф. Червінського надто гладенький *. Все ж таки я наведу його тут, щоб потім зіставити з ним не таку гладеньку, але набагато точнішу спробу перекладу з англійської, зроблену мною самим.

Тебя, о смерть, тебя зову я, утомленный,
Устал я видеть честь, поверженной во прах.
Заслугу — в рубище. Невинность — оскверненной,
И верность — преданной, и истину — в цепях.
Глупцов, гордящихся лавровыми венками,
И обесславленных, опальных мудрецов.
И дивный дар небес, осмеянный слепцами,
И злое торжество пустых клеветников.
Искусство робкое пред деспотизмом власти,
Безумья жалкого надменное чело.
И силу золота, и гибельные страсти,
И Благо — пленником у властелина Зло,
Усталый, лнул бы я к блаженному покою,
Когда бы смертный час не разлучил с тобою.

Мій переклад звучить так:

Устав от этого — о смерти я кричу.
Талант рождается позорным, нищим,
Ничто — красуется в блистательном жилище,
И верность отдана злосчастью — палачу.
Златой венки на голове притворства,
И дева-скромность здесь осквернена.
Высокий дух казнен за непокорство,
Тиранству вялому над мощью власть дана.
В наморднике чиновничьем искусство,
И доктор Дурь — над гением патрон.
Зовется глупостью естественное чувство,
И Благ — рабом; и Гаду гнут поклон.
Устал я и хотел бы сна могилы,
Но как оставить мне тебя, мой милый.

В цьому точнішому перекладі особливо ясний весь смисл скорботи розуму, що прокинувся.

Все на своєму місці. Верхи зайняті потворними масками. Справжня сила, справжня скромність, справжня щирість, справжній талант — все це зневажене, і нема найменшої надії на відновлення правильного порядку.

Можливо, Шекспірові і властиво було під час змови Ес-секса плекати смішні надії на те, що саме ця непрактична і надзвичайно невизначена програмою змова змінить щось на краще; але уже, в усякому разі, крах цієї змови міг привести до того страшного розчарування, яке наклало відбиток на весь другий період творчості найбільшого світового поета.

Бекон знав двір Єлизавети. Знав також двір Якова. Несправедливість обох цих дворів і всього тодішнього світу він відчув на собі особливо гостро. Та й сам він, по можливості,

робив такі ж несправедливості. Але Бекон був другом Ессекса і стояв близько до змови, правда, в досить своєрідній позиції.

Коли ми ближче будемо знайомитись з так званою світською мораллю Бекона, ми побачимо там сліди цього розчарування і цієї скорботи, що хвилюють суспільство. Однак ми можемо прямо сказати, що хоча Бекон — тип, споріднений з Гамлетом (бо він так само інтелектуальний, як у відношенні інтелекту активного, так і аналітичного), але все ж він являє собою зовсім інший тип. І, можливо, для того щоб наблизитися до нього, необхідно навести ще одну фігуру з числа шекспірівських мудреців, при цьому найдозрілішу і останню фігуру, героя драми «Буря» — Просперо.

Просперо — вчений, Просперо — маг. Просперо володіє чарівною книгою і чарівним жезлом, завдяки яким йому підкоряються сили природи.

У Просперо дуже багато спільного з Беконом.

Завдяки творчості, завдяки науковим дослідженням людина здобуває величезну владу над природою. Бекон шукає саме таку чарівну книгу, такий магічний жезл. Якщо він заперечує стару магію, то тому, що вона брехлива. В той же час він схильний називати новою магією ту силу техніки, яку людина здобуває завдяки науці. Через своєрідну академію Бекон іде в утопічну Атлантиду. Бекон — це справді якийсь Просперо.

Можна майже повірити, що Шекспір був знайомий навіть з деякими тонкими висловлюваннями Бекона. Так, наприклад, Аріеля дуже легко витлумачити як те, що Бекон називає «формою», про що ми будемо ще говорити. Влада Просперо над Калібаном — це водночас влада над нижчими елементами природи, над простолюдом взагалі і колоніальними народами зокрема.

Однак Просперо не те що нещасний, а не бажає щастя, не дорожить ним. Він навіть не хоче тішитись помстою над своїми ворогами. Він навіть не хоче встановлення якогось прийняттого порядку на землі. Так, він налагоджує або поліпшує небажані відносини тих, що залишаються жити; він піклується про свою милу дочку Міранду. Але насамперед він поспішає скинути з себе владу і піти. Світ не здається йому таким, що заслуговує володарювання над ним. Він не ненавидить світ — він просто знає йому ціну. З нього досить цієї «фата-моргани»:

«На початку свята артисти наші, як я вам сказав, були духи. Тепер вони розчинились у повітрі: і в дуже, дуже тонкому повітрі. Все це позірність, як хмари, які густішають і розходяться — і вежі, і міста, і гори, і підвищення, і храми, і сама товста і щільна куля земна, і все, що на ній і в ній, — все це розвіюється. Ось блідне цей відбиток позірності,

блідне — і минає без сліду. Всі ми зроблені з тієї ж самої матері, що і сні. Наші малі життя з усіх боків оточує океан сну»¹.

Ось що говорить ідеалістично-песимістична мудрість Шекспіра.

Пройшовши крізь захоплення світом, пройшовши крізь гіркоту боротьби з світом, він прийшов певною мірою до примирення з ним, але до примирення лише остільки, оскільки він дізнався про його марність.

Добре, що життя не вічне. Добре, що все минає. Добре, що є смерть. Добре, що є кінець. За таких умов ще можна сидіти в цьому театрі.

Розуміється, такий настрій не є якийсь «початок» або якийсь «кінець» людської мудрості. Це певний класовий настрій. Великий виразник аристократії, що декласується, змінюється, переходить в магнатську буржуазію, а сам безпосередньо представник творчого служилого люду, Шекспір в епоху самовизначення наймасивніших частин буржуазії як уособлення скнарості, ханжества, пуританства не бачив попереду ніяких просвітів. Ніяких просвітів не обіцяла йому і монархія, що виникала на ґрунті цих заплутаних соціальних відносин. Виходу не було. Можна було або вбити себе, або без кінця скиглити з приводу того, що світ невдалий, або радіти з того, що він неміцний, замість того щоб бути цим зажуреним.

Інша справа — наш герой Бекон. В його мудрості є особлива нота, якої не чути у Просперо, яка надломлена у Просперо. Бекон тільки прагне до своєї чарівної книги, до свого чарівного жезла. Тут потрібна велетенська робота по розчистці всіх наукових методів і надбань.

Бекон сповнений юнацької, щасливої, виблискуючої, наївної віри в науку. Він знає, що суспільний лад несправедливий, він знає, що багато з чим треба миритися, як з неминучим. Він знає і взагалі про різні хибні властивості світу, але він легко переступає через них. Він не як Просперо, який

¹ Наводимо відповідну цитату з «Бурі»:

...тепер забави наші
Закінчені. Як я уже сказав,
Ти духів бачив тут моїх покірних,
Полинули вони у височінь
І в чистому повітрі потонули.
Повір мені: настане день такий,
Коли усі видіння ці чудесні —
І горді вежі у вінках із хмар,
І храми, і палаци ті розкішні,
І сама земна велика наша куля
З усім, що маємо на ній тепер ми,—
Все зникне, не залишивши і сліду.
З речовини тієї ж, що і сон,
Ми створені. Життя до сну подібне,
І лише сном оточене життя.

готовий віддати свій науковий жезл, своє передчуття технічної могутності тільки тому, що він відчуває або вважає, ніби «в моральній скорботі — буття». Ні, Бекон залишає осторонь «моральну скорботу» і насамперед заявляє: при правильному методі ми дізнаємось, що таке природа, і візьмемо владу над нею, а там видно буде!

З цієї точки зору можна сказати, що Бекон, велетень розуму, нижчий від найвищих велетнів розуму, яких створював Шекспір, бо він не проникає до дна всю безглуздість і незадовільність світу, яким його фактично створює класове суспільство.

В цьому розумінні песимізм Шекспіра або найбільша ревізьяція Просперо височать, як вежа, над головою нашого набагато прозаїчнішого і практичнішого канцлера. Але зате не дарма говорив Маркс, що матерія ще дружелюбно усміхається людині в особі Бекона, що вона ще повна життя, спокуси, обіцянок для неї. Сила Бекона — в його молодості, в його обдаруванні: не те важливо, що, озброївшись розумом, я можу побудувати собі кар'єру, як змія, і пролізти високо (а, можливо, потім зірватись униз), і не те важливо, що великими печальними очима розумного я бачу багато тяжкого в житті, а те, що розум дасть силу і можливість йти до іншої влади — до влади науки і техніки, на якій ми обгрунтуємо нові форми суспільного буття. Тут перед нами найзахопливіші перспективи, перспективи майже безмежні, куди я і кличу.

І оскільки в творах Шекспіра нема жодного такого представника розуму, в якого домінувала б або хоча б дуже сильно звучала ця нота, то ще раз можна сказати, що ніякого прямого впливу Бекон на твори Шекспіра не мав.

Ми думаємо однак, що зробили зовсім не дарма цю мальовничу екскурсію, оскільки зустріли подоби Бекона серед фігур «рицарів розуму» великої портретної галереї Вільяма Шекспіра.



ДЖОНАТАН СВІФТ І ЙОГО „КАЗКА ПРО БОЧКУ“

I

Всяка сатира повинна бути веселою... і злою.

Але чи нема в цьому твердженні якоїсь суперечності? Хіба сам собою сміх не добродушний? Людина сміється, коли їй радісно. Якщо хтось хоче розсмішити людину, той повинен бути зарахований в число забавників, утішителей, розважальників.

А ось Свіфт написав якось про себе самого: «Я хочу не розважити, а роздратувати і образити людей».

От тобі й маєш! Якщо ти хочеш нас ображати, навіщо ж ти смієшся, навіщо ти говориш дотепи?

Але всякому відомо про сміх і дещо інше, крім того, що він є виявом «веселості».

Дуже часто кажуть: сміх вбиває.

Але як же так? Чому ж така «весела» річ, як сміх, може гось убити?

Сміх вбиває не того, кого він веселить, а того, за чий рахунок відбувається ця веселість.

Що таке сміх з точки зору фізіологічної? Спенсер дуже вдало пояснює нам його біологічну суть. Він говорить: будь-яка нова ідея, будь-який новий факт, предмет викликають в людині підвищення уваги. Все незвичайне є для нас проблемою, турбує нас. Щоб заспокоїтися, нам треба звести це нове на вже знайоме, щоб воно перестало бути чимсь загадковим, а тому — можливо, небезпечним. Таким чином, при несподіваному поєднанні зовнішніх подразників організм готується до якоїсь посиленої роботи (говорючи в термінах рефлексології, — організм виробляє новий умовний рефлекс). Але ось раптом виявляється, що ця проблема — цілком уявна, що це лише легка маска, за якою ми розгледіли щось давно знайоме і аж ніяк не небезпечне. Все завдання, весь «інцидент» виявляється «несерйозним»: а проте ви, так би мовити

озброїлись, мобілізували ваші психо-фізіологічні сили. Ця мобілізація виявилась зайвою. Серйозного ворога перед вами нема. Треба демобілізуватись. Це значить, що треба запас енергії, який зосередився в якихось певних розумових і аналітичних центрах вашого мозку, негайно витратити, тобто пустити цю енергію по відповідних проводах, які визначають собою рух організму. Якщо іррадіація енергії, яка утворюється таким чином, слабка, то рух буде незначний — усмішка уст. Якщо енергії нагромадилось більше, то має місце струс грудно-черевної перепони, а іноді навіть той конвульсійний регіт, про який кажуть: «сміявся до упаду», «від сміху по підлозі качався», «животика надірвав». Така картина виходить особливо тоді, коли ціла серія раптових розв'язань уявно-серйозних завдань дає ряд відповідних реакцій.

Відзначимо ще, що сам струс грудно-черевної перепони, який дає, між іншим, і звук сміху, разом з тим є актом судорожного, посиленого виштовхування повітря (і кисню, отже) з наших легенів: за Спенсером — це є новий «запобіжник». Цим послаблюється окислення крові, а значить, і активність процесу у мозку, так що сміх, з цієї точки зору, є знову ж таки своєрідна демобілізація.

Тепер цілком ясно, чому сміх є річ весела і приємна. Ви готувались до напруження і... демобілізувались. Швидко і просто перейшли до рівноваги. Всяке добродушне посміювання свідчить про те, що у вас нема в даний момент серйозного ворога. Самовдоволенний регіт свідчить про те, що ви вважаєте себе легким переможцем цілого ряду труднощів.

Ну, а ось сатирик — це насамперед гострозора людина. Він помітив у суспільному житті ряд огидних рис, що ставлять перед вами проблеми. Ви самі, його читачі, його публіка, не бачите ще цих огидних рис або принаймні не звертаєте на них достатньої уваги. Публіцист, який говорить в серйозному тоні, звертаючи вашу увагу на дане зло, оцінює його як важливу, серйозну перешкоду для правильного плину життя. Він до певної міри лякає вас ним. А сатирик різниться від «серйозного» публіциста тим, що він хоче примусити вас в ту ж мить сміятися з того зла, тобто дати вам зрозуміти, що ви є його переможцем, що це зло жалюгідне, слабке, яке не заслуговує до себе серйозного ставлення, що воно набагато нижче від вас, що ви можете хіба тільки посміятися з нього, настільки ви морально переважаєте рівень цього зла.

Отже, прийом сатирика полягає в тому, щоб, ідучи в атаку проти якогось ворога, разом з тим оголосити його наперед переможеним, зробити його посміховищем.

А людина любить таке глузування. Адже якщо ви смієтесь з когось, то це значить, що його потворність, його особливості не викликають у вас страху або якоїсь іншої форми позитивного чи негативного «визнання». Тим самим ви почуваете

свою власну силу. Сміятися з іншого — значить визнати себе вищим від висміяного. Ось звідки між іншим страшна сила так удало вжитого Гоголем прийому: «З кого смієтесь? З себе смієтесь». Адже це значить: краще у вас, розбуджене мною, сміється, як з чогось потворного, але жалюгідного, з рис, властивих вам, тобто гіршого, що у вас є.

Сатирик антиципує перемогу. Він говорить: «Давайте посміємось з наших ворогів. Запевняю вас, вони жалюгідні, і ми з вами набагато сильніші за них».

Ось чому сміх убиває. Якщо публіцист закликає вас на боротьбу з ворогом, то це не значить, що ворог уже убитий. Можливо, він виявиться сильнішим за нас. А якщо він закликає вас осміяти його, то це значить, що ви остаточно і безповоротно осудили його, як щось вами перевершене, як щось, до чого ви можете поставитись із зневагою.

Справжній здоровий, переможний тон, гомеричний сміх є свято цілковитої і легко одержаної перемоги.

Але навіщо ж тоді сатирі бути злою (а сатира, яка не зла,— погана сатира)?

Ось у тому і вся справа, що сатира тільки робить вигляд, ніби ворог такий слабкий. Вона робить тільки вигляд, ніби з нього досить посміятись, ніби він вже до такої міри переможений і обеззброєний. Але в сатири зовсім нема впевненості, що це так. Мало того, в більшості випадків сатирик сумно переконаний, що викликане ним на бій зло є дуже серйозним, дуже небезпечним. Він тільки намагається піднести дух своїх союзників, своїх читачів. Він тільки намагається наперед дискредитувати ворога своерідним вихваланням: ми, мовляв, вас шапками закидаємо, нам, мовляв, з вас хіба тільки сміятися. Сатира прагне вбити ворога сміхом. Чим менше вона цього досягає, тим більше сердиться. Сміх замість переможного, гомеричного характеру набуває характеру сарказму,— тобто саме гострих нападок, змішаних з крайнім озлобленням. Сарказм є ніби зусилля поставити себе в становище переможця над тим, що насправді аж ніяк не переможене. Сарказм є стріла сміху, пущена не як стріла Феба в Піфона¹ — зверху вниз, а знизу вгору.

Але як же це можливо? Що ж справді: сатирики — це якісь зухвалі хлопчачки, якісь нахабні хвальки, якісь обманники людського роду, які запевняють його в несерйозності того, що насправді серйозне?

Ні, справа дещо тонша. Сатирик справді є переможцем того, з чого він сміється. Але переможцем він є тільки в ідеї. Він є переможцем по своїй моральній висоті. Коли б сатирик,

¹ Старогрецький міф розповідає про стрілу бога сонця Феба — Аполлона, влучно пущену в злісного і похмурого Піфона — потвору, що символізує темряву і ніч. (Прим. автора).

крім сили свого розуму і висоти своїх почуттів, мав ще й фізичну силу, він справді легко б розквітався з ворогом і посміявся б з нього переможним сміхом: «І твій лик сія побідно, Бельведерський Аполлон»*. Але в тому-то і справа, що Піфон аж ніяк не «заклубивсь і здох», бо у нашого Аполлона ще нема досить сильного лука, ще нема досить пернатої стріли.

Сатира є перемога ідейна, при відсутності перемоги матеріальної.

Звідси легко зробити висновок, що своєї найбільшої величі сатира досягне там, де новий клас, що формується, або суспільна група, яка створила ідеологію, що значно перевищує панівну ідеологію панівного класу, ще не розвинулась до такої міри, щоб перемогти ворога матеріально. Звідси водночас її велетенська побідоносність, її презирство до суперника і її прихований страх перед ним, звідси її отруйливість, звідси величезна енергія ненависті, звідси — дуже часто — скорбота, яка обрамлює чорною смугою образи сатири, що виблискують веселощами. В цьому — суперечність сатири, в цьому — її діалектика.

II

Свіфт! В самому прізвищі його є щось диявольське. Щось свистяче. Свіфт. Свист. Щось таке, що нагадує той свист, яким Мефістофель в однойменній опері Бойто — особливо у виконанні Шаляпіна — кидає свій глузливий протест зневажуваний ним, але все ще панівній силі.

В історії людства навряд чи є фігура, в якій настільки втілилася б чудова стихія дотепності.

Свіфт оточений іскристими хвилями сміху. Силою дотепності він примусив схилитися перед собою вельмож і міністрів. Силою дотепності він примусив цілий народ — ірландський — палко любити себе як свого великого захисника. Силою дотепності він переміг віки і в кращих своїх творах змагається за пальму першості найбільшої читаності з найвидатнішими письменниками наступних поколінь.

І разом з тим це одна з найсумніших, найтрагічніших фігур світової історії. «Незримі світові сльози», якими супроводився його сміх, пекли його організм. Та й чи були вони незримі? Якщо у Гоголя, який доживав у такій темряві і тузі, його «незримі сльози» зовсім не були такі незримі для чужого читача, то у Свіфта вони були ще більш очевидними. Його величезна веселість, що випливала з величезної переваги розуму над ворожими йому суспільними стихіями, органічно, хімічно з'єднана з страшною, непомірною, болісною скорботою про те, що цей розум не тільки не цар дійсності,

але часто на ділі лише її безсилий моральний переможець і в результаті переможних боїв її невільник, якого тупо заперечують і знизу вгору третирують.

Свіфт — це лихо з розуму. Це величезне лихо з величезного розуму. І не випадково поєднуємо ми його тут і з Гоголем, і з Грибоедовим. І ці двоє зазнали-таки лишенька від свого великого розуму.

Але російським Свіфтом є не Грибоедов і не Гоголь. Російським Свіфтом є Щедрін-Салтиков.

Пригадайте його найпізніший і найпопулярніший портрет. Довгобородий, худорлявий старик, з пледом на хворих колінах. Туга в розумних очах. Доконала-таки його дійсність. Похмуро дивиться він на вас своїм обличчям подвижника, праведника, мученика. А це ж найдотепніший письменник землі російської, це наш великий сатирик, який морально згорі вниз бив своєю вогненною булавою по низьких черепах вродків реакції і лібералізму, а фізично — знесилився і згорів в боротьбі з непохитною тупістю.

Свіфт був сучасником Вольтера, його старшим сучасником.

Пригадайте статую Гудона: старий Вольтер, що тримає немічні і сухі руки на колінах, закутані в безформний плащ, дивиться на вас виснаженою головою, повною якогось ехидства, розумної злости і цілком геніально підміченої суміші почуття переможи закінченої боротьби проти дурості і втомленого визнання, що вона продовжує сяяти своїм мідним лобом.

III

У часи Свіфта, в часи Вольтера буржуазія швидко ішла до влади. Багатій і великій буржуазії судилося перемогти. Судилося, що перемога її буде джерелом нового зла і що, перемігши, вона не виправдає тих надій, які покладали на неї трудящі маси і які вона в них штучно викликала.

Саме остільки, оскільки буржуазія в своєму натискові на старі панівні класи зверталась також і до мас, вона знайшла блискучих ідеологів із світської дрібнобуржуазної інтелігенції, яка тоді саме розгорнулася (не набагато раніше вона й народилась).

Політично під час царювання королеви Анни основна сутічка буржуазії з панівними класами йшла у формі боротьби двох партій — вігів і торіїв.

Свіфт не був фактично ні вігом, ні торієм. Він був найбільшкучішою особою, що мчала на хребті буржуазно-ліберальної хвилі і безмежно перевершувала її горизонти та її тенденції.

Насправді він був не представником тієї поміркованої і високозаможної буржуазії, яка шукала свого політичного прояву в партії вігів, але представником дрібнобуржуазної інтелігенції, яку недосить ще підтримували її основні маси і яка перебувала у своєрідному «романі здалеку» з біднотою.

Свіфт народився в бідній сім'ї, у вбогій вдови. Можливо, дитина і не вижила б навіть, коли б годувальниця, що полюбила його за красу і тямущість, не вкрала його у матері. Так він і виховувався років два у годувальниці з дозволу своєї матері, яка гірко бідувала.

У бідняка-хлоп'яти були однак заможні родичі. У них на хлібах виховувався він. Вони дали йому можливість увійти до школи і до університету: так він ставав бездомним і неімушим інтелігентом-пролетарем.

В університеті його знали як людину нервову, неврівноважену і не дуже старанну. Насправді його мучила злість, що випливала з усвідомлення протилежності тих чудових здібностей, які він у собі відчував, і тієї безпросвітної бідності, яка затуляла йому світло.

Бурхливі сутички класів розбивали старі, стійкі форми життя і будили досить широкі верстви населення, що жадали орієнтуватися в перипетіях суспільного життя і знайти вираз у публічному слові своїм побажанням, обуренням, співчуттям. Оскільки періодичної преси ще не існувало, то голосом розбуджених мас були напівлегальні памфлети, ім'я авторів яких зберігалось в таємниці і за які часто жорстоко карали друкарів.

У цих памфлетах і в перших в більшості сатиричних журналах, що почали виходити пізніше, копією з яких були сатиричні журнали катерининських часів у нас, Розум намагався взяти в свої руки кермо правління, намагався проти поставити ясність аргументації, простоту свого глузування — іншим суспільним силам.

Поступово Розум знаходив все більше і більше шанувальників та прибічників. Найрозумніші люди тяглися до влади. Люди влади намагались показати себе розумними. Інтелігенція почала набувати ваги, міністри стали видавати себе за інтелігентів.

Уже з університетської лави Свіфт потрапив до одного з таких міністрів, що хизувались інтелігентністю, до видатного дипломата Темпля. Життя у Темпля було сповнене глибоких образ для Свіфта, що страждав від свого становища експлуатованого нахлібника. Кілька разів розходився він

з своїм патроном і знову сходився. Зрештою він вирішив за краще стати скромним священиком в ірландському селі Ларокор і там же написав перший геніальний свій твір «Казку про бочку».

Повернувшись в Лондон, він видав під псевдонімом Бікерстафф один дотепний памфлет і ряд статей в журналі Стіля «Балакун» і висунувся в перший ряд журналістів.

Протягом усього першого періоду своєї політичної діяльності Свіфта вважали «пером» партії вігів. Але коли міністерство вігів було скинуте і королева Анна, під впливом своєї нової фаворитки леді Мешем, закликала торіїв на чолі з Гарлеєм і Сент-Джоном, Свіфт зрадив колишніх друзів і перейшов на бік нової влади. Ця «зрада» дісталась йому дуже гірко. Багато його друзів осипали його за неї найгрубішими нападами. Але Свіфт вважав, що він стоїть безмежно вище від жалюгідних чвар обох партій — йому ввижалась влада, яку він хотів вжити «на користь Великобританії».

Під час існування міністерства Гарлея, а пізніше Болінброка, Свіфт досяг свого апогею.

Описують, як він з'являвся, мірно ступаючи і високо тримаючи свою прекрасну голову, з глибокими і повними синього блиску очима, в темному священицькому костюмі, в саплони і на прийомні міністрів і там, оточений прохачами, друзями і підлесниками, вирішував справи, наперед упевнений, що підкорені його генієм міністри не скажуть жодного слова проти його пропозицій.

Свіфт був практичним керівником міністерства торіїв протягом трьох років. Вони розуміли, що без нього, «царя журналістів», вони не змогли б керувати. Але Свіфт залишався бідняком. Йому взагалі була невластива жадоба грошей, і пізніше як пріор собору Сент-Патріка в Дубліні він до кінця свого життя віддавав третину своєї скромної платні біднякам.

Ще до падіння міністерства торіїв становище Свіфта похитнулось і він поїхав в Ірландію. Смерть королеви Анни, вступ на престол Георга I і міцна влада розумного і підлого Уолпола відрізали Свіфта від великобританської політичної арени. Потрапивши на батьківщину в Ірландію, Свіфт придивився до горя свого народу. Ірландія терпіла не тільки політичний гніт, але й нечувану економічну експлуатацію. Йї було заборонено вивозити овець в Англію, вовну за кордон, їй була нав'язана фактично фальшива монета. Важко уявити всі підлоти, які обрушувала користолобна англійська знать і буржуазія на голову зубожілого ірландського народу. Не дбаючи про владу і почесні і не боячись небезпеки, Свіфт стає адвокатом свого народу. Його «Листи сукнарня» стають прикладом сміливої і ясної публіцистики. Він робиться кумиром свого народу, він будить його життєздатність, він

відається його захисту і примушує всесильний англійський уряд здавати одну позицію за другою.

Але часткові успіхи не тішать Свіфта. Як ніколи, почуває він прірву між своїм розумом і народолюбством та похмурою дійсністю. Песимізм все більше опановує його. Найчорнішою пам'яткою поєднання сатиричного сміху і трагічної скорботи є памфлет, що виник в цей час, заголовок якого такий: «Скромна пропозиція, зроблена з тим, щоб діти бідняків в Ірландії не були тягарем для батьків і для своєї країни, але щоб вони, навпаки, служили на користь публіці».

У цьому творі з найстриманішою і тверезою серйозністю Свіфт пропонує використати зайвих дітей як тонку страву для столу багачів, як «дуже ніжне варене, смажене і тушковане м'ясо».

Свіфт досягає дна своєї похмурої озлобленості, з якого все ще сипле виблискуючі іскри дотепності. У цей самий час він пише книгу, що стала всевітньо знаменитою, книгу, яку в дещо зміненому вигляді всі дають своїм дітям, як одну з найзабавніших і найцікавіших в світовій літературі — «Подорож Лемюеля Гуллівера», — яка насправді є найбезнадійнішою, найпохмурішою і найсміливішою сатирою не тільки на сучасне Свіфтові людство, але, як він вважав, на людство як таке. В цей час старий Свіфт втрачає дорогу свою подругу — Есфір Джонсон, Стеллу. Романтичне життя Свіфта дуже примітне і таємниче. Він уклав з жінками — з Стеллою, Ванесою (Есфір Вангомрі) міцну дружбу, ніжну і закохану дружбу, яка, очевидно, не переходила в шлюб, але яка завела його в своєрідне двоєженство і замучила його якимись незрозумілими, але дуже складними взаємовідносинами.

Залишившись самотнім, похмурий Свіфт поступово опускався. Клята дійсність помстилась на його розумові. Незадовго до смерті він впав майже в цілковитий ідіотизм і вмер жалюгідним божевільним 79 років.

Натовпи ірландських бідняків оточили його смертне ложе. Хтось із них відрізав сиві кучері навколо мертвого лоба великого письменника і роздавав їх на згадку про «нашого благодійника».

V

У передмові до «Казки про бочку» Свіфт яскраво розкриває її справжнє значення.

Маючи на увазі сильний матеріалістичний твір Гоббса «Левіафан», Свіфт порівнює його з китом, який міг би перевернути корабель, тобто державу, коли б йому на потіху не була викинута бочка — релігія, церква, боротьба з якою

відтягує, на думку Свіфта, революційні сили від прямої атаки проти держави¹.

Іншими словами, Свіфт ніби говорить: по-справжньому, серйозним завданням було б вдарити по державі, по класовому пануванню, але зараз цього не можна; зате нам дозволяють повільнодумувати в галузі церкви — давайте візьмемось за це!

Згадаймо, що в такому ж становищі був Вольтер.

Але, звичайно, і ця більш безпечна боротьба з олтарем була досить корисною, навіть порівняно з боротьбою проти трону.

Свіфт виконав її блискуче.

Основним прийомом його дотепності тут, як і в багатьох інших його творах, є зовні незвичайно серйозний, але при невпинно тремтячій усмішці на вустах, виклад абсурдів дійсності. На читача обрушується цілий душ, ціла лавина дотепності. В цьому відношенні мало творів світової літератури, здатних витримати порівняння з «Казкою про бочку». Пригадайте хоча б чудові сторінки, присвячені філософії одягу, який пізніше послужить основним фундаментом для головного твору Карлейля «Sartor Resartus» («Перекроєний кравець»).

Конструкція казки полягає в тому, що поперемінно подаються розділи, з яких один у формі цілком блискучої алегорії описує історію католицької, англіканської і пуританської церков в Англії, а другий є блискучою атакою на сучасну Свіфтові літературу.

В першій галузі ми маємо неповторну іронічну картину, де виблискує неперевершеним гірким гумором історія про оздоблення каптана братом Петром, про обід, де так нещадно висміюються таїнства причастя і т. д. Змалювання Петра і Джона не залишає бажати нічого кращого в розумінні характеристики лукавого і безмежного лицемірства католицького духівництва, і тупого, лютого, темного і не менш лицемірного вірування крайніх протестантів. Дещо м'якше поставився Свіфт до Мартіна, але й тут чудова характеристика самого опортунізму як такого, а в одному з останніх розділів, повертаючись до того ж Мартіна, Свіфт обрушує на нього грім своїх глузувань за ту ж його половинчатість.

Ця смуга розповіді закінчується зухвалою вихваткою: проектом створення своєрідного «Інтуриста» для потойбічної країни. Взагалі Свіфт не приховує свого атеїстичного мислення.

Менш зрозумілі, звичайно, але не менш блискучі екскурсії Свіфта проти сучасних йому письменників. І нинішній

¹ По суті, твір Свіфта слід було б назвати «Казка-бочка», казка, яку кладуть, наче бочку, на втіху «китові», — тобто для відвернення революційних сил від нападу на державу. (Прим. автора).

читач, мабуть, особливо нинішній письменник, почерпне тут цілий арсенал дотепів і отруйливих стріл.

Свіфт часто буває непристойним. Він любить дотепи з галузі неохайних функцій людського організму і з галузі статі. Горе тому, хто внаслідок цього причислить Свіфта до порнографів!

Ще один з попередників Свіфта на цій ниві — в Італії, що випередила в свій час Англію, гуманіст Поджо говорив, що великі веселі письменники античності користувались так званими непристойностями, щоб посмішити; а поганенькі порнографи його часу, щоб розбудити хтивість.

Звичайно, непристойності Свіфта не можуть розбудити хтивості. Християнство принизило тварину в людині. Свіфт залишається в деякій залежності від християнства в цьому відношенні, і він зловтішається, коли може нагадати людині про її тваринність. Саме роль такого пекучого удару кропивою, такого нагадування людині про те, що вона майже мавпа, «йеху», завжди відіграють непристойні жарти Свіфта.

Свіфт не дуже вірив в довговічність своєї «Казки». Він пише в передмові: «Іноді я глибоко сумую при думці, що всі дотепи, розсіяні мною в цьому творі, зовсім пропадуть так, нізачо, при першій переміні сучасної декорації». З цього приводу він висловлює ряд блискучих і гострих думок.

Звичайно, Свіфт дуже сучасний для своєї епохи. Але чи не тому, що на запити свого часу він відгукнувся як людина величезного розуму, який тільки що прокинувся і потягнувся до влади над життям? Ця сучасність його для кінця XVII і початку XVIII століття робить його і нашим сучасником. І чи не забезпечить ця обставина йому місце на полицях бібліотек соціалістичних міст, які вже будуються?

В основу цього видання покладений російський текст невідомого перекладача, в свій час конфіскований царською цензурою. Переклад заново відредагований і доповнений тими місцями, які просто вилучені з небагатьох взагалі вцілілих екземплярів. Для зручності читача зроблена лише невелика перестановка розділів, наприклад: «Апологія автора» перенесена в кінець, як написана пізніше частина, яка поєднує з ворогами «Казки про бочку».

Таким чином, уперше «Казка про бочку» з'являється російською мовою у повному вигляді. (Переклад В. В. Чуйка, надрукований в журналі «Изящная литература» в 1884 році, хвилює неточностями і дає текст «Казки про бочку» в дуже скороченому вигляді).

До тексту додаються старанні коментарії.



ПРО ШІЛЛЕРА, ШІЛЛЕРЩИНУ І „БЛИСКУЧІ“ СПЕКТАКЛІ

Мені хочеться попередити моїх читачів від надто поспішних висновків, які я вже зустрічав у пресі і які видаються за такі, що ніби випливають з думок Маркса і Енгельса про Шіллера.

Треба все ж таки розрізнити шіллерщину і сильні риси Шіллера. А вони в ньому є і відіграють виключно велику роль. Перечитаємо справді найважливіші цитати з листа Енгельса до Лассала від 18 травня 1859 року.

Говорячи про необхідність всіляко пожвавлювати діалог, Енгельс визнає, що *«ідейний зміст, звичайно, повинен при цьому потерпіти»*. Однак він тут же додає, що це неминуче. Він вважає, що для драматурга його епохи поєднання належної життєвості дії і діалога з глибокою думкою, яка розкриває суть речей,—неможливе. Він пише з цього приводу: *«Повне злиття великої ідейної глибини, усвідомленого історичного смислу, які Ви не без підстави приписуєте німецькій драмі, з шекспірівською жвавістю і дійовістю буде досягнуто, певно, тільки в майбутньому, та, мабуть, і не німцями»*¹.

Очевидно, Енгельс вважає, що лише епоха нових могутніх революцій може вивести драматурга на таку висоту, де глибина аналізу, широта філософського синтезу будуть цілком вільно і, так би мовити, граціозно поєднані з повнокровним реалізмом.

Але нас тут цікавить інше, а саме — прийняття Енгельсом справедливості визнання за німецькою драмою ідейної глибини і свідомого історичного змісту.

Про кого ж міг тут говорити Енгельс? Нема ніякого сумніву, що він міг тут говорити головним чином про Шіллера. Можливо, він приєднував до нього деякі драми Лессінга, такі драми Гете, як «Гетц» і «Егмонт», і навряд чи щось інше.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стор. 258—259.

В німецькій драматургії існує ще деяка кількість цікавих поетів, але, звичайно, ні Геббель, ні Грільпарцер, ні будь-хто інший не може іти в порівняння з Шіллером в розумінні «історичної свідомості», бо філософія Геббеля була глибоко опортуністичною, а Грільпарцер був чимсь подібним до монархіста, тільки дуже небажаного зовсім уже темним пугачам ультрароялізму.

Трохи нижче ми знаходимо в Енгельса іншу цитату: «Характеристика, як вона давалась у *древніх* авторів, в наш час уже недостатня, і тут, на мою думку, було б непогано, коли б Ви трохи більше врахували значення Шекспіра в історії розвитку драми»¹.

Трохи більше. Енгельс зовсім не закликає Лассалья відкинути Шіллера і цілком перейти на ґрунт «шекспіризування».

І нарешті ще одна велика цитата не залишає вже ніяких сумнівів у справжній оцінці Енгельсом Шіллера відносно Шекспіра. Ось ця цитата: «Згідно з моїм розумінням драми, яке вимагає, щоб за ідеальним не забувати реалістичного, за Шіллером — Шекспіра, включення в дію тодішньої (тобто епохи Зікінгена.— *А. Л.*), надзвичайно строкатої плебейської суспільної сфери дало б зовсім інший матеріал для пожвавлення драми, дало б неоцінімий фон для національного дворянського руху, що розігрується на авансцені»².

Отже, Енгельс зовсім не говорить, що реалістичний момент повинен бути цілком засвоєний на шкоду ідеальному. Він не хоче, щоб Лассаль забував Шекспіра через Шіллера. Але йому і в голову не приходить вимагати, щоб Лассаль забув Шіллера через Шекспіра.

На ці, на мій погляд, дуже важливі зауваження той чи інший опонент міг би відповісти, що в листах Маркса до Лассалья від 19 квітня того ж року висловлювання про Шіллера набагато різкіші. Однак ніколи не слід «заганяти клин» між Марксом і Енгельсом — при цьому завжди є небезпека боляче защемити пальці. Їх думка завжди була дружною. І про Шіллера вони думали майже цілком, а можливо навіть і цілком однаково.

Радячи Лассалю перенести центр ваги драми з половинчатого, уявного революційного дворянства, що копірсається в собі, на селянський рух, очолюваний Мюнцером (що радив і Енгельс), Маркс пише: «Тобі хоч-не-хоч довелось боді в більшій мірі *шекспіризувати*, тимчасом як тепер основною твоєю хібною я вважаю те, що ти пишеш по-шіллерівському, перетворюючи індивідууми в звичайні рупори духу часу»³.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXV, стор. 259.

² Там же, стор. 260.

³ Там же, стор. 252.

Звичайно, шіллерщина, про яку говорить тут Маркс, значною мірою властива і самому Шіллеру. Однак, як ми вже сказали, Шіллер і шіллерщина — не одне і те ж. Коли б у Шіллері була одна «шіллерщина», а в Гете — одна «гетевщина», в Гегелі — одна «гегелівщина», то Маркс і Енгельс не проголосили б з гордістю, що німецький пролетаріат є єдиним справжнім спадкоємцем поетів і мислителів німецького ідеалізму.

Як у Гегелі треба виділяти гегелівщину, але не забувати про те, як далеко посунув Гегель вперед розуміння діалектики, якою величезною кількістю чудових окремих істин сповнені написані ним томи, так і в Шіллері за виділенням шіллерщини залишається ще дуже багато повчального, що примушує Енгельса поставити Шіллера і Шекспіра приблизно на рівні місця як учителів майбутніх драматургів, які однак повинні перевершити і того і другого шляхом гармонійного синтезу позитивних рис обох великих драматургічних шкіл.

В драмах Шіллера взагалі дуже переважає ідейний бік, який часто — і це погано — відсуває пристрасті і інтереси на задній план. В драмах Шіллера дійові особи часто занадто багато рефлектують, розмірковують над самими собою, вони мало діють. Нарешті, в драмах Шіллера властиві йому радикальні ідеї ніколи не бувають договорені до кінця; якщо навіть ми візьмемо найсміливіші його драми, вони завжди зупиняються на якомусь компромісі, на якомусь зреченні, вони розпливаються.

Дуже часто Шіллер шукає порятунку від різких динамічних революційних постановок тієї чи іншої проблеми у царстві виспирених надій, в солодких розмовах про неминучість зла в цій юдолі життя, про можливість бути вільним тільки в красі і мистецтві і т. п. Все це Енгельс одного разу справедливо назвав «втечею», яка «приводить до заміни плоского убозтва високомовним»¹.

Отже, у Шіллера є (говорячи дуже коротко і сумарно) сухуватий раціоналізм, переважання розмов над ділом, нерішучість гасел і рішень.

Ми прекрасно знаємо, звідки все це йде. В тій суспільній обстановці, в якій жив Шіллер, в Німеччині його епохи, бути послідовним революціонером було неможливо. Таких творів не друкували б і не ставили б на сцені. Така людина безперечно загинула б, і хоч трохи значного відгуку вона б не знайшла.

Звичайно, справа не стояла просто так, що Шіллер хоч-не-хоч повинен був замовчувати свої до кінця революційно-буржуазні ідеї і підмінювати їх своїм фактично бездіяльним ідеалізмом. Ні, Шіллер зовсім не був нещирим. Він зовсім не брехав. Так би мовити, самий мозок його перекручувався

К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стор. 143.

під впливом задушливої дійсності, що не дозволяла відрости його революційним крилам. Він ніби примусив себе вірити в те, що його ідеалістичне «високомовне убозтво» є не тільки єдиний вихід, дозволений на цьому світі, але — взагалі — і достатній, втішливий.

Однак до кінця переконати себе в цьому поет все ж таки не міг: печать глибокої печалі весь час лежала на його благородному обличчі, і він закінчив своє життя в ваганні і майже жертвою гіркого песимізму.

В цій геніальній людині революціонер, що не зміг розгорнутись, залишався напівпохованим; час від часу він потрясав груди Шіллера і примішував свої заклики і стогони до його стрункої ідеалістичної музики.

Ось чому Шіллер і шіллерщина не одне і те ж.

Так, у Шіллера ідейний бік переважає над багатством і силою пристрастей. Але цей ідейний бік у Шіллера, навіть визнаючи, що час від часу він був притуплений, пригашений вищевказаними причинами, був все ж глибокою і високою історико-політичною думкою, внаслідок чого залишаються досі незабутими і незабутніми «Розбійники», «Підступність і любов», «Дон Карлос», «Вільгельм Телль» і «Валленштейн».

Так, у Шіллера копірвання в собі часто розгортається на глибоку шкоду дії, що шкідливо і з чисто театральної точки зору. Але це не перешкоджає тому, що окремі такі монологи належать до числа найглибшого і найпрекраснішого, що створила поезія в галузі монументальної психології.

В «Таборі Валленштейна» один солдат говорить про другого, який вважав себе схожим на самого полководця: «Як він віддихується і як плюється — це він справді добре підгледів».

Майже таким самим наслідувачем-папугою, наслідувачем-мавпою був би сучасний драматург, який запозичив би слабке в Шіллера і не зумів вичитати в ньому найважливіше — саме його часто блискуче увінчане бажання розкрити в своїй драмі історичну суть епохи, сучасної Шіллеру або такої, що здавалась Шіллеру цінною для виховання його класу.

Я не маю наміру розгортати тут, в цих листах, які згідно з раніше прийнятим мною рішенням повинні бути відносно короткими, цілу рецензію на прем'єру «Дон Карлос», що мала місце в Малому театрі. Таких рецензій, мабуть, буде дано немало. Мабуть, і в нашому журналі буде вона надрукована. Я ж хочу, користуючись прикладом цього спектаклю, продовжити думку про те, чому і як ми повинні вчитися у Шіллера.

Насамперед зроблю застереження, що театр під керівництвом покійного Марджанова добре попрацював над цим спектаклем і що результат цієї роботи заслуговує поваги, що видно з хорошого прийому, виявленого йому публікою прем'єри.

Що таке п'єса «Дон Карлос»?

Вона була написана після перших, дещо зелених, при всій своїй безпосередній геніальності, і дуже гострих юнацьких п'єс Шіллера і до п'єс його так званої «дозрілості».

«Дон Карлос» написаний віршами. Шіллер працював над ним довго і до краю пильно. В літературно-музичному відношенні це один з шедеврів німецької літератури. У відношенні ідейному, як про це говорить сам Шіллер, це є крок геть від первісних неясних бунтарських поривів до спроби знайти, розгорнути, розпропагувати якусь справжню політичну систему, яка могла б мати вплив, реальний вплив, на страшний і темний час, в ночі якого запалали, перемагаючи її, факели авангарду молодого німецької буржуазії.

Цією доктриною був лібералізм в його найзагальнішій, найзахопленішій, молодій і ідеалістичній формі.

Повага до людської особистості, свобода думки і слова, уряд на службі турбот про щастя населення. Одне слово, республіка, як про неї мріяли, поки вона ще не була здійснена.

Після того як «Дон Карлос» був поставлений на сцені і був неодноразово обговорений і осуджений, Шіллер написав знамениті «Дванадцять листів», щоб трохи відкрити тайники своєї творчості і підкреслити, що саме хотів він сказати своєю п'єсою. Для хоч трохи гострого ока сучасного критика, озброєного марксистським методом, в цих листах, мабуть, нема й потреби для того, щоб правильно зрозуміти і оцінити п'єсу.

Шіллер розповідає про те, що вона почата була переважно як драма Дон Карлоса. Але пізніше інфанти іспанський, молодий, палкий і великодушний, але, як відзначає сам Шіллер, по суті, недалекий і надмірно захоплений своєю індивідуальною любов'ю юнак, відійшов для автора на задній план. На передній план висунувся його старший друг, філософ маркіз Родріго ді Поза.

Він саме і є головною дійовою особою драми.

Сучасний постановник п'єси Шіллера повинен був би насамперед обміркувати, з якого боку ця п'єса може нас цікавити. Так, «Дон Карлос» є досить барвиста мелодрама, повна любові, інтриг, дуелей і т. д. Справа не в тому тільки, що Шіллер свідомо, аби дотримати місцевого колориту, ішов туг назустріч формам так званих «драм плаща і шпаги». Ні, визначаючи саму суть своєї драми, Шіллер наполягає на тому, що в ній справа іде про конфлікт високих політичних ідей, з одного боку, і пристрастей — з другого.

Ми можемо вже тепер сказати ще з більшою ясністю: справа іде про те, як найбільші ідеї і великі, хоч і дещо розпливчасті плани справжнього видатного політика гинуть від зіткнення з атмосферою пристрастей, інтриг двору, особистих властивостей деспота і т. д.

Любов Карлоса до Єлизавети Шіллер називає попереднім епізодом. Все, що стосується Еболі, йому потрібне лише мимохідь. Центр ваги, основа всієї п'єси — насамперед у взаємовідносинах республіканця маркіза Поза і іспанського трону. Це й повинно було бути висунуте на перший план. В усьому, що стосується цього, головного, не можна було допускати купюр, треба було за всяку ціну зробити ясним, опуклим узор подій і висловлювань, що сюди стосуються.

Коли б покійний дуже видатний режисер К. О. Марджанов, автор цієї вистави, був живий, — з яким задоволенням і як гаряче посперечався б я з ним!

На жаль, при постановці п'єси він прагнув головним чином до того, щоб створити багатий театральний, легкий для сприймання публікою спектакль.

В той час як Шіллер витрачає величезну кількість зусиль на те, щоб побудувати свої акти, Марджанов розбиває їх довільно на безліч окремих сцен. При цьому він довільно ж робить купюри, переставляє одні шматки на місце інших і т. д.

Для тієї самої «розважальної» мети замість деяких найдорогоцінніших шматків шіллерівської психології і філософії ми маємо вставлені безмовні сцени: нікому не потрібну гру в м'яч, перетворення коротенької, що знадобилась Шіллеру лише для зв'язку, сцени хворої Еболі при дворі королеви в цілу пантоміму під дуже вдалу музику Александрова.

І ця музика? Нічого не можна мати проти театральної музики. Шіллер також добре терпить музику. Але навіщо її так багато? Навіщо, як в якійсь французькій мелодрамі, супроводжувати чудові поетичні пасажі музичним акомпанементом? Знову недовір'я до Шіллера? Чи недовір'я до нашої публіки?

Але незадовго до того як я бачив виставу Марджанова, я бачив «Дон Карлоса» в зовсім скромному вигляді. Одні ролі грались краще, другі — гірше. Декорації були випадкові, як і костюми. Не було ніякої режисерської «вигадки», яка допомагала б старику Шіллеру, але зате вона йому і не перешкоджала. Найприкріших купюр Малого театру там не було. Спектакль відбувався з не меншим успіхом, ніж у Малому театрі. Шіллер зумів постояти за себе.

Якщо у постановці Марджанова нам дано було багато музики, багато дотепних в своїй лаконічності, хоч і спірних з погляду смаку декорацій, то чи дано те виключно важливе, шіллерівське, що міститься в п'єсі?

Маркіз Поза — республіканець. Він ніколи не буває при дворі. Він — мальтійський рицар. Все дає цілковиту можливість визначити його цікаву театральну зовнішність. Це людина — на відміну від свого прізвища, — позбавлена всякої пози. Це попередник Спінози. Він ультрапростий, він одягну-

тий, по можливості, в чорне, на ньому мінімум прикрас. Це ранній представник передової буржуазії, хоч і з дворян. У нього голова мислителя. Він говорить майже завжди спокійно і до краю стримано. Сам Шіллер розуміє своєрідне поєднання двох споріднених видів розуму в цій людині Ренесансу.

З одного боку, Поза — філософ-соціолог, теоретик політик, що мріє про дальші часи, коли пануватиме свобода. Але, з другого боку, це діяльна людина, якій хотілось зробити щось зараз же.

Коли, говорить нам Шіллер, Поза потрапив до короля, він вирішив сказати йому кілька істин, але вирішив скористуватися моментом слабкості Філіппа і примусити його визнати, що на світі існують великі, чесні люди. Весь початок діалога ведеться до краю стримано, замкнено, але, говорить Шіллер, тут стався з Позою великий гріх. Йому здалось, — це більша частина його трагічної вини, — що король не такий уже жорстокий, що, мабуть, можна все ж таки, ставши його слугою, посунути його на гуманнішу політику. Поза вчиняє своє гріхопадіння. Він, так би мовити, протягує руку деспотові, стаючи жертвою ілюзії, нібито можливо хоча б частково виконати завдання революції зверху, шляхом впливу на монарха. Ось чому він розкриває себе красномовно, адвокатствує за людство, однак, звичайно, не в тоні адвокатського робленого пафосу або акторської патетики. Він, за Шіллером, своєчасно усвідомлює свою розумову перевагу над Філіппом.

Про це він говорить пізніше, у сцені з королевою (слова, звичайно, вилучені в Малому театрі); «Адже король дарував мені своє серце, адже він називав мене своїм сином. Адже в моїх руках була його печать. Адже я відігнав від нього Альбу і йому подібних. Але я тепер зрікаюсь короля. На цьому сухому ґрунті не може розквітнути ніяка квітка. Що це були за дитячі гримаси, що за блазеньські стрибки розуму, перед якими дозріла людина повинна червоніти» і т. д.

І справді, король, привертаючи до себе Позу, саме тому, що він монарх, саме тому, що політика і особисті справи для нього одне і те ж, зараз же доручає Позі шпигувати за своєю дружиною і своїм сином.

Поза, боячись за обох, але роблячи другий помилковий крок, стає учасником усіх цих інтриг. Він поринає в них все глибше. Другий бік його розуму проявляється: подібно до свого сучасника Бекона, він таїть у собі поряд з мислителем розумного практика. Він вірить у те, що він набагато хитріший за Філіппа. Він довіряє своєму розумові найскладніші комбінації, в результаті яких повинна прийти перемога.

Він сам в розмові з королевою називає все це «грою» і сам говорить, що він «програв гру».

Не треба було великому політику-республіканцю встря-

вати у двірцеві каверзи. Шляхом страшеного зусилля і героїчної самовідданості Поза, гублячи себе, старається принаймні врятувати інфанта.

В своїх листах Шіллер багато разів повторює, що дружба Поза до інфанта на цій стадії була насамперед політичним розрахунком. Знову та сама думка про можливість посилити революцію, запозичивши до неї дещо у трону. Поза так і вмирає в надії на те, що Карлос втече у Фландрію і стане на чолі революційних сил проти батька.

Але розрахунки на придворних осіб, заплутаних в своїх пристрастях і інтригах, надто легковажні поряд з величними планами боротьби за свободу проти темряви. Карлос — жертва придворних інтриг — гине, і жертва самого Поза виявляється марною.

Отже, чорна людина при дворі, стримана, яка таїть під зовнішнім холодом свої високі і гарячі почуття, лише зрідка показує їх назовні, — такий Поза; він повинен довести нам, що з висоти його справді на той час великих буржуазно-визвольних ідей не можна спускатись ні на тень компромісу з політикою деспотів і дворів.

Ще й зараз доводиться читати, що «Дон Карлос» — є захист ідеї революції, яка робиться згори. Після всього сказаного на таку думку можна тільки низзати плечима.

Але не менш, ніж Поза, важливий у цій п'єсі Філіпп. Тут ми запозичимо слова у самого Шіллера. Ось що він пише:

«Ми бачимо деспота на його печальному троні, бачимо, як він засихає поступово серед своїх скарбів. Ми дізнаємось з його власних уст, що він серед мільйонів відчуває себе страшенно самотнім, що фурії туги заважають йому спати. Він скаржиться, що «його креатури», замість води, вливають в його рот розтоплене золото. Ми йдемо за ним в його самотню спальню і бачимо, як повелитель півсвіту випрошує у провидіння справжню людину. І як він, наче вмираючий від спраги, кидається на таку людину, як тільки йому здається, що він знайшов її. І ми бачимо, як, проте, він руйнує цей подарунок долі, бо він не гідний його. Ми бачимо, як, сам не усвідомлюючи того, він служить найнижчим пристрастям своїх рабів. Ми є очевидцями, як вони смикають його за ниточки і керують ним, наче хлоп'ям, в той час, як він уявляє, ніби є єдиним автором своїх вчинків. Перед ним тремтять далекі частини всесвіту, а він сам принижено віддає звіт попові, щоб образливим каяттям заплатити за спробу до самостійності.

Ми бачимо, як він бореться проти природи і людяності і як не може перемогти їх. Він занадто гордий, щоб визнати їх силу, і занадто слабкий, щоб втекти від їх дії. Так, він відкинув всі насолоди, але зате жахи людського почуття полюють на нього. Він вийшов з рамок своєї породи. Він вважає

себе за щось середнє між богом і людьми. І ми зневажаємо його велич, і нам сумна його помилка, бо під всією цією карикатурою ми все ще вгадуємо риси людського обличчя».

Такий геніальний аналіз Шіллера одного з кращих його драматичних образів. Додамо до цього, що завдяки пензлю Тіціана і Веласкеза ми прекрасно знаємо не тільки самого Філіппа, але і всю династію Карла V (Тіціан), Філіппа III і Філіппа IV з натхненних і справді викривальних портретів незрівнянного Веласкеза. Це навіть не індивідуальні обличчя: це професійно-расовий образ.

Філіпп добре описаний також в знаменитому романі де Костера «Тілл Уленшпігель».

Досить високий, худий, мов кістяк, з довгим обличчям, і важким підборіддям, і зловісним дзьобом. Великі білуватоголубі холодні, як лід, очі. Руки давука. Передусім надає перевагу непорушності. Ходить повільно. Ледве відводять руки від тулуба. Говорить, майже ніколи не дивлячись на співрозмовника. Вважає не тільки сльози (знаменита репліка синові), але всякий вияв почуттів ганьбою, навіть не тільки для короля. Ось у цю фігуру привида, в цю нечисть, в цього нелюда треба внести ті відтінки туги за другом, страху перед соромом бути обманутим, як намітив Шіллер. Це важке завдання.

Що ж ми бачили в найчудовішій загалом грі артиста Садовського в Малому театрі? З таким обличчям можна грати і Олексія Тишайшого, який також запідозрював свою дружину в зраді і звелів покарати її батогом. Це могла б бути голова Ванюшина, як в його самодурстві, так і в його «людському стражданні». Сердитий дідуган, який майже зворушує однак своїми людськими слабостями. Де ж майже метафізичний жах перед втіленим деспотизмом, перед цією цілковитою нелюдськістю, на місці якої поставлене пихате чванство, тупа впертість, етикет?

В той час, як другорядна для головного політичного змісту п'єси фігура принцеси Еболі була висунута режисером на перший план (можна поздоровити артистку Гоголеву з чудовим виконанням найважчих частин ролі), королева — цей кращий образ жінки у Шіллера — була общипана. Викинули її чудову перемогу над Філіппом в кінці сцени в Аранхуеці. Викинули її повну сили і гніву репліку найлюбішому їй Карлосу, коли їй здавалось, що він хоче посягнути на неї насильством, коли стане повелителем Іспанії. Викинули її великодушність і її презирство (з різних мотивів) до Еболі в сцені розкаяння останньої. І порадили артистці взяти тон в дусі «шіллерщини», голубий тон добродійної жінки — та й тільки. Не в тому справа, що мало була видна «королева», але не почувалось того, що Шіллер вклав в цю фігуру з такою любов'ю, — а саме того, що ця французенка пристрасна,

запальна, владна, свободолюбна, повна думок, вміє почувати себе на арені великих подій, що вона горда, але горда, як повинна бути горда незалежна особа, і т. д. Адже треба пояснити, як це вона може з таким щирим пафосом відхилити кохання Карлоса, як це вона може прийняти заповіт Пози — віддатися тому ж Карлосу, коли вона його більше вже не любить. Так, у цей час вона більше вже не любить його, бо — як це ясно з тексту, — вона покохала на той час Позу, бо тільки він розумом, широтою ідей, силою почуття, дозрілістю своєю міг би бути гідним її чоловіком. Але своєю трагічною виною він занастив не тільки себе і хлопчика Карлоса, але і цю чудову жінку, вільну, розумну, чуттєву, здатну бути великим політиком, — жінку, яку навряд чи знав, але про яку мріяв для свого класу Шіллер. І однак Поза, дізнавшись про її кохання до нього, йдучи на смерть, захоплено вигукує: «Життя прекрасне!»

Образ великого інквізитора, який вводиться Шіллером як персоніфікація вікового царства темряви, слугою якого є сам король, не вдався Айдарову в розумінні гнітючої зловісної сили і мудрості, яка від цього образу вимагається.

Навіщо нам «блискучий» спектакль на шіллерівській канві? Для цих узорів можна обрати іншу канву. Нам треба знати, як один з перших борців за свободу, хоча б в рамках буржуазної боротьби з феодалізмом, незважаючи на всі застереження, незважаючи на всі слабості, незважаючи на тодішню цензуру, на німецьке убозтво, — все ж могутньо, розумно, пристрасно завдавав ударів ворогові і застерігав передових бійців свого класу від помилок.

Ми бачили пишну мелодраму.



ДОН КАРЛОС

Трагедія Шіллера «Дон Карлос», що йде у Великому театрі, являє собою спектакль, який заслуговує на увагу широких мас. Обставлений чудовими артистичними силами, виконаний з старанністю, якою рідко радують нас театри, він, незважаючи на надзвичайну тривалість п'єси, яка забирає понад 5 годин, сприймається присутньою на цьому спектаклі публікою з непослабним інтересом. Багато сприяють успіхові чудові декорації архітектора Шуко.

В таких випадках, як цей, тобто, коли справа іде про першокласну зірку світової літератури, центр уваги, звичайно, лежить на авторі; справа режисера і артистів в найбільш чистому вигляді перенести думку, почуття і образи драматурга до глядача.

Тому в цій статті, яка звернена головним чином до пролетарських глядачів, які вже таким густим натовпом відвідують державні і кращі комунальні театри *, я зупинюсь головним чином на п'єсі.

В п'єсі цій переплітаються три елементи: драма ідейна, драма психологічна і драма інтриги.

Ідейно «Дон Карлос» являє собою конфлікт між консерватизмом і лібералізмом. Маркіз Поза, представник людяності, який чуйною душею підслуховує шелести прийдешньої весни народів, першої ластівки свободи і прогресу, звичайно, ліберал. В його мові, на наш погляд, надто мало сили, вона є лише блідим відбитком Великої Французької революції, що відбувається в епоху, коли Шіллер писав свою трагедію. Але це не перешкоджає прогресивним фразам Поза, незважаючи на його надто шанобливе ставлення до короля Філіппа, звучати благородно. В цьому, на думку Шіллера, першому апостолі ідей свободи, ми, люди революційного авангарду, все ж можемо пізнати нашого попередника.

Справжнім контрагоністом Поза є король Філіпп, про якого я скажу зараз, говорячи про психологічну драму в цій

трагедії. Його антиподом є великий інквізитор. Великий інквізитор — ця церковно-самодержавна темрява в її нерухо- мій владі, впевнена в собі, яка все пригнічує і заморожує, в той же час хитра і гострозора з усіма своїми «германда- дами», катуваннями і багаттями. Ми присутні на сцені при цілковитій перемозі інквізитора. Поза заплутався в своїй ін- тризі і вбитий. Палкий принц Карлос піде також на страту, і проте ні на одну хвилину глядач не заражається сумнівом в остаточній перемозі ідей Пози, такої перемозі, про яку сам Поза, звичайно, не мріяв.

Вся справа в тому, що Шіллер вмів давати перемогу си- лам темряви, поставивши настільки вище їх у моральному відношенні від своїх вранішніх людей, провісників свободи, що остаточна перемога цих останніх в серці глядача зали- шається безперечною.

Але треба відзначити, що Шіллер, навіть малюючи вели- кого інквізитора, для якого вжив найчорніших фарб, надав йому чудових рис величності і зробив це, звичайно, правильно. Зловісний охоронець старовини, столітній сліпець, який все бачить і все чує, персоніфікує собою жахливу силу, яку з та- кими зусиллями зламає весна народів.

Щодо короля Філіппа, центральної фігури в драмі (найці- кавіша роль, яку вищою мірою цікаво грає артист Монахов), то Шіллер підійшов до нього скоріш психологічно, ніж полі- тично.

Так, король Філіпп у Шіллера той самий, якого змальо- вує нам історія,— холодний деспот, який з презирством ста- виться до людей, нещадно проводить політику великого інкві- зитора. Вони спираються один на одного, вони необхідні один одному. В королі Шіллер хоче насамперед проаналізувати людину, знайти в ній живу душу; не політика цікавить в пер- шу чергу Філіппа на сцені, він болісно схвильований підо- зрами щодо зв'язку своєї дружини з сином своїм від першого шлюбу. Королева повинна була бути дружиною саме цього сина, і між ними справді є найніжніша симпатія, але, зв'я- зана свідомістю благородства і опікою ще благороднішого Пози, вона насправді нічим не порушила прав короля. Але страх і злість роздувають в королівському серці шептуні, темні пугачі, що знайшли притулок під троном.

Муки ревнощів під королівською мантиєю змальовані Шіллером з разуючою силою, що знайшла чудового тлумача в Монахові. Сильна туга короля і по людині. Повсякчас ба- чачи перед собою раболіпні маски, король почуває себе стра- шенно самотнім, і в момент особистої драми, більш ніж будь-коли, відчуває він цю жахливу самотність. Тому, коли перша вільна людина з'являється перед ним в особі Пози, він ханається за нього, як за можливого друга.

Поза і король не можуть зійтися один з одним. Поза не

може не ненавидіти одного з найлютіших тиранів Європи, хоч і почуває, що в тирані цьому є щось чутливе, є якась іскра, що викликає тінь надії. Король не може зблизитися з Позою, бо надто різні їх переконання і надто небезпечне наближення до трону такої волелюбної людини. Король сам наказує вбити Позу. В даному разі вбивство було вчинене майже помилково, король поспішив, але рано чи пізно це б сталося. Однак ця випадковість дала можливість Шіллеру розгорнути величну трагічну картину переживань короля, що залишився знову самотнім, цього страдника, незважаючи на всю свою владу, над трупом вбитої ним людини.

Подібні королівські трагедії не хвилюють нас, звичайно, як такі; ми мало схильні прощати Філіппам їх злочини за те, що в їх серці живе щось людське, але вони цікаві з іншого боку: вони цікаві як розкриття того жахливого спотворення людських відносин і всього життя, які обумовлюються владою. «Я жадаю води,— вигукує Філіпп,— і скрізь зустрічаю золото». Так, це саме стародавній міф про короля Мідаса, який перетворював на золото все, до чого дотикався, і вмер з голоду. Найслабша у Шіллера драма інтриги. Вона дещо заплутана, і стежити за нею важко. Це данина Шіллера, оскільки він торкнувся іспанського сюжету, деяким іспанським формам драми, данина «плащу і шпазі».

Взагалі при величезних позитивних якостях драма має деякі недоліки: вона розтягнута, і інтрига її, особливо в другій частині, занадто складна. Але ці недоліки, звичайно, не затіняють блиску її діалогів, багатства думок, окремих прекрасних характеристик головних дійових осіб і загальної величності трагедії, яка проходить перед вами при цій старанній, я б сказав, благоговійній грі акторів, як справжнє дійство.

Я не дивуюсь, що дехто з публіки, і при цьому люди висококультурні, говорили, що цей спектакль є своєрідною подією. Якщо новим театрам, які претендують бути зразковими комунальними театрами, вдасться втриматися на такому рівні,— це буде чудово.

Я вже говорив про надзвичайне виконання ролі Філіппа артистом Монаховим. Монахов досі був виключно опереточним артистом і на веселій сцені завоював собі широку популярність. Це саме примусило декого подумати, що в даному разі він береться не за свою справу, деякі навіть бачили помилку з боку театру, що вирішив доручити йому таку капітальну і складну роль; але всі сумніви розвіялись при перших, можна сказати, словах, промовлених Монаховим.

Ми, безперечно, маємо одним прекрасним трагічним актором більше. Я скажу одверто, я не знаю, чи міг би я назвати три-чотири імені трагічних акторів, яких міг би легко поставити поряд з Монаховим, принаймні у цій ролі. Будем чекати, що буде далі, і чекати з надією.

Заслужений артист державних театрів Юр'єв на першому спектаклі був дуже застуджений і багато сил витратив на подолання цієї зовнішньої перешкоди. Але вже зовсім ясно, який благородний, чисто шіллерівський образ дає він в симпатичній фігурі друга людства.

Дуже молодим, живописним, дуже пристрасним був Максимов в Дон Карлосі. Сама собою ця роль дещо солоденька і далеко поступається в розумінні виразності рис і перед Філіппом, і перед Позою; але Максимов вніс стільки грації, темпераменту, що поставив його в повному розумінні поряд з іншими протагоністами драми.

Дещо слабші були обидві артистки. Тут, очевидно, потрібна деяка подальша робота, необхідно піднести самий тон до тієї картинності, до тієї романтичної театральності, яка в подібних драмах потрібна і яка, безперечно, досягається трьома вищезгаданими артистами. Не можна не відзначити також, що фігура великого інквізитора була імпонуючою і цілком на висоті завдань.

Пам'ятаючи, як прекрасно відгукнулись робітничі маси в Петрограді на мій заклик подивитись «Холопи», я в даному випадку розраховую на широкий відгук кожного окремого товариша робітника і також робітничих організацій — відвідати цей видатний спектакль.



„ФІЄСКО“

Пишу про цей спектакль ще до генеральної репетиції, бо мені вдалося бачити більш-менш закінчену репетицію.

Правду кажучи, я не дуже схвально поставився до думки про постановку «Змови Фієско» в Малому театрі. За старими спогадами, п'єса здавалась мені мелодраматичною, — правда, цікавою, але до краю плутаною в розумінні ідеологічному, місцями фальшиво побудованою, дуже риторичною.

Однак Малому театрові — режисеру Волконському, декоратору Федотову і трупі вдалось створити з «Фієско» спектакль, який навіть в нинішньому багатому сезоні повинен зайняти одне з перших місць. Насамперед самий текст «Фієско» був підданий дуже вдалим скороченням або перефразуванням існуючих перекладів. Він набув, з одного боку, більш логічної і простої конструкції в цілому, а з другого боку — наближення до сучасності в розумінні стилю, безперечно надто пишномовного в молодого Шіллера, особливо в не зовсім вдалим російських перекладах.

З цього приводу маю одне зауваження (яке, правда, може видатись зайвим перед самим спектаклем): я гадаю, що слід було б зовсім виключити сцену випадкового вбивства Леонори героєм, — це погано вмотивовано Шіллером і зовсім не потрібно для побудови всієї п'єси; ця сцена шкодить спектаклю.

В усьому іншому — спектакль не тільки цікавий, але навіть хвилюючий.

Правда, політична лінія у Шіллера дуже неясна; недарма він навіть щодо «Вільгельма Телля» роз'яснював, що виправдує свого героя лише тому, що, вчиняючи політичний акт, він, по суті, захищав свою сім'ю. І тут, у «Змові Фієско», Шіллер навіть своєму непохитному і з ніг до голови політично пристрасному Веріне дав ще й мотив сімейної помсти на додачу для виправдання його ненависті до тирана.

Про решту й говорити нічого. Фієско — честолюбець; інші змовники всі мають особисті, часто навіть негідні мотиви. В одному з своїх монологів Фієско характеризує презирливо і дворян, і купців, і навіть народ, який палко любить його. Він трактує його як сліпий і безпорадний колос.

Можливо однак, всі ці послаблюючі революційну стихію п'єси моменти внесені були Шіллером заради цензурного страху. Вони, звичайно, шкодять, але не затіняють (принаймні для даного спектаклю) великого внутрішнього змісту п'єси.

Все ж таки треба сказати, що молодий Шіллер був справжнім політиком, і від його п'єси віє якоюсь величчю, поєднаною з достатньою психологічною гнучкістю. Справді: на крайньому правому флангу він малює не позбавлену величі фігуру Андреа Доріа, ніби відбиток старої аристократії в її кращі часи, коли вона по праву керувала країною, а в його племінниках — Джанеттіно і Джуліо — показує вже розпад династії, причому однак звіряче виродження все ще осяяне в них пурпуровим вогнем гордості, впевненості і кипучої енергії. Далі, через цілий ряд дрібних, але досить чітко окреслених типів Шіллер веде до другої центральної фігури — Фієско: роль дуже багата. Фієско то честолюбець, то іноді щирий революціонер, то вищою мірою лукавий політик, то до рицар. Він сам як слід не знає, де в нього закінчується прикидання і де починається його власна шалена любов до жінок і блиску. Він уміє перетворити свої власні помилки і недоліки в сильні ходи проти ворога. В Фієско Шіллер створив справді блискучий взірць легковажно-великої людини, яка висловлює найпристрасніші ідеї і завдає найсильніших ударів ніби граючись. Біда Фієско в тому, що ніяка ідея ним не володіє, а він весь час володіє ідеями і людьми. Саме його талановитість і легкість, з якою все дається йому, як дуже спритному гравцеві, паморочить йому голову і занепащає його.

Такі фігури нерідко зустрічаються в історії людства, і на поверхні політичної боротьби вони по-своєму дуже цікаві.

Веріна поданий в обрисах римського революціонера, якогось Катона Утичеського. Недарма навколо нього Шіллер збирає сцени і відзвуки, що нагадують римські події в історії.

Навіть в досить трафаретно-добродішну дружину Фієско, Леонору, вкладені деякі риси, якими потім, очевидно, скористався великий Гете для створення — правда, в іншій транспозиції, героїні свого «Егмонта», в якому також є якісь відблиски Фієско.

Вся політична інтрига, з мальовничою і гострою фігурою мавра в центрі, написана соковито і цікаво, хоч і не скрізь цілком узгоджено.

Вистава в Малому театрі надзвичайно пишна: чудові костюми, дуже мальовничий, різноманітний і дотепний конструктивний апарат; прекрасно використаний намет. Все це дає спектаклеві виняткову яскравість, і події різноманітної мелодрами протікають перед нами, непослабно цікавлячи глядача. Багато сцен безумовно чудово вдалились тов. Волконському і виконавцям; навіть сцена Веріни з дочкою, що звучить штучно і фальшиво, набуває у виконанні Малого театру звурушливого і величного характеру. Багато сприяє прикрашенню спектаклю прекрасна музика Анатолія Александрова; але особливо слід похвалити монументальний зловісний бій годинника на Генуезькій вежі, що є лейтмотивом для всієї цієї лукавої, кривавої, гнучкої і нищівної трагедії.

Подивившись цей спектакль, я не міг відмовитись від думки, що при такій постановці в шіллерівському «Фієско» виявляється дуже багато від справжнього Ренесансу.

Незважаючи на те, що археологічна точність зовсім відсутня в спектаклі, взята в площині певної умовності, п'єса може бути дуже добрим матеріалом для глядача як з історичної точки зору, розкриваючи і Ренесанс, і епоху молодого Шіллера, так і безпосередньо, висвітлюючи деякі корінні типи політиків, які може вже мало відповідають нинішньому політичному укладові, але все ж можуть і зараз ще іноді зустрічатися на арені світових подій, які набувають тепер — тільки в грандіозному масштабі — такого ж нестримного характеру напруженої боротьби, який вони мали в часи бурхливого Ренесансу.



ГЕТЕ І ЙОГО ЧАС

До сторіччя з дня смерті Гете

Розвиток капіталізму в XVII, XVIII і на початку XIX століть, піднесення буржуазії, вторгнення цього нового класу на всесвітньоісторичну арену з явним прагненням взяти владу в свої руки викликали ряд явищ не тільки економічного і політичного характеру, але і характеру культурно-ідеологічного.

Англія першою стала на шлях буржуазного розвитку. В Англії раніше, ніж в інших країнах, стався величезний соціальний вибух. І ця епоха висунула в ній цілий ряд блискучих, геніальних дослідників і поетів — Бекона, Шекспіра, Мільтона, Гоббса та інших мислителів, що доходили до незвичайно радикальних форм знищення всіх підвалин попереднього суспільства. Дещо пізніше Франція, по слідах Англії, стала на ту ж дорогу і, готуючи свою Велику революцію, висунула плеяду чудових людей, якими буржуазія могла б пишатись, коли б не відреклась пізніше від кращого, що було в їх ученні. Тут ми бачимо і роз'їдаючий глум Вольтера, і грандіозний сердечний, романтичний бунт Руссо в галузі почуттів проти всіх основ цивілізації і класового порядку, групу енциклопедистів, яка, нищівними ударами струшуючи весь будинок старої культури, заклала фундамент нового світогляду і нового суспільства, яке визнавали «раціональним» і «нормальним».

Але якщо Англії і Франції епохи буржуазної революції і не бракувало мислителів і поетів, то центр руху буржуазії належав все ж таки політикам-практикам. В цих країнах ми маємо «плебейську», за словами Маркса, манеру завершувати рух буржуазії: королям рубали голови, розганяли стару аристократію, стирали внутрішні кордони між станами і князівствами, змінювали закони і закладали фундамент буржуазної демократії з величезною рішучістю і послідовністю.

Хвиля контрреволюції намагалась пізніше знищити завойоване, але все ж таки глибокі сліди перших буржуазних за-

воювань збереглись, і весь характер подальшого розвитку Європи залежав від цих величезних подій.

Інакше йшла справа в Німеччині. У своїй чудовій книзі з історії німецької філософії і релігії Гейне перший відзначив з надзвичайною чутливістю цю особливість.

На той час, коли на Заході бурхливо розгорталась молода буржуазна культура, Німеччина мала вже деякий прошарок буржуазії і групу буржуазних інтелігентів, яким не могло залишатись чужим те, що робилось за кордонами Німеччини. Але все ж це була країна відстала. Хоч трохи значних мас, які могли б підтримати своїх вождів, у німецької буржуазії не було. І Гейне з разуючою проникливістю відзначає, що в Німеччині, позбавлений з самого початку можливості діяти практично, починається процес сублимації. Соціальна активність, яка не проявляється в дії, переломлюється в фантазію, в художні образи, які передаються в музиці, книгах і картинах, в чудові узорі всяких ідейних висновків. Це також творчість буржуазної культури, цим також кладеться початок боротьби з старим порядком, з старими ідеями, але ця боротьба ведеться тільки словом, ідейною зброєю.

Німецьким мислителям тієї пори властиві недовіря до безпосередньої активності, до практичної справи як такої. Вони схильні розуміти саму суть світу, розуміти саму суть людини ідеалістично; робота фантазії, напруженої думки для них особливо дорого, саме нею вони жили.

Чи можна зробити звідси висновок, що коли в Німеччині молода буржуазія виявилась слабшою і неорганізованою, ніж будь-де, то зате в своїй галузі, в галузі ідеології, вона одержала бездоганно блискучі успіхи? Ні, справа не така проста,— справа не тільки в тому, що Німеччина виявилась країною «мислителів і поетів», а не країною борців і дії.

Коли я відзначив ідеалізм, властивий самосвідомості німецьких мислителів, я вказав на річ нездорову з нашої точки зору, з точки зору пролетаріату, але мало того — ідеологи німецької буржуазії не могли взагалі вільно розгорнутись навіть і в тій галузі, діяльність в якій була їм доступна: навіть їх художні творіння заражені духом певної відсталості, залишаються в полоні того порядку, який існував у Німеччині і дуже відрізнявся від порядку, що існував в інших західноєвропейських країнах.

Енгельс у своїй статті «Становище Німеччини» пише про німецьку буржуазію:

«Об'єднавшись з народом, вони могли б повалити стару владу і перебудувати імперію, як це почати зробила англійська буржуазія між 1640 і 1688 р. і як це збиралася зробити в той час французька буржуазія. Але ні, буржуазія Німеччини ніколи не мала такої енергії, ніколи не претендувала на таку мужність; німецькі буржуа знали, що Німеччина — це

тільки купа гною, але їм було зручно в цьому гною, тому що самі вони були гноєм і тому що навколишній гній зігрівав їх»¹.

І далі:

«Це була сама огидна маса, що гнила і розкладалась. Ніхто не почував себе добре. Ремесло, торгівля, промисловість і землеробство країни були доведені до наймізерніших розмірів. Селяни, ремісники і підприємці терпіли подвійно — від паразитичного уряду і від поганого стану справ. Дворянство і князі вважали, що, хоч вони і видавлювали всі соки з своїх підданих, їх доходи не могли встигати за їх зростаючими витратами. Все було погане, і в усій країні панувало загальне невдоволення. Ні освіти, ні засобів впливу на свідомість мас, ні свободи друку, ні громадської думки, не було навіть скільки-небудь значної торгівлі з іншими країнами — нічого крім підлоти і себелюбства; весь народ був пройнятий низьким, раболіпним, нікчемним торгошеським духом. Все прогнило, розхиталось, готове було розсипатись, і не можна було навіть сподіватися на благодворну зміну, тому що нація не мала в собі сили навіть для того, щоб прибрати гниючий труп віджилих установ.

І тільки вітчизняна література подавала надію на краще майбутнє. Ця ганебна в політичному і соціальному відношенні епоха була в той же час великою епохою німецької літератури. Близько 1750 р. народились усі великі уми Німеччини: поети Гете і Шіллер, філософи Кант і Фіхте, і не більш як через двадцять років — останній великий німецький метафізик Гегель. Кожний видатний твір цієї епохи пройнятий духом виклику, обурення проти всього тодішнього німецького суспільства. Гете написав «Геца фон-Берліхінгена», де в драматичній формі віддав належну шану пам'яті бунтаря. Шіллер написав «Розбійників», де оспівав благородство молодої людини, яка відкрито оголосила війну всьому суспільству. Але це були їх юнацькі твори. З роками вони втратили всі свої надії. Гете обмежився тільки дуже гострими сатирами, а Шіллер вдався б у відчай, якби не знайшов розради в науці, зокрема у великій історії стародавньої Греції і Риму. З цих двох можна судити про всіх інших. Навіть найкращі і найсильніші уми німецького народу втратили всяку віру в майбутнє своєї країни»².

Ось загальна характеристика становища цих великих людей, серед яких найвеличнішим був Гете.

Ленін учив нас, що є два шляхи розвитку капіталізму: американський шлях розвитку — найрішучіший шлях, при якому капіталізм розквітає бурхливо і може мобілізувати

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стор. 6.

² Там же, стор. 6—7.

великі маси, що змітають з свого шляху всю гниль минулого; і другий шлях, який фатально для Гете Ленін назвав пруським шляхом, який характеризується тим, що натиск зростаючої буржуазії не може зруйнувати брудних дамб феодалізму і просочується крізь них сяк-так, буржуазія не має в своєму розпорядженні мас, які могли б вести громадянську війну з тими, хто перешкоджає розвитку суспільства, і внаслідок цього відірвані вожді, навіть кращі, навіть найпроникливіші, найблагородніші, примушені йти на компроміс з панівним класом; духівництво і дворянство залишаються на чолі суспільства, а буржуазія, задовольняючись окремими поступками, пристосовується, підтримує їх.

Жертвою цього останнього шляху можна назвати і Гете. Величезна його слава свідчить про те, що він не став жертвою до кінця.

Ми знаємо, що принесла з собою людству дозріла буржуазія і що приносить з собою тепер перезріла буржуазія, — хорошого в цьому мало. Але на початку руху мислителі молоді буржуазії, як це правильно відзначав Енгельс, перескакували іноді навіть за межі інтересів свого класу. Саме в інтересах свого класу, бажаючи повернути до нього симпатії величезних мас, вони говорять, що справа, за яку вони борються, робиться для народу, що життя людей в старому режимі — це нагромадження безглуздя, що історія до цього дня була нісенітницею, але що так буде до того часу, поки не буде проголошений примат розуму: коли все почне освітлювати розум, все зміниться і всі муки відійдуть в минуле.

Правда, при дальшому своєму розвитку торжествуюча буржуазія аж ніяк не виконує обіцянок своїх сміливих мислителів. На перший план виступають тепер не мислителі, не поети і навіть не політики, а ті, хто є основою буржуазії, — промисловці, торговці, пізніше банкіри. Вони розгортають до дивовижних меж точну науку і засновану на ній грандіозну за розміром техніку. Але водночас, як говорить Маркс, вони знищують всі сліди колишньої революційної романтики, неприховано ставлять питання про бариш і, просуваючись по дорозі нагромадження все більших і більших багатств, безжалісно топчуть людські істоти.

Все більше і більше позначається експлуаторська суть буржуазії, і в той же час зростає антипод буржуазії — пролетаріат. Буржуазія зраджує свої колишні ідеали. Вона замінює червоний прапор прапором рожевим, потім рожевий прапор — оранжовим і нарешті доходить до чорної реакції. Вона все більше задкує і знову протягує руку дворянам та попам. Тепер не ці останні є володарями, які користуються підтримкою буржуазії; тепер буржуазія — володар, що вдається до підтримки класів, які втратили першість. Але все

це створює в імперіалістичному світі приблизно таку ж реакційну мішанину, яку ми бачимо на початку капіталізму, що розвивається пруським шляхом. Тепер ці страждання з'являються від перезрілості капіталізму, а тоді їх причиною була його незрілість, повільність темпів його розвитку, що накладає на творчість і життя мислителів печать болісної загальмованості.

Всі особливості початку пруського шляху розвитку буржуазного суспільства величезною мірою позначилися на Гете. Не було жодного мислителя, жодного поета того часу, який би з такою силою переживав молодий, творчий буржуазний початок, весну нового класу, як Гете.

Блискуче освітлення особи Гете в її внутрішній суперечності зробив Енгельс в його статті «Німецький соціалізм у віршах і прозі».

«Гете в своїх творах двояко ставиться до німецького суспільства свого часу. То він ворожий йому; воно огидне йому, і він намагається тікати від нього, як в «Іфігенії» і взагалі під час подорожі по Італії; він повстає проти нього, як Гец, Прометей і Фауст, осипає його гіркими насмішками Мефістофеля. То він, навпаки, зближається з ним, «притосовується» до нього, як у більшості своїх віршів з циклу «Лагідні ксенії» і в багатьох прозаїчних творах, прославляє його, як у «Маскарадних походах», навіть захищає його від історичного руху, що напірає на нього, особливо в усіх творах, де він говорить про французьку революцію. Справа не тільки в тому, що Гете визнає окремі сторони німецького життя на протилежність іншим сторонам, які йому ворожі. Часто це тільки прояв його різноманітних настроїв; у ньому весь час відбувається боротьба між геніальним поетом, в якому убоztво навколишнього середовища викликало відразу, і обачливим сином франкфуртського патриція, високоповажним веймарським таємним радником, який вважає себе змушеним укладати з цим убоztвом перемир'я і притосовуватися до нього. Так, Гете то колосально великий, то дріб'язковий, то це непокірний, насмішкуватий геній, що зневажає світ, то обережний, усім задоволений вузький філістер. І Гете був не в силі перемогти німецьке убоztво; навпаки, воно перемагає його; і ця перемога убоztва над найвидатнішим німцем є найкращим доказом того, що «зсередини» його взагалі не можна перемогти. Гете був надто різносторонній, він був надто активною натурою, надто зітканий з плоті і крові, щоб шукати рятунку від убоztва в шіллерівській втечі до кантівського ідеалу; він був надто проникливий, щоб не бачити, що ця втеча кінцем зводилась до заміни плоского убоztва висококомуністичним. Його темперамент, його енергія, всі його духовні прагнення штовхали його до практичного життя, а практичне життя, з яким він стикався, було жалюгідне. Пе-

ред цією дилемою — існувати в життєвому середовищі, яке він повинен був зневажати і все-таки бути прикованим до нього як до єдиного, в якому він міг діяти, — перед цією дилемою Гете перебував постійно, і чим старшим він ставав, тим усе більше могутній поет, *de guerre lasse*¹, поступався місцем звичайнісінькому веймарському міністрові. Ми дорікаємо Гете не за те, що він не був ліберальний, як це роблять Берне і Менцель, а за те, що іноді він міг бути навіть філістером; ми дорікаємо йому і не за те, що він не був здатний на ентузіазм в ім'я німецької свободи, а за те, що він філістерською страхом перед усяким сучасним великим історичним рухом приносив у жертву своє більше правильне естетичне чуття, яке іноді пробивалося; не за те, що він був придворним, а за те, що в той час, коли Наполеон чистив величезні авгійові конюшні Німеччини, він міг з урочистою серйозністю займатися найдріб'язковішими справами і *menus plaisirs*² одного з найнікчемніших німецьких малюсінських дворів. Ми взагалі не робимо докорів Гете ні з моральної, ні з партійної точки зору, а дорікаємо йому хіба тільки з естетичної та історичної точки зору; ми не вимірюємо Гете ні моральною, ні політичною, ні «людською» міркою. Ми не можемо тут почати змальовувати Гете в зв'язку з усією його епохою, з його літературними попередниками і сучасниками, змальовати його в розвитку і в зв'язку з його суспільним становищем. Ми обмежуємося через це лише тим, що просто констатуємо факт»³.

Але коли Гете був так забруднений і в естетичному, і в побутовому, і в політичному відношеннях, якщо він такою величезною мірою виявився в полоні забобонів, то чи не повинні ми сказати буржуазії: «Гете ваш, нам робити з ним нічого, ховайте його, як хочете, хай мертві ховають мертвого, — а Гете належить вашому світові — світові мертвих?»

Енгельс не так дивився на Гете; він не тільки беззастережно називає Гете найвеличнішим з німців, але, оскільки ця стаття написана проти Грюна, проти мішанського вихвалання Гете, Енгельс додає ще:

«Коли ми у наведених вище рядках розглядали Гете лише з одного боку, то в цьому провина виключно пана Грюна. Він зовсім не змальовує величну сторону Гете. Він... поспішає прослизнути повз усе, в чому Гете дійсно великий і геніальний...»⁴

В різних місцях Енгельс прямо вказує на величезні досягнення Гете. Так, наприклад, в статті «Становище Англії», говорячи про Карлейля, він побіжно висловлюється і про Гете. «Гете неохоче мав справу з «богом», — говорить він, —

¹ Стомлений боями (франц.).

² Програмою розваг (франц.).

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стор. 142—143.

⁴ Там же, стор. 156.

з цим словом він почував себе ніяково; тільки людське було його стихією, і ця людяність, це визволення мистецтва від оков релігії саме й становить велич Гете. Щодо цього з ним не можуть порівнятися ні древні, ні Шекспір. Але цю абсолютну людяність, це подолання релігійного дуалізму може збагнути в усьому його історичному значенні тільки той, для кого не чужою є інша сторона німецького національного розвитку — філософія. Те, що Гете міг висловити лише безпосередньо, тобто в певному розумінні, звичайно, «пророчо», було розвинуто і обгрунтовано в новітній німецькій філософії»¹.

Ні, ні в якому разі ми не можемо сказати буржуазії: «Гете ваш». Гете належить не тільки буржуазії, він якоюсь своєю стороною належить і нам.

Як же розвивалась ця людина і що принесла вона з собою? Тут, наче маяк, світить характеристика, дана Енгельсом.

Що це таке «*Sturm und Drang*»² молодого Гете?

Всі, хто бачив Гете в колі схвильованих молодих людей, яким огидна навколишня убогість, які не хотіли більше жити в смердючій млі, які хотіли виявити, можливо, ще не зовсім ясні мрії і здійснити їх в життєвій практиці,— ті, хто бачив Гете в колі цих людей, говорять про нього як про блискуче явище серед явищ другорядних. Це була людина фізично, морально і розумово обдарована до такої міри, що всі, хто до нього наближався, відзначали його виключність і залишались зачарованими ним.

Від імені свого покоління, що назвало себе поколінням геніїв, Гете, справжній геній, ставив для себе і для інших велетенське завдання. Завдання це було не політичне, а чисто індивідуальне: розгорнути всі закладені в людині можливості. Це і є той критерій, завдяки якому можна порівнювати різні суспільні лади, порядки і уклади. Маркс говорить, що той суспільний лад вищий, який дозволяє максимально розгорнути всі закладені в людині можливості. Маркс розуміє це найдемократичнішим чином: можливості, закладені в усякій людині, закладені і в усьому людстві. У Гете, можливо, ця думка мала аристократичніший відтінок, але не настільки, щоб це зробило її зовсім далекою від висловленої Марксом.

В часи своєї орлиної молодості, в усій повноті енергії, Гете говорить, що ніщо його не хвилює так, як церковні співи «*Veni, spiritus creator*» («Гряди, дух творящий»):

«Я знаю, що це не звернення до бога; це звернення до людини, і особливо до тієї людини, що обдарована творчістю; творчо обдарована людина — це вождь, це організатор».

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., том II, стор. 345.

² «Буря і натиск» (нім.).

І трохи пізніше Гете говорить:

Warum sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
Wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll!

(Чи прагнув би я з такою тугою до того, щоб знайти правильну дорогу, коли б не повинен був показати її своїм братам!)

Можливо, Гете знав визначення генія, дане Кантом. Для нього геній здійснює все як щось природне, що впливає з його власної індивідуальної суті; але те, що він здійснює, стає прикладом і законом для інших.

Ми, хто володіє марксистським аналізом, можемо сказати, що геній — глибоко обдаровані люди — формулюють раніше, ніж їх клас у цілому, те, що йому потрібне, і думки їх блискавично поширюються, стають знаряддям самопізнання мас. Таким був Маркс, таким був Ленін.

І Гете хотів бути таким. Але не було в Німеччині такого класу, який міг би підтримати його.

Гете прекрасно відчував, що в його час (тобто в епоху, що передувала Французькій революції) не судилось здійснити ідеал, щоб суспільство не перешкождало, а допомагало б розвитку творчо досконалої особи. Він передчував навіть, що такі видатні особи неодмінно будуть розбиті, впадуть жертвами. Він створює «Прометей», «Магомета» і, нарешті, «Вертера» — твори, що є ніби визнанням майже невідступної думки, що нема іншого виходу з цієї катастрофи, як смерть.

Все в тобі звучить, і все в тобі тріпоче,
І почуття гнітять, тобі здається, що гаснеш ти і никнеш,
І коло тебе все вночі кружляє, і ти дедалі більш відчутно
Обіймеш цілий світ,— тоді ото людина помирає.

Смерть виявляється проясненням, смерть виявляється апофеозом. Чому? Що це, містика? Ні, це не містика.

Якщо у найбільшого буржуазного поета Шекспіра Гете вчився значною мірою такому розумінню життя, що не важливо, мовляв, бути щасливим, не важливо бути переможцем, важливо бути великим, важливо жити такими почуттями, думками, зустрічати в житті і створювати в ньому такі події, про які можна було б сказати: ось це справжнє життя, сповнене діяльності, величезної енергії,— то в іншого буржуазного мислителя, у Спінози, Гете вчився пізнанню природи.

Для Гете природа була «все» — єдине ціле, в якому всі частини зв'язані в повну гармонію. Але більше, ніж Спінозі, Гете властива була ідея, що це «все» повсякчас удосконалюється, що процеси, які відбуваються в світі, мають смисл тому, що ця матерія, яка має безмежні можливості і здійснює їх у своєму суперечливому розвитку шляхом впливу окремих

частин однієї на одну, повсякчас іде вперед, до кращого, до вищого свого розвитку. Ця ідея розвитку лежала взагалі в основі німецького ідеалізму. І крім того, Гете засвоював матерію як надзвичайно обдарований художник; вона була для нього сукупністю барв, звуків, запахів, дійовості, насолод, тобто вона промовляла до нього через надзвичайно яскраву тканину найважливіших переживань. І він почував, що бути частиною цього цілого — прекрасно.

Він чудово усвідомлював, що протиставити себе як частину цілому, свою особу цьому величезному світові, цій самодостатній матерії — дико і смішно. Але як добитися цього цілого, як пробитися до цього цілого через суспільство, через те німецьке суспільство, про яке говорив Енгельс. як про купу гною, що розкладається? Пробитися не можна, і Гете готовий допустити думку, що нема інших воріт до природи, як тільки смерть.

У Ібсена в «Пер Гюнті» є такий образ: людина зустрічає Плавильника, і Плавильник каже: «Я збираю гудзики, в яких нема петель, і кидаю їх назад у тигель», — тобто людей, які ні на що не потрібні, смерть кидає назад в потік матерії, бо треба брати в переробку те, що не вдалося. А Гете — брильянтовий гудзик, і у нього є чудова петля, але от пришити її нікуди — каптан негодящий. Тому, незважаючи на те, що він не нижчий, а вищий за дійсність, він прагне до смерті.

Гете не вмер. Він написав тільки «Вертера» — річ, яка виставила ідею смерті, що вразила світ і ввергла багатьох в ряди самогубців. Але сам Гете залишився в безвиході, на роздоріжжі, не знаючи, що робити.

І саме тут дворянство, в особі герцога Карла-Августа Саксен-Веймарського, запропонувало Гете союз. Про цей союз говориться багато неточного і поверхового. Проте це була величезна подія в житті Гете, і він довго думав, перше ніж прийняти це рішення, тобто відмовитися від ролі вождя буржуазії. Він знав, що тут доведеться плазувати, бути на становищі нахлібника, розважальника, метрдотеля, стати головним прикажчиком свого володаря, по суті, звичайного. Коли він пішов до дворян, такі люди, як республіканський мислитель і поет Клопшток, перестали подавати йому руку. Гете передбачав це, але він не знав, як же інакше жити? В ньому клекотіла сила, що штовхала його до творчості, до діяльності, до насолоди, і дворянство йому говорило: іди до нас, ми потіснимось, дамо тобі місце серед нас, ти будеш «фон Гете», в тебе будуть гроші, в тебе будуть колекції, лабораторії, в тебе буде повна можливість подорожувати, ми зробимо тебе міністром, ми дамо тобі керувати країною, — це маленька країна, але все ж «велике герцогство».

Гете схилився до цієї пропозиції — і тут його друге падіння. Перше падіння, яке полягає в тому, що Гете перестав

бути революційно настроєним вождем, було, по суті, фатальне. Бо в тодішній Німеччині вождям не вистачало маси. А тепер було поставлено питання: як врятувати своє власне життя, врятувати його для майбутнього? І це було зроблено шляхом певного самопродажу панівному класові дворян. І тут сталося у Гете найжахливіше, як говорить Енгельс,— те, що одного прекрасного дня він прокинувся в обіймах людей, подібних до Грюна, те, що він дозволив видавати себе за одну з головних опор реакційно-міщанського порядку темної Німеччини. Енгельс говорить про це:

«Історія відомстила Гете за те, що він кожного разу відривався від неї, коли виявлявся віч-на-віч з нею. Але ця помста не в нападках Менцеля, не в обмеженій полеміці Берне. Ні, як

Титанія, в краю чудес і фей,
В обіймах у Основи огинилась.

так Гете прокинувся якимось в обіймах пана Грюна»¹.

І таких грюнців і грюнчиків, брехунців і брехунчиків виявилась величезна кількість.

З приводу союзу Гете з дворянством вони говорять, що це звеличило Гете, що від схвильованої, неврівноваженої юності він прийшов до справжньої дозрілості. Вони називають його щасливим, його долю — ідеальною. А Гете сам говорив про себе Еккерману: «Кажуть, що я щаслива людина, але коли я оглядаюся назад, то бачу безмежну кількість зречень, безмежну кількість відмовлень від того, чого я хотів. Я бачу безперервну працю, і тільки зрідка мій шлях освітлюється променем, що нагадує щастя. І так з самого початку до самого кінця».

Це говорила людина вісімдесяти років, і вона говорила правду, бо важкими виявились ці золоті ланцюги. З самого початку, коли Гете потрапив у Веймар, він із власного Вертера робить фарс на догоду новому середовищу. Він іде до фрау Штейн буквально в навчання, і фрау Штейн висмикує у нього з крил всі пера, які здаються їй недосить придворними. Вона прагне втиснути його в рамки звичайного придворного — і в цьому придворному житті Гете, треба сказати, трапляються ганебні сторінки.

Правда, Гете змучився неймовірно і через деякий час вирвався з Веймара: майже не спитавши дозволу, їде він в Італію, щоб подихати свіжим повітрям. Велика людина, великий бюргер, який не жив у такому бюргерському товаристві, в якому він міг би дихати вільно, кидається до природи і до товариства, але до товариства минулого. В Італії Гете знаходить великі залишки Греції і Ренесансу — великої бюргерської епохи, мистецтво якої вміло показувати гарних людей,

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. V, стор. 156.

повних самовпевненості, повних язичеської пристрасності і приведених в норму в тому розумінні, що усвідомлення ними своєї сили робить їх спокійними і величними.

Гете створює навколо себе штучний світ, але сучасне йому товариство протуркало йому вуха нагадуваннями про те, що йому треба повернутися у Веймар. Гете думає з огидою про повернення.

В той час Гете пише свою страшну п'єсу «Торквато Тассо». Ця п'єса страшна не тим, що її герой, італійський поет, божеволіє. Ця п'єса страшна своїм задумом, який полягає в змалюванні обдарованої, пристрасної, природної людини, справжньої людини, яку за талант наближають до двору, і вона раптом насмілюється вважати себе не тільки привілейованим блазнем, а рівною аристократам людиною і покохати одну з принцес. За це — грім і блискавка, за це цілковита загибель, і загибель моральна, бо принцеса також ставиться до кохання поета так, як коли б їй освідчилась мавпа.

Але і не в цьому головна трагедія. В цій п'єсі існує Антоніо, вся мудрість якого може бути прекрасно вкладена в слова російської приказки: «Всяк сверчок знай свой шесток». І ось Гете приходиться до висновку, що Антоніо — мудрець, що він носій справжньої моралі, а Торквато Тассо — носій трагічної вини. Він це пише для того, щоб самому собі довести — знай, Гете, свій «шесток», не лїзь туди, куди не треба, не лїзь в реформатори суспільства, не мрій по-своєму поставити справу. Ти повинен вміти зрікатися — в цьому справжня мудрість.

І незважаючи на те, що Гете вступив на шлях компромісу, від нього, коли він повернувся в Німеччину, майже всі відвернулись. При дворі сичать на нього за те, що він покинув Веймар і виявив цим своє презирство. Жіночна фрау Штейн пише спочатку роман, а потім і п'єсу проти Гете, і Брандес, один з біографів Гете, говорить, що жодного разу ревнива жінка, яка зненавиділа свого великого коханця, не писала книги такої наклепницької і брудної. Правда, дружба з Шіллером, іншим буржуазним генієм, частково підтримала його (тут не місце говорити про Шіллера, хоч він мав певне значення для Гете).

Ось з цього часу, особливо після смерті Шіллера, Гете прикривається плащем величної вишості, надіває на обличчя маску олімпійця.

Гете цієї пори викликає здивовання: де ж той орел, той геній, який, наче вогонь, сягав угору? Ось ця велична і спокійна людина, в якій жоден м'яз не затремтить? Але це ж обманна маска. В цей час, здригаючись всім тілом, Гете говорить: «Я не можу написати трагедії. Я б від цього збожеволів!» Він чує сонати Бетховена, він ридає в напівтемній кімнаті і стає майже ворогом Бетховена. Він говорить: «Коли б така музика була виконана великим оркестром, то все зруйнувала б навколо себе».

Енгельс говорить, що чим старшим стає Гете, тим більше він перетворюється в обмеженого гекеймрата. Але Енгельс не знав деяких документів, з яких ми бачимо сили, що протистоять цьому процесові. Навіть по посивілому Гете можна дізнатись, скільки сил він в собі ховав і як вони часом в ньому клекотіли.

Ось що можна розповісти про це: після вигнання Наполеона почалась реакція, князі прагнули позбавити народ всіх тих завоювань, на які він претендував в результаті визвольної війни.

Гете був вражений цим видовищем, на що ми маємо тепер пряму вказівку. Лікар Кізер розповідає про вечір 13 грудня 1813 року, який він провів у Гете.

«Я прийшов до нього о шостій годині вечора. Я застав його на самоті і надзвичайно збудженим, просто-таки розпаленим. Я провів у нього дві години і так і не зрозумів його як слід. Він розгортав широкі політичні плани і просив моєї участі; я просто-таки злякався. Він видався мені схожим на китайського дракона. Він був гнівний, могутній, рикаючий. Очі були повні вогню, обличчя палало, слів часто не вистачало, і він замінював їх бурхливими жестами».

Але від бідного Кізера неможливо добитися, що це були за плани. Він говорить тільки, що Гете осуджував несправедливості, які накопичились за століття.

Однак наступного дня Гете розмовляв з більш передовою і розумною людиною — з професором Люденом. Очевидно, плани активного протесту проти підготовлюваної реакції, через цілковиту нездійсненність їх для Гете, були ним покинуті. Але зате на цей раз ми бачимо, що привело Гете до такого крайнього збудження.

«Можливо, ви думаете, що мені не властиві великі ідеї свободи, народу, батьківщини? Ці ідеї — частина нашої істоти. Від них ніхто не може втекти. Але ось ви розмовляєте про пробудження, про піднесення мого німецького народу. Ви стверджуєте, що він не дозволить вирвати із своїх рук свободу, яку він так дорого купив, жертвуючи своїм добром і життям. Але хіба німецький народ прокинувся? Сон був надто глибокий, і перший струс не може його розбудити. Не питайте мене більше. Прокламації іноземців про наших я сам вважаю чудовими. Ах, ах, коня, коня, — півцарства за коня!»

Але коня йому не дали. Йому дали півцарства, пів «великого герцогства» дали, але коня, щоб керувати якимись великими політичними атаками, йому не дали. Наполеонівство Гете однак всі бачили. Він цілком ясно усвідомлював, що Наполеон — не тільки ворог батьківщини, але що він несе з собою вищий уклад. Людендорф, «великий маршал», говорить, що треба затаврувати Гете за те, що він був недосить французоїдом. Цікаво, що мадам Людендорф видала

книгу, в якій вона твердить, що всі великі німці були вбиті жидами або масонами: зокрема, Шіллер був отруєний масоном Гете. Ця безглузда і брудна книга розійшлась в «культурній Німеччині» в 30 тисячах примірників! Уже з цього можна зробити висновок, що «права Німеччина» далека від безумовного схилення перед Гете і проявляє досить дивне «критичне» ставлення до нього.

Звичайно, у Гете політика — найслабша сторона його діяльності. Набагато ближчий нам Гете — філософ, вчений і поет. Але все ж для політичної характеристики Гете треба зробити ще один істотний додаток.

Гете під кінець життя вже почав помічати внутрішні суперечності, які несе з собою розвиток буржуазного суспільства. Він міцно любив працю, любив техніку, любив науку. Не ці сильні риси буржуазії його відштовхували; його відштовхували гендлярський дух і хаос, які несла з собою буржуазія. Тому він намагався намалювати для себе лад, в якому панували б планові основи і де б вільні і трудящі люди були об'єднані в трудовий союз. Це позначилось на останній частині великої драматичної поеми «Фауст». Ці знамениті рядки дуже часто наводяться, але не буде зайвим їх ще раз навести — вони показують, як Гете переходить за грані свого віку:

.. Це верх премудрощів земних:
Лиш той життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай весь вік і молоде, й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Я міг би в захваті гукнути:
Спинись, хвилина, гарна ти!
Чи ж може вічність поглинути
Мої діла, мої труди?

Тільки той, хто справді творчо сприяє людям, хто не жадає спокою, але словом і ділом бореться за перемогу життя, хто чинить опір тим силам, які стараються закувати їх,— тільки той може сказати, що він прожив плідотворно своє життя.

Отже, Гете-мислитель і Гете-поет набагато ближчі нам і набагато важливіші, ніж Гете-політик. Правда, навіть в галузі суспільно-політичній в творчості Гете весь час позначається передовий бюргер-громадянин. Але все ж повстання дрібної буржуазії проти старого світу відчувається набагато сильніше в поезії і філософії Гете.

Колосальна сила його музики, його образів має джерелом молодість класу. Звичайно ті, хто прокидається до творчості передового класу, володіють свіжістю сприйняття; вони, як

Адам, називають все новими іменами, вони створюють свою мову, вони стають резервуаром всього того, що може і повинна сприйняти оновлена людина. І Гете говорить:

Lieben, hassen, fürchten, zittern,
Hoffen, zagen bis ins Mark
Kann das Leben zwar verbittern,
Aber ohne sie wär's Quark.

(Треба любити, треба ненавидіти, треба боротися, треба здригатися; це може зробити життя гірким, але без цього все життя — мотлох).

Сила, активність, життєвість Гете роблять честь буржуазії, що породила цю орлину молодість, але зате безчестя для буржуазії — життя Гете, оскільки вона його молодість скувала, обмежила і оскільки вона взагалі ні за яких умов програми цієї молодості виконати б не могла.

Як поет Гете володіє ще можливістю з незвичайною силою висловлювати в образах те, що він почуває. Говорячи про це, він характерним чином на перше місце серед усіх переживань ставить страждання: «Якщо звичайна людина в горі замовкає, то мені якесь божество дало силу розповісти всі мої страждання».

Ще довго ми будемо розбиратися в гетевській творчості, бо тепер настає час розібратися в ній по-справжньому. Вище були наведені чудові цитати з Енгельса, де він оцінює глибоко революційний характер філософської концепції Гете.

Я хочу закінчити мою статтю одним філософським листом Гете. Це — одна з найясніших, найглибших сторінок, які були будь-коли написані: «Не можу не поділитись радістю, що неодноразово опановувала мною в ці дні. Я почуваю себе в щасливій однакості з близькими і далекими серйозними, діяльними дослідженнями. Вони визнають і твердять, що треба прийняти як припущення щось недослідне, але що потім самому дослідникові не можна ставити ніякої межі.

І хіба не доводиться мені приймати як припущення і передумови самого себе, хоч я ніколи не знаю, як я, власне, побудований? Хіба не вивчаю я себе безперестану, ніколи не досягаючи розуміння себе, а також і інших, і проте бадьоро просуваючись все далі і далі?

Так і з світом: хай він лежить перед нами одвічний і безконечний, хай буде безмежна даль, непрониклива близькість; але це так, і все ж таки хай ніколи не визначають, наскільки далеко і наскільки глибоко здатний людський розум проникнути в свої таємниці і в таємниці світу». В цьому ж розумінні я пропоную прийняти і витлумачити такі, сповнені бадьорості рядки:

„Ins Innere der Natur“ —
O du Philister! —
„Dringt kein erschaffner Geist“.

Mich und Geschwister
Mögt ihr an solches Wort
Nur nicht erinnern!
Wir denken: Ort für Ort
Sind wir im Innern.
„Glücklich, wem sie nur
Die äussre Schale weist“.
Das hör' ich sechzig Jahre wiederholen,
Ich fluche drauf, aber verstoßen,
Sage nur tausend, tausendmale:
Alles, gibt sie reichlich und gern;
Natur hat weder Kern
Noch Schale,
Alles ist sie mit einem Male;
Dich prüfe du nur allermeist,
Ob du Kern oder Schale selbst!

(«Всередину природи» — о філістер! — «не проникнути сотвореному духу». До мене і моїх собратів краще вже не звертайтеся з подібними речами! Ми вважаємо: куди ми не ступимо — скрізь ми всередині.

«Щасливий той, кому вона розкриває хоч зовнішню шкаралупу». Це я чую цілих шістдесят років, лаюсь, але про себе повторюю тисячі і тисячі разів: все дає вона щедро і охоче; в природі нема ні ядра, ні шкаралупи, вона — все одразу; краще перевір як слід: сам ти — ядро чи шкаралупа»).

Слова в лапках — з вірша фізіолога і поета Галлера.

Зрозуміло, що такий філософський настрій, віра в пізнання, віра в безмежний людський розум — це наше. Як тільки буржуазія починає припинятися в своєму розвитку, загнивати, вона від реалістичного, творчого і бадьорого світогляду відходить.

Ми не можемо не бути аналітиками, не розбиратися уважно і критично в тому, що залишили нам віки минулого, бо вони майже ніколи не дають нічого, що в цілісному вигляді було б для нас сприйнятне. Твори минулих культур містять у собі разом з скарбами багато всякого мотлоху, який ми повинні відкинути і відділити. Ось це ми тепер робимо з Гете. І ми бачимо, що після цього від нього залишається не тільки краща частина, але істотна частина — те, що було найістотнішим у Гете.

Ще можуть грюнці і грюнчики називати Гете «олімпійцем», наклеювати до лоба Гете всякі реакційні ярлички, але проти них уже здіймається голос пролетаріату, який буде новий світ і який влаштовує свій страшний суд над експлуататорським суспільством і його культурою.

Так, соціальна революція, яка, за словами Маркса, триватиме, можливо, десятки років, — це страшний суд, і не тільки тому, що ця революція скидає ворогів народу в соціальній боротьбі, а тому, що вона є суд над живими і мертвими.

Перед судом пролетаріату, що буде нове життя, проходять ті, хто працював в минулі часи, ті пророки нашого руху, які стояли обличчям до схід сонця, яке освітлює нас тепер.

Перед судом пролетаріату проходять представники інших класів, що переступили через кордони своєї класової свідомості, створили програми, які не міг виконати цей клас і виконати які судилося іншому класові.

Як на великій фресці Мікеланджело, стоїть могутня фігура пролетаря, який скидає те, що вважалось великим,— тут обломки царських корон, золото банкірів, фальшиві лаври і т. д.,— а з другого боку, підносить тих, пам'ять про кого не зітреться в віках.

До Гете цей пролетарський політичний, культурний і художній суд звертається так: «Ти повинен скинути з себе свою роззолочену саксен-веймарську ліврею, твоя маска олімпійського спокою повинна розтанути, бо ми знаємо, що під нею криється велика людина і великий страдалець. Залиш те, що тобі нав'язано убогістю твого часу: ти сам знаєш, що від цього ти станеш тільки кращим, набагато вищим і набагато світлішим. Ввійди у вічність з тими, хто сприяв справжньому піднесенню людського суспільства».

Ось смисл слів наших учителів. Пролетаріат є вірний спадкоємець великих мислителів і великих поетів-класиків молодої Німеччини і серед них, можливо, найбільшого — Йоганна Вольфганга Гете.



ГЕЙНЕ-МИСЛИТЕЛЬ

Товариші, я не претендую на те, щоб підбити в моїй великій доповіді підсумки мислителю Гейне,— це було б важко і не дуже вдячно. Власне кажучи, ніякої системи Гейне не створив, він скоріш обдарував нас величезною кількістю окремих думок і агломератів думок, підсумовувати які з точки зору систематичної — безнадійно.

Я хочу скоріш визначити той тип мислителя, до якого належав Гейне. І мені здається, що, тільки зрозумівши Гейне як певний тип мислителя, зокрема властивий певному часові, ми знайдемо ключ до великої строкатості його мислення.

Гейне насамперед — художник. Він володіє трьома основними рисами всякого художника. Перша з них — це надзвичайна чутливість до навколишнього, надзвичайна вразливість. Друга — складний і багатий процес внутрішньої обробки одержаного ззовні матеріалу. І, нарешті, третя риса — здатність надзвичайно ефектно, надзвичайно яскраво, виразно знову віддавати в своїх творах матеріал, запозичений з об'єктивної дійсності, але перероблений і забарвлений суб'єктивним темпераментом художника. Якраз друга риса цього процесу — внутрішня переробка — найбільше споріднює художника і мислителя: нею позначається емоційний та ідейний аналіз і синтез, переключення спостереженого матеріалу в образи і в нову систему понять.

Так званий «чистий художник» творить, мабуть, в порядку емоційного пориву; на ділі це значить лише те, що конкретно-образне мислення в нього має визначальне значення.

Плеханов правильно говорить, що художня робота не може елімінувати мислення поняттями. Але можна собі уявити людину, у якої над емоційно-образним мисленням переважає процес, що протікає в сфері логічних понять.

В першому випадку ми будемо мати художника-мислителя, в другому — мислителя-художника.

Коли ж ми знайдемо таку людину, мислення якої майже позбавлене образності (що так само мало ймовірно, як відсутність мислення поняттями), то ми будемо мати наближення до типу «чистого мислителя».

Гейне — художник-мислитель. Єдність мислителя і художника в ньому надзвичайно велика, так що коли його твори і можна віднести до різних категорій, то цим не послаблюється їх внутрішня спорідненість: розум, який виблискує в художніх творах, хоча б вони були чисто ліричними, і незвичайний блиск образів та кипіння почуттів в кожній сторінці його філософських творів роблять їх явними дітьми однієї і тієї ж індивідуальності.

Елементом, який їх об'єднує, є основна риса Гейне-мислителя — дотепність.

Дотепність — стихія Гейне.

Дотепних людей надзвичайно багато, і можна сперечатись, чи займає Гейне перше місце в їх ряду; але ніхто не буде заперечувати, що він займає серед них одне з перших місць.

Дотепність — це здатність зближувати різне і розрізняти подібне. Гейне висловив це вужче і простіше: «Контраст, штучне зв'язування двох суперечливих елементів»¹. Іншими словами: де можна об'єднати дуже диспаратні предмети, ідеї, почуття, там панує дотепність.

Якщо прийняти формулу Гейне, то треба розрізняти дотепність як домінуючу стихію від дотепності, яка відіграє підлеглу, службову роль. Так, наприклад, діалектика також побудована на тому, щоб бачити єдність там, де поверхня явищ являє лише суперечності, і бачити різницю в уявній елементарній єдності. Але великий діалектик Маркс головним чином турбувався про те, щоб зрозуміти з допомогою діалектичного аналізу об'єктивну дійсність; для нього дотепність у вузькому розумінні слова — тобто ефективна форма, яка застосовується для того, щоб викликати сміх, — є другорядним моментом. Гейне набагато менше цікавлять об'єктивні дані, які бувають в результаті вкрай дотепного поводження з проблемою, його цікавить насамперед ефект сміху.

Сміх буває там, де людина констатує легку перемогу над справжніми чи уявними труднощами. І ось для Гейне надзвичайно важливо створити раптову перешкоду, яка примушує вас на хвилину зупинитись, і показати перемогу над цією перешкодою; перемога і навіть сама перешкода можуть бути примарними, але перемога світлого розуму показана так граціозно, що ви смієтесь.

Взагалі кажучи, протилежністю діалектики — а разом з тим і дотепності — є метафізика. Метафізика встановлює вічні ідеї. Можна уявити собі — і не те, що уявити, а конста-

¹ Тут і далі Луначарський цитував німецькою мовою.

тувати в мистецтві такий напрям, який мислить цілісними, нерозкладними образами; але вічні ідеї мистецтву важко передати. Мистецтво, як блискуче розвинув це Гегель, дає нам вічні ідеї в конкретному їх виразі. Конкретний вираз — відображення, наприклад, ідеалу людини в Зевсі Фідія — є такий самодостатній предмет, який претендує на те, щоб цілісно передати певну ідею і не мати потреби ні в яких доповненнях. У великому реалістичному античному мистецтві ідея встає в своєму «конкретному виразі», вічність не знищує тимчасовості, цілісність не плоска і не однозначна.

Античне мистецтво прагне об'єктивно відбити дійсність. Натуралісти-художники прагнуть того ж іншим шляхом. Але якщо ви придивитесь до їх живопису, то побачите, що художники-натуралісти — несвідомі механісти-матеріалісти — дивляться на речі як на завжди рівні самим собі предмети. Натураліст змальовує предмет в усій його статичній закінченості, думаючи, що досяг цим найоб'єктивнішого і адекватного його виразу. При цьому він втрачає саме ідею змальовуваного, його справжню суть.

Не так імпресіоністи. Імпресіоністи розуміють світ не через суть об'єктивного, не прагнуть до того, щоб ввести в своє світовідчужання об'єкт, який вони виявляли в його справжній суті. Імпресіоністи сприймають світ через вишукане, через те, що їм суб'єктивно здається істотним. Суб'єктивно істотно вибирається імпресіоністами так, щоб воно не збігалось з «вульгарним» істотним, бо інакше воно не буде вишуканим. Щоб дати уявлення про якийсь предмет або про якесь явище, не треба повторювати те, що всім про нього відоме. Не треба змальовувати те, що бачить кожний, а треба дати найтонші явища, які помічає тільки художник і які ніби служать ключем для проникнення в самий предмет. Для того, щоб це вдалось, треба, по-перше, щоб суб'єкт, тобто художник, був спріднений і зрозумілий більш-менш широкому середовищу, — інакше він буде «вишукувати витончені форми», і ніхто не буде їх розуміти, він не знайде відгуку. Чим більші зв'язки між художником-імпресіоністом і середовищем, що його сприймає, тим краще для нього. Але разом з тим він повинен стояти вище за це середовище своєю чутливістю до деталей, вмінням переробляти матеріал і схоплювати характерні риси. Наприклад, Трепльов у «Чайці» Чехова говорить: «Тригорін виробив у собі прийоми, йому легко... У нього на греблі блищить шийка розбитої пляшки і чорні тінь від млинового колеса — ось і місячна ніч готова...»

Імпресіонізм дуже близький до гейневської формули доплетності — «зближувати контрасти», і для нього характерна неповнота цієї формули, що робить наголос на поєднаних штучно контрастах, але упускає реальну єдність.

В цьому розумінні Гейне був високою мірою імпресіо-

ністо м. Змальовуючи об'єктивну дійсність, він з великою дотепністю вишукує речі незвичайні, іноді навіть парадоксальні, і характеризує ними предмет. Те саме робить він з думками, в порядку дотепності мислителя: він кожного разу старається знайти оригінальні, несподівані риси предмета, який змальовує, і таким чином показати цей предмет з зовсім нового боку.

У творах Гейне світ відбивається вищою мірою суб'єктивно. Він надає змальовуваним предметам емоційної характеристики, яку черпає з свого настрою і безперестану розкриває в своїх творах своє власне «я», тобто забарвлює свої художні образи тим, що відбувається в ньому самому. Суб'єктивне переважає в усій творчості Гейне. Правда, не можна сказати, щоб Гейне дотримувався погляду, що «світ — це я і мої уявлення», але іноді він до цього близько підходив.

Ще в часи Гейне Моріц Фейт писав:

«Гейне ніколи не мав іншої мети, крім себе самого; він завжди був так захоплений змалюванням своєї особи, що не міг ніколи або міг тільки дуже рідко піднятися над нею; він дозволяв собі кидатися на всі боки і так подобався собі в цій грі, що не міг підпорядкувати свій талант будь-якій вищій меті».

Гейне був настільки суб'єктивним письменником, що гра власними відчуттями заважала йому всерйоз поставити перед собою якусь велику мету.

«Він далекий від якоїсь самодостатньої мети, хоч трошки ясного пізнання предметів і людей, бо для нього має цінку лише те, що приносить йому задоволення, тільки ті предмети, які він бачить крізь кольорові окуляри своєї особи», твердить той самий сучасник.

Цей крайній суб'єктивізм Гейне, який виявляється в імпресіонізмі і характерний для імпресіонізму дотепності, був, звичайно, властивий не йому одному. Він говорив, що світ розколовся на дві частини і тріщина пройшла через його серце; але це розколовся не всесвіт, не людство, а сучасне Гейне німецьке суспільство, і щілина пройшла по дрібнобуржуазній інтелігенції. Весь романтизм був суб'єктивний, і класові причини цього нам дуже добре відомі.

Коли той чи інший клас, той чи інший виразник класу може з усією пристрасстю і з блискучими результатами оспівувати об'єктивність світу? Лише тоді, коли він з ним згоден, коли він говорить йому своє велике «так». Велетенський представник буржуазії в поезії Гете зробив колосальне зусилля для того, щоб сказати світові — «так». Він для цього майже відійшов від соціальних явищ, перенісши увагу на природу, на вивчення природи і мистецтва, і з природи, з мистецтва, частково з науки збудував світлий храм свого світогляду. Гете дав уявлення про космос, набагато ближче до нашого,

ніж це вдалось зробити будь-кому іншому з сучасних йому мислителів. Але Гете вберіг себе від розладу з дійсністю шляхом примирення з усіма її недосконалими і навіть огидними сторонами, і це далось йому дуже нелегко. Гете довелося відмовитись від багатьох вимог до світу, для того щоб визнати, що світ прекрасний, що його треба вивчати і його законам підкорятись.

Гете був буржуазним патрицієм, і все його життя являло собою досить непривабливий і часто болісний процес зміцнення союзу патриціанської буржуазії з великим дворянством Німеччини. Звідси, при такому соціальному прагненні, зрозуміла ця жадаба Гете сказати: порядок понад усе; особа, підкоряйся!

«Велично ви починаєте, титани; однак тільки боги можуть вести до вічно доброго, вічно прекрасного; дайте їм можливість діяти... бо з богами не повинна рівнятися жодна людина» («Пандора»).

Пролетарський об'єктивізм формулює завдання так: ми покликані пізнавати світ не для того, щоб його витлумачувати, а для того, щоб його переробити. Це—величезне торжество об'єктивізму, яке тільки можна собі уявити; але в нього входить і суб'єктивний момент. Це значить, що світ недороблений: ми приймаємо його, але як завдання, як матеріал для роботи, і вважаємо себе досить сильними для того, щоб переробити його. Тут дані могутні творчі елементи: переробити світ—це велике архітектонічне завдання; і в той же час це об'єктивне завдання, бо воно вимагає цілком точного знання, що таке цей світ—твій матеріал і твоя база, з якої ти сам виріс.

Але для того, щоб таким чином підійти до світу, треба належати до творчого класу, який в змозі переробляти світ. Гейне це було недоступно. Не міг він піти і шляхом Гете, бо жив в інший час і його соціальна доля була іншою.

Візьмемо покоління німецької дрібнобуржуазної інтелігенції того часу і насамперед самого Гейне. Чи міг Гейне прийти до висновку, що світ прекрасний?

Капіталізм, руйнуючи підвалини старого економічного буття, вже викликав до життя свого антагоніста—пролетаріат, але боротьба ще тільки починалась, розміщення сил і перспективи були неясні. В той час і буржуазія була надто слабка, щоб зруйнувати феодалізм, і йшла на найганебніші компроміси з юнкерством. Для Гейне, дрібнобуржуазного інтелігента, людини насамперед думки і почуття, становище здавалось особливо тяжким і безвихідним.

Тому він не міг нічого сказати про світ, крім того, що він дуже поганий. Що ж з ним робити? Адже переробляти нікому, сил нема.

Звідси могло бути три суб'єктивних виходи: або повірити

в те, що цей світ несправжній, а крім нього є інший світ — справжній, і прагнути до того, щоб піднятися до цього міфічного світу; або заявити, що світ взагалі несерйозний, що до нього найкраще ставитися жартівливо, сміятися з нього; або ж визнати, що романтик знає вищий світ і саме тому ставиться до дійсності з іронією: я можу сміятися з того, що таке світ, бо я знаю, що таке бог. При цьому «вищий світ» не завжди означає міфічний, потойбічний світ,— ні, це може бути той чи інший ідеал, та чи інша утопія.

Гейне не був властивий містичний світогляд, і тому йому залишалось, головним чином, іронізувати. Сміявся він зло, бо примиритися з дійсністю не міг і пристрасно бажав її зруйнувати.

Об'єктивізм, що створює струнку і цим самим примирливу картину світу, для Гейне неприйнятний. З надзвичайною різкістю нападає він на Гете у своїй рецензії на книгу Менцеля:

«Принцип епохи Гете — ідея мистецтва — відходить; встає новий час з новим принципом, і починається він з повстання проти Гете. Можливо, сам Гете почуває, що прекрасний об'єктивний світ, який він створив словом і власним прикладом, неминуче повинен впасти внаслідок того, що ідея мистецтва втрачає своє панування, і нові бадьорі духи, породжені новим часом, подібно до північних варварів, що вторглися в південні країни, зруйнують дощенту цивілізоване гетеанство, спорудивши на його місці царство найдикішого суб'єктивізму».

І Гейне радий тому, що в світ, як північні варвари, вторгнуться нові сили, перетворять його на руїни і на цьому місці створять «царство найдикішого суб'єктивізму».

Як пролетаріат ставиться до такої концепції? Пролетаріат — найгостріший, рішучий і нещадний критик і руйнівник капіталізму. Пролетаріат не може миритися з капіталістичною дійсністю. Але його боротьба — не прояв відчаю, і він не шукає виходу в розв'язуванні антигромадських, деструктивних сил. Він протиставить капіталізованій своїй позитивній, творчій світогляд. Він не схиляється покірно перед світом, але приймає його як завдання, бо робітничий клас — величезна сила, яка перевищує всякі людські сили попередньої історії.

Гейне разом з романтиками боровся проти об'єктивізму класиків. Але романтизм, відмовляючись від перемоги в світі реальному, все більше звертався до світу потойбічного і докотився до католицизму. А Гейне, особливо молодий Гейне, вважав свій суб'єктивізм чимсь рівнозначним громадській активності. Так, 28 лютого 1830 року він писав Варнгагену фон Ензе:

«Я все ж таки впевнений, що з закінченням «періоду мистецтва» приходить кінець і гетеанству. Тільки наш естетизуючий і філософствующий час, що висунув у центр мистецтво,

був сприятливий для піднесення Гете; час захоплення і дії в ньому не має потреби».

Він вважав, що в німецьких країнах настав «час запалу і дії». Це була найчистіша ілюзія. «Запал» німецької інтелігенції покипів і став заспокоюватись саме тому, що не знайшов застосування в дії. Справжня революційна енергія розвивалась за рамками німецького національно-визвольного і ліберального руху. Чи знав це Гейне? Адже і пізніше, в 1842 році, в листі до Лаубе, Гейне повторює ту ж вимогу активності, підкреслюючи її громадський характер:

«Ми ніколи не повинні приховувати наших політичних симпатій і соціальних антипатій, ми повинні погане називати справжнім його ім'ям і беззастережно захищати добре».

Гейне зустрів Лассалья в 1845 році, коли сам уже майже не почував «запалу»; все ж він прийшов у захоплення від цієї молодого людини, справжньої людини, в якій почувалась металева ділова енергія. Але якби ця ділова енергія не прищепилась до великого стовбура пролетарського руху, як одна з його гілок, то Лассаль був би тільки знаменитим адвокатом, професором, можливо мільйонером. Гейне прекрасно бачив під кінець життя настрої грюндерства в деяких «людей дії», і все ж він не зрозумів, що надавало Лассалю громадського значення.

В 1843 році в Парижі Гейне познайомився з Марксом; Гейне особисто знав багатьох комуністів і говорив про них з глибокою пошаною:

«Більш-менш потайні вожді німецьких комуністів, найсильніші з яких вийшли з гегелівської школи,— великі мислителі і, без сумніву, найздібніші уми і найенергійніші характери в Німеччині. Ці доктори революції і рішучі та безжалісні юнаки, що йшли за ними,— єдині люди, які володіють життям, і їм належить майбутнє».

Гейне бачив розвиток революційних сил всередині капіталізму. Він зрозумів ще в 1833 році революційне значення діалектики Гегеля. Він бачив розвиток революційних сил всередині капіталізму. Але він ніколи не міг зрозуміти історичної, творчої ролі пролетаріату. Те, що для Маркса і Енгельса було ясным, залишалось для Гейне лише невиразним і загальним уявленням — скоріш передчуттям, ніж знанням. Йому не вдалось добратися до суті марксизму і відчутти твердий ґрунт під ногами. Не вдалось йому зрозуміти, що об'єктивізм, проти якого він боровся, набуває рис високої єдності з суб'єктивізмом і веде до вищої свободи особи, коли служить не інтересам експлуаторської групи, а робітничому класові. Гейне здавалось, що пролетарський колективізм загрожує свободі індивідуальності. Він все ще бачив в революційному пролетаріаті руйнівників машин і боявся, щоб «похмурі хлопці, які, наче пацюки, вискочать з підвалів існуючого режиму», не

знищили вишукану культуру, не втопили в загальній зрівняльці мистецтво і талант. Звідси і невпевненість кроків Гейне по дорозі революційної самосвідомості.

Безперестану ми зустрічаємо в Гейне внутрішнє питання— чи не є революція хибним шляхом? Він говорить про подвиги французьких революціонерів, але признається, що не хотів би жити в їх час і не хотів би бути з ними. Коли він згадував про свою зустріч з Вейтлінгом — якого, при всіх його помилках, Маркс оцінював як попередника робітничої думки,— то признавався, що йому важко його бачити і що його переслідує брязкіт кайданів цього постійного жителя тюрем.

Треба висвітлити цю характерну рису Гейне ще з другого боку. У своєму памфлеті «Людвіг Берне» Гейне писав:

«У своїх висловлюваннях про Гете, так само як в думках про інших письменників, Берне виявляє свою назарейську обмеженість. Я кажу «назарейську», щоб не користуватися висловами «іудейська» або «християнська», хоч обидві вони для мене рівнозначні і вживаються мною для визначення натури, а не віросповідання. «Іудей» і «християнин» — слова, для мене споріднені за змістом і протилежні «елліну»; останнє також визначає не певний народ, але певний природжений і вихований духовний напрям і точку зору. В цьому зв'язку я хотів сказати: люди діляться на іудеїв і еллінів — людей з потягами аскетичними, хворобливо похмурими і антихудожніми і людей, по суті, життєрадісних, квітучих, гордих і реалістичних. Берне був цілком назареєм, його антипатія до Гете мала безпосереднім джерелом його назарейську душу,— так само як і пізніша його політична екзальтація, заснована на тому суворому аскетизмі, на тій жадобі мучеництва, які часто зустрічаються у республіканців і називаються республіканськими добродесностями...»

«Еллін» володіє ідеєю, але ідея володіє «назарейнином».

Особа «назарейнина» набуває характеру фанатичного, сектантського, бо ідея, поневолюючи людину, робить її вузькою. З точки зору прихильників певної ідеї, така людина — доцільна величина; але естетичної свободи особи в ній не шукайте.

Інша справа «еллін». Володіти ідеєю — це для нього те ж саме, що володіти рабинею — можна її відіслати, можна покликати, тобто володіти нею по-панськи, як іграшкою; і чим більше людина володіє ідеєю, тим багатша її індивідуальність, тим вона повніша, тим більше розгалужений узор її свідомості.

Як бачите, Гейне далекий від думки про те, що людина може і не бути поневолена ідеєю і не грати нею, що людина може бути пройнята ідеєю, яка робить її вільною і духовно багатю. Це буває тоді, коли ідея є

ідеєю передового класу і людина, що належить до цього класу, в повноті ідеї знаходить всю повноту свого соціального існування.

Я прекрасно розумію, що проблеми, зв'язані з усуненням суперечності між людиною як повноцінним виразником свого класу і людиною як окремою особою, не можна-бо зараз легко розв'язати. Але я стверджую, що справжня пролетарська громадськість буде втілювати в усій повноті цю значною мірою вже здійснену у нас тенденцію розвитку. Дрібнобуржуазним людям, і особливо тим з них, які блискучі і обдаровані, важко з цим миритися; і якщо ми, в наші дні, буваємо свідками конфліктів між суспільством і дрібнобуржуазними індивідуалістами, то ви можете собі уявити, як гостро повинен був переживати такий конфлікт, в жахливих умовах тодішньої Німеччини, Гейне — особа надзвичайно оригінальна, притому саме в дрібнобуржуазному значенні цього слова.

Жив би Гейне в інший час, він міг би стати естетом і гурманом і встановити для себе справжній ідеал свого існування в тому, щоб, «володіючи ідеєю», втішатися буттям і пройти свій шлях «під щасливою зіркою». Але час був жахливий, і «еллін» Гейне з м у ш е н и й б у в вступити в бій з навколишнім середовищем, — настільки ідея опанувала ним! Він безустанно, знову і знову починає цей бій, хоч і був легко озброєний, — як Давид, що виходить з пращею проти Голіафа.

Основною зброєю його була дотепність і увінчуючий її сміх. Сміх давав моральну перемогу: він доводив, що авангард нового класу став уже вище від старого суспільства своєю конструкцією, розумовою і соціальною, хоча для реальної перемоги в нього ще не було сил. Такий сміх легко зривається в сміх крізь сльози, сміх гіркої іронії. Все ж це — самозахист проти ворога, який переважає фізичною силою.

В часи Гейне реакція була ще досить сильна, щоб завдати тяжких ударів; ось чому сміх у Гейне часто набуває характеру «гумору вішалника»: світ огидний взагалі і в соціальній своїй частині особливо; перемогти його не можна; глупота торжествує, миритися з нею неможливо, але усунути її нема сил. То давайте ж сміятися з цього вульгарного світу!

Коли в старій Англії вели на шибеницю злочинців, вони вважали за особливий шик пускати солоні жарти і знущатися з суддів та катів, щоб показати свою хоробрість. Це скрашувало їх останній шлях, але це не перешкоджало тому, щоб все ж таки кати вішали їх, а не вони катів. В соціальній сатурі «гумор вішалника», як я вже сказав, має велике значення: тут він не тільки показує моральну перевагу того, хто сміється, не тільки підтримує в ньому мужність при безвихідному становищі, але й закликає інших людей до дальшої

боротьби. Все ж він дає не перемогу, а тільки сурогат перемоги; ось чому йому загрожує небезпека перетворитися на марне зубоскальство і стати шкідливим для того, хто ним користується: якщо можна відбутися від трагічного становища глузуванням і жити далі, так-сяк пом'якшуючи життєві незгоди, то це позбавляє останніх імпульсів до справжньої боротьби.

З усього сказаного можна скласти уявлення про ту незвичайну рухливість гейневського світогляду, яку констатує в недавно виданій книзі «Генріх Гейне» французький критик Аннекен. Я наведу цитату, де у витончених і точних словах визначена незвичайна здібність Гейне переходити від одного настрою до другого:

«Особливість його організації виявляється в своєрідній мінливості природи, що примушує поета проходити всі послідовні шаблі від одного настрою до другого — від радості до іронії, від іронії до відчаю, від меланхолії до глузливості, від веселощів до поважності, від захоплення до презирства. Душі Гейне властиві були швидкі переходи, раптові рухи, які перемішували і зштовхували веселість з похмурістю...

...Здається, що Гейне може переживати тільки одне почуття, яке стає переважаючим і повсякчас прагне атрофувати всі інші: всяке хвилювання, викликане спогадами і сприйняте почуттями, відбивається під таємничим кутом все до того ж душевного начала, що веде зрештою до неминучого і рівного сумного роздуму».

«Verdruß»¹ все більше виступає на перший план. І зрештою вийшло так, що, який би клавіш гейневської природи ви не зачепили, завжди найдужче звучить задумливий сум.

Таким чином, через блискучий сміх, через легкий тріумф в галузі дотепності, через гру образами Гейне прийшов до песимізму, до песимістичного світовідчуття, якщо не світогляду.

Великий художник композитор Скрябін також захоплював, як багато художників епохи лихоліття, надзвичайним щастям вільної гри, музичними образами і протиставив важкій дійсності романтичну гру в царстві мистецтва. У Скрябіна був період, коли він навіть думав, чи не можна пояснити весь світ так: бог є художник і як художник створює навколишній для нас світ?

Гейне також до цього приходив. Ось що він писав у «Книзі Ле Гран»:

«Світ так приємно заплутаний: це — сон сп'янілого бога, який потихеньку, *à la française*², пішов з компанії богів, що бенкетують, і заснув на самотній зірці. Він і сам не знає, що творить все, що бачить уві сні; і сні ці бувають страшенно

¹ Пригніченість (нім.).

² На французький манір (франц.).

строкаті або розумно гармонійні; Іліада, Платон, Марафонська битва, Мойсей, Венера Медицейська, Страсбурзький собор, Французька революція, Гегель, пароплав і т. д.— лише окремі хороші думки цієї сонної божеї мрії».

Ось які химерні зигзаги робив цей величезний розум через те, що в нього не було справжньої соціальної перспективи, соціальної волі, бо соціальна воля індивідуаліста дорівнює нулю. Але цей величезний розум перемагав у сфері сміху. Дотепність мала для нього небувале значення, бо це був єдиний оазис, де він ще міг дихати. І сміх його набув незвичайної глибини і громадського значення тому, що він не був простим зубоскальством, він весь виявився обрамленим дуже широкою жалобною смугою. Це був сміх, який усвідомлює, що протистоїть торжеству безглуздя.

Ми знаємо, що Маркс ставився до Гейне вищою мірою позитивно. Він розумів умови, в яких Гейне опинився, і ті слабості, які виявляв Гейне, відносив за рахунок його самотності. Я нагадаю тільки один епізод. Коли Вільгельм Лібкнехт розповів Марксові, що він ухилився від побачення з Гейне в Парижі, дізнавшись, що Гейне одержує пенсію від Луї Філіппа і Гізо, Маркс розсердився, намилив голову Лібкнехту і сказав, що так думати може тільки дрібнобуржуазний філістер і що Лібкнехт сам себе покарав за своє моралізування, позбавивши себе розмови з одним з найрозумніших людей свого часу. Маркс не був педантом, який ставиться до поета-індивідуаліста з міщанською дріб'язковою причепливістю і відкидає його в цілому, ґрунтуючись на тому, що багато рис цього поета суперечать його основним принципам. І, звичайно, Маркс мав рацію. При всіх своїх відхиленнях і зривах Гейне як сатирик, як мислитель, як журналіст і як кореспондент, що мав широке листування, був блискучим його союзником, подібно до кінноти, яку римські легіони відбирали у ворогів і включали в свої ряди, хоч і не дуже на неї покладались: вона була не дуже надійна, але дуже швидка і ефективна.

Тільки користуючись заповітом Маркса, який він нам залишив у розмові з Лібкнехтом, ми можемо з'ясувати, що могла дати революції геніальна людина, подібна до Гейне.

Гейне дав нам величезний арсенал окремих аргументів, окремих побідоносних характеристик, віртуозний абрис розвитку громадської думки в Німеччині. Гейне дуже гостро сприймав революційну стихію і був іноді її яскравим виразником, незважаючи на те, що його підстерігали і безодня песимізму, і безодня зубоскальства. І хоч він сам часто говорив про себе як про блазня, проте він був чудовим борцем, який часом робив неоціненні послуги не тільки революції 1848 року, але й нашій революції.

Пушкін писав про себе:

І довго буду тим я дорогий народу,
Що добрість у серцях піснями викликав,
Що в мій жорстокий час прославив я Свободу
І за провинних обставав.
Виконуй божеське, о музо, повеління,
Огуди не страшись, вінця не вимагай,
Спокійна завжди будь на кривди й на хваління
І дурня впертого минай.

М. Гершензон намагався довести, що цей вірш має іронічний смисл, що Пушкін сміявся з народу, який думає, наче поет борвся за нього. Але Пушкін сміявся тут тільки з таких людей, як Гершензон,— це їх він називав дурнями. І ось, в паралель до «Пам'ятника» Пушкіна, я прочитаю в доброму російському перекладі Михайлова «Enfant perdu» Гейне. Ці вірші показують, якого величезного значення надавав він соціальній стороні своєї поетичної діяльності:

На брошенном посту в войне свободы
Я тридцать лет стоял, как верный часовой.
Победы я не ждал, сражаясь годы,
Я знал, что целым не вернусь домой.
И день и ночь я бодрствовал, но спали
В палатке лагерной любезные друзья
И громким храпом тотчас пробуждали
Меня, едва хотел забыться я.

И страх ко мне порою подбирался
(Один дурак со страхом не знаком),—
Свист дерзких рифм мгновенно раздавался.
Я страхи гнал насмешливым стихом.

Да, я стоял, не ослабляя слуха.
Как только подползал опасный гад,
Я тотчас бил и в мерзностное брюхо
Без промаха вгонял ему заряд.

Весьма понятно было, что порою
И мерзкий гад удачно попадет
И также ранит. Я, увы, не скрою,
Что насмерть ранен. Кровь моя течет.

Вакантен пост. Израненное тело
Сменит в веках упорный, бодрый строй.
Я пал не побежден— оружие цело,
Со мною кончено— но не окончен бой!

Цей чудовий вірш характеризує, як Гейне, при всій різноманітності своєї лірики і при величезному місці, яке займало в його творчості вільне ставлення до всього навколишнього і до свого внутрішнього світу, оцінював свою громадську роль, якого значення він надавав собі як поетові політичному. І ми маємо право сказати, що, вінчаючи Гейне, як одного з найчудовіших поетів внутрішньої свободи, ми з пошаною вводимо його і в пантеон великих попередників справжньої революції, тобто пролетарської революції, яку ми маємо високу честь і щастя здійснювати.



ШАНДОР ПЕТЕФІ

I

Шандор Петефі являє собою одну з найяскравіших фігур в усій європейській поезії. Він умер, як і наш Лермонтов, двадцяти семи років, а проте відіграє в багатій угорській літературі ту ж роль, яку відіграє у нас Пушкін. Він є її безумовною вершиною. Довгий час вся угорська поезія, можна сказати, належала до школи Петефі, і тільки з появою модернізму та футуризму почав існувати якийсь відкол, якийсь угорський ЛЕФ, від якого багато поетів знову повернулися до Петефі, як ми спостерігаємо часто подібні ж повернення до Пушкіна у нас.

Однак 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.

В цьому відношенні 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 дещо сирий, 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 тільки 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 здобув надзвичайно широку, особливо літературну, освіту. Він з захопленням читав Горація і Таціта в оригіналах, він докладно вивчав та-

ких 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, Матісона, Беранже, Шеллі і Шекспіра і переклав деякі драми Шіллера.

Якщо порівняти угорську літературу взагалі з літературою українською, то, звичайно, впаде у вічі величезна відмінність. Протягом довгого часу українська література існувала, так би мовити, в зародку, і не дивно, що високообдарований Шевченко велично сяяв над нею. Угорська ж література після Петефі розгорнулася надзвичайно багато, і центральне місце, яке займав у ній поет, що загинув майже юнаком, тим більш показове.

Нарешті, є ще одна вкрай важлива для нас обставина, яка могла б послужити перешкодою шанування Петефі. Петефі був яскравий і дуже лівий революціонер. Правда, він брав гарячу 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 зайняв занадто, очевидно, 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 народної нужди, — 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 крайнього лівого революціонера генерала Бема, коли російський цар рушив на визволену Угорщину козацькі полчища. Героїчно б'ючись у бою з козаками, Петефі і склав свою буйну голову.

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 Хруз. До шлюбу 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 задоволення дізнає-

мось про цей факт і бачимо в цьому справжню грамоту на справжнє «благородство».

Петефі народився напередодні нового 1823 року в так званій Киш-Куншаг — широкій степовій рівнині. Ще маленьким хлопчиком він почав підбирати рими і, створюючи пісеньки, іноді імпровізував їх одразу. Батько його, який в той час мав деякий достаток, у сім років послав його до латинської школи, де він і вчився під керівництвом евангелічного пастора. В школі цій Петефі відзначався чудовими здібностями, і пастор почав наполягати на тому, щоб послати його в гімназію. Однак степове вовчєня не прижилося в гімназії. Дисципліна, яка там панувала, і зневажливі погляди, які кидали всякі паничі на «мужичєня», озлобили його так, що через короткий час він втік 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 обдаруванню. Він чудово малює і особливо славиться своїм красномовством. Центром його мрій в той час стає театр. В цьому він нагадує юність Гете. Коли типові для Угорщини мандрівні комедіанти відвідали селище Асод, де він жив, пристрасне бажання їхати разом з ними в їх веселій хурі по селах і містах своєї країни охопило його. Він вирішив втекти разом з акторами, але шкільний вчитель зустрів його і замкнув у карцер.

Дивна поведінка високообдарованого сина почала озлоблювати суворого торговця м'ясом. Сцени між ними почали відбуватись все частіше. Петефі знову робить спробу втекти — на цей раз, щоб вступити в солдати, але батько відправляє його в Шелмець, в гімназію. Це мало влаштовує Шандора. Тимчасом батько раптом убожіє і з заможного куркуля-м'ясника перетворюється в справжнісінького сільського бідняка. Він ледве утримує за собою наймізерніше селянське господарство. На довершення повідь 1838 року знесла хату і всю рещту господарства Петровича; ось чому брат Петефі — Іштван — залишився на все життя звичайним селянином. А сам Петефі опинився зовсім без усяких засобів. Однак в той час він жадібно читає з історії, природничих наук, філософії, жадібно перекладає улюблених своїх поетів.

У місто Шелмець приїжджає мандрівна німецька трупа. Петефі, знову захоплений, кидає гімназію, продає свій одяг, одягається в якесь лахміття і приєднується до трупи. Йому хочеться бути актором, він хоче грати п'єси свого тодішнього бога — Шіллєра. 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 проваджати з ліхтарем з театру темними вулицями тодішнього Пешта особливо впливових

відвідувачів. При цьому Петєфі буквально голодує. Бачачи перед собою неминучу загибель, він наважується на останній крок і дозволяє завербувати себе в солдати. І ось він піхотинець у місті Шопроні. Знову великому поетові знаходять цілком достойну роботу — він стає підмітальником казарменого двору. А спить він, в зв'язку з мізерністю державних коштів угорської вітчизни, на одному ліжку з молодим циганом, що продав себе, як і він, в солдати.

А тимчасом він зачитується Гейне і Ленау і починає сам творити, спочатку в їх дусі. Він веде щоденник (яким широко скористувався його докладний біограф Фішер, що видав твір про його життя у двох томах). «Як я глибоко впав,— пише молодий Шандор у своєму щоденнику.— Я залишив шлях науки і живу тепер в колі невихованих і бездушних людей, в кігтях 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 ґрунті виснаження валить 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 ґрунті виникає пісня за піснею, які записує дехто з зустрічних бідняків і які в невеликому колі таких самих стрічних викликають захоплення і захват.

Зиму 1843—1844 року Петєфі проводить в 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. В голій комірчині, де він тремтить від холоду, висить однак портрет Шіллера.

Трохи одужавши, коли ноги почали його носити, Петєфі їде у Пешт. Він записує у свій щоденник: «В одягу, з якого просвічувала моя худорба, пішки, з кількома мідяками в кишені, з рукописним томом моїх віршів я помандрував у Пешт. Вся моя надія була в цьому томику. Я думав: якщо продам його — ну, гаразд; 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 плавав 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 — Вереш Марті*. Він і видав в 1844 році вірші Петєфі.

Але не треба дивуватися, що Вереш Марті видав ці вірші. Перетворення Петефі у великого поета сталося раптово, цілком як у казці. Підходячи до Пешта, падаючи з ніг від втоми і голоду, Петефі побачив уночі маленький монастир і попросив притулку. Чернець-воротар одвів його в якусь комору і положив на соломі, але, як належить в доброзвичайному монастирі, що приймає мандрівних прочан, спитав його, хто він такий. Петефі відповів, що він Шандор Петрович, на прізвище Петефі. Чернець не без здивування глянув на голодного обідранця і 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 всьому населенню монастиря і тут же влаштував багату вечерю. Справа в тому, що Петефі, блукаючи під дощем в степу, ще не знав, що його твори в списках розійшлися в тисячах примірників і що ім'я його стало улюбленим в країні.

Характерно, наприклад, що коли Петефі одержав трохи грошей від Вереша Марті і пішов до кравця, щоб той замінив його лахміття якимсь пристойним костюмом, то кравець, дізнавшись, хто перед ним, залився слізьми і заявив, що для нього буде за велику честь одягнути Петефі безплатно.

Особливу любов до Петефі одразу почав виявляти нижчий грамотний прошарок Угорщини, який знайшов в його піснях все те, чим сам жив: веселу, терпку застольну пісню, яка часто межує з відчаєм, яскраву пісню кохання, картини своєї природи, свого убогого, але широкого побуту, а головне — гарячий революційний патріотизм.

З того часу доля Петефі зовсім міняється. Правильно говорить його німецький 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. В драмах Петефі був слабший, але й тут йому вдалось створити чарівну драму-казку «Герой Іван» *.

Тепер йому двадцять три роки, і щастя всміхається йому по-справжньому. Він закохується в казково красиву Юлію Сендреї. Вона відповідає йому взаємністю. Її цілком респектабельні батьки, незважаючи на раптову запаморочливу славу цього бродяги Петефі, звичайно, нічого і слухати не хочуть про шлюб. Тоді Юлія стрімголов тікає світ за очі разом з своїм милим поетом.

Ось як описує шлюбне життя поета нинішній президент товариства Петефі, Ференц Херцег: «Коротке шлюбне життя Петефі було таке щасливе, як рідко буває шлюб на землі. Змучений 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». Своїй красуні дружині, яка була разом з тим розумна і така примхлива, що друзі називали її прекрасним сфінксом, Петефі присвятив велику кількість любовних віршів, що належать до крашних з написаних на цю тему мовами Європи.

Але 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 виголошує: «Я наперед відчуваю революцію, як деякі тварини передчувають землетрус». 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 генералісимумом угорської молоді. Він створює національний гімн, угорську марсельську, яка гримить з краю в край Угорщини. Тепер він найближчий друг і товариш Йокаї, Кошута. Це він захоплює друкарню і насильно друкує там дванадцять пунктів народних вимог. Студентство в буквальному розумінні обожає 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 числом — перші представники селянської бідноти і зародкового пролетаріату. До них приєднується деяка частина убогого студентства. Зчиняються 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 в цій масі, він сам стає військовим. Він входить у свій рідний Дебреценський полк як капітан. В 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 являє найсвітлішу фігуру 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 поразки і здобуває перемоги. За особисту хоробрість він підвищений в майори.

Тимчасом війська Миколи I вторгаються в Угорщину, тимчасовий уряд тікає з Пешта. Петефі приєднується до корпусу Дам'янича і залишається весь час в найближчому антуражі

генерала Бема. Бем умовляє його берегтись, але в бою під Шегешваром Петефі вбитий. Він вбитий якось особливо. Він був оточений козаками і впав, рубаючись шаблею з усіх сил. В купі тіл, які залишилися на полі бою, тіло Петефі не було знайдене, і нікому не відомо, де похований найбільший поет Угорщини і, мабуть, найбільший поет-революціонер, який жив досі.

В народі, звичайно, виникли тисячі казок, що Петефі ще повернеться. Характерно, що з'явилось кілька самозванців; в різних місцевостях Угорщини виникло кілька Петефі, і часом одноплемінники зустрічали їх захоплено, але підробитися під Петефі і 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 з статті проф. Рідля:

«Петефі, безперечно, найбільший 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 повна поетичної електрики, яка сипле іскрами. Я думаю, що жоден письменник світу не являв собою такого лірика з голови до ніг. Він був імпресіоністом в 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: «Мое серце схоже на луну в пустелі, воно сотні разів відповідає на кожний заклик». Він ніколи не стримує свого почуття і ніколи не заглушує його. Це людина прямого імпульсу. Ось чому він тішився всією повнотою життя, його радощами і скорботами більш, ніж хто-небудь інший, хоч прожив лише двадцять сім років».

Правильно відзначають у Петефі величезну схильність до крайностей. Його пристрасна натура не мирилась з половинчатими позиціями. Так було з ним в особистому житті, так це було і в житті політичному.

В 1923 році святкувалось століття з 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 включити в свої переклади. Один з критиків Петефі дає такий яскравий його портрет: «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 тагеблат» — одна з ліберальних німецьких газет — писала в ці дні: «Коли б жив тепер Петефі, він сидів би в Угорщині в концентраційному таборі як більшовик», — і статтю цю берлінська ліберальна газета закінчила так: «Бажано знати, з яким обличчям уряд Хорті святкує сторічний ювілей не тільки найбільшого поета свого народу, але й найбільшого революціонера?»

III

Вже тоді у мене виникла думка про необхідність дати хоча б найважливіші ліричні твори Петефі в російському перекладі. Я вступив в переговори з деякими угорськими товаришами, які люб'язно дали мені цілий ряд вказівок. Завдяки їм я дістав в 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 в той же час так сподобались німцям, що, наприклад, знаменитий австрійський актор Йосиф Левинський багато декламував Петефі в перекладі Нейгебауера. Другим перекладачем є акуратний і вмільий Штейнбах, що переклав повну збірку віршованих творів Петефі, за винятком пісні «Вішайте царів» і кількох інших, що видались Штейнбаху «непристойними».

В той час однак я не знайшов перекладача, який погодився б узятися за цю справу, і величезна кількість інших обставин одвернула мою увагу від угорського велетня.

Недавно під час досить тяжкої хвороби, що примусила мене залишатися в ліжку, я перечитав німецькі переклади, які є у мене, і був цілком зачарований свіжою стихією поезії великого угорця. Я вирішив сам спробувати зробити переклад віршів, що найбільш мені сподобались. Я встиг перекласти тільки 38 віршів. Можна було вибрати багато більше. Бажаючи охарактеризувати Петефі всебічно, я вибрав 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, мною перекладені, мав в обох цих перекладах і міг порівнювати їх, то я думаю, що досяг досить великої точності в розумінні змісту. У дуже, дуже рідко відступаю хоч трохи від найточнішого змісту Петефі — строфа за строфою, — відступав лише там, де мені ніяк не вдавалось переказати зміст російським віршем з достатньою точністю.

Щодо структури Штейнбах часто відступає 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 старався добитися якомога більшої евфонії вірша і багато працював у цьому плані. В деякому розумінні Петефі не важкий для перекладу. Справа в тому, що йому властиве майже завжди римування через рядок (типу abcb), що, розуміється, допомагає перекладачеві.

Я гадаю, що на цьому моему перекладі справа не зупиниться. Я гадаю, що хтось візьметься за повніше відображення Петефі в нашій поезії. Можливо, при цьому можна буде скористуватися і деякими моїми перекладами. У свій час, особливо в 60-і і 70-і роки, Петефі перекладався російською мовою, але переклади ці розсіпані по журналах того часу, і, щоб знайти їх, треба покопатися. Не виходячи за рамки шедеврів, можна потроїти і почетверити ту кількість віршів, яка мною перекладена. Мені дуже шкода, що я не встиг перекласти вірш «Божевільний» — він чудовий, але в перекладах Нейгебауера його нема, а тільки в перекладі Штейнбаха.

Якщо повністю переклад поем Петефі, в тому числі і його знаменитого «Апостола», зараз, можливо, 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 світлом.

IV

Двома великими сучасниками його в Європі, поетами, яких він добре знав, були Гейне і Ленау. Петефі дещо наслідував Гейне, найбільшого лірика німецької мови, але наслідування позначилося лише грацією деяких любовних пісеньок та добре засвоєною Петефі манерою надавати особливій пікантності цілому віршеві ізюминкою, вміщеною 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 революціонерів, 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 змагатися у цьому відношенні з найтоншим і найкультурнішим умом того часу, з Генріхом Гейне, що прожив, до того ж, удвічі довше життя. Гейне, розуміється, набагато культурніший і в цьому відношенні значно багатозначніший;

але, з другого боку, Гейне роз'їдається своєю іронією, в нього нема цілісного ставлення ні до особистих своїх переживань, ні до своєї творчості, ні до революції, з якою він був в якомусь незаконному зв'язку, кокетливому і часом двозначному. А Петефі — людина з одного шматка: це ніби одне гаряче, яскравочервоне поетичне серце. В цьому відношенні він прямо протилежний роздвоєному Гейне.

Багато спільного у Петефі і з Ленау, тим більш, що Н. Ленау, якого німецька критика часто вважає другим після Гейне ліриком німецької мови, походив з тієї ж угорської «пусти» (степу) 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 такі і тут ми відзначаємо майже ту ж відмінність, хоч і в дещо інших тонах. Ленау не тільки роз'їдали скептицизм і внутрішнє хитання, менш блискучі і глибокі, ніж у Гейне, що більше краяли його щире і хворобливе серце, але, до того ж, він ще був приречений на потьмарення свідомості в дозрілі роки. Наступна меланхолія кидає тінь на все його життя. Це один з найпохмуріших поетів Європи. В культурному ж відношенні він знову ж таки, мабуть, переважає Петефі. Його історико-філософські поеми являють фрески великого значення. Треба відзначити однак, що Ленау прожив все ж значно довше, ніж Петефі, а головне, Петефі — весь радість, весь прагнення вперед; якщо він сумує, то і сам сум його має в собі щось здорове і могутнє.

Нарешті, мимохить хочеться провести паралель ще з одним сучасником Петефі, що залишився йому невідомим — з Лермонтовим. Лермонтов прожив точно таке ж коротке життя і тільки майже на десять років старший за Петефі, але важко провести хоч яке-небудь зближення між цими двома поетами. Як це не дивно, Петефі, при всій любові до Байрона, якого знав і перекладав, найменше знавався на собі впливу цього поета, що наклав глибокий відбиток на творчість Лермонтова. Критика відзначала, що Лермонтов дещо вузько і ніби безгрунтовно відобразив Байрона, бо стихійна революційність, що жила в серці цього жовчного, скривдженого світом гусара, була відірвана від живої революції набагато 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 у Греції. А з другого боку, сплін лорда Байрона і вся розчарованість світом як таким, всі 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 Петєфі випало безмірно більше. Лермонтов ніби сам у собі носить якусь млу, через яку важко пробитися навіть хорошим явищам життя, а до цього приєднується і зовнішня мла тодішньої Росії. Петєфі внутрішньо світлий і незвичайно здатний бути щасливим, що він і довів в короткий пробліск 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 Петєфі, але поряд з поезією Петєфі поезія Лермонтова, перечитана мною якраз услід за першою, бо я готував у дні роботи над перекладом мою лекцію про Лермонтова у Свердловському університеті, здається майже вся нестерпно хворою, буквально болісною. Переходячи від Лермонтова до Петєфі, відчуваєш надзвичайну насолоду, наче вийшов з якоїсь отруйливої оранжереї, де до дивних 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 Петєфі по відношенню до чотирьох найбільших поетів Європи його часу для того, щоб спробувати дати йому точнішу характеристику. Але ніщо не може охарактеризувати його точніше, ніж його власні твори, які я і пропоную тепер увазі читачів, сподіваючись, що деякий відбиток вогню Петєфі, звичайно, порівняно тьмяний, міститься і в моїх перекладах, незважаючи на те, що вони заломлені двічі: через німецьку, а потім через російську мову.



УЇТМЕН І ДЕМОКРАТІЯ

Уїтмена називають поетом демократії. Це не точно і найменш за все передає суть його поезії.

Безпосередньо в поняття демократії входять тільки принципи рівності і влади більшості, притому у сфері чисто політичній.

Демократії протягом всієї історії людства були індивідуалістичними. Їх чисто політичний характер відзначався так часто, що тут нема потреби ще раз наполягати на цьому. Горезвісна рівність громадян перед законом, на основі якої розквітало пекло експлуатації капіталом пролетаря, горезвісне загальне виборче право, що ніде не перешкоджало фактичному верховодству фінансової олігархії,— давно викриті, бо для всіх ясно, що фактично існуючий зараз в будь-якій країні — за винятком нашої — демократичний лад є хитра завіса, данина часові, що вдало стримує вибух обурення мас уявним наданням їм «влади».

Ну, гаразд, скажуть мені, хай така демократія є фальсифікацією,— це не шкодить самій ідеї народоправства.

Справа в тому однак, що й «справжня демократія» може значити за певних умов дещо дуже далеко від поезії Уїтмена, дещо їй прямо протилежне.

Рівність? — Але її дуже легко можна зрозуміти як дрібновласницький егалітаризм.

Республіка дрібних власників, господарників-сусідів, республіка, що мимохіть схиляється до думки, що «людина людині — вовк», або, як ще краще говорять англійці: «Кожний селянин — король у себе дома». Свобода в малюсінських кружечках кожної садибки. А поряд — огорожа і «чуже».

Припустімо, що досягнуто ідеалу: у кожного клапоть землі, трудовий наділ і курка в горщику. Всі ситі. Але хіба не ясно, що при цьому культура, кращі плоди якої засновані на громадській праці, рухнула б цілком? Щоб бути цивілізованою, республіка дрібних власників повинна була б хоч-не-хоч

вийти за рамки свого начала і розвивати хоча б половинчасто, з незадоволенням, національне, общинне, кооперативне — всякі види колективного господарства. Егалітарне дрібновласницьке суспільство не може існувати і неминуче повинно піти шляхом або соціалістичного, або капіталістичного розвитку.

А в галузі психології, в галузі етики? Передчуттям закінченої дрібновласницької демократії є косний і пихатий егоїзм, у кращому випадку культ власної сім'ї, як підпорядкованого «патріархові» маленького світу. Заради підтримання порядку в цій республіці індивідуумів — по-грецьки «атомів», — в цій республіці сухого піску і боротьби між сусідами необхідні грізна державна влада і церква, або категоричний імператив, — інакше перегризуться панове «вільні господарі».

Америка схильна дещо змінену — але аж ніяк не кращу — рухливо-капіталістичну будову суспільства, засновану однак на доведеному до кінця індивідуалізмі з усіма корективами держави і пуританізму, визнати саме за ідеал.

А Уїтмен? Сила і грандіозна краса уїтменізму полягає в протилежній такій демократії основі — в комунізмі, колективізмі, які в психічній сфері молодий уїтменіанець Жюль Ромен назвав «унанімізмом», тобто «одностайністю»*.

Злиття людей. Рівність не піщенок, а рівність братських сил, об'єднаних співробітництвом і, значить, дружбою і любов'ю. Братерство, проголошене за основне начало, — космічне братерство, оскільки воно, за типом братерського суспільства, починає охоплювати всю природу. Що особливо дивно і велично, несподівано, але природно — навіть боротьбу схильне воно позбавляти елемента ненависті і розглядати як особливий вид співробітництва, в якому з хаосу росте космос.

Тут Уїтмен, тут Верхарн, тут нова поезія: в перемозі над індивідом, в торжестві людства, в смерті егоїзму і воскресінні особи як свідомої хвилі єдиного океану, як своєрідної ноти, необхідної в єдиній симфонії. Це розширює серце, розкриває його. Уїтмен — людина з розкритим серцем. Таких буде багато, коли впадуть стіни одиночних камер в тюрмі індивідуалізму і власництва. Бути людиною з розкритим серцем і тому стати улюбленцем природи, зняти з неї злі чари і зрозуміти її як безмежну різноманітну єдність, не розумом зрозуміти, а всією істотою відчутти, — це важко зараз.

Можливо, відкритість серця — це основа всякої геніальності. В Уїтмена основа справжньої художності називалась симпатією. Тільки це — жалюгідна назва, — адже справа іде про злитість.

Безмежно могутні думки пантеїстів усіх часів і народів, екстази містиків і щасливих споглядальників, самовідданий героїзм, проповідь і практика любові до ближнього і дальнього, музика — все це предтечі того вселюдського почуття,

тієї космічної само- і всесвідомості, до якої природно при-
готована людина, носій свідомості природи, але від якої вона
відірвана личиною свого міщанського «я». Комунізм принесе
з собою — для одних одразу, для других поступово — про-
сіяння. Комунізм поставить людину на своє місце. Прокине-
ться людина і зрозуміє радісне своє призначення бути сві-
домим і безсмертним завершувачем всесвітнього зодчества.
Людина-колективіст безсмертна. Тільки індивід смертний.

Така основна ідея Уїтмена. Хто цього не розуміє, той і
Уїтмена не розуміє¹.

¹ Цю передмову я написав в перші дні революції. Крім двох-трьох
чисто редакційних змін, я її ніяк не переробляв. Вона і зараз є пра-
вильним висловом моїх думок. Своєрідним шляхом, але в тому ж на-
прямку ішов у кращих своїх речах і В. В. Маяковський. Тут велика
дорога епосу і лірики пролетарських поетів. (*Примітка автора 9/III*
1920 року).



ГЕНІЙ ЛИХОЛІТТЯ

«Безвременье» (лихоліття) — це дуже точне слово. Хоч існує воно тільки в російській мові, однак «безвременье» аж ніяк не є тільки російським явищем. Що таке лихоліття? Це похмура епоха, яка йде за крахом великого суспільного піднесення і часто передує новому зльоту прогресу. В цьому видолинку часу, у цій зморшці десятиліть повітря буває важке, ґрунт болотистий, горизонти відсутні.

Дрібні люди обивательського типу хоч і почувають себе погано, як це видно з геніального відбиття епохи лихоліття в літературі різних народів, все ж загалом пристосовуються, акліматизуються. Зате великим людям, людям з великою волею, ясним розумом, гарячим серцем, в такі часи лихоліття дуже важко жити. Ті, у кого більше сили, хто обдарованіший, — якого б походження вони не були, які б ідеї не були їм прищеплені їх сумним часом, — однаково почувають вузькість відведених їм рамок. Важливо те, що такі великі в біологічному відношенні особи при хоч трохи сприятливих умовах звичайно зберігають в собі пекучі спогади, іноді передані через близьких, іноді винесені з дитинства, — спогади про яскравішу епоху. Буває, що іскри кращого життя, якогось духовного вогню перекидаються в дану країну, що переживає лихоліття, з-за кордону, і тоді вони запалюють насамперед такі обрані натури.

Ось у тих умовах, коли виняткова людина є носієм потоптаних заповітів героїчного минулого або підіймається навіть до мрії про краще майбутнє або до пориву до нього, становище її робиться нестерпно трагічним. Одним з виходів, який такі зайві люди знаходять для себе, є романтика.

Є різні види романтики; але їх носіями завжди є ті чи інші видатні люди епохи лихоліття. Зроблю застереження: е також і романтика піднесення, але та зовсім інакше звучить і має глибокий зв'язок з реалізмом і являє собою, власне кажучи, тільки піднесений на більшу висоту і виражений з

більшою енергією реалізм. Романтика у власному розумінні цього слова, тобто романтика, яка більш-менш відвертається від дійсності, є болотяною квіткою епохи лихоліття.

Повторюю, квіти ці бувають різні. Тут і романтика втечі в якусь готову чи спеціально обрану релігію або містичну систему, тут і прославлення «мистецтва для мистецтва», і прагнення сховатись від жорстокої дійсності в мрії Бодлерів: «Хочеш, будемо бачити сни», тут, нарешті, і «чисте мистецтво» — не просто як більш-менш крихка мрія, а як улюблена майстерність, у формальну досконалість якої людина вливає всі свої кращі сили. І часто, віддаючись такій майстерності і насамперед забуваючи свою тугу в захоплюючій роботі над удосконаленням свого стилю, художник все ж мстить водночас своїй епосі і робить той чи інший вид карикатур (гіперболічних, фантастичних або іноді дуже точних) змістом своїх вправ у майстерності.

Можна було б, звичайно, перелічити багато інших, набагато менш благородних і безкорисних збочень великої людини, що потрапила в епоху лихоліття. Воно штовхає їх іноді на якісь підлі афери, на брудну службу панам становища заради того, щоб здобути засоби для розкошів, іноді втопити в гульні ту ж саму тугу, що пригнічує цих людей. Лихоліття може штовхнути видатну людину на всякі злочини. Часто великі люди епохи лихоліття тому носять на собі риси дивацтва або навіть пороку.

Меріме є водночас і дуже типовою, і дуже своєрідною, при цьому чудовою квіткою лихоліття. Читач, який прочитає етюд А. К. Виноградова про нього, знайде там досить матеріалу для думки про це лихоліття.

Проспер Меріме народився в 1803 році, жив в епоху буржуазної реакції і вмер приблизно в дні Комуни. Політичне життя не приваблювало його ніяк, незважаючи на його міцний атеїзм і ненависть до буржуазії. Він мав тільки дві позиції щодо політики: зневажливо повертатися до неї спиною або, ховаючись під зневажливою усмішкою, служити тій чи іншій панівній силі заради вигод життя.

У Меріме не могло бути ніяких ідеалів. Якщо в нього проглядають іноді елементи суспільного почуття, то це завжди тільки залишки якихось переконань, що перейшли до нього від епохи революції через матір. Він не надає їм істотного значення. Будучи наступним за Стендалем шаблоном гірких висновків після поразки революції, він, по суті, цурається ідеалів, цурається будь-якої тенденції. Він надзвичайно гіркий саме тому, що він від усього відірваний, безмежно самотній. І з цієї самотності однак в своєму самозахисті він робить предмет гордості. Він егоїст, як Стендаль. Під маскою холодного розуму пильно приховує він свої почуття. Він денді, він іде з високо піднесеною головою, ніби не помічаючи людей.

навколо себе, цінячи і люблячи свою майстерність і майстерність чужу. Він пильно зважає своє творче критичне слово, але ніби не для читача, а для себе самого. З читача він любить поглузувати, дивитися на нього здалеку, містифікувати його. До читача звернена глузлива, скривлена маска його творів, і, можливо, до далекого тільки читача, сучаснішого, звернене серйозне обличчя майстра, який з неймовірною пильністю шліфує свої твори.

Зовні ці твори вкрай холодні. Ніколи ніякої тенденції; поет не хоче служити нічому, крім своєї потреби. В усій великій його майстерності авторські почуття відсутні або глибоко сховані. Ніякого ліризму. Основна мета — дивувати не дивуючись і хвилювати не хвилюючись. Тому велике значення надається сюжетові. Сюжет повинен бути витончений, несподіваний, як і всі перипетії, з яких він повсякчас витікає; звідси прагнення до екзотики, до ризикованих ситуацій.

Але не треба думати, що майстерність Меріме є справді «чиста майстерність». Хоч який гордий він, хоч який відчужений, хоч як зневажає громадськість, однак в ньому є щось від велетенського протесту Флобера. Якщо він любить змальовувати злих чоловіків і злих жінок, якщо його приваблюють злочини, якщо він аморальний, то це насамперед для того, щоб здалеку вдарити прутом своєї вищості посередній натовп з його забобонами, той натовп, який він знав і який його оточував, натовп, що складається з представників вищого і середнього стану. До мас народу Меріме ставиться без усякої злоби, але цінить їх природу приблизно так, як природу скель і рослин. Безтенденційність Меріме пройнята однією тенденцією: протиставленням старого, чистого і чесного артиста огидному буржуа, ненависному обивателю. Він ніби повсякчас повторює кожним рядком своїх творів: це не для тебе, обивателю, це для мене самого і для артистичного читача. Сама манера Меріме продиктована цим самим настроєм. Це манера «суха». Не в тому розумінні, щоб вона була нудна, а в розумінні, що споріднює його твори з гравюрама, які видряпуються сухою голкою (*pointe seche*). Втім, іноді Меріме любить і дещо схоже на офорт, плями з різкими переходами від світла до тіні. Так, він видряпує, вирізає, витравлює кислотами свої твори. Великий графік слова, він ніколи не брався за великі картини, бо вся його пайтонша, стиснута манера для великої картини непристосована. Меріме озброєний холодною, як лід, і прозорою, як лід, алмазною голкою. Це його стилістичний інструмент, його «стиль».

Чим може бути цікавий Меріме для нас? Звичайно, як усякий великий письменник, він цікавий для нас як тип певного часу, притому по контрасту. Про типів, подібних до Меріме, дуже добре писав ще Плеханов. Але крім історичного

значення, Меріме має для нас і безпосередній інтерес не тільки тому, що в його своєрідному змалюванні життя показується нам з несподіваного боку і зацікавлює вас, як читача, не даючи одірватись від скупих на слова, точних і глибоких рядків його творів. Але просто читацький інтерес — цінність ще не дуже велика. З цього боку багато майстрів захоплюючості і цікавості могли б бути поставлені на незаслужену висоту.

Ні, Меріме не захоплюючий, не розважаючий — або принаймні не в цьому його сила. Він вкрай економний. Його зневажливий дендизм щодо зовнішнього середовища і його глибочезна серйозність щодо самого себе і найцікавішого, спокутного в житті — майстерності, привели його до цієї своєрідної, витриманої, обдумані досконалості, на висоту якої підіймалось лише дуже, дуже небагато майстрів людського слова. Новий письменник, якому треба для нового читача відкрити цілі світи, який живе на порозі велетенського відродження людської природи, на цей раз відзначеної прапором пролетаріату і соціалізму, повинен пильно вивчати арсенал минулого, бо там, у віках і віках, нагромадились чудові відкриття, і нам так само не треба відкривати знову Америку або порох, як не треба відкривати знову ті чи інші ступені по лінії літературної майстерності.

Деякі елементи широкої нашої читацької маси з великим задоволенням прочитають шедеври Меріме не замислюючись — просто внаслідок оригінальності їх теми, гостроти розповіді. Інші, можливо, відчують деяке незадоволення, помітивши холодність автора щодо читача, його аристократичну гордість і прагнення підібрати поли свого плаща, щоб не забруднити його «в поросі дійсності».

Але в усякому разі той, хто хоче розвинути свій літературний смак, буде він письменник, критик чи читач-художник, який своє знайомство з літературою підносить (як це й слід робити) на значний рівень в справі свого культурного розвитку, — всі ці цінителі повинні і будуть читати Меріме з напруженою увагою. Від цього напруженого читання, що здає собі звіт в прийомах письменника, вони дістануть високу насолоду і не зможуть не кинути погляду, повного подяки, назад, на цю самотню, суху, гірку постать мізантропа, що знайшов порятунком для себе з болю буржуазної монархії Луї Філіппа і смердючої трясовини Наполеона III в створенні прекрасних речей, які набувають від часу тільки патини, що оздоблює їх, і залишаються для всіх прийдешніх поколінь чудовими досягненнями людського розуму.



ЧАРЛЬЗ ДІККЕНС

Епоха, коли творив Діккенс (її звичайно називають вікторіанською, по імені англійської королеви, що довго царювала), часто характеризується як мирна, органічна, стала. Це однак зовсім невірно. На її світанку прогрімилі потрясаючі громи чартизму, і вся вона проходила під знаком сильної класової боротьби, являла собою поступовий перехід на капіталістичні шляхи і ознаменувалась процесом швидкого збагачення панівних класів Англії шляхом розвитку промислового, торговельно-колоніального і фінансового капіталізму, що одержував перемоги ціною скидання в пекло злиднів значної кількості дрібної буржуазії і тяжкої експлуатації пролетаріату.

Капіталізм сам ніс з собою нове політичне прагнення, так званий лібералізм. Англійський лібералізм включав у себе деяке розширення конституції в демократичному розумінні, свободу торгівлі, з якою зв'язувалась певна свобода особи, слова, зборів, організацій і т. п., і деякий — втім, більш уявний — гуманізм. Певний час англійські ліберали вважалися мало не авангардом європейського людства, носіями найпередовішого і найблагодійнішого світогляду. Але навіть вузьколобі вороги лібералізму, консерватори, торі — партія, що відстоювала стару Англію заради тих необмежених привілеїв, якими землевласники в ній користувались, — вміли бити лібералів по болючому місцю, вказували на їх лицемірство, підкреслюючи те нове, жорстокіше зло, яке приніс з собою капіталізм. На цьому ґрунті виросла, між іншим, оригінальна фігура Карлейля, а також Дізраелі (пізніше лорд Біконсфілд), водночас — вождь торі, багаторічний міністр Англії, страшенний суперник керівника лібералів Гладстона і романтичний письменник, деякими рисами своїх белетристичних творів близький до Діккенса.

Але набагато більшою мірою, ніж консерватори, критикували лібералізм робітничі кола. Звідси виросла колосальна

фігура одного з найбільших соціалістів-утопістів — Роберта Оуена. Звідси виріс чартистський рух.

Дрібна буржуазія відчувала на собі тяжкі удари зростання капіталізму; вона не могла однак співчувати і торі з їх застійними ідеалами, які значною мірою поневолювали особу слабого, ворогам тієї освіти, до якої краща частина дрібної буржуазії прагнула. Нарешті, дрібній буржуазії були вказані шляхи і до союзу з робітничим класом, з його чартистським чи соціалістичним авангардом. Адже дрібні буржуа залишилися власниками, в головах яких соціалізм ніяк не вкладався, і обивателями, які аж ніяк не мали революційної рішучості.

Дрібна буржуазія переживала однак дуже тяжку трагедію. З одного боку, зростання багатства в Англії тягло діловиту і діляцьку частину дрібної буржуазії вгору до всяких форм кар'єри, збагачення, слави. Ідея свободи, яку захищали ліберали, ідеалістично скрашувала той соціальний підкуп, яким вабив до себе капіталізм окремі елементи дрібної буржуазії. Але вся дрібнобуржуазна маса убожіла — убожив середній і дрібний торговець, убожив ремісник. Старе стале міщанське життя швидко відходило в минуле. Це погіршення становища тисяч і тисяч сімей, ця частина їх пролетаризація примушували кращих людей з дрібної буржуазії гаряче співчувати стражданням бідноти взагалі і озлобляли їх проти капіталізму, який залізною п'ятою своєю розчавлював їх існування.

Страждання найчуйніших, найвразливіших самою тонкістю своєї нервової структури представників дрібнобуржуазної, саме — інтелігенції, були великі. Часто ця верства бачила безглуздість яких би там не було своїх зусиль до поліпшення становища. Разом з тим однак блискучий розвиток капіталізму викликав якісь надії, живив, висловлюючись терміном Діккенса, «великі сподівання» в окремих серцях. Та, нарешті, рідко хто, маючи достатню життєву силу, дозволяє соціальній скорботі цілком заповнити себе, довести себе до похмурої резиньязії, божевілля або самогубства. Якщо не можна було віддатись занадто вже безгрунтовним надіям, то треба було якось пом'якшити гостроту своєї скорботи. І методом такого пом'якшення жахів життя і гостроти класових суперечностей став гумор. Сміх, що є картаючою зброєю, сміх, яким, звичайно, прагнули озброїтися керівники і виразники дрібної буржуазії з її інтелігенції, можна було вживати у пом'якшувальній формі, у формі переключення гострих переживань на жарт — або принаймні змішування песимістичних елементів в світогляді (і його публіцистичних та белетристичних відбитках) з елементами такого роду жарту, добродушного і ласкавого, над вадами людського роду. Сміх іноді викриває і вражає, але іноді він і втішає, і примирює з важкими кошмарами.

Ми в нашій літературі дуже добре знаємо такі письменницькі настрої і прийоми. І наші найбільші майстри сміху — Гоголь, Чехов — стояли на межі між сміхом караючим, бойовим — і примирливим, втішливим, відтягуючим гумором. Ці явища були породжені рисами тодішньої нашої дійсності, багато в чому спорідненими з тими процесами, які відбувались в Англії в епоху Діккенса.

Цією загальною характеристикою визначається місце Діккенса в історії соціальної думки, в історії художньої літератури взагалі і соціально-художньої літератури зокрема. визначаються і самі його письменницькі прийоми.

Діккенс був великим виразником страждань англійської дрібнобуржуазії, її пристрастей і її ненависті, її спроб втішити себе, гармонізувати якимось ті бурі, які відбулися навколо і всередині гостро розвинутої і витонченої дрібнобуржуазної індивідуальності, серед інтелігенції цієї соціальної групи. Близька до істини характеристика, яку дає Діккенсу Честертон: «Діккенс був яскравим виразником,— пише цей багато в чому близький йому англійський письменник,— своєрідним рупором загального захоплення, що опанувало Англію, пориву і п'яного ентузіазму, що кликав усіх і кожного до високих цілей. Його кращі праці є захопленим гімном свободі. Вся його творчість сяє відбитим світлом революції». Однак ця характеристика все ж однобічна, і в самій книзі Честертона про Діккенса (є російський переклад) ми можемо знайти зовсім інші тони і барви, яких вживає він для портрета Діккенса. Зворотною стороною медалі були якраз ті, що доходили іноді до відчаю, сумніви в перемозі світлих начал в житті, якими мучився Діккенс.

Діккенс народився в дрібнобуржуазній родині на острові Порті 7 лютого 1812 року. Батько Діккенса був досить заможним чиновником, людиною надто легковажною, але веселою і добродушною, що з смаком користувалася тим затишком, тим комфортом, яким так дорожила всяка заможна дрібнобуржуазна сім'я Англії. Своїх дітей, і зокрема свого улюбленця Чарлі, містер Діккенс оточив піклуванням і ласкою. Маленький Діккенс успадкував від батька багату уяву, легкість слова — притому в надзвичайно підвищеній формі, очевидно, приєднавши до цього деяку життєву серйозність, успадковану від матері, на плечі якої падали всі життєві турботи по збереженню добробуту сім'ї. Багаті здібності хлопчика захоплювали батьків, і артистично настроєний батько буквально мучив свого синочка, примушуючи його розігрувати різні сцени, розповідати свої враження, імпровізувати, читати вірші і т. д. Діккенс перетворився на маленького актора, сповненого самозакоханості і пихи. Таке вже з самого початку богемне виховання в надрах дрібнобуржуазного благополуччя було, по суті, вигідним для дальшого розвитку

письменника, але воно розгорнуло в ньому разом з тим ті риси комедіанства, те прагнення до зовнішнього успіху, які також характерні для Діккенса.

Доля однак вирішила провести його через зовсім іншу школу. Як багато інших недосить стійких дрібнобуржуазних сімей, сім'я Діккенса раптом зубожіла вщент. Батька кинули на довгі роки в боргову тюрму, матері довелось боротися з злиднями. Зніжений, кволий здоров'ям, повний фантазії, закоханий в себе хлопчик потрапив у важкі умови експлуатації, на фабрику вакси.

Все своє наступне життя Діккенс вважав це зубожіння сім'ї і цю свою ваку найбільшою образою для себе, незаслуженим і принизливим ударом. Він не любив про це розповідати, він навіть приховував ці факти; але тут, з dna убогості, Діккенс почерпнув свою гарячу любов до скривджених, до нужденних, своє розуміння їх страждань, розуміння жорстокості, яку вони зустрічають зверху, глибоке знання життя, злиднів і таких жахливих соціальних установ, як тодішні школи для бідних дітей і притулки, як експлуатація дитячої праці на фабриках, як боргові тюрми, де він відвідував свого батька, і т. п. Діккенс виніс з свого дитинства і велику похмуру ненависть до багатців, до панівних класів. Колосальне честолюбство володіло юним Діккенсом. Мрія про те, щоб піднестись назад, в ряди людей, що користувались добробутом, мрія про те, щоб перерости своє первісне соціальне місце, завоювати собі багатство, насолоди, свободу,— ось що хвилювало цього підлітка з копицею каштанового волосся над мертвно-блідим обличчям, з величезними очима, що горіли нездоровим вогнем.

Діккенс знайшов себе насамперед як репортер. Політичне життя, що розширилось, глибокий інтерес до дебатів, що велись у парламенті, і до подій, якими ці дебати супроводжувались, піднесли інтерес англійської публіки до преси, кількість і тираж газет, потребу в газетних працівниках. Як тільки Діккенс виконав на спробу кілька репортерських завдань, він одразу був відзначений і почав підніматись, чим далі, тим більше дивуючи своїх товаришів-репортерів іронією, жвавістю викладу, багатством мови. Діккенс гарячково схопився за газетну роботу, і все те, що розквітало в ньому ще в дитинстві і що дістало своєрідний, дещо болісний ухил в пізнішу пору, виливалось тепер з-під пера, причому він прекрасно усвідомлював не тільки, що тим самим він доводить свої ідеї до загального відома, але й те, що робить свою кар'єру. Література — ось що тепер було для нього драбиною, по якій він підіймається на вершину суспільства, в той же час чинячи добру справу в ім'я всього людства, в ім'я своєї країни і насамперед і найбільше — в ім'я пригночених.

Перші побутоописові нариси Діккенса, які він назвав «Нарисами Боза», були надруковані в 1836 році. Дух їх цілком відповідав соціальному становищу Діккенса. Це була до певної міри белетристична декларація в інтересах дрібної буржуазії, що розорялась. Втім, ці нариси пройшли майже непоміченими.

Але Діккенса чекав запаморочливий успіх в цьому ж році з появою перших розділів його «Записок Пікквікського клубу». 24-літній юнак, окрилений удачею, що всміхнулась йому, від природи прагнучий щастя, веселюшів, в цій своїй молодій книзі старається зовсім пройти повз темні сторони життя. Він малює стару Англію з усіх її боків, прославляючи то її добродушність, то переповненість її живими і симпатичними силами, які прикували до неї кращих синів дрібної буржуазії. Він змальовує стару Англію в дуже добродушному, оптимістичному, благородному старому дивакові, ім'я якого — містер Пікквік — утвердилось у світовій літературі десь недалеко від великого імені Дон-Кіхота. Коли б Діккенс написав цю свою книгу — не роман, а серію комічних, пригодницьких картин — з глибоким розрахунком насамперед завоювати англійську публіку, полестивши їй, давши їй натішитись принадністю таких чисто англійських позитивних і негативних типів, як сам Пікквік, незабутній Самуель Уеллер — мудрець в лівреї, Джінгль і т. д., то можна було б дивуватись вірності його чуття. Але скоріше тут брали своє молодість і дні першого успіху. Цей успіх, що починався, був піднесений на надзвичайну висоту новою працею Діккенса — і треба віддати йому справедливість: він одразу ж використав ту високу трибуну, на яку зійшов, примусивши всю Англію сміятись до упаду з каскаду курйозів «Пікквікіади», для серйозних завдань.

Через два роки Діккенс виступає з «Олівером Твістом» і «Ніколасом Нікльбі». «Олівер Твіст» (1838) — трагічна історія хлопчика, що потрапив в нетрі Лондона. В ній ще багато пригодницької романтики. Закінчується вона щасливо, щоб не дратувати нерви читача, але розгортає перед ним ряд надзвичайно важких, нещадно картаючих картин. Уперше Діккенс показав ще невпевненою, але вже вмілою рукою пекло злиднів, підвал суспільства. І в «Житті та пригодах Ніколаса Нікльбі» (1839) вистачає похмурих картин. Удару з розмаху, зневажливого і злого удару завдає в цих романах Діккенс англійській школі — принаймні школі для бідних.

Слава Діккенса виросла дуже швидко. Свого союзника бачили в ньому і ліберали, оскільки він захищав свободу, і консерватори, оскільки він вказував на жорстокість нових суспільних взаємин, і дрібна буржуазія, що вгадала в ньому свого великого виразника.

Після подорожі в Америку, де публіка зустріла Діккенса з не меншим ентузіазмом, ніж англійці, Діккенс пише свого

«Мартина Чезлуїта» (1843). Крім незабутніх образів Пексніфа і місис Гамп, роман цей чудовий пародією на американців. Багато що в молодій капіталістичній країні видалось Діккенсу нісенітним, фантастичним, безладним, і він не посоромився сказати янкі свою думку про них. Ще під кінець перебування Діккенса в Америці він дозволив собі «безтактності», що дуже затьмарили ставлення до нього американців. А роман його викликав бурхливі протести з боку заокеанської публіки.

Але гострі, колючі елементи своєї творчості Діккенс умів, як уже сказано, пом'якшувати, урівноважувати. Йому це було легко, бо він був і ніжним поетом корінних рис англійської дрібної буржуазії, які проникали далеко за межі цього класу.

Культ затишку, комфорту, красивих традиційних церемоній і звичаїв, культ сім'ї, ніби втілюючись в гімн до різдвя, цього свята міщанства, з чудовою, хвилюючою силою був змальований в його «Різдвяних оповіданнях».

В 1843 році вийшов «Різдвяний гімн», за яким ішли «Дзвони», «Цвіркун на печі», «Битва життя», «Гнана людина». Кривити душею тут Діккенсу не доводилось: він сам належав до числа найзахопленіших поклонників цього зимового свята, під час якого домашня грубка, дорогі обличчя, урочисті страви і смачні напої створювали якусь ідилію серед снігів і вітрів нещадної зими.

Відзначимо, що в цей же час Діккенс стає головним редактором «Дейлі ньюс». В газеті цій він висловлює свої соціально-політичні погляди.

Слава зобов'язувала Діккенса до ще серйозніших і глибших літературних праць. Вони стають глибоко художніми, повними життя, хвилюючими маніфестами до Англії. Молода веселість залишається тільки як слід. Психологічне заглиблення, соціальна проповідь все більше виступають на перше місце.

Всі ці особливості таланту Діккенса яскраво позначаються в одному з кращих його романів «Домбі і син» (1848). Величезна серія фігур і життєвих ситуацій в цьому творі чудова. Фантазія Діккенса, образність його здаються невичерпними і надлюдськими. Дуже мало романів в світовій літературі, які багатством фарб і різноманітністю тону можуть бути поставлені поряд з «Домбі і сином», і серед цих романів треба поставити і деякі пізніші твори самого Діккенса. Дрібнобуржуазні типи, типи бідних створені ним з великою любов'ю. Всі ці типи майже геть усі диваки. Але це дивацтво, що примушує вас сміятися, робить їх ще ближчими і милішими. Правда, цей дружелюбний, цей ласкавий сміх примушує вас майже не помічати їх вузькості, обмеженості, тяжких умов, в яких їм доводиться жити; але такий вже Діккенс.

Треба сказати однак, що коли він звертає свої громи проти поневолювачів, проти пихатого негоціанта Домбі, проти негідників, подібних до його старшого прикажчика Каркера, він знаходить такі картаючі слова обурення, що вони справді межують іноді з революційним пафосом.

Ще більше послаблений гумор в наступному найбільшому творі Діккенса «Девід Копперфільд» (1849—1850). Роман цей значною мірою автобіографічний. Наміри його дуже серйозні. Дух дрібнобуржуазного вихвалання старих підвалин моралі і сім'ї, дух протесту проти нової капіталістичної Англії голосно звучить і тут. Можна по-різному ставитись до «Девіда Копперфільда». Дехто приймає його настільки всерйоз, що вважає його найвидатнішим твором Діккенса. Особисто ми вважаємо, що, будучи серйознішим, він в той же час і не такий блискуче цікавий, як інші романи Діккенса, а спроби заглибитися в психологію трагічних типів навряд чи вдалися тут автору. Але в цьому ж творі є ряд розділів, які належать до кращих сторінок його гумору.

У 50-х роках Діккенс досяг zenіту своєї слави. Він був улюбленцем долі. Зовні він здавався не тільки прославленим письменником, володарем дум, але й багатою людиною,— одне слово, особою, для якої доля не поскупилась на дари.

Наведемо тут портрет Діккенса в ту пору, досить вдало намальований Честертоном: «Діккенс був середній на зріст. Його природна жвавість і мало показна зовнішність були причиною, що він справляв враження людини низькорослої і в усякому разі дуже мініатюрної статури. В молоді роки у нього на голові була надто екстравагантна, навіть для тієї епохи, шапка каштанового волосся, а пізніше він носив чорні вуса і густу, пишну чорну еспаньйолку такої оригінальної форми, що вона робила його схожим на іноземця». Колишня прозора блідість обличчя, блиск і виразність очей залишились у нього. Честертон відзначає ще рухливий рот актора і екстравагантну манеру одягатись. Честертон пише про це: «Він носив оксамитову куртку, якісь неймовірні жилети, що нагадували своїм кольором зовсім неправдоподібне сонячне згасання, не бачені в ту пору білі капелюхи, зовсім незвичайного нестерпного білосніжного кольору. Він охоче одягався в разючі халати; розповідають навіть, що він у такому одягу позував для портрета».

За цією зовнішністю, в якій було стільки позерства і нервовості, ховалась велика трагедія. Потреби Діккенса були ширші за його прибутки. Безладна, чисто богемна натура його не давала йому можливості внести будь-який порядок у свої справи. Він не тільки мучив свій багатий і плодотворний мозок, примушуючи його надмірно працювати творчо, але, будучи надзвичайно блискучим читцем, він старався заробляти величезні гонорари лекціями і читанням уривків з своїх ро-

манів. Враження від цього чисто акторського читання було завжди колосальним. Очевидно, Діккенс був одним з найбільших віртуозів читання. Але в своїх поїздках він потрапляв в руки якихось антрепренерів, і, багато заробляючи, в той же час доводив себе до знесилля.

Його сімейне життя склалося важко. Незгоди з дружиною, якісь складні і темні стосунки з усією її сім'єю, страх за хворобливих дітей робили для Діккенса з його сім'ї скоріш джерело повсякчасних турбот і мук.

Але все це менш важливо, ніж меланхолійна думка, що опанувала Діккенса, про те, що, по суті, найсерйозніше в його працях — його повчання, його заклики — пропадають марно, що в дійсності нема ніяких надій на поліпшення того жахливого стану, який був йому ясний, незважаючи на гумористичні окуляри, що мали пом'якшити різкі контури дійсності для автора і для його читачів. Він пише в цей час: «З кожною годиною в мені міцніє старе переконання, що наша політична аристократія вкупі з нашими паразитичними елементами вбивають Англію. Я не бачу найменшого проблиску надії. Щодо народу, то він так різко відвернувся і від парламенту, і від уряду і виявляє по відношенню і до того і до другого таку глибоку байдужість, що подібний порядок речей починає викликати в мене найсерйозніші і тривожні побоювання. Дворянські забобони, з одного боку, і звичка підкорятись, з другого, зовсім паралізують волю народу. Все загинуло після великого XVII століття. Більше нема на що сподіватись».

Цією меланхолією проіннятий і чудовий роман Діккенса «Тяжкі часи». Роман цей є найсильнішим літературно-художнім ударом по капіталізму, якого було йому завдано в той час, і одним з найсильніших, яких взагалі йому завдавали. По-своєму грандіозна і жахлива фігура Баундербі написана з справжньою ненавистю. Але Діккенс поспішає відмежуватись і від передових робітників. В негативних рисах змальовує він чартизм і всі свої симпатії концентрує на м'якотілому християнинові, носієві морально-жуйних начал серед робітників.

Кінець літературної діяльності Діккенса ознаменувався ще цілим рядом чудових творів. За романом «Крихітка Дорріт» (1855—1857) іде знаменита «Повість про два міста» (1859) — історичний роман Діккенса, присвячений французькій революції. Звичайно, Діккенс не краще за Карлейля зумів зрозуміти справжню суть Французької революції. Зрозуміло, він відсахнувся від неї, як від безумства. Це було цілком у дусі всього його світогляду. І однак йому вдалось змалювати по-своєму безсмертну книгу. До цього ж часу належать «Великі сподівання» (1860) — автобіографічний роман. Герой його — Піп — борсається між прагненням зберегти мізерний

міщанський затишок, залишитися вірним своєму середняцькому становищу і прагненням вгору, до блиску, розкошів і багатства. Багато свого власного борсання, своєї власної туги вклав у цей роман Діккенс. Ми дізнаємось тепер, що за первісним планом роман повинен був закінчитись сумно, тоді як Діккенс завжди уникав тяжких кінцівок для своїх творів — і за власною добродушністю, і знаючи смаки своєї публіки. З тих же міркувань він не наважився закінчити «Великі сподівання» цілковитим їх крахом. Але весь задум романа ясно веде до такого кінця.

На висоти своєї творчості піднімається Діккенс знову в лебединій своїй пісні — великому полотні «Наш спільний друг» (1864). Але цей твір написаний ніби з бажанням відпочити від напружених соціальних тем. Чудово задуманий, переповнений найнесподіванішими типами, весь виблискуючий дотепністю — від іронії до зворушливого гумору, — цей роман повинен, за задумом автора, бути ласкавим, милим, забавним. Трагічні його персонажі виведені ніби тільки для різноманітності і, значною мірою, на задньому плані. Все закінчується чудово. Самі злочинці виявляються то такими, що наділи на себе злочинну маску, то такими дрібними і смішними, що ми готові їм простити їх віроломство, то такими нещасними, що вони викликають замість гніву гострий жаль. В цьому останньому своєму творі Діккенс зібрав усі сили свого гумору, заслоняючись чудовими, веселими, симпатичними образами цієї ідилії від меланхолії, що опанувала його. Очевидно, однак, меланхолія ця повинна була знову ринути на нас в детективному романі Діккенса «Таємниця Едвіна Друда». Роман цей почато з великою майстерністю, але куди він повинен був привести і який був його задум — ми не знаємо, бо в 1870 році п'ятдесятивосьмирічний Діккенс, не старий літами, але виснажений колосальною працею, досить безладним життям і безліччю всяких неприємностей, вмирає.

Слава Діккенса продовжувала зростати і після його смерті. Він був перетворений на якогось бога англійської літератури. Його ім'я почали називати поряд з іменем Шекспіра, його популярність в Англії 80—90-х років затьмарила славу Байрона. Але буржуазна критика і буржуазний читач намагались не помічати його гнівних протестів, його своєрідного мучеництва, його борсання серед суперечностей життя. Вони не зрозуміли і не хотіли зрозуміти, що гумор був часто для Діккенса щитом від надмірно вразливих ударів життя. Навпаки, Діккенс набув насамперед слави веселого письменника «веселої старої Англії». Діккенс — це великий гуморист — ось що ви почувете насамперед з уст рядових англійців з найрізноманітніших класів цієї країни.

Ми, звичайно, зовсім інакше ставимось до Діккенса. Ми знаємо, що гумор його тільки послаблює враження, хоч ро-

зуміємо, що він робить цікавим і милим саме читання романів Діккенса. В усякому разі, уроки гумору нам навряд чи потрібні. Так самісінько і та обставина, що Діккенс був своєрідним і великим реалістом, зараз уже не має для нас значення, хоч цей свіжий реалізм Діккенса мав дуже великий вплив на розвиток нашої власної класичної реалістичної літератури. Але в самих художніх прийомах Діккенса є один, який має для нас надзвичайне значення: чим пояснюється та обставина, що виведені Діккенсом типи залишились жити досі не тільки в Англії, незважаючи на істотні зміни її побуту, але в усьому світі, в країнах, життя яких дуже відрізняється від зовнішніх форм англійського життя? Всі ці Пікквіки, Вінклі, Пексніфи, Тутси, Куддлі живуть і не збираються вмирати до цього дня. Навіть коли називаєш другорядні фігури Діккенса, говориш про якусь місис Піпчін або про подружжя Венерінгів,— обличчя співрозмовника, що читав Діккенса, розпливається в усмішці, і в пам'яті виникає образ, ніби знайомий з дитячих років. Ця таємниця полягає в тому, що Діккенс не просто створював типи, тобто якийсь середній образ, що характеризує собою широко розповсюджений розряд індивідуальностей, надаючи при цьому, як звичайно робить кожний художник, певних конкретних животворящих рис цьому схематичному характерному представникові. Ні, Діккенс був попередником і вчителем великих карикатуристів. Він вихоплював тип з того середовища, в якому він насправді існував. Він підносив його до гіперболи, до надзвичайного перебільшення, іноді майже до абсурду. Такого роду гіперболічна, перебільшуюча манера властива багатьом англійським письменникам. Варто тільки згадати ірландців від Свіфта до Шоу, сучасного нам Уеллса або американського гумориста Твена. У Діккенса цей метод доведений до найбільшої досконалості. Ось до створення таких гіперболічних, як висловлюється той же Честертон, «міфічних» осіб, що мають, внаслідок своєї яскраво підвищеної виразності, величезну стійкість, ми також повинні прагнути, і в цьому Діккенс може бути вчителем наших художників-побутописців.

Ще одна риса в Діккенсі надзвичайно дорога нам. Він пише свої романи з величезним захопленням. Відчувається, що він весь час любить і ненавидить. Автор ні на хвилину від нас не відходить, ми ніби чуємо биття його серця. Ця участь, цей голосний сміх автора, його сльози, його гнів, те, що він ставиться до кожного рядка як до рідного, до кожного типу як до особистого друга або ворога, зігріває сторінки його романів незвичайною теплотою. І знову ж таки в усій світовій літературі важко знайти таке поєднання об'єктивного багатства побутописання з цією безугавною ліричною музикою, що завжди акомпанує діккенсівським картинам життя.

Щождо внутрішнього змісту романів Діккенса, то ми, звичайно, повинні ставитись до них критично. Половинчатість його дрібнобуржуазних позицій для нас ясна. Ми можемо на його прикладі, на прикладі його творів з особливою ясністю доводити безвихідність цих половинчастих позицій, адже у нас чимало ще симпатичних і дорогих для нас попутників, які часто сидять ще в тому, що можна назвати соціологічною діккенсівщиною.

Діккенс підлягає найширшому, хоч і критичному засвоєнню нашим сучасним масовим читачем. Він може бути корисним співробітником в справі будівництва нашої літератури.



ФЛОБЕР

Загальна характеристика

Найвизначнішим реалістичним письменником Франції після Бальзака був Гюстав Флобер. В ньому ті ж риси, що в Бальзака, але це набагато більш суспільно хвора особистість.

Багато хто вважає його одним з найбільших письменників, які коли-небудь існували. Читати листування цієї людини — одна насолода. Він ставився до свого ремесла з подвижницькою святістю, для нього конструкція фрази, звучність слова, побудова сторінки, розділу, конструювання всього роману — все це проблеми, до яких він ставиться з глибоким благоговінням. Звичайно, дуже приємно бачити, коли майстер ставиться до того, що він робить своїми руками, з благоговінням, а не турбується про те, скільки йому заплатять і чи буде йому за це слава. До цього він був байдужий. Він, наче золотар, що милується пишнотою своїх виробів, викарбував кілька творів, які є, за винятком останнього, шедеврами. І свого безпосереднього учня, великого реаліста письменника Гюї де Мопассана, він замучив своєю артистичною вимогливістю. Гюї де Мопассан мав величезний талант, він став світовим письменником. Він приносив своєму Флоберу прекрасні речі, але Флобер говорив: «Спалить, це ще не годиться, я вам дозволю опублікуватись тільки тоді, коли ви напишете щось порядне». І тільки коли Мопассан написав оповідання «Пампушка», яке зразу поставило його в перші ряди французьких письменників, Флобер дозволив йому опублікувати свій твір.

Романтиком він був у тому розумінні, що всередині у нього жила мрія про якийсь яскравий світ. Не мало значення, чи буде це світ погоджений, гармонійний. Є різні люди. У деякого ідеал — неодмінно гармонія, згода, сильне, братське співжиття людства. Флобер не був соціалістом. Хай буде тільки пристрасний світ, хай буде тільки яскраве життя. Йому здавалось, що буржуазія внесла сіру атмосферу, затьмарила небо, перетворила все в некрасиву аферу, вбила і релігію, і

сильні пристрасті, вбила сильну любов, що все зовсім гине. Він смертельно ненавидів буржуазний лад, що панував тоді, і все життя, яке оточувало його. Він жив в Руані майже цілковитим відлюдником.

Характерним для Флобера є поєднання в ньому романтика і реаліста в цілком своєрідній формі. В деяких творах своїх він хотів створити свій світ. Так був написаний роман «Саламбо». Сюжетом тут служить повстання рабів проти карфагенських капіталістів. Там, на тому фоні, мабуть, можна створити щось грандіозне,— думав він.— Там і палаци, і жерці, і процесії, і конфлікти, і великі пристрасті, там і великі вожді, грандіозні фігури, як у Великій опері, щось від феєрії. Якесь олеографічна, блискуча фейєрверочна розкіш лежить на цьому романі, але він не зовсім правильний з історичної точки зору. Флобер до всього підходить, на відміну від Бальзака, з великим вивченням. Він вивчив і з цього питання багато книг, але, по-перше, тоді мало знали про Карфаген, про його релігію і звичаї, а по-друге, його вабила найбільше його мрія, і тому його Карфаген фантастичний. Але для нього це не має значення, йому важливо було втекти від буржуазії.

Дуже характерний його твір «Спокуса св. Антонія». Він змальовує там спокусу св. Антонія, полягає вона ось у чому: Антоній сам вагається у вірі і бачить перед собою у видінні всі релігії, що коли-небудь існували, і всі християнські ересі. Тут Флобер виявив величезну вченість. Він вивчив перед цим цілі бібліотеки з історії релігій. З величезним багатством дає він різноманітні серії релігійних спотворень, і ви відчуваєте, що нема такої дурниці, нема такого абсурду, в які б люди не вірили і з чого не робили б релігії. Але жахливий характер створюється тому, що проходять вони не у вигляді викладів вивчення, а у вигляді картин. Йде процесія, розгортаються церемоніали. Флобер зробив все наглядно, матеріально відчутно. Ось словова кістка, ось метал, ось людське тіло. В самі фрази він вклав максимум виразності.

Російський письменник Зайцев зробив переклад цього твору, це являє велике досягнення, але все ж таки і цей переклад не може передати того, що дає французький оригінал, де саме поєднання звуків вибране так, щоб дати повноту існування образу, який перед вами проходить. І оскільки образи йдуть безконечною низкою, то створюється враження кошмару, щб душить на вас.

Але ось в кінці приходить Сатана. Сатана — це послідовний матеріалізм. Матеріалізм, на думку Флобера, зовсім безрадісний. Його істина — вбивча. Світ для нього — поєднання найрізноманітніших мертвих часток матерії, що мають властивість в певних комбінаціях створювати космос і свідомість, які потім поглинаються знову живим. Все — випадкове яви-

ще, як відблиск сонячного променя на поверхні води. Світ — це ефемерний автоматичний момент. І тим більш безглуздий він, що можливі в ньому такі комбінації, коли діти цього світу самі усвідомлюють, яке це безглуздя, як безглуздо, що існує буття, і ще в мільйон раз безглуздіше, що є думка, яка може усвідомлювати себе і світ. Флобер, обміркувавши всі релігії, приходять до висновку, що справжня правда є страшна правда автоматичного всесвіту, чорна діра без думки, ніч, яка якимсь дурним чином жартує з нашим мозком, з нашим серцем, які борються, кричать, до чогось прагнуть, але на межі мудрості розуміють, що все є суєта суєт і всяка суєта.

Ось до якої міри замучила буржуазія цю чудову людину. А вона здатна була бути щасливою. Її художня проникливість і талановиті фантазії показують надзвичайно велику силу, але це людина безмежного, безпросвітнього песимізму.

У першому своєму великому романі «Пані Боварі», який вважається найбільшою зіркою на небі буржуазного реалізму, він знущується і з буржуазії, і з самого себе. Змальовується там молода дівчина із звичайної дрібнобуржуазної родини, що виховувалась у монастирі. Іронічно ставиться Флобер до цієї системи виховання, що начинила дівчину різними уявленнями про романтичне кохання, про зітхання при місяці і т. д. Вона цими дурницями була начинена, але це робить її по-своєму дуже хорошою. Вона входить в життя молодію красунею з широко і сумно розкритими очима. Їй здається, що хтось буде її кохати, що перед нею розкриється небачене щастя, яке вона бачила на картинах і читала у фантастичних оповіданнях. Насправді життя не таке, нічого хорошого в ньому не зустрінеться. Її видають заміж за лікаря Боварі, який її щиро кохає. Він побойоється її: вона така по-тайна, але пристрасна, коли захоче; він почуває в ній велику силу. Насправді вона просто жінка з романтичними захопленнями того часу, винесеними з сентиментального виховання. Але для чоловіка вона недосяжна істота. Сам він дрібнобуржуазний сморчок і нічим задовольнити її, звичайно, не може. Вона переходить від романа до романа, і її герої, її любовники кожного разу здаються їй спочатку казковими принцами. Але Флобер з нечуваною ясністю дає зрозуміти, що вони просто пошляки і негідники, а вона — сентиментальна дурка. Це скорботна історія. Здається, ось-ось буде величезне щастя, а насправді грубий і вульгарний розпусний анекдот. Закінчує він цілковитим осудом своєї героїні. Вона вмирає, після того як дійшла до межі падіння; вмирає під звуки непристойної пісні, яку співає волоцюга-напівдіот. А коли вона вмирає, то Боварі, який через свою короткозорість вважав її вірною, відкриває ціле сховище листів, які свідчать про те, що вона його зраджувала. І однак він плаче і готовий простити все — цей маленький чоловічок.

Дуже характерний в цьому романі аптекар Оме, який уособлює собою буржуазну науку, як розумів її Флобер. Наука має на все відповіді. Він нібито матеріаліст, але, по суті, просто невимовно посередній. Він всяку проблему розмінює на дешевенькі «наукові істини». Є такі маленькі пошляки і крихітні Базарови, до яких належить і Оме, але вони анітрохи не характеризують всього великого руху філософії і науки, Флобер думав, що він через Оме якимось уражає науку.

Сам роман живий і цікавий. Справа відбувається в маленькому місті, де все нудне. Але роман вийшов чудовий, так що він видається безперервно і перекладений всіма мовами світу. Навіть є особлива філософія, зв'язана з цим романом. Готье створив особливу філософську систему, яку назвав «бoваризмом», і в цьому є деякий смисл. Ця система зводиться до того, що всяка свідома істота, для того щоб утвердити себе в світі, повинна створити собі певну ілюзію, за допомогою якої вона ніби переробила і пристосувала його до себе, і що всі страждання виникають тоді, коли гостре жало дійсності пробиває цю ілюзію, раниць її. Тому кожна людина прагне міцно триматися за свої ілюзії, вона напружує сили, щоб не бачити того, що вона повинна побачити, і таким чином протриматися над водою.

Я пропущу роман «Виховання почуттів» Флобера і передіду коротко до роману «Бувар і Пекюше», який залишився незакінченим. Тут Флобер поставив перед собою колосальне завдання: він хотів висміяти всю науку, всю механіку, астрономію, медицину, прикладну інженерію, філософію, філологію,— одне слово, не залишити в усій галузі і теоретичних, і прикладних наук, також і в історичних та соціальних, каменя на камені. Для цього він виводить двох буржуа — Бувара і Пекюше. Це люди заможні, які пристрасно вірять в науку. Їм здається, що наука — це те, що замінило всі колишні світогляди людства, і що варто тільки вивчити науку, щоб бути щасливим. І ось починається мандрівка цих двох придуркуватих людей через усі науки, причому, незважаючи на те, що вони придуркуваті, після того як вони самі проходять ці науки, вони викривають їх внутрішню «неспроможність», один за одним закони і завоювання наук виявляються купою мотлоху.

Для того щоб цю руйнівну роботу проробити, Флобер сам багато років студював всі ці науки, здобув дивовижну ученість. Звичайно, нічого з цього у нього не вийшло. Він підходив до науки із злобою, упереджено, закриваючи очі на сильні її сторони, і його критика науки сама ніякої критики не витримує. Однак яка працелюбність! Яку відчуває він глибоку злобу проти нового буржуазного світу, до якого він зарахував і науку!

Його чудове листування — можливо, краще, що залишилось від нього. В його листах до кращих людей того часу повсякчас тремтить та ж злоба проти навколишнього реального світу. Він говорить, що буржуазія задушила людину, людське серце і повсякчас відчувається, що він хоче скинути з себе буржуазну людину, але не може.

Флобер — письменник буржуазний. Геній буржуазії. Разом з тим він її ворог, ворог, що жажнувся її. Горе класові, що має таких класиків!



ТОМАС ГАРДІ

На грані вікторіанського часу і часу нового височить похмура постать великого англійського романіста і поета — Томаса Гарді.

Найпізніший нащадок нормандського рицарського роду, що рівно, поступово сповзав униз і уже остаточно розорився на день народження, Томас — незвичайно гострий і чесний спостерігач похмурих і зловісних процесів розкладу дрібнопомісного і фермерського буття, великий і цікавий, міцний і стійкий для тієї провінціальної Англії, яку він називав Уессексом, — робить на підставі цього спостереження широчезні узагальнення і є виразником дуже міцного світогляду.

Невірно думати, що великі письменники-побутовці виникають на ґрунті непохитного, розгорнутого, урівноваженого побуту. Такий побут мало усвідомлює себе, і його ідилії і дзеркальний самовідбиток в літературі рідко являє собою справжній людський інтерес, який може викликати інтерес людей за межами даного часу. Навпаки, найвидатніші письменники з'являються саме тоді, коли побут дістає тріщини, коли багато людей відриваються від його основного ґрунту, коли весь будинок починає хитатись; вірніше, процес цей, який перетворює колись міцний будинок на руїну, дає або побутовців-декадентів, або декадентів-фантастів, або, нарешті, людей, що тікають з суспільства даної формації, іноді перемагаючи його картаючою іронією або навіть прямим переходом в сучасніший, життєвіший клас. Але в початковий момент такого розкладу літературний відбиток його особливо цікавий. Симпатія до старого ще гаряча, симптоми розпаду приймаються з великою скорботою, але й з великою чесністю. Нема бажання оточувати життя якимсь містицизмом. З проникливістю лікаря, що передбачає поганий кінець, але до краю реалістичного вченого дивляться такі письменники прямо у вічі своєму суспільству і своєму часові.

Такий Гарді в кращих своїх романах, в кращих своїх пое-

тичних творах. Найпривабливіше в Гарді — це його чесність. Недарма його предки носили ім'я «Hardy», що значить відважний, сміливий. Відважний сам сер Томас у своєму дослідженні суспільства. Він не шукає порятунку, бачачи, що доля підняла руку над близькою йому породою людей. Навпаки, він робить широчезні висновки. На основі близького матеріалу він робить висновки для широчезних явищ, для долі людства в цілому. У філософії Гарді є багато спільного з філософією Флобера, з філософією Шпенглера. Той соціальний відрізок в часі і просторі, на якому вони спостерігали життя з свого суспільно-визначеного місця, наводив їх на думку про безпорадність людини перед лицем навислого над її головою лиха, приводив їх до фаталізму. І, як у греків, фаталізм береться тут не тільки як чисто зовнішня, але значною мірою взята зсередини діюча сила. Самі ж люди своїми вчинками допомагають долі. Доля не тільки б'є їх зверху, але, під маскою різних суспільних обставин, хвороби і т. д., вона б'є їх зсередини через їх власні пристрасті, через їх власну неврівноваженість.

У своїх висновках Гарді був зовсім нещадний до людей, а значить, і до себе. Так, людина може робити помилки. Але, по-перше, ці помилки необхідні, вона їх не може уникнути, а по-друге, коли б навіть вона уникла помилок, то доля і на це не зважить. Будьте цілком безпомилкові, і все ж таки ви потонете у безодні моря, яке раптом виникло під вашими ногами замість міцної землі. Буття існування є для нас, людей, цілком безглуздий потік, і нема підстав думати, що є якийсь понадлюдський смисл. Буття є зла пристрасть. Але якщо в усіх східних і західних філософіях буддійського стилю є вихід в особистій святості на землі і відчинені двері в ту чи іншу нірвану, то у Гарді, очевидно, цього нема. Для Гарді смерть є смерть. І у нього між рядками можна прочитати, що, власне кажучи, відхід від життя, тобто в цілком голе небуття (всякий містицизм від круговороту душ Гарді відкидає), — є розумний крок.

Сам Гарді дожив до глибокої старості. Виходом для нього самого була художня зарисовка того безглуздового світу і сміливе визнання його безнадійності. Те й інше привело його ще до братської жалості по відношенню до людей, і майже тільки як плід почуття жалості розглядав він свою проповідь, що переконувала людей визнати раз і назавжди, що вони іграшки невідомої, страшної сили, яка живе навколо них і в них самих. Гіркий епос, в який складаються кращі твори Гарді, що становлять саму суть його творчості, міг би носити дантевський епіграф: «Lasciate ogni speranza»¹.

¹ Залиш всяку надію (італ.).

«Хто увійшов у двері життя, не повинен мати надії, інакше він буде тільки більше страждати».

Разом з Софоклом міг би Гарді вигукнути: «Найбільше щастя — не родитись, а родившись, поскоріше вмерти». Якщо ж ти настільки нещасний, що живеш, придавлений роками, то принаймні постарайся набути спокійну мудрість, яка говорить тобі: люди, кинуті з можливістю страждати і мислити в цей скажений вир, — істоти глибоко нещасні. Постарайтеся принаймні розуміти один одного, наше становище, любити один одного. Допомогти ж один одному важко, бо трохи краще, трохи гірше — це взагалі не має значення в тому пеклі, в якому кружляють люди.

Звичайно, з точки зору пролетарського світогляду, песнізм Гарді є хворе світовідчуження, що виникло від хворобливого розпаду колись міцної англійської провінції. Але ж є різні хвороби. Треба розрізняти хворого і пораненого, тобто отруєний власними соками, кволий організм — від квітучого і, можливо, дуже міцного, багатообіцяючого, істотна частина якого зруйнована зовнішнім ударом. Одна справа дегенерат, інша справа боєць, вражений ударом, — можливо, навіть смертельним ударом в груди, що мужньо готується до смерті. Таке здоров'я є в Гарді. Він насмілюється сказати до кінця те, що повинна була б сказати кожна людина буржуазного світу, що не знайшла справжнього і реального виходу до класу-переможця, до пролетаріату з його безмежними, сонцями залитими перспективами.

Чи потрібний нам Гарді? Так, він потрібний нам, поперше, як чудовий літописець явищ розпаду міцного власницького середовища, які все знову й знову в різних країнах виникають — отже, як художник історично важливого і дуже поширеного явища. По-друге, він важливий нам як дуже своєрідний реаліст, художні прийоми якого в деяких відношеннях повинні бути нами вивчені — наприклад, у відношенні тієї чудової рівноваги між розповіддю про поведінку, впливи середовища, що її обумовлюють, і внутрішньою психологією, яку Гарді зводить до мінімуму.

Звичайно, Гарді не наш. Але це винятково чесний протестант в таборі ворогів. Якраз його безнадійність, якраз непричетність його до будь-якого дрібного і солоденького формалізму, до будь-якого прагнення рожевими фарбочками «ілюмінувати» похмуру картину навколишнього життя роблять його симпатичним для нас. Скорботний і мужній художник — одна з постатей кінця буржуазного світу.

Ось характеристика Гарді, яка повинна дати йому своє місце в бібліотеці західноєвропейських письменників, яку повинен мати пролетаріат, зацікавлений в глибокому пізнанні минулого і сучасного заради будівництва майбутнього.



КОРИСНИЙ ІБСЕН

1. З приводу останньої вистави Театру кол. Корш, що дав нам своєрідне відбиття однієї з кращих драм Ібсена «Будівник Сольнес», встає загальне питання про те, чи може Ібсен бути нам корисним. А за ним відчуваються контури ще більшого питання про те, наскільки корисні для нас класики, які саме класики, за яких умов вони нам корисні, та до цього ж ще і як, і в якому розумінні вони корисні.

2. Ібсен сам собою письменник дуже своєрідний, дуже великий, загальна характеристика якого марксистською критикою якраз дана (на відміну від величезної кількості інших письменників, про яких ми не маємо певної критичної думки).

Про Ібсена писав Плеханов. І писав добре.

Для нас ясно, що Ібсен — письменник дрібнобуржуазний, велика індивідуальність в провінціальній країні, в глушині, в народі, що поривається вперед до ширшого і світлого майбутнього, в народі, в якому багато індивідуальностей відчують себе в полоні у мізерності життя.

З цього загального настрою — який освітлюється до того ж древньою загравою колишніх подвигів вікінгів, що наводять жах на світ, і всякої біблейської героїки, що так сильно визначає думки, образи, почуття міщан, — і здіймались кудись уперед, з великою силою напруження, різні політичні та естетичні паростки, забарвлені в яскравий колір індивідуальності.

Як правильно відзначив Плеханов, напружена ідеалістична вимогливість Ібсена часом надзвичайно сильна і, можна сказати, революційна. Лихо однак полягає в тому, що Ібсен не усвідомлює, куди, власне, він прагне, не усвідомлює, в які форми повишо було б відлитися те саме обивательське суспільство, яке він так ненавидить. Внаслідок цього виходить безпредметність його тенденцій. Ця безпредметність відбивається і на формах його творів. Якщо він бере форми історичні, то впадає в символізм, бо має загальні, далекі від

дійсності фарби, що скрадають ті чи інші загадкові сцени, що мають своєю метою загалом відбити бурю його хвилювань, його прагнень кудись вдаль. Але ще гірше буває, коли Ібсен береться за реалістичні п'єси. Тут його фарби — обивательське життя. Але в це обивательське життя він прагне вкласти якийсь особливо високий зміст. Цього він досягає шляхом вкладення другого, неясного, але грандіозного укладу думок і почуттів, які вгадуються за першими, наче тіні на екрані, що виникають від реальних фігур, освітлених сильними прожекторами.

Такий загалом Ібсен.

3. «Будівник Сольнес» разом з п'єсою «Коли ми, мертві, прокидаємось» є речами найбільш ліричними. З точки зору свідомості самого Ібсена, це справжнє, одверте визнання власних своїх вад, надій, як він їх відчував у момент повної своєї зрілості.

Будівник Сольнес ототожнювався автором з самим собою. Це архітектор, що добився величезного успіху. Успіх створився однак ціною невдач інших, іноді навіть справжнього горя. Найнеспокійніше в совісті будівника те, що його будівельний художній успіх, між іншим, вимагав від нього цілковитого спустошення сімейного життя. Той самий мотив повторюється в п'єсі «Коли ми, мертві, прокидаємось». Другий напружений момент в свідомості будівника — це необхідність все знову і знову захищати свою удачу і славу від тих, хто наступає з боку юності, як він сам наступав колись в часи своєї юності на стариків. Він впевнений, що і тут наступить відплата. Як його успіх був завойований у стариків, так і для нього в свою чергу наступить час, коли прийде новий завойовник. В боротьбі цій він діє нелояльно і намагається задушити нове обдарування і, таким чином, сповнений мук і страхів. Під фасадом спокійного, впевненого в собі будівника криється неспокойне серце.

У своїх перших творах, як можна бачити з прозорих символів «Сольнеса», Ібсен-Сольнес давав нову мораль, запаморочливо високу. Були моменти, коли — принаймні юним його читачам — могло здаватись, ніби він сам є вчителем життя, сам герой, сам стоїть на вершині своєї башти, що височить до неба, і співає там пісню своєї перемоги.

Однак цього нема. Сам він тільки обиватель, та притому ще й нещасний — з розбитим сімейним життям. Він нездатний особисто сходити на ті висоти, які змальовуються. Це високо розумна людина, яку Європа почала визнавати своїм вчителем і яка була надзвичайно сумлінним і благородним міщанином. За високі межі він не заходив — але в цих межах шукав високих вєж.

Чому таке визнання могло мати успіх, чому Ібсен втілював його в соціальну тему, тобто в драму? Тому, що в тодішній

Європі таких індивідуальностей було чимало, і дуже можливо, вони є й тепер. Серед міщан, що захоплюються ідеологією, завжди виникає суперечність між їх вузькістю, їх особистою нікчемністю, їх реальним суспільним становищем — і тими думками, образами, емоціями, які вони створюють як майстри.

Але що ж ви зробите, куди діватися таким міщанам-майстрам? Залишатися в низинах з своєю Мартою (дружина — списаного з Сольнеса — Генріха у п'єсі «Затонулий дзвін» Гауптмана) — це не тільки моральна загибель, але це не може не позначитись на самих «дзвонах». Піти шукати собі іншу подругу, інші форми життя, якусь повну свободу — де, з ким?.. Хіба в цілковитій самотності; як твердить Ібсєнський Штокман. Кинутися в цю непевність — часто значить також загинути. Для Ібсєна ця остання свобода — часто перехід у смерть.

Чи має ця соціально-групова інтелігентська драма яке-небудь значення для нас?

Нічого й говорити, що у нас — абсолютне переміщення всіх визначників життя. Індивідуальність для нас взагалі можлива тільки в рамках соціальних рухів, індивідуальність ми вважаємо цінною тільки в тому випадку, коли вона служить і в високих соціальних цілях. При цьому середовище в нас вже є, воно кличе до себе індивідуальність. У нас саме середовище вище, сильніше, світліше, ніж індивідуальність. Для того щоб бути на рівні нашого суспільства, треба не рватися кудись в непевність, а піднятися до цілком оформленої, висловленої в програмах, планах мети нинішнього дня. При цій глибокій нашій соціальності, цілковитій певності становища, муки Сольнеса здаються нам старомодними, смішними, викинутими з усім буржуазним мотлохом геть.

Звичайно, це правда, але ще дуже багато людей старого світу живуть у нашому будованому новому, — а вже про навколишні країни й говорити нічого. Ми, звичайно, повинні знати культурне минуле Європи, яке живе в сучасному і не дуже збирається вмирати.

Якщо ми перебуваємо в такому становищі, що можемо дозволити собі розкіш такої вистави, то не можна назвати виставу цієї п'єси марною. Зроблю застереження, що я ще не впевнений в тому, що ми перебуваємо в такому становищі. Коли б мене спитали, чи варто ставити «Будівника Сольнеса», я б сказав: «Мабуть, почекаємо».

4. Однак ми досі обертались в індивідуальному і суб'єктивно-побутовому смислі п'єси, яку ми розглядаємо. Але в ній наявний і об'єктивний зміст, який не можна упускати з поля зору.

Справді, сама непевність прагнень Сольнеса-Ібсєна дає можливість різним поясненням цієї пристрасті «вилазити на

висоти». Адже треба пам'ятати, що найменше можна пояснити ці польоти в соціалістичному дусі. Соціалізм був завжди досить ненависний міщанинові Ібсену. Він дуже охоче, як Гамсун у п'єсі «Біля воріт царства», прямо протиставить «благородний індивідуалізм» всім цим «масам» і «лестошам перед пролетаріатом».

Навпаки, якщо ви спитаєте себе: а чи суперечать ібсенівські «башти» капіталістичним прагненням, чи не можна пояснити прагнення міщан з Христіанії-Осло як бажання стати дуже і дуже багатим, ганяти кораблі по океанах, будувати великі заводи, ворухити сотнями мільйонів на біржі і т. д.? — то доведеться відповісти: цілком можна.

З цієї точки зору, якщо ми беремо Сольнеса як дрібного капіталіста, що прагне до перемоги, до сильної совісті, до торжества над суперниками, до ніцшевської «влади», то п'єса розкриває дещо по-іншому Гільду. Гільда набуває обрисів тієї пристрасті до ризику, яка є справді постійним стимулом активного капіталізму, вона гонить людину, хвору запамороченням, нехтує людським страхом, гонить до крайньої напівбезумної афери і до загибелі.

А якщо уявити собі це символом капіталізму в цілому? Хоч кінці з кінцями і не зводяться цілком, але певна аналогія виходить — щось подібне до скороченої кар'єри капіталізму.

5. Чи треба було взагалі ставити цю п'єсу? Я вже сказав, що ставити її не дуже актуально, є у класиків такі п'єси, які для нас важливіші. Але насамперед треба встановити загальне правило: шукати і знайти у класиків такі п'єси, які були б для нас співзвучними, які виконували б роль п'єс наших днів, — не слід. Можливо, ми щось і знайшли б, але рідко, а прагнення при знахідці ніби «підхожого» зробити його з о в с і м підхожим, та ще шляхом чисто фальшивої і погані переробки класиків, і веде до того, що виходить «ні богіві свічка, ні чортові кочерга». Класиків треба ставити не для того, їх треба ставити для розуміння епохи, в якій вони жили, і для розуміння не тільки в її історичному значенні, але і в тому, чим вона важлива ще й для нас. Особливо деякі епохи були сповнені тієї кипучої боротьби людських пристрастей, соціально певних, які в той же час знайшли таке могутнє відображення у сучасних їм класиків, що часто буває дуже повчально і для нас знову подихати цим революційним повітрям.

Чи повинні ми при цьому переробляти класиків? Певною мірою — так. Бо давати їх нам так, як давала буржуазія, що ставилась до них як до розваги, як до чисто музейного надбання, — не слід. Не слід і притаскувати їх до форм середнього театру, до якого звик той глядач, не слід притаскувати до архаїчних форм того часу, в якому жили класики. Але

ми можемо постаратись, щоб наші режисери і артисти примусили їх жити найбільш цікаво і говорити більш зрозумілою мовою, ніж вони говорять.

6. Отже, взагалі Ібсена ставити можна, хоч він не найчерговіший з класиків, що можуть нас цікавити. Можна ставити і «Будівника Сольнеса», але не слід його ставити так, як поставив Театр кол. Корш.

Тут була спроба перетворити Ібсена на нашого союзника. Захотіли зробити з «Будівника Сольнеса» щось близьке до агітаційної п'єси наших днів. Розуміється, нічого не вийшло. Сольнеса перетворили в опортуніста, який бореться проти молоді, боїться наступу нових часів, але все ж таки йде за Гільдою і чомусь гине. Тут цілком ясна внутрішня суперечність, з якої випливає загибель у Ібсена, стає неясною. Якщо Гільда є справді голос нового часу, молоді, нового класу, то Сольнес, що пішов на вірну загибель, на яку вона його кликала, вмирає як герой. Цього і хотів автор спектаклю. Для того, щоб зробити Гільду голосом нового часу, голосом революції, довелось зовсім перекроювати її. З зловісної птиці, з маленької валькірії, яка роздуває в Сольнесі тліючий в ньому вогонь гордоти, яка веде його «на висоти», хоча б ціною його загибелі, бо її власна гордість і чуттєвість женуть її до «захоплюючих відчуттів», а захоплююче для неї — це індивідуальна сила, — з цієї своєрідної напруженої декадентки зроблена дуже добродушна комсомолка — ведмедятко, в північних дитячих пухнастих костюмах, з білявими пушистими усміщечками.

Всі інші дійові особи втратили свій справжній смисл. Ви повсякчас відчуваєте невідповідність між словами, що промовляються, і тим змістом, який, як ви відчуваєте, вас примушують бачити за дією. Якщо дію і настрої Ібсена не так легко бачити за контурами, накресленими ним самим, — то що виходить, коли на ці контури накладені нові контури, також не зовсім ясні і досить слабкі, взяті з інших творів Ібсена? Якщо ці «прикраси» вибрані, як кажуть, тепер, то треба іти далі, — треба дати «Будівника Сольнеса» або зовсім не давати «Будівника Сольнеса». «Будівник Сольнес» Ібсена не буде таким великим для нас надбанням, не він, повторюю, стояв на черзі, але в усякому разі це буде вклад в пізнання нами чужих епох, чужих країв, чужих класів.

7. До цього додаю, що Марджанов дав багато цікавого в п'єсі. Користуючись тим, що вона символічна в хорошому розумінні слова, — тобто не з наближенням до містики, не з розкладом великого і усвідомленого до найдрібнішого і підсвідомого, а з прагненням узагальнити дійсність до синтетичних образів, користуючись цим, — Марджанов постарався, особливо в перших діях, надати ходові спектаклю, рухам і словам дійових осіб великої глибини. Її він досяг майже му-

зикальним членуванням фраз, міміки, жестів, поз, пересувань. Він захотів влити в драму майже оперно-балетну точність, майже партитурну визначеність, досягаючи цього з допомогою музики і певного монументалізування всього, що відбувається.

Статуарність і перебільшена класичність жестів виступають на перше місце. Марджанов тут найцікавіший. Крім цього, він майстерно використав світло. Правда, йому потім це нібито набридло, і під кінець ми маємо «загальні плани». Цікаві моменти, де режисер з готової установки на сцені вихоплює, з допомогою прожекторів, ті чи інші подробиці — обличчя, руку і т. д., кінематографічно керуючи увагою глядача. Одне слово, щодо техніки сцени Марджанов показав дещо нове і цікаве.



ПЕРЕД СХОДОМ І ЗАХОДОМ СОНЦЯ

До 70-річного ювілею Гауптмана

1

Німеччина хоч і не зовсім однотайно, не в один тон, але все ж урочисто вшановує найвидатнішого свого поета Гергардта Гауптмана в день його 70-річчя.

Маститий поет дуже сприяв блисківі цього свята тим, що якраз до його строку подарував німецькій літературі і німецькому театрові нову прекрасну драму під назвою «Перед заходом сонця».

Самий заголовок, очевидно, обраний автором для того, щоб встановити певний переклик між цим, досі останнім його твором і тією драмою, яка була бурхливим початком його письменницької кар'єри і мала назву «Перед сходом сонця». Ми й хочемо взяти певну паралель між першим і останнім продуктом драматургічної творчості Гауптмана; ця паралель повчальна.

Однак ми вважаємо за доречне попередньо хоча б у коротких словах дати нашу загальну соціально-культурну оцінку багатозначної фігури Г. Гауптмана¹.

2

Останній імператор Німеччини Вільгельм II публічно висловився про Гауптмана як про «отруювача народного німецького духу». Він повсякчас переслідував письменника і капостив йому скільки міг.

Це, звичайно, дуже добре. Це входить в оцінку письмен-

¹ Загальну характеристику письменника і його творчості я збираюсь дати в етюді, який уже закінчую, — «Г. Гауптман і В. Гете. Спроба історико-літературної паралелі». (Прим. автора)*.

ника як великий плюс. На жаль, ставлення Вільгельма до Гауптмана характеризує не стільки передові ідеї і палючість соціально-політичного темпераменту письменника, скільки вузьколюбність, некультурність і тупу реакційність колишнього імператора.

Навіть «Форвертс» у своїй статті про Гауптмана, наводячи відгук фон Бюлова, канцлера того ж імператора, дуже похвальний для Гауптмана, не може не відзначити, що висока похвала з уст поверхового і пустого пінкознімача, яким був Бюлов, навряд чи дуже приємна для нинішнього ювіляра. Справді, в числі поклонників Гауптмана ми знайдемо дуже багато, по суті, глибоко консервативних осіб і кіл.

Чи був Гауптман коли-небудь революціонером? Так, у певному розумінні. Він був найвидатнішим з тих дрібнобуржуазних літературних вождів, які, ставши на шлях Еміля Золя, старались прищепити німецькій літературі нещадну чесність, сувору правдивість натуралізму. Картини справжнього життя, які він, так само як Арно Гольц та інші тодішні його сподвижники показували в своєму художньому дзеркалі, являли собою в достатній мірі «криву пику», і письменники з саркастичною усмішкою відповідали роздратованим сучасникам словами, близькими до російської приказки: «Нечого на зеркало пенять, коли рожа крива».

Але тут не можна не згадати характеристику, яку дає рицарям «чистого мистецтва» Г. Плеханов.

Плеханов встановлює, що прихильність, часто фанатична відданість «мистецтву для мистецтва», виникає у тих представників дрібної буржуазії, які перебувають у глибокому розладі з дійсністю.

Цей розлад з дійсністю був властивий і Золя, і Гауптману,— в цьому їх революційність.

Однак Плеханов тут же додає, що розлад цей стосується окремих обурливих проявів суспільного життя, так би мовити, потворної поверхні суспільства. Рицарі «мистецтва для мистецтва» не запитують себе про глибокі причини цих безглуздь і страждань, в них нема сили прокритикувати глибоке коріння негативних явищ, взяти під сумнів самі основи буржуазного суспільства і повстати проти них.

«Справа в тому,— говорить Плеханов,— що, критикуючи окремі риси, письменники ці залишалися, по суті, в рамках буржуазного суспільства».

В цьому й було їх лихо. Недавно це прекрасно показав у своєму етюді про Еміля Золя наш товариш Анрі Барбюс.

Плеханов говорить, що саме через свою поверховість, відсутність справжнього бойового духу, творчої програми натуралізм залишає читачів глибоко незадоволеними, і на зміну йому часто приходять всяка романтика та містика з її мріями

і борсанням, але також опозиційна по відношенню до життя лише поверхово і також нездатна підвестися до практично революційної позиції.

Гауптман цікавий, між іншим, і тим, що в ньому ця зміна відбувалась в рамках його особистості: ми знаємо і Гауптмана-натураліста, і Гауптмана-фантаста. Але і там і тут він все той же торопіючий перед основами буржуазного суспільства напівкритик.

Гауптман завжди був людиною обережною. І лихо його полягає в тому, що йому властива не тільки зовнішня обережність — небажання дратувати поліцію і патріотичних гусей,— але і внутрішня.

Що стосується зовнішньої обережності, то треба віддати справедливості Гауптману, він не завжди витримував тут лінію: він іноді ставав «відважним». Читач зараз побачить це на прикладі першої юнацької драми Гауптмана,— але «відваги» було чимало і в «Ткачах», і в написаному Гауптманом спеціально з приводу столітнього ювілею «визвольної війни» 1813 року «Святковому спектаклі», і в деяких інших випадках. Кожного разу, коли Гауптман був відважний, він влітав у свій поетичний вінок нев'янучу троянду, і лайки, якими його осипали в цих випадках реакціонери, перетворювались через кілька років на знаки нагороди в очах всієї передової Європи.

Але, як ми вже сказали, лихо в тому, що Гауптману властива і внутрішня обережність. Він все ж таки міцно зв'язаний з своїм міщанством, з якоюсь частиною пасторства, з справді пустуватою інтелігентщиною і її сентиментальністю.

Так і здається в найсміливіших зльотах Гауптмана, що в нього залишається ниточка на нозі, і помаху його крил не в силі її порвати: його класове походження нагадує йому, зрештою, про себе і примушує його повернутись униз. І як би він не розмальовував свій рідний голубник в небесноблакитний колір, і як би не запевняв себе та інших, що це, по суті, висота небесна,— залишається вірним, що голубник є тільки голубник і що Гауптману не судилось стати тим соколом, з приводу якого Горький співав пісню «безумству хобрих».

Однак Гауптман, як людина дуже велика і по-справжньому поетично обдарована, справді гуманна, часто впадав у глибоку тугу в навколишній обстановці. Іноді, приклавши вухо до серця того чи іншого з його творів, можна почути такі стогони серця самого поета, які показують, що всередині його горить якесь полум'я, яке хотіло б вирватись. Це стосується і останнього твору Гауптмана.

Але будемо дотримуватись хронології. Спочатку про п'єсу «Перед сходом сонця».

«Перед сходом сонця» — соціальна драма в п'яти діях. Вона була написана 44 роки тому і поставлена вперше 20 жовтня 1889 року «Союзом вільних сцен». Гауптман належав в той час до гуртка обдарованої молоді, що перебувала в глибокому розладі з суспільством, але не знаходила революційних шляхів розриву з ним. Це були типові золаїсти. «Наша справа — з усією правдивістю художньо відбити життя, не боячись ніяких її потворностей,— говорили вони.— Зовсім не наша справа виводити звідси якісь політичні пра-вила».

Високий, рудуватий, хворобливий юнак, Гауптман вікликав в усього гуртка величезну повагу і вселяв надії. Одні вважали його схожим на Шіллера, інші відзначали його «гетевський профіль»,— але він ще нічого не писав по-справжньому цінного. І ось перший дзвінкий акорд: драма, про яку ми говоримо.

Коли пізніше, після скандалу з драмою «Ткачі», перед лицем суду, що розглядав питання про неї, Гауптман заявив, що ця п'єса робітничих злиднів і робітничого повстання зовсім не була ним задумана як заклик до протесту низів, а лише як «драма співчуття», лише як «попередження для вищих класів, щоб вони звернули увагу на страждання бідних»,— то він був цілком ширій.

Перша його юнацька драма цікавила його насамперед формально: його захоплювали сама грубість матеріалу і нестримна правдивість його передачі. Однак з великим талантом змальовуючи чорними фарбами життя сім'ї, що гине від впливу алкоголізму, Гауптман не підноситься ні до яких громадських узагальнень. Різні мріяння, які звучать у словах однієї з дійових осіб, і щось подібне до обіцянки, що міститься в самій назві (сонце, мовляв, все ж таки зійде), не міняють справи.

Але проте буржуазний світ був схвилюваний і роздратований безмежно. Буржуазна преса твердила, що «автор — особа, яка має явно виявлену злочинну фізіономію, особа, від якої можна чекати тільки бунтарських і в той же час брудних п'єс». Його називали анархістом, найаморальнішим драматургом століття, корчемним поетом і навіть просто свинею. Один з критиків заявив, що Гауптман затіяв перетворити німецький театр на будинок розпусти.

Під час спектаклю, як розповідає присутній на ньому Ганштейн, безперервно лунали гуркіт і свистки, а коли автор з'явився на просценіумі,— зчинився прямо пекельний галас, який ще посилювався від того, що прихильники молодого

новатора відповідали численним ворогам його оплесками і гучними «браво».

Це був один з найгучніших театральних скандалів у Німеччині. Щось подібне до знаменитої вистави «Ернані» Віктора Гюго в Парижі.

Але початок був дуже ясний. В ньому вже звучав акорд великої ширості, бажання твердо йти тим шляхом, який підказують совість і літературні переконання, а разом з тим і та відсутність справжнього революційного радикалізму, яка залишилась за автором на все життя.

4

Тепер Гауптману 70 років.

Життя його дуже пестило. Це багатий, взагалі офіційно визнаний не тільки своєю країною, але й усім світом великий письменник сучасності,— людина при своєму віці свіжа, повна думок, повна творчих сил.

«Пестоші життя» зовсім не були постійними. І літературне, і особисте життя Гауптмана знало багато розривів, багато страждань. Але нас цікавить зараз не це: ми хотіли прислухатись до музики сімдесятирічного Гауптмана і зрозуміти той життєвий підсумок, до якого він приходить.

Нова п'єса Гауптмана — «Перед заходом сонця» — прекрасна з літературного і сценічного погляду. Вона мала величезний успіх. Вона позолотила ювілей. Наче справді призахідне сонце прикрасило своїм пурпуровим поцілунком цей пізній плід великого таланту.

У Берліні — Краус, у Відні — Янінгс мали запаморочливий успіх в привабливій і новій всією своєю концепцією ролі Матіаса Клаузена.

Уже всього цього досить, щоб зробити п'єсу цікавою для російської публіки.

Справа йде про сімдесятирічного таємного комерції радника, тобто багатющого капіталіста, який змальовується як людина високої і тонкої культури, розвинутого духу і творець своєї великої справи.

В 70 років (як це було з Гете) Клаузен гаряче закохується в молоду дівчину, жительку півночі Інкен Петерс, і в свою чергу викликає гаряче почуття в молодому, прямому, сміливому серці дівчини, яка любить в ньому його ніжність, його талант, аж ніяк не його гроші.

Обставини розгортаються щасливіше, ніж у сімдесятирічного Гете, якому обережна мати відмовила в руці молодій дівчині, що збудила його запізнілу пристрась.

Тут ми не бачимо перешкод.

Суть драми однак полягає в тому, що спадкоємці Матіаса

Клаузена, з яких дехто його палко любить і перед ним схиляється, не хочуть і думки допустити про цей «жахливий шлюб». Керовані зятем капіталіста, Еріком Клямротом, грубим, вульгарним, пожадлигим і владолюбним буржуа, і підбурювані хитрим і безсовісним, при зовнішній коректності, юристом Гансфельдом (який всіма своїми успіхами, між іншим, зобов'язаний старому), вони порушують позов про взяття Клаузена під опіку.

Оскільки Клаузен людина великої волі і світлого розуму, то друзі його не мають ніякого сумніву, що він виграє процес. Але, за диким німецьким законом, у випадку, якщо спадкоємці порушують такий позов до глави фірми, старої людини, то вона тимчасово, на строк судового розгляду, позбавляється всіх своїх прав, і їй дається щось подібне до опікуна, яким у даному випадку повинен стати віроломний Гансфельд.

Закон справді дикий. Було б однак вкрай дивно, коли б Гауптман написав цілу велику і пристрасну п'єсу тільки для того, щоб захистити багатих стариків від безглузкого закону, створеного їх же класом.

Але дивно було б, коли б ми прийняли надто всерйоз і весь зовнішній сюжет п'єси. Дехто заговорив, ніби в житті самого Гауптмана прослизнула подібна обставина. Однак це надзвичайно мало ймовірно. Скоріш на тему навів його випадок з одним видавцем-мільйонером, який на старості літ одружився з молодою жінкою і справді був, можна сказати, скований судом за позовом спадкоємців, що чинили опір цьому, тих, що були цілком зобов'язані всім своїм багатством главі фірми. Ні, не в цьому основний пафос п'єси Гауптмана.

Ось той малюнок, який раптом починає просвічувати для пильного і симпатизуючого ока, коли ви відкидаєте зовнішність і починаєте шукати його суть.

Який світ малює перед нами Гауптман?

Всі його симпатії на боці старика Клаузена. Характерно, що він зовсім не запитує, як нажите його величезне багатство. Багатий капіталіст — це само по собі аж ніяк не негативне явище в очах Гауптмана.

Вся справа в тому, що Клаузен — творча особистість. Це — творець великої справи. Мало того, це — людина з поетичним і філософським світоглядом. Це — благородна, багата натура. Це — насамперед людина надзвичайно багатогранної і блискучої культури. І хто ж занпащає його? Хто опльовує його старечу, але живу і гарячу пристрась? Хто насмілюється оголосити його слабоумним? Хто зацьковує його до смерті, принижуючи його гідність, доводячи до безумства цього нового короля Ліра? — Його діти.

Що ж? Ми маємо тут справу з повторенням Ліра? Чи говориться тут тільки про невдячність дітей?

Звичайно, ні.

Два покоління показані тут: одне — творчою, майже, можна сказати, великою особистістю, а друге — жалюгідними, бездарними, пожадливіми буржуями. Ось тими самими буржуями і буржуйками, які складають клас, правлячий клас сучасного суспільства.

Ми бачили у свій час, як найтонший культурник Анатоль Франс кинувся на старості до соціалізму, навіть до комунізму, бо він почував, що панівний клас грубішає, дурнішає і що в його руках людська культура йде до загибелі. Ми бачили недавно, як найкультурніша людина нашого часу — Ромен Роллан, що довго був прихильником непротивлення злу, урочисто заявив, що він переходить в табір активних революціонерів, щоб врятувати людську культуру із згубних для неї лап капіталізму. Ми бачили, як найкультурніша людина Великобританії Бернард Шоу заявив, що коли б надії на будований безсмертним Леніним і його послідовниками новий світ обманули його, то він закрит би очі з відчаєм щодо майбутнього людей.

Зовсім недавно ще один широковідомий вождь культурної інтелігенції, найвитонченіший Андре Жід заявив, що він всією душею за «дослід» СРСР і готовий був би віддати своє життя за нього, бо, якщо не переможе комунізм, для людства настане ніч*.

Гауптман, як ми сказали, людина зовнішньо і внутрішньо обережна. Навряд чи ми коли-небудь від нього дочекаємось, щоб він прокляв старий буржуазний світ і вітав би новий, пролетарський, безкласовий, справді людський.

Але коли старий буржуа високої культури, про якого можна сказати «це — людина», зацькований своїми виродками, типовими представниками сучасних капіталістів, кидається на смертному ложі, прийнявши отруту, і без кінця повторює: *Mich dürstet... mich dürstet... nach Untergang* («Я жадаю... я жадаю... знищення»), і коли ця п'еса, написана з величезною пристрасною, така хвилююча, має зловісну назву «Перед заходом сонця», — тоді ми повинні подумати про її внутрішню музику або, як ми сказали, прислухатися до биття її серця. Це серце скаже нам: «Наступають холодні сутінки, сонце ховається за горизонтом, світла все менше. Ще недавно серед «панів» були справжні люди, але керівний клас виродився, дрібні гендлярі, бездарності беруть владу в свої руки, закон потурає їм. На цьому прикладі ви бачите, що всі йдуть під гору, до прірви: наступає ніч. Мені, старому прославленому поетові, часом хочеться махнути рукою на цей застигаючий світ, і в мені самому, як у моему ровесникові і героєві Клаузені, повстає тужлива жадаба знищення.

Ось внутрішній акорд нової п'еси Гауптмана. Він скорботний. Ми надали б перевагу радісним, бадьорим звукам, бо

ми люди нового ранку. Але ми віддаємо данину поваги чесній скорботі великого письменника, в останньому творі якого чуємо глухий стогін відчаю, який не сміє, не може перейти в заклик до активного протесту, але є все ж болісним і чесним протестом пасивним.

І як би не осипала буржуазія своїми похвалами (подібно до бюловських) Гауптмана, ми, не маючи, на жаль, можливості сказати про нього: «Він наш!» — маємо цілковиту можливість вигукнути їй: «Ви брешете, він — не ваш»*.



МАРСЕЛЬ ПРУСТ

Поняття «французький роман» стало на кінець XIX століття незвичайно певним. Французький роман, звичайно, різноманітний своїми темами і різномірний своїми якостями, проте став дуже визначеним комерційним товаром. Чи кращий він був, чи гірший — все ж він завжди був, так би мовити, літературо-риночно цінний. Мінімальне видання було тисяча екземплярів, максимальне — мільйони. Писав цілий ряд іноді найоригінальніших талантів, видавав і продавав цілий ряд іноді незвичайно безталанних купців, але все це в абсолютно переважній більшості набирало вигляду все того ж солоняножовтого томика, коло трьохсот добре надрукованих сторінок — ціна три з половиною довоєнних франки, — так званий тип Шарпантьє. Видавці дуже неохоче дивилися на худі томички і на томички товсті. На два томички — ображались. Вибрані і повні збірки творів природно розкладались на той же елемент — том.

* * *

Коли революційний в усіх відношеннях молодий Ромен Роллан, з одного боку, почав видавати свої романи якимись «зошитами», а з другого боку — розтягнув «Жана Крістофа» на десятки томів, це вважали мало пристойною вихваткою, свідченням слабкості композиційного таланту автора і гарантією невдачі.

Звичайно, про раптовий і величезний успіх першого, що недавно з'явився, довгого роману («В шуканнях втраченого часу») говорити не доводиться, але не можна було не констатувати, що цей нечувано серйозний за змістом роман, такий колосальний («зовсім не французький, — кричали критики. — Хіба це література?»), пішов добре, так що всякому було ясно, що може виникнути спокуса.

Відомий критик Поль Суде, відзначаючи томи великої серії романів, що належали перу нікому до того часу не відомого Марселя Пруста, вказував, що тут Пруст ішов слідами Роллана. Хай не ображається пан Суде, всього велетенського літературного і культурного значення твору Ромена Роллана він під час його першого друкування не зрозумів. Зате треба визнати, що вже перший том величезної незакінченої будівлі Пруста він до певної міри вже з першого тома передчував.

В той час французька критика ще далеко не розуміла значення колосальних спогадів Пруста, не розуміла ще, що їх «розтягнутість» є їх необхідна властивість і умова успіху, але пером пана Суде вона вже ставила запитання: а чи не є це новий вид літератури? а чи не є цей жахливий недолік — «розтягнутість» — в даному випадку якась нова позитивна якість? а чи не є Пруст, услід за Ролланом, новий тип письменника? а чи не пишуть вони обидва для якогось нового типу читачів? У самій постановці цього питання була заслуга, хоч все ще було туманне.

* * *

Неможливо зрозуміти соціально-літературний характер Пруста, не з'ясувавши деяких особливостей його особистості.

Пруст був членом, скажімо так, пасивним членом надзвичайно багатой єврейської буржуазної сім'ї, близької до Ротшільдів.

Рано і тяжко захворівши, він змушений був вести дивний спосіб життя, майже виключно нічний. Він все життя продовжував підтримувати свої світські і літературні зв'язки, але, звичайно, по-своєму, по-дивацьки. Літературні і культурні інтереси зайняли у хворій людини величезне місце в житті, але так само точно, як і монденність, снобізм.

Хоч Пруст завжди був людиною неймовірно хворобливої чутливості і більш чи менш паралізованої активності, все ж перша частина його життя була набагато свіжіша насамперед тому, що він з разючою силою сприймав «всі враження перших днів» і з великою силою всі звучання почуття і думки. Підходячи до сорока років, Пруст почував, що нові враження стають значно блідішими. Спогади умертвляли сучасне. Вони відрізнялися якоюсь незвичайною живучістю: наче услід за розкішною хвилею життєвого припливу, що колись прокотилася до берега з боку безмежного моря можливостей, пішла друга, на цей раз уже уявна, що сама себе повторює, хвиля вражень, вже просмакованих, проаналізованих, пронюансованих наскрізь, цілком, всебічно знову пережитих. Ось ця

найчудовіша хвиля спогадів, яка, звичайно, відіграє величезну роль в творчості кожного письменника, у Пруста сильна й трагічна. Він не тільки любить свої «Temps perdus», він знає, що для нього вони саме не «perdus», що він може їх знову розстеляти перед собою, як величезні килими, як шалі, що він може знову перебирати ці муки і насолоди, польоти і падіння.

Наче Скупий рицар, сидить він серед скарбів своїх спогадів, і така близька до описаної Пушкіним насолода охоплює його. Багатство його спогадів — це і є його твір. Його влада тут справді величезна. Це світ, який він може зупиняти, комбінувати, розкривати до дна в деталях, страшенно перебільшувати, класти під мікроскоп, змінювати, якщо це треба. Тут він бог, обмежений тільки самим багатством чарівної ріки своєї пам'яті.

І ця дивовижна робота над першою частиною життя стає другим життям Пруста. Письменник Пруст вже більше не живе, він пише. Музика і світло справжньої життєвої хвилі у пізніші роки Пруста вже не мають значення. Важливе саме те дивовижне перетравлювання минулого, яке йде в його 77 шлунках і яке все це минуле повсякчас оновлює і поглиблює.

Як же такий епопеї не бути повільною? Пруст ніби раптом сказав сучасникам: я буду художньо, широко, вільно, у величезному парчевому халаті, на величезному оксамитовому дивані, при тихому обертанні кругів легкої наркотики згадувати життя; буду жити не так, як п'ють склянку води, а як з напруженою увагою дегустують найскладніший букет неповторно багатого вина.

Така творча особа Пруста з формального боку. Такий основний визначник його знаменитого ліричного епосу.

* * *

Поступово незрівнянна витонченість обдарування Пруста стала ясною. На зміну здивуванням прийшла неабияка і ніби захоплена співчутлива пошана.

Поглянемо ж, який той літературний, філософський, соціальний і морально-життєвий зміст, що його приніс з собою Пруст; поглянемо, чому він вчить, куди йде.

Прустисти на ці останні наші запитання, звичайно, знижують плечима: «Нічому не вчить, нікуди не веде і цим не цікавиться. Ох, уже ці марксист!»

А ми у відповідь: «І вчить і веде, частково навіть свідомо. Ох, уже ці обманники формалісти!»

Те, про що ми говорили в попередніх уривках, те, що складає чарівність, силу, суть і принцип прустизму, — це культура спогаду. Не раз найвидатніші художники різних літератур (дуже цікаво це у Гофмана і у Клейста), знаходячи в цьому відгук і в теоретиків, стверджували величезну спорідненість художньої творчості і пам'яті. Тут можна розрізнати ніби два моменти: по-перше, прагнення художника перемогти час — «Зупинися, мить, ти прекрасна!» — або ще ширше: «Ти значна, ти гідна жити поза гераклітовою рікою, де ніщо не рівне собі на жоден момент, ти гідна того, щоб божеською рукою мистецтво вийняло тебе з цієї ріки, в другий світ, світ непорушних естетичних цінностей». І другий момент — художньо творчо видозмінити дійсність, або, як кажуть, творити нове.

Мати високий смак, вибирати з потоку подій те, що заслуговує стати вічним, і вміти зробити це часткове і тимчасове загальним і вічним — така суть мистецтва (до цього його визначення близький і Гегель). Крім увічнення реально знайденого і потім, можливо, стилізованого об'єкта, мистецтво адже ж є ще й творчістю. Не будемо зараз входити в складний розгляд питання про взаємини художнього реалізму і художньої фантазії, але наслідують просто сказати, що художню фантазію ми вважаємо дериватом художнього переживання дійсності і якраз найважливішим методом тієї переробки реального моменту, яка потрібна для того, щоб зробити його, з точки зору автора, вічним.

Є, розуміється, різні типи художників. Ще в листуванні Гете з Шіллером з'ясувалась величезна важливість поділу їх на великий розряд, що йде від дійсності до узагальнення, і другий, що прагне надати узагальненням характеру живого життя.

Звичайно, у Пруста уява, стилізація, іноді пряма вигадка відіграють велику роль. Однак взагалі він реаліст.

Як ми вже сказали, чарівність і суть його художнього акту є спогад.

Як всяка частина людської психіки, спогад є справа жива і хитка. Навіть в галузі науки, насамперед історії, ми зустрічаємо тут величезну кількість найцікавіших проблем. Залишимо зараз ці проблеми осторонь, візьмемо за вихідний пункт щось більш-менш об'єктивне: показання свідка, життєвий протокол.

Кожний знає, що показання свідка, життєвий протокол, документ суть речі ненадійні, досить суб'єктивні. Для «історичної» праці, що ставила б собі за мету «встановлення непохитної істини», точність спогадів є основна позитивна якість; і, наприклад, мемуарно-історичні праці, з цієї точки зору,

мають справжню цінність лише на випадок надзвичайної свідомості пам'яті того, хто згадує, і його безсторонності. Тут зіставлення з іншими свідками є науковою необхідністю, і майже диявольськи скептичною думкою вискакує час від часу висновок, що ніяким зіставленням спогадів і навіть документів дійсність не може бути відновлена, а лише приблизно змальована.

Інша річ — спогад художній. Художні мемуари можуть просто відмахнутися від наукового залишку мемуарності і перейти до того широкого шару творів, які Гете добре назвав «*Dichtung und Wahrheit*».

З приводу цієї назви найвеличнішої книги організованих спогадів, яку завдяки Гете має людство, ішла суперечка. Твердили, що *Dichtung* значить у заголовку сукупність звітів автора про його творчість, а *Wahrheit* — складну розповідь про події. Однак це зовсім не так. Гете не заперечує ні того, що в його спогадах його творче життя піддане певному тлумаченню, ні того, що у викладі фактів він не завжди точний, бо чисто внутрішня стрункість, смисл мемуарів ставав для нього важливішим, ніж встановлення крізь туманні плями пам'яті точної правди. Так створений був шедевр, який також міг бути названий: «В шуканнях втраченого часу».

Нічого й говорити, що в дійсності так названі широкі художні спогади Марселя Пруста не можуть ні своєю цінністю, ні цінністю застосованих методів іти в порівняння з класичною будівлею Гете.

Пруст — імпресіоніст, Пруст любить своє «живе я», яке не дуже вже цілісно й побудоване, а навпаки — мобільне, примхливе і часом хворобливе. Тому, наприклад, вся будівля в цілому, звичайно, має для Пруста значення лише організації окремих моментів або іноді систем моментів, але не самостійної мети.

Пруст уже вмер. Спогади його були закінчені, але вони ще не додруковані. Ми ще не маємо перед собою всієї будівлі, про яку вище говорили, але наші зауваження про те, що спогади Пруста будуть скоріше вражати трепетним багатством свого змісту, ніж будь-яким загальним висновком, може бути цілком спокійно висловлене вже тепер.

Це зовсім не значить, щоб спогади Пруста були безформні, являли собою величезну блискучу купу чудових речей. Ні, чудовий художник, по-перше, хотів надати всьому єдність стилю, дати відчуття, що весь величезний твір є все ж таки змалювання «життєвих осіб», по-друге, він вніс, правда без особливої майстерності (і на цьому ми найменше зупинимось), певну систему поділу цілого на великі частини.

Для Пруста життєво і філософськи на першому плані стоїть особистість, насамперед — його власна особистість.

Життя — це насамперед моє життя.

Так самісінько і об'єктивне соціальне життя, об'єктивне життя, світове життя є ніби сплетіння різних «моїх життів». В своєму бергсоніанстві, про яке, між іншим, автор сам з собою до кінця не домовився (Пруст не філософ, хоч і має неабиякі філософські здібності), автор наш уявляє собі буття як чудову тканину суб'єктивних життів, включену у вічну і загалом струнку симфонію. Для нього буття має дещо лейбніціанський характер. Звичайно, Пруст зв'язаний з Лейбніцом більше через Декарта і Паскаля, але це не міняє справи. Це чудовий, дуже раціоналістичний і дуже сенсуальний реалістичний суб'єктивізм XVII століття в тих витончених редакціях його, які прагнули дати пізніше французи, більше за всіх — Анрі Бергсон. Марсель Пруст з самого початку підходить до своїх шукань часів, що пропали, не для того, щоб відновити епоху (це завдання для нього другорядне), а для того, щоб з особливою глибиною і смаком ще раз пережити своє життя, і притому, так би мовити, разом з читачем; тому питання про основного носія всього процесу, про особу, особливо про «мою особу», стає центральним для розуміння всього смислу твору.

Відзначимо одразу ж, що взагалі пізнавальні цілі, хоч і дуже властиві інтелектуалісту Прусту, все ж в цілому залишаються на другому плані. На першому плані залишається *на солода* від художньої творчості, тобто насолода від нового уповільненого художньо розробленого другого переживання життя, і від творчої роботи, яка при цьому виконується для того, щоб воскресити минуле в усій його свіжості і повноті, щоб організувати його для легкості розуміння, осмислити до кінця естетично, розумово і чуттєво розкусити і розпробувати.

Ось чому найдорожчим для Пруста елементом його чудових книг є сам собою кінематограф його спогадів. Тут Пруст не знає собі рівних. Лежачи з пером в постелі, він справді віддається якійсь творчій кінематографії, однаково могутній оптично, акустично, раціонально і емоційно. Він сам грає свою власну роль, і цей спектакль «Мое життя» поставлений з нечуваною розкішшю, глибиною і любов'ю. Докори, які робили йому навіть по-дружньому настроєні критики: затягнутість темпів, багатство подробиць, іноді не по-французьки довгі фрази — заради повноти охоплення і т. п. — самі собою впливають з цього основного елемента його творчості.

Пруст справді злегка зіпсував французьку мову. Його учні почали менше цінити стислість, яскравість, логіку. Але

він мав інше літературне завдання, а звідси — інший стиль. Дещо каламутнуватий, медово-колоїдальний, надзвичайно солодкий і ароматний стиль Пруста — єдиний, з допомогою якого можна примусити десятки тисяч читачів захоплено пережити з вами ваше не таке вже особливо значне життя, визнаючи за ним якусь особливу значущість і віддаючись цій розтягнутій насолоді з явним захопленням.



ПИСЬМЕННИК ІРОНІЇ І НАДІЇ

До п'ятої річниці з дня смерті Анатолія Франса

Анатоль Франс — одна з фігур, що стояли на рубежі між старим і новим світами. Витончений представник буржуазної культури, який зібрав у собі все тонке, що дали різні епохи історії людства, Анатоль Франс прийшов до висновку, що нижній грубий імперіалістичний і вульгарний буржуазний порядок, який здає позиції по́пам, що найяскравіше спостерігався ним в його рідній Франції, являє собою сутінки цієї культури. Гаряче відданий дальшому розвитку людства, Анатоль Франс ще задовго до війни прийшов до висновку, що врятування культури можна чекати тільки від пролетаріату, що соціалізм є та блискуча сторінка історії людства, яка повинна замінити собою культурні сутінки буржуазного імперіалізму.

Але буржуазії вдалось «налагодити» велику світову війну. Це примусило Анатолія Франса ступнути ще більше вліво і приєднатись до Комуністичної партії.

Однак ніяк не можна приймати цього відщепенця буржуазії, цього попутника за справжнього комуніста. Анатоль Франс — набагато більшою мірою витончений буржуа, що збунтувався, ніж представник пролетаріату. За сприятливих умов такі бунтівливі буржуа можуть справді перетворюватися у справжніх носіїв нового світогляду. Приклади цього були. Але Анатоль Франс надто старою людиною захоплений був народженням нового світу в бурях Жовтня.

Все ж тонка іронічна літературна продукція його, що висміяла вади останнього капіталістичного періоду, його ясна еллінська надія на випростану людину, на перемоги колективізму над егоїзмом примушують нас ставитися до нього як до письменника-друга.

На наш смак, на смак молодого бойового класу, самий стиль Анатолія Франса, його образи надто витончені, складні і крихкі. Але ж ніде не сказано, що наш власний стиль повинен бути неодмінно грубуватим, мішкуватим і клишоногим.

Ми не від того, щоб взяти уроки цих чарівних тонкощів не для того, щоб наслідувати їх, а для того, щоб пом'якшити в деяких випадках нашу власну, як ми з гордістю можемо сказати, «плебейську» літературну манеру.

Нам доведеться ще чимало попрацювати над Анатолем Франсом, щоб відділити там справжню пшеницю від бур'янів. Але ми з впевненістю можемо сказати, що доброго зерна у творах Анатолія Франса багато. Однаковою помилкою було б схиляння перед цим рафінованим паном, що збунтувався проти капіталу, і нерозумне заперечення його дару людству через це його панство. Ми повинні бути обережні в нашому аналізі.

Ми повинні бути уважні і вмілі у використанні спадщини минулого, в якій все добре не може не бути в даній первісній стадії розвитку соціалістичної культури цінним вкладом в нашу власну справу.



У РОМЕНА РОЛЛАНА

Я дуже давно не бачився з Роменом Ролланом.

Навіть мої приїзди в Женеву, від якої Ромен Роллан живе менше як за 100 кілометрів, не допомогли справі. То я був надто зайнятий, то Ромен Роллан був хворий. Тільки тепер умовились ми нарешті побачитись, для чого я й виїхав до нього з двома товаришами автомобілем, огинаючи Женевське озеро, в досить сіренський день 24 квітня.

Я був цілком переконаний, що, незважаючи на цей довгий строк, ми не тільки не стали далі один від одного, але, навпаки, надзвичайно зблизились. Свідченням тому було і наше листування, але що набагато важливіше — насамперед вся діяльність Роллана за останні роки.

Я з величезною насолодою читав останні твори цієї людини: його чудову другу велику біографію Бетховена, його чарівну книгу «Бетховен і Гете», його останню книгу, присвячену Емпедоклу і Спінозі. Всі ці книги свідчили про рязучу чуйність їх автора, про широту його культурних інтересів, про глибину його думки і почуття, про величезну дозрілу майстерність. Ці книги, приєднуючись до попередніх біографічних праць Ромена Роллана і до його праць з історії музики, я вважав цілком достатньою підставою для того, щоб взяти на себе ініціативу рекомендації Ромена Роллана кандидатом у почесні члени нашої Всесоюзної академії наук.

(Не можу не відзначити тут маленького прикрого факту: Ромен Роллан був дуже добре обраний, але президія Академії наук за багато місяців, що минули, не спромоглася сповістити Роллану про його обрання офіційно, так що він досі був позбавлений можливості висловити за це свою подяку).

Але всі ці нові культурно-історичні і філософські праці Ромена Роллана менше говорили про його зближення з нами, ніж його величезне і рішуче політичне зрушення.

Всі знають, що Ромен Роллан завжди співчував соціалізові і одразу став одним з захисників принципів нашої рево-

люції. Але величезною перешкодою для його остаточного зближення з ленінським світоглядом і ленінською комуністичною практикою був його абсолютний пацифізм дещо толстовського духу.

Однак розвиток подій, який довів чужинцю Ромену Роллану, що жахи війни знову і неминуче будуть обрушені на людство проклятим капіталістичним ладом,— весь хід подій, що свідчив в його очах про все рішучіший наступ реакції, привели його до висновку, що терпіти довше не можна, що саме любов до людства повинна примусити кожну мужню людину стати в ряди найрішучіших борців проти буржуазного ладу, які проголошують священну війну проти буржуазії і не заперечують насильства, як повітухи нового світу.

Про це Ромен Роллан оголосив всьому світові відважно і ясно.

Маленьке містечко — скоріше велике село — Вілль-Нев притулилось в самому кутку Женевського озера, і пейзаж, який оточує його,— трохи інший, ніж на решті узбережжя Лемана. Це узбережжя хоч і відкриває чудові краєвиди на великі снігові верховини, але вони майже скрізь є відкритими, мають широкі і дещо розпливчасті перспективи. Навпаки, у Вілль-Неві є щось трохи споріднене з Лугано. Гори тут різноманітні формою і барвами і насунулись близько, вони здаються пластичними, їх наче можна голубити рукою. Озеро якось пригорнулось між ними, наче готове ніжитись біля м'яких і теплих обніж.

Ромен Роллан дуже шкодував, що ми не змогли бачити «його природу» в хороший сонячний день. Але і в сіренький день Вілль-Нев чарівний, і прекрасно розумієш, чому цей куточок гір і води, що весь поріс розкішною рослинністю, цей ласкавий і тихий куточок обраний старіючим борцем, мислителем і поетом, щоб, оберігаючи його від надмірної витрати сил, дати йому можливість всю могутність свого духу, яку він ще в такій великій кількості має, спрямувати на свої головні цілі — на розробку найтонших питань культури людства і на боротьбу за паростки його майбутнього проти темних сил.

Насамперед надзвичайно приємне враження склалось у мене від самого стану здоров'я нашого знаменитого друга. Хоч йому і значно більше шістдесят років, але його ніяк не назвеш старим на вигляд.

Він уже з молодих років трохи сутулився, але все ж має високий зріст, а рухи його повні життя і жодною мірою не викликають думки про старість, а ще менше — його енергійне обличчя, з надто виявленим профілем і навислими бровами. Анфас обличчя його дещо суворе, воно завжди сповнене волі, очі дивляться пильно і міняють відтінки виразу. Все в Ромені Роллані говорить про панування розуму і волі, про дуже

велику психічну силу. А це — краще свідчення справжньої, соціально значимої міцності всього організму.

Розмова Ромена Роллана гармонує з цим враженням, яке дає він очам. Розум незвичайної свіжості і зосередженості. Величезна пожадливість знати все важливе, що відбувається на світі. І з свого зелено-голубого куточка Ромен Роллан пильно стежить за дійсністю, і особливо — політичною. О, він зовсім не схожий на сентиментальних і довірливих пророків та adeptів гуманізму і пацифізму! Він не вірить ніяким хорошим фразам. Він не зупиняється навіть просто на критичній думці про діяльність різних урядів і партій. Він навчився у марксизму пронизувати ці поверхні своїм аналізом. Він читає мало розповсюджені видання документів, які можуть розкрити для нього внутрішні пружини буржуазного світу, взаємини велетенських трестів, все жорстоке і безсовісне переплетіння цинічних хижацьких інтересів, яке насправді управляє урядами, визначає їх політику.

Ми не тільки не могли заперечувати того, що говорив нам господар про конференцію * і про всю нинішню політичну ситуацію, але ми з інтересом прислухались до його аргументації, знаходячи в ній багато нового і тонкого.

Взагалі Ромен Роллан вкрай стурбований сучасним становищем, він боїться, що природним виходом з кризи і тупика буде для капіталізму війна і притому війна проти його головного ворога — проти СРСР. Тому він з величезною тривогою придивляється до подій на Далекому Сході.

Він розповів нам про ідею Анрі Барбюса скликати у Швейцарії всесвітній конгрес боротьби проти війни, на якому були б представлені найголовніші уми передового людства, а також представники робітничих організацій, головним чином, тих профспілок, які найближче стикаються з війною (металісти, хіміки, вантажники і т. п.).

Наша політична розмова дуже затяглась. Можливо, навіть ми трохи стомили Ромена Роллана. Але він запрошував нас залишатись. Прощаючись, він пообіцяв в найближчі дні прислати свій «сторожовий крик» з приводу небезпеки поточного моменту.

Ми розстались з ним, як з близькою людиною. Ми були ошасливлені цим побаченням. Добре, коли найбільші люди епохи, іноді здалеку, але все ж твердим кроком приходять до великих ідей свого часу.



ДО ПРИЇЗДУ АНРІ БАРБЮСА

В той час, коли пекло імперіалістичної війни розгорнулося уже на повну міру своїх жахів, але кінця і краю всій цій безодні людського страждання не було видно, в той час, як тил у Франції був повний дзвінких патріотичних фраз і самовпевненого безстидства, а на фронті рідко який сміливець допускав хоча б одне голосне слово протесту,— раптом несподівано для всіх пострілом вогню ракети в європейське небо звився, вривався своєрідний роман— або, вірніше, обвинувальний акт,— глибоко художній і скорботний памфлет Барбюса, який так і називається «Вогонь».

Це був не тільки сконцентрований відбиток того вогню, який косив і палив у той час людей і їх добро без ліку і без жалю, але це був також перший вогонь якогось маяка, на який багато хто міг почати тримати курс, це був постріл в імперіалістичному тилу, що пролунав з несподіваного боку.

Звичайно, робітнича крайня ліва протестувала ще до того. Вже були Ціммервальд і Кінталь. Певний протест проти клятої війни підіймали й найпередовіші пацифісти. Вже виїхав з Франції Ромен Роллан. Почав видаватись журнал, подібний до женецького «*Demail*». Але все ж таки враження від роману Анрі Барбюса було несподіване, величезне, приголомшливе. Успіх цього роману по обидва боки траншей в усьому світі показував, як людство стомилось від війни і як багато обурення набралось всередині того казана, товстими стінками якого були офіційний порядок і військово-поліцейська дисципліна.

Що робило твір Барбюса безмежно сильним,— це не тільки величезна сміливість думки, що доводила книгу політично до гостроти революційності, але і її чарівна правдивість. Всі злигодні, всі настрої, вся тривога, покірність, що змінюється гнівом, накипаюча велика ненависть величезної солдатської армії світової війни відбиті були в розмовах і переживаннях

небагатьох солдатів, що говорять простонародним «арго» з задушевною влучністю. Я б сказав, що сама мова героїв «Вогню» ніби заперечувала наперед усяку можливість авторської надуманості; це були справді підслухані розмови, але розмови, підслухані не тільки гострим слухом великого художника, але й гарячим серцем великої людини.

З цього часу Барбюс вписав своє ім'я величезними літерами в історію війни проти війни.

Володимир Ілліч прочитав цю книгу з справжнім захопленням. Він кілька разів висловлював мені свою думку, що це не тільки чудовий маніфест проти війни, а що це саме зразок того мистецтва, яке нам, в обстановці імперіалістичної війни, найбільше потрібне.

Війна була таким страхіттям, що, звичайно, багатьох хоч трохи чутливих і благородних вона примушувала підійнятись до рівня досить явного протесту. Але ось вона відшуміла. Після короткого строку триваючого ще кипіння інтелігентських вигуків проти буржуазії,— в міру того як виявилось, що міжнародний меншовизм розклав прибіїв масового пролетарського незадоволення,— інтелігентський нервовий процес почав линяти. Капіталізм стабілізувався, і в міру його стабілізації відбувалась нова поляризація інтелігенції. Все більше кільце інтелігентських елементів збиралося на капіталістичному аноді. А скільки виявилось таких, які загубились десь посередині, які виявились не гарячими і не холодними?

Не такий був Анрі Барбюс. Він виступив як організатор жертв війни у величезну спілку інвалідів, яку він вирішив вести під прапором нещадної боротьби з режимом, що породив бойню. Він зайняв перше місце у великій боротьбі, що проводиться під прапором МОДР, він виявився наймогутнішим викривачем білого терору. Він, якого навіть вороги визнають совістю Європи, виявився в змозі піднести мотивований документальний протест * проти буржуазного катівства, і ніхто не посміє закрити йому рот. Він в нових своїх літературних творах поставив собі за мету систематично будувати художню апологію радикальної зміни всього суспільного ладу. Він виявився, незважаючи на всю свою глибоку інтелігентність, тонкість своєї нервової системи, що поєднується з багатобарвністю думки, витриманим і міцним солдатом Комуністичної партії.

Хай у деяких випадках Барбюс займає ту чи іншу оригінальну позицію, яку ми з ним поділити не можемо. (Наприклад, його остання точка зору на християнство **). Але, поперше, скрізь і всюди він виступає вірним поборником пролетарської революції, і, по-друге, як легко простити окремі помилки людині, яка таким чистим вогнем і досі горить на великому жертвнику революційної боротьби!

В Барбюсі ми приймаємо не якогось більш-менш симпатичного попутника, а нашого друга, товариша, соратника. І якщо Барбюсові робить величезну честь та обставина, що він є членом великого Комінтерну, то і нашій французькій братській партії, і нам самим чималу честь приносить те, що ця людина чудової чуйності, правдивості і талановитості крокує разом з нами під нашим стягом.



АНРІ БАРБЮС ПРО ЕМІЛІЯ ЗОЛІА

Не можна сказати, щоб великий засновник французького літературного натуралізму був обійдений у нас в радянській країні. Кращим доказом того є той факт, що навряд чи у самих французів є таке повне, прекрасно коментоване видання його творів, як те, що видане у нас за загальною редакцією М. Д. Ейхенгольца.

Золя дуже багато читають у нас,— можливо, більше, ніж будь-якого іншого французького письменника.

Не можна сказати однак, щоб нашій марксистській критиці вдалось уже цілком з'ясувати суспільне і художнє значення великого романіста і його цінність для нашого культурного і літературного розвитку.

Я, як редактор літературного відділу «Большой советской энциклопедии» і «Литературной энциклопедии», добре пам'ятаю ті суперечки, якими супроводжувалось опрацювання статей про Золя в обох цих словниках.

Одні, не закриваючи очей на явну дрібнобуржуазну суть золаїзму, бачили в ньому прояв кращих тенденцій, на які була здатна французька дрібнобуржуазна інтелігенція, підкреслювали як позитивні якості: прагнення до науковості, неясний, але твердий матеріалізм і вірність землі, ширину захвату в описі суспільних явищ, прогресивність демократичних тенденцій і загальний рух до ідеї справедливості (хоч і розпливчастої) і навіть до соціалізму (хоч і утопічного).

При такому ставленні до Золя він змальовується як цілком антикапіталістичний письменник, що все більш засвоював собі цю лінію, як письменник, що безперечно вів своїх читачів геть від сучасного суспільного ладу до ідеалів майбутнього, близьких до ідеалів пролетаріату. Одне слово, це— союзник, попутник; нечіткість його думки і наявність значної кількості шлаків міщанського порядку, що псуєють метал його творчості, надолужуються великим талантом, великою пра-

цьовитістю, великою чесністю в збиранні матеріалів, великою яскравістю в їх викладі.

Смішно було б нам визнати Золя вчителем, вождем, як це робить, наприклад, обдарований німецький письменник Генріх Манн або як у свій час робили молоді німецькі натуралісти з Гауптманом, Гольцом, Шлафом на чолі. Але безглуздо не бачити, що окремі показові уроки як для розуміння буржуазного суспільства в конкретності, в деталях, так і для вироблення пролетарського активного і діалектичного реалізму у Золя безперечно є.

Однак деякі молоді наші літературознавці намагались насамперед «розвінчати» Золя, відштовхнути його по той бік барикади, довести наявність у нього чисто буржуазних тенденцій, — взагалі «осудити і застергти».

Можливо, ще й зараз щодо цього існують в передових рядах нашої багатомільйонної читацької маси деякі вагання: з цього боку корисною буде якомога скоріша поява російською мовою останньої книги видатного і добре відомого у нас французького письменника-комуніста, недавнього нашого гостя Анрі Барбюса.

В суті оцінки, яку він дає Золя як одному з своїх учителів, т. Барбюс цілком має рацію. Він прекрасно знає, що, будучи сином віку, який пристрасно вірив у справжню експериментальну, позитивну науку, Золя свідоміше, ніж Бальзак або Флобер, ставив перед собою завдання примусити художню літературу шляхом наслідування науковим методам служити об'єктивному пізнанню суспільства. Незважаючи на те, що «науковість» Золя навіть з точки зору буржуазної передової науки була зіпсована надмірним впливом не дуже добре перетравленої теорії спадковості, Золя, на думку Барбюса, досяг надзвичайно великих результатів з пізнавальної точки зору: він дав такі широкі картини життя буржуазного суспільства в епоху свого розквіту в різних його шарах, яких ми не знаходимо в жодній літературі; вони здатні витримати порівняння з монументальною будовою «Людської комедії» Бальзака.

Для цього результату, крім величезної наполегливості, єдиної в своєму роді працюovitості, треба було мати і багато мужності. І Барбюс незвичайно живо передає ті труднощі і гоніння, які переборював Золя на своєму шляху.

Як відомо, Золя формулював суть мистецтва так: шматок справжньої дійсності, пропущений крізь призму темпераменту. І тут друга сильна риса Золя: темперамент в нього був гарячий і творчо насичений; дійсність, проходячи через його призму, ставала наочною, захоплюючою і переконливою.

Але Барбюс добре бачить і слабкі сторони Золя: в розуміння «наукової белетристики» для Золя входила аполітичність. Темперамент він аж ніяк не розумів як політичні пере-

конання. Політика здавалась Золя справою партійного упередження або групового інтересу. Це значною мірою нищило і пізнавальний результат сумлінної, чесно і талановитої праці Золя. Він чесно і яскраво описував буржуазних шахраїв та розбійників, а також жахи важкої праці і чорної нужди. А висновок? Висновку Золя не робив не тільки для читача, але і для себе.

Спочатку Золя стоїть на точці зору вузького «спеца»: моя справа описати вірно та й годі. В епоху справи Дрейфуса Золя з деяким здивуванням відкриває в собі набагато більші сили гніву, ніж ті, які він запідозрював: він героїчно втручається в боротьбу, він страждає за справедливую справу.

Але він зовсім не розуміє, в чому суть цієї справи: йому здається, що він бореться за справедливість. Він не бачить (як це прекрасно бачив Барбюс), що справа йде про боротьбу двох верств буржуазії: з одного боку, напівфеодальної і чисто буржуазної — з другого. Коли Золя відкрито б'є по клерикалізму («Рим» і «Лурд»), коли він розгортає своє матеріалістичне і утопічне «Євангеліє», він все ж ніяк не може добратися до правильного розуміння суспільних пружин — до революційної пролетарської точки зору на хід суспільного розвитку.

Нічого й говорити, що відсутність діалектичного підходу, відсутність ясного розуміння класової структури суспільства, тенденції розвитку кожного класу, підміна лозунгів боротьби — лозунгами співчуття, освіти, технічного прогресу і т. п. не могли не вносити фальші і в художню якість творів Золя.

Стаючи більш «тенденційним», він через тьмяність, розрідженість своїх поглядів робився художньо все слабкішим.

Ось ті підсумки, до яких приходять читач, прочитавши книгу Анрі Барбюса. Але ця книга цінна не тільки своїм остаточним підсумком. Створюючи її, Барбюс, на щастя, не забув, що він — художник: вся книга являє собою велику серію картин.

Барбюс починає з показу Золя біля порога його роботи, з показу художнього, конкретного: його фігури, його манер, його роздумів на фоні тодішнього Парижа. Живий Золя зростає перед вами, страждає, перемагає, схрещує свою долю з усіма найбільшими сучасниками, героями того часу, такого багатого талантами.

І в той же час змінюється фон. Все більше гуркоче, диме, грає страшними силами світове місто Париж.

Побіжно Барбюс дає безліч силуетів: розумове, художнє життя віку проходить перед вами в драматичних сценах, в суперечках, подіях. Частково Барбюс спирається при цьому на документи, які цитує, частково — ніколи не вигадуючи однак — він вкладає переконання своїх дійових осіб безпосередньо в їх уста в поривчастих і гарячих диспутах.

Деякі фігури накреслені справді незабутньо: я не зустрічав більш імпонуючих, більш проникливих портретів Флора, Сезанна, Гюїманса, ніж ті, що вийшли з-під пензля Барбюса. Але й більш побіжні силуети — Гонкури, Доде і т. д. дають багато нового для розуміння своїх оригіналів.

Нам нема потреби висловлювати тут побажання, щоб книга нашого високообдарованого товариша з'явилася російською мовою, бо це природно, але ми хотіли б, щоб, видаючи твори Барбюса, видавці дали цю книгу в першу чергу.

„ЧОРНОШКІРА ДІВЧИНА В ШУКАННЯХ БОГА“

I

З нашим великим і близьким другом, великим письменником Бернардом Шоу, нам буває іноді справжня біда.

Хіба можемо ми не оцінювати високопозитивно, що цей, мабуть, в теперішній час найдотепніший в Європі письменник приїхав відсвяткувати в Москві своє сімдесятип'ятиріччя, щоб цим засвідчити свою велику повагу до будівництва, що відбувається в нашій країні, і що він скористався цим своїм відвіданням, щоб і у нас, і після повернення на батьківщину багато разів найрізкішим революційним чином протипоставити новий ленінський світ старому, безнадійному?

Ми не можемо не оцінити його невгамовну, колючу і уїдливу критику буржуазного порядку, його сміливі, картаючі відповіді буржуазній пресі, його нестримну енергію, його іскристо-веселі і часто вбивчі для людей темряви комедії.

Бернард Шоу має велику самостійність. Він про все думає по-своєму, а що думає, те й говорить. Саме незалежність привела його в антибуржуазний табір, але вона ж перешкоджає йому пройнятися більш-менш стрункою системою мислення, більш-менш послідовними переконаннями, більш-менш витриманим світоглядом. Поряд з думками дивовижної гостроти трапляються у нього досить пусті парадокси, поряд з сміливими польотами — раптові падіння. Завдяки цьому — хоч який він милий, — за нього важко поручитись, за нього важко відповідати, і рідко який твір, що вийшов з-під його пера, можна прийняти цілком і запропонувати читачам без ряду застережень.

В усьому цьому є маленька подібність з другим величезним дотепником — з Генріхом Гейне. Марксу і Енгельсу, які любили його і захоплювались ним, доводилось дуже часто по-

хитувати над ним головами і в неприємному здивованні розводити руками. Але вони вміли прощати йому навіть такі вихватки, яких, звичайно, наш друг Бернард Шоу собі б не дозволив, і Маркс — людина сувора і вимоглива — з невластивою йому добродушністю говорив про те, що від поетів не можна вимагати так, як від звичайних людей.

Зовсім ще недавно мені довелося писати про останню комедію Бернарда Шоу «Занадто вірно, щоб бути красивим». Поряд з багатьма дуже сильними якостями цієї п'єси я відзначив і зовсім недоречну критику атеїзму, — слабку критику, але однак таку, що послаблює критику релігійності в тій же п'єсі; відзначив і те, що, змальовуючи весь навколишній світ чорними фарбами, Бернард Шоу не знайшов за потрібне жодним словом згадати про те, що йому протистоїть і що Шоу знає і цінить, — про СРСР, Комуністичну партію, Комуністичний Інтернаціонал і їх боротьбу.

В деяких передових журналах Заходу з'явилися з приводу цієї комедії навіть сумніви: чи не відходить старий, але негтовний ірландський комедіограф від своєї симпатії до Жовтня?

Але вслід за цим з'явився чудовий маніфест Бернарда Шоу, який ще раз з усією палкістю сімдесятип'ятирічного юнака підтвердив свою віру в нашу справу.

Так, ми знаємо, що Бернард Шоу — наш вірний союзник. Ми повинні навчитися брати його таким, як він є. І ми робимо це з любов'ю і симпатією, але...

Але від нас ніяк не можна вимагати, щоб ми, приймаючи з цією дружньою симпатією нові твори Шоу і вихваляючи в них те, що в них є позитивного, з дружби і вдячності замовчували в них те, що для нас, по нашій марксистсько-ленінській совісті, неприйнятне.

Ми знаємо, що наш милий паладин бадьорого і нищівного сміху на нас за це ні в якому разі не образиться.

II

В сучасний момент ми рекомендуємо нашому радянському читачеві останній, вищою мірою живий і привабливий памфлет Б. Шоу «Чорношкіра дівчина в шуканнях бога».

Можна сказати, що цей твір (особливо якщо залишити осторонь додану до нього досить довгу післямову) є чисто вольтер'янським.

Він вольтер'янський самою своєю формою, своєю в'юнкою і виблискуючою веселістю, своєю «кусючістю», своєю несподіваністю, своєю грацією, що кумедно гримасує.

Вольтер був великий майстер цього стилю.

Великий і неперевершений.

І в майстерності володіти цим стилем, мабуть, ніхто ні з сучасників його, ні з послідовників поряд з ним не стоїть.

Твір Бернарда Шоу, про який ми говоримо, міг би з честю зайняти місце в серії легких саркастичних сатир великого фернейського патріарха.

Писати формально, як Вольтер,— це, в усякому разі, дуже добре.

Але новий памфлет Бернарда Шоу і змістом своїм вольтер'янський.

Це також, в певному розумінні, добре.

Зараз над буржуазним світом густіє мла. Важко літають сови і нетопири, «*viri obscuri*», темні мужі знову починають гугнявити в ніс з удавано драматичними жестами свої огидні проповіді. І скільки ми знаходимо людей, які, самі не займаючись справою розповсюдження темряви, справою гасіння світла, достатньою мірою потурають цій справі, приймають її всерйоз, або — що майже так само погано — не приймають її всерйоз, тобто проходять повз неї без обурення і без боротьби.

В такий час не можна було б не вітати нової появи Вольтера. Раптом би з'явився він, сидячи в своєму кріслі, як зобразив його Гудон, глузливий старик, якого Бернард Шоу в рекомендованому нами памфлеті описує так: «Старий джентльмен з такими дивними очима, що здавалось: все обличчя його — самі очі; з таким чудовим носом, що здавалось: все обличчя його — самий ніс; з таким ротом, що виявляв кумедно злісне смакування, що здавалось: все обличчя його — самий рот,— поки дівчина, скомбінувавши всі ці несумісності, не вирішила, що його обличчя виявляє розум»,— раптом би з'явився він і, дивлячись лукавими гострими очима, помітив би всіх, всіх цих потвор відродженого піетизму, оновленої містики, всіх цих фальшивих магів і в кожного з них послав би стрілу пронизливого слова, змочену отрутою знищувального сміху. Ото б кинулись на всі боки потвори! Сталась би сцена, подібна до тієї, яку Гоголь описує у своєму «Вії», коли всі потворні породження ночі кинулись з переляку, а деякі так і застрягли у вузьких вікнах церкви. Але оскільки старий Вольтер воскреснути сам не може, то непогано, якщо він воскресне у старому Шоу, який має з ним так багато спільного. Тому вольтер'янство в тому вигляді, яким воно жило у XVIII столітті, тобто як вільнодумство, що не дійшло до остаточного атеїзму, в своїй критиці іноді досить поверхове і т. д., але все ж свіже, сміливе і презирливо картаюче весь світ забобонів,— це такий культурний елемент, за який можна бути вдячним і зараз.

Будемо вдячні за нього Бернарду Шоу, але все ж таки скажемо, що вольтер'янство у наш вік не може не здаватися

чимсь дуже половинчастим, бо половинчастим воно було навіть у свій вік. Приймаючи з рук Шоу його новий вольтер'янський твір, ми можемо весело посміхнутись, міцно і вдячно потиснути руку маестро і сказати йому: «Що ж, це добре. Але це могло б бути набагато краще!»

Ми не будемо тут коментувати самий памфлет.

III

Він написаний жваво і ясно. Зрозуміти його не важко. Кожний посміється з його образів. Хіба не смішні біблейський бог, що вимагає жертв, і біблейський бог-сперечальник? Хіба не своєрідна критика пророчого духу? Хіба не вишуканий гумор навколо незрозумілості християнства? Хіба не блискуча перемога чорношкірої дівчини над Магометом? І хіба — скажемо це при всій нашій величезній повазі до нашого чудового співвітчизника Івана Петровича Павлова — не кумедний вищою мірою (хоч, звичайно, і нешанобливий; ай-ай-ай, містер Шоу!) інцидент між «шукачкою бога» і великим дослідником слинних рефлексів собаки?

Глибокий і повний ненависті запал, що з'являється у Шоу, коли він змальовує караван сучасних культурних туристів, знайде загальне співчуття, хоча б між цими культурними туристами і деякими найновішими формами вільнодумства і тяглись деякі павутинні нитки.

Як ми вже сказали, Шоу сам приєднує до свого памфлета роз'яснювальну післямову. Ось саме тут ми поговоримо з ним трохи докладніше. Тут він зняв з себе маску мудрого коміка, витер елегантною рукою піт з свого високого лоба, над яким лежить густий сивий чуб, присів на лавочку, торкнувся двома пальцями до коліна читача і ніби сказав: поговорімо серйозно!

Поговоримо!

Але перед цим я хочу зробити тільки одне зауваження з приводу самого тексту памфлета.

Вольтер'янський памфлет має вольтер'янський кінець, головний мотив якого взятий з вольтерівського «Кандіда».

Вольтер умовив чорношкіру дівчину задовольнитись агностицизмом і садити капусту. На додачу вона виходить заміж за ірландця, дуже схожого на молодого Бернарда Шоу, і вони разом народжують на світ велику кількість дітей «чудового кофейного кольору».

Невже самому Б. Шоу не приходить в голову, що «як заспокоєння» після енергійних «шукань бога» це звучить жахливо по-міщанськи?

Можливо, здається, — бо в найостанніших рядках свого памфлета Шоу пише: «Коли дітки підросли і більше від неї

не залежали, а ірландець став неусвідомленою її звичкою, ніби частиною її істоти,— тоді вони перестали відвертати її від неї ж самої, і вона знову знайшла дозвілля і самотність, а разом з ними повернулись і старі проблеми. Але на той час її зміцнілий розум вивів її далеко за межі тієї стадії розвитку, коли приносить задоволення розбивати ідолів дрючками».

Н-да...

Однак цю фразу ми вважаємо досить загадковою. Вона викликає у нас здивовання. І «післямова» з цього здивовання нас не виводить.

IV

Не знаю, чи хороша це манера — до власного художнього твору додавати більш-менш довгий пояснювальний коментарій.

В усякому разі, це манера Бернарда Шоу.

Повинен сказати, що таке самокоментування, оскільки я пам'ятаю, ні разу не було на користь будь-якому творові комедіографа, таким коментарієм забезпеченому. Але в даній післямові Шоу є, в усякому разі, дуже багато цікавих думок, цікавих самих собою або по відношенню до автора.

Одна з головних таких думок висловлена Шоу так: «Часто залишають без уваги розсудливе старе правило: «Не виливайте брудної води, поки не роздобули чистої»,— яке є воістину диявольською порадою, якщо не зробити до нього такого додатку: «І ще кажу вам: коли ви роздобули чисту воду, ви повинні вилити брудну і особливо потурбуватися про те, щоб вони не змішались».

І далі Шоу пише: «А ось саме цього ми і не робимо. Ми вперше ллємо чисту воду в брудну, і в результаті у нас в голові завжди плутанина. Розум сучасної освіченої людини можна порівняти тільки з крамницею, де найостанніші і найцінніші надбання валяються на огидній купі покидьків і нічого не вартих древностей з музейної комірчини».

Це сильно сказано. Але це стосується — хай дарують нам! — самого Бернарда Шоу.

Щоб розум його схожий був на «крамницю, де огидна купа» і т. д.,— цього, звичайно, ніхто не скаже. Але на якийсь музей, в якому зібрана дуже цікава всяка всячина, розум Шоу іноді скидається. А головне, якщо він іноді дуже вагається «вилити брудну воду, не будши впевненим, що в нього вже є чиста», то з ним часто трапляється, що, роздобувши чисту воду, він якраз і ллє її в брудну і змішує обидві.

Ось, наприклад, Шоу, очевидно, остаточно переконався, що брудну воду біблейського виховання пора вилити. Однак

він це робить дуже нерішуче. Тут же, в цій післямові, він не може пропустити нагоди, щоб не сказати дуже багато приємного на адресу біблії: про її історичну роль (революційні солдати армії Кромвелля та ін.), про те, що біблейська освіта була все ж відносно позитивною, поки не було кращої, і т. д. Помітна при цьому якась мимовільна прив'язаність Шоу до біблії. Виливати цю брудну воду Шоу і зараз ніби не хочеться.

Але всякий такий хоча б відносний захист біблії є вже — навіть якщо Шоу вилле-таки з свого відерка брудну воду — фактичне залишення на дні цього відерка певної кількості брудної води, яка не може не скаламутити чисту.

Між іншим, за чисту воду Шоу ніби готовий прийняти такий розповсюджений і в багатьох відношеннях справді прекрасно написаний підручник історії культури Г. Д. Уеллса. Проте ми повинні сказати, що і сам цей підручник, на наш погляд, являє собою воду досить таки каламутнувату. Цей підручник, по суті, глибоко опортуністичний, і його талановитість, приносячи певну користь, — оскільки книга Уеллса в багатьох місцях б'є біблію, — приносить чимало і шкоди, оскільки заспокоює уми мільйонів (підручник Уеллса тільки в Сполучених Штатах розійшовся в кількості двох мільйонів) на половинчастих позиціях.

Мені дуже і дуже шкода, — каюсь, навіть трохи соромно, що я не можу в цьому місці сказати: «Замість половинчастої книги Уеллса візьміть краще ту чудову коротку, але разом з тим досить повну, ясну і в усьому вірну історію культури, яку з точки зору марксизму-ленінізму колективно написали вчені СРСР і яку в перекладі багатьма мовами подарували людству».

На жаль, я не можу цього сказати. Ми поки що не добрались до того, щоб виконати це завдання. Але ми його неодмінно виконаємо і скоро, бо наші великі вчителі: Маркс, Енгельс, Ленін і Сталін — створили для цього всі необхідні передумови.

А поки що мені доводиться обмежитися тим, щоб кинути трошки нашого світла, нашого безперечного і справді осяйного світла на питання про відносну цінність біблії, яке, очевидно, все ще турбує Шоу, а можливо, і багатьох інших. Для цього я приєдную у вигляді додатка до цієї книги декілька чудових сторінок з брошури Енгельса «Про історичний матеріалізм» (ця брошура являє собою передрук статті, опублікованої Енгельсом в журналі «Нейє Цейт» в 1892 році. Спочатку ж ці тексти входили в передмову до англійського перекладу брошури Енгельса «Розвиток соціалізму від утопії до науки»).

Ідімо трохи далі. Продовжимо ще нашу розмову з Шоу без маски. Ми зустрічаємо... бога.

Так, так. Недарма Шоу спробував висміяти атеїзм, як одну з форм «вузькості» в своїй останній комедії.

О, розуміється, у Шоу дуже витончений бог. Це — порив життя, це — *élan vital*. Але це все ж таки бог.

Ромен Роллан, інший наш дорогий друг, у своєму чудовому великому романі «Жан Крістоф» в одному місці з дивним пафосом і блиском говорить про свого гіпотетичного бога. Цей бог Роллана не всемогутній, він не творець світу, — він тільки ще завойовує світ. Він вождь, сума або персоніфікація всього світлого, прогресивного, розумного і доброго, що поступово, в тяжкій боротьбі, робить з хаосу космос. Революція на земній кулі, в людському роді, виявляється, таким чином, частиною цього процесу.

Люди з деяким артистичним позивом до персоніфікації, до символів, до патетики, до підвищеної емоції дуже легко впадають в таку міфологію, не завжди усвідомлюючи, що найвитонченіший бог такий же безглуздий, непотрібний, так само шкідливий, як і найгрубіший, як ось той «прекрасно складений білий чоловік аристократичної зовнішності», до якого чорношкіру дівчину привела мамба і який вимагав від неї вбити перед ним своїх дітей або свого батька.

Коли б автор цих рядків мирно розмовляв з Шоу на призьбі, як я це змалював кількома рядками вище, то він зміг би розповісти Шоу дещо *pro domo sua*¹. Я також хворів таким самим «міфологічним» позивом і також думав не стільки знайти, скільки колективними зусиллями збудувати якогось дуже симпатичного бога. Але мій великий вчитель Ленін і велика партія, до якої я належу, дуже швидко зцілили мене від цих інтелігентських спроб лити брудну воду в чисту джерельну воду наукового діалектичного, матеріалістичного атеїзму.

Так, у своїх витончених формах «деїзму» Бернард Шоу знову ж таки змішує чисту воду з брудною.

Епілог «Післямови» говорить про те, що треба «розчищати шлях дрючком», тобто, що треба нещадно розбивати різні кумири.

Дрючок Бернарда Шоу схожий трохи на ті картонні дрючки, якими б'ють один одного в старій італійській комедії: стукає він гучно, але не тільки не вбиває, але навіть не навіває великих гуль.

Звичайно, його удари все ж таки викликають величезну злість «князів темряви».

¹ Про себе самого (лат.).

Ну, уявіть собі насправді такого князя темряви, якогось архієпископа. Ступає він урочисто, перед ним ангелоподібний іподіакон несе патерицю; на голові в нього митра, на плечах омофор. Два високопоставлених ієрархи ведуть його попід руки, а хор басів і дискантів виглошує: «Іс полла еті, деспота»¹.

І раптом підскакує ззаду сивенький і верткий Шоу, розмахується картонним дрючком — і лусь князя по голові: митра спадає, конусоподібна лиса голова оголяється, з рота виривається вереск переляку і злоби. Як же тут не сердитись «усім благоговіючим»?

Але, як я вже сказав, «це добре, але могло б бути набагато краще».

Шоу показує вам своє золоте відерце. І ви бачите, яка в ньому чиста джерельна вода. Але він раптом нахиляє його, і ви бачите, що на дні його залишається ще чимало дуже неапетитних осадків.

Шоу скидає перед вами свою рухливу, артистично зроблену смішну, по-вольтерівськи розумну маску, свою маску великого гістріона, пересмішника богів, Мефістофеля, і показує вам «респектабельно причесану» голову аж ніяк не до кінця хороброго дрібнобуржуазного інтелігента.

Все це ми вважали за свій обов'язок сказати з приводу нового памфлета Шоу, який нас дуже потішив і який нам багато в чому сподобався.

Ну, так, це могло б бути набагато краще.. Але це все ж таки добре.

¹ Слава тобі, владико (грец.).

ПРИМІТКИ

Під заголовком кожної статті вказується видання, за яким зроблено переклад.

Теорія і шляхи розвитку радянської літератури

ЛЕНІН І ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в «Литературной энциклопедии», т. VI (1932).

У 1934 р. робота була видана окремою брошурою. Готуючи випуск 1957 р., редактор О. Сурков врахував зроблені автором виправлення. Переробка статті не була закінчена.

Робота «Ленін і літературознавство» — це перша спроба систематичного викладу загальних принципів радянського літературознавства в зв'язку з ленінською теорією відображення. Ця робота зберігає своє значення й тепер, після появи цілого ряду інших праць на ту ж тему.

Є в цій роботі недоліки, обумовлені, головним чином, стислістю викладу: стаття була призначена для «Литературной энциклопедии», і деякі сторони питання не могли бути висвітлені з належною повнотою і всесторонністю. Вкажемо на головний із цих недоліків — схематизм розділу «Теорія двох шляхів розвитку російського капіталізму», присвяченого загальному поглядів на історію російської літератури XIX ст.

В розділі, про який іде мова, є вірна думка про боротьбу між революційним демократизмом та лібералізмом як про центральну проблему російського суспільства в пореформений (частково і більш ранній) період і про те ідейне розшарування літератури, яке обумовлювалось цією боротьбою.

Однак, виходячи з учення Леніна про боротьбу між тенденціями «пруського» і «американського» шляхів розвитку капіталізму. Луначарський дуже прямолінійно розділяє письменників на прихильників «пруського» і «американського» шляху розвитку. Такий виклад не відображає, розуміється, всієї різноманітності літератури XIX ст., всієї складності процесів, що відбувались в ній.

Розділ «Ленін про Толстого» виправляє схематизм оцінок окремих письменників, який є в розділі про «американський» і «пруський» шляхи

розвитку, і показує, що цей схематизм зв'язаний з невдалим способом викладу думки, а не з літературно-історичним методом Луначарського; про це свідчать також загальнотеоретична частина даної роботи, літературно-історичні статті, що друкуються в цьому збірнику.

Стор. 40. *Молоді літературознавці*.— Маються на увазі прихильники «школи Фріче», «школи Переверзева», раппівської критики та інших вульгарно-соціологічних напрямків в літературознавстві.

Стор. 46. «Кредо» — маніфест, випущений в 1899 р. групою «економістів», «російських бернштейніанців» (Прокоповичем, Кусковою та ін.). Проти «Кредо» виступили дванадцять російських соціал-демократів на чолі з В. І. Леніним.

ПРО СПАДЩИНУ КЛАСИКІВ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Русский язык в советской школе», 1930, кн. 3.

Стор. 74. Про Гельдерліна Луначарський прочитав в 1929 р. доповідь «Соціологічні і патологічні фактори в історії мистецтва».

Стор. 77. Слова Беме «муки матерії» згадуються в «Діалектиці природи» Ф. Енгельса як образне вираження діалектичного процесу.

Стор. 77. Полеміку Луначарського з Плехановим з приводу Чернишевського див. в статті «М. Г. Чернишевський як письменник», стор. 333—335 даного збірника, а також в статті Луначарського «Етика і естетика Чернишевського перед судом сучасності» в збірнику А. В. Луначарский, «Н. Г. Чернышевский», М., 1928.

Стор. 80. Маються на увазі нарис «Випрямила» Гліба Успенського і післямова до «Романцера» Генріха Гейне.

ТЕЗИ ПРО ЗАВДАННЯ МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Новый мир», 1928, № 6.

Стор. 91. *...всякі художні умовності... повинні переслідуватись марксистською критикою*.— Луначарський полемізує з прихильниками реакційних художніх напрямків, які вбачали в образах, створюваних мистецтвом, умовно-суб'єктивне визначення «непізнанної» дійсності

ДУМКИ ПРО КРИТИКУ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 1933, 17 липня.

Стор. 100. «Думки про майстерність» — стаття Луначарського, надрукована в «Літературній газеті» № 27, 11 червня 1933 року.

Стор. 101. *Бекмессер* — одна з дійових осіб опери «Нюрнберзькі майстри співу» («Мейстерзінгери») Ріхарда Вагнера; сухий педант, поборник шкільних правил в мистецтві, ворог народної поезії.

ЛЕНІН І МИСТЕЦТВО (спогоди)

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Спогади А. Луначарського «Ленін і мистецтво» передруковувались з видання: А. Луначарский, Ленин и литературоведение, вид-во «Советская литература», М., 1934.

ЛЕНІН І КУЛЬТУРА

(Культура у нас і на Заході)

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття «Ленін і культура» з підзаголовком «Культура у нас і на Заході» друкувалась в окремому виданні статей А. Луначарського «О Владимир Ильиче Ленине», Партиздат, М., 1933.

ЖОВТНЕВА РЕВОЛЮЦІЯ І ЛІТЕРАТУРА

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Заголовок упорядника. Уривок із статті «Судьбы русской литературы». Лекція «Судьбы русской литературы» була надрукована окремим виданням Російським інститутом історії мистецтв («Akademia», 1925, стор. 1—54).

ПРО НОВИЙ ТИП ПИСЬМЕННИКА

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Заголовок упорядника. Друкувалась як передмова до видання творів радянських письменників Кооперативного видавництва «Никитинские субботники».

У виданні, за яким зроблено переклад, передруковано з видання: А. Новиков-Прибой, Рассказы, вид-во «Никитинские субботники», М., 1926.

Дата під передмовою А. Луначарського: 1 липня 1925 р.

ДУМКИ ПРО МАЙСТРА

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Вперше надруковано в «Литературной газете» від 11 червня 1933 р.

ШЛЯХИ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

З промови на Всесоюзній конференції пролетарських письменників 7 січня 1925 р.

Надруковано в журналі «Звезда», 1925, № 1.

ПРО МІСЦЕ ПИСЬМЕННИКА В ДЕРЖАВІ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Вперше надруковано в журналі «Журналист», 1927, № 4.

ПРО РОЛЬ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ДЕРЖАВИ В РОЗВИТКУ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стенограма виступу А. Луначарського на сесії Інституту філософії Комкакадемії по доповіді т. Юдіна.

Надрукована в журналі «Под знаменем марксизма», 1933, № 6.

В зв'язку з хворобою і смертю А. В. Луначарського стенограма не була виправлена ним особисто і лише зроблена редакторська правка в журналі «Под знаменем марксизма».

ПРО АСОЦІАЦІЮ ПРОЛЕТАРСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Заголовок упорядника. Вперше надруковано в журналі «На литературном посту», 1928, № 9 під заголовком «Съезду ВАППа».

КЛАСОВА БОРОТЬБА В МИСТЕЦТВІ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

В основу статті покладено доповідь «Класова боротьба в мистецтві», зроблену А. В. Луначарським 17 лютого 1929 р. у Великому залі Московської консерваторії.

Вперше надруковано в журналі «Искусство», 1929, № 1—2.

ЗА ЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУР СВІТУ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Заголовок упорядника. Стаття вперше надрукована як передмова до новоорганізованого журналу «Вестник иностранной литературы», 1928, № 1.

КУЛЬТУРА НА ЗАХОДІ І У НАС

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття вперше надрукована в журналі «Народный учитель», 1928, № 10.

СЕЛЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ГЕНЕРАЛЬНА ЛІНІЯ ПАРТІЇ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Доповідь на Всеросійському з'їзді селянських письменників.
Вперше надрукована в журналі «Земля советская», 1928, № 8.

НАЙАКТУАЛЬНІШІ ТЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття була надрукована в бюлетені товариства «Земля і фабрика» «Художественная литература», 1930, № 1.

ПРО НОВІ Г'ЕСИ І ОСНОВНІ ЛІНІЇ ПРОЛЕТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття була надрукована в журналі «Рабочий и театр», 1931, № 7.

СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Опрацьована доповідь А. В. Луначарського, зроблена ним в лютому 1933 р. на II пленумі оргкомітету Співки радянських письменників СРСР.

Вперше надруковано в журналі «Советский театр», 1933, № 2—3.

ПРО СОЦІАЛІСТИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Заголовок статті умовний. Вперше надруковано під заголовком «Вместо заключительного слова» в журналі «Литературный критик», 1933, № 1.

Статті, промови і замітки про письменників

ОЛЕКСАНДР МИКОЛАЙОВИЧ РАДІЩЕВ

А. В. Луначарский, Статті о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Промова, виголошена на відкритті пам'ятника Радіщеву в Петрограді 22 вересня 1918 р. Вперше опублікована окремим виданням: «Олександр Миколайович Радіщев — перший пророк і мученик революції», Пг., 1918.

Стор. 267. Про це див. також статті Луначарського «Монументальна агітація» в збірнику: «А. Луначарский, «Статті об искусстве» (вид-во

«Искусство», М., 1941) та «Ленін і мистецтво», що подається в нашому збірнику.

ОЛЕКСАНДР СЕРГІЙОВИЧ ПУШКІН

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Стор. 271. «Фауст». — Мається на увазі «Сцена з Фауста» О. С. Пушкіна.

В. Г. БЕЛІНСЬКИЙ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Первісно: збірник «Венок Белинскому», М., 1924.

Промова на об'єднаному засіданні Російської академії художніх наук і Товариства любителів російської словесності 13 червня 1923 р. в пам'ять 75-ї річниці з дня смерті Белінського.

Стор. 274. Луначарський мав на увазі патріотизм, не вільний від націоналістичного відтінку, властивого деяким представникам дворянства. Такому патріотизму Луначарський в цій же статті протиставляє патріотизм Белінського (див. стор. 278—279).

Стор. 275. Тут і далі слова Белінського, взяті в лапки, являють собою не точні цитати, а переказ.

Стор. 275. Під «народницькою інтелігенцією» Луначарський має тут на увазі всю різночинну інтелігенцію.

Стор. 277. Мова йде про статтю Белінського «Нариси Бородінської битви», яка відноситься до 1839 р.

Стор. 278. Див. «Минуле і думи», ч. IV, розд. 25.

О. І. ГЕРЦЕН І ЛЮДИ СОРОКОВИХ РОКІВ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Литературный критик», 1937, № 4.

Стенограма лекції з курсу історії російської літератури, прочитаного в Комуністичному університеті імені Свердлова в 1924—1925 рр.

Стор. 284. Знаменита клятва Герцена і Огарьова на Воробйових горах була виголошена до революції 1830 року — в 1826 або 1827 році (див. «Минуле і думи», ч. I, розд. IV).

Стор. 284. Тут явна неточність: Костюшко очолював повстання 1794, а не 1830 року.

Стор. 285. Про Вітберга див. «Минуле і думи», ч. II, розд. 4.

ЛІТЕРАТУРА ШІСТДЕСЯТИХ РОКІВ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Литературный критик», 1936, № 2.

Стенограма лекції з курсу історії російської літератури, прочитаного А. В. Луначарським в Комуністичному університеті імені Свердлова в 1924—1925 рр.

Стор. 299. «*Ти переміг, галілеянинне*» — фраза із статті Герцена «Чезре три роки» (1858).

Стор. 299. *Чернишевський... пом'якшив свою завжди різку ворожість до уряду* (див. також стор. 301: *Він зрозумів, що навіть таку ставку на уряд робити не можна*).— Деяке пом'якшення тону публічних виступів Чернишевського напередодні реформи 19 лютого пояснюється виключно тактичними міркуваннями, по суті ж, його ставлення до ліберальних надій на «благородство» уряду залишилось незмінним. (Див. VII розділ роману «Пролог», в якому Чернишевський ретроспективно виклав свою позицію у відношенні до уряду та різних політичних груп цього періоду).

Стор. 307. *Чернишевський виходить з Фейербаха, хоч залишається вірним йому на все своє життя*.— Це вірно в тому розумінні, що Чернишевський назавжди зберіг високу повагу до Фейербаха як мислителя і залишився прихильником матеріалізму. Але загальний характер філософських поглядів Чернишевського цим визначається недосить повно. В розумінні питань суспільного розвитку Чернишевський пішов далі за Фейербаха, наближаючись до поглядів наукового соціалізму.

Стор. 327. Мова йде про вірш у прозі «Порог», написаний в травні 1878 р. під враженням процесу революційної народниці Віри Іванівни Засулич.

М. Г. ЧЕРНИШЕВСЬКИЙ ЯК ПИСЬМЕННИК

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано у «Вестнике Комакадемии», 1928, кн. XXX.

Стенограма доповіді, прочитаної в московському Великому театрі на урочистих зборах, присвячених сторіччю з дня народження Чернишевського.

Стор. 339. Стаття В. М. Фріче написана з нагоди святкування сторіччя з дня народження Чернишевського.

Стор. 343. Див. В. І. Ленін, Що робити? Твори, т. 5, стор. 465—466.

Стор. 347. Мова йде про виступ В. І. Леніна 2 жовтня 1920 р. на III з'їзді РКСМ. Див. В. І. Ленін, Твори, т. 31.

Стор. 349. З доповіддю в московському Великому театрі на святкуванні сторіччя з дня народження Чернишевського виступила Н. К. Крупська.

Стор. 351. Див. «Пролог», ч. I, розд. 7 та ч. II, «Із щоденника Левицького, червень».

Стор. 351. Комедія «Нігіліст» (1866) була написана Л. М. Толстим для домашнього спектаклю. Текст зберігся не повністю, опублікований в посмертних виданнях.

Стор. 353. Цитоване Луначарським звернення до О. І. Герцена було надруковане 1 березня 1860 р. в 64-у аркуші «Колокола» під заголовком «Лист із провінції». Приналежність цього листа Чернишевському не доведена.

М. О. ДОБРОЛЮБОВ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Работник почты и телеграфа», Пенза, 1918, № 2.

Стор. 356. Вірш «Милый друг, я умираю...» вперше було опубліковано в 1862 р. в першому виданні творів М. О. Добролюбова.

МИКОЛА ОЛЕКСІЙОВИЧ НЕКРАСОВ

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Первісно: «Коммунистический интернационал», 1921, № 12.

Стор. 358. «...В «мужикуванні» цьому часто дуже позначався страх дворянства перед капіталістичною культурою, що наступала на нього». — Луначарський перебільшує тут роль дворянського походження Л. Толстого в формуванні його соціальної філософії. Ця точка зору близька до думки, висловленої Плехановим в статті «Від і до».

Стор. 358. Тут надмірно підкреслені ліберальні тенденції Герцена. Див. в цьому збірнику статті «Герцен і люди сорокових років» та «Ленін і літературознавство», де Луначарський виправляє в ленінському дусі односторонність своїх попередніх суджень.

Стор. 360. В зібранні творів Некрасова нарисю під заголовком «Голод» — немає.

Стор. 362. Чернишевський звертається до Некрасова в листі до О. М. Пипіна від 14 серпня 1877 р.

М. Є. САЛТИКОВ-ЩЕДРИН

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Скорочений і частково перероблений текст стенограми лекції із курсу історії російської літератури, прочитаного Луначарським в Комуністичному університеті імені Свердлова в 1924—1925 рр.

Повна стенограма лекції зберігається в Інституті марксизму-ленінізму.

Надруковано в «Правде» від 28 січня 1926 р.

Стор. 367. *Ідеалізм* Луначарський називає тут віру революційних просвітителів в свої ідеали, готовність присвятити життя служінню ідеї.

Стор. 368. Луначарський має на увазі діяльність революційних демократів в 60-і роки і революційне народництво 70-х років.

Стор. 368. Стосунки між Щедриним і Писаревим змінилися внаслідок еволюції поглядів Писарева та його переходу на революційно-демократичні позиції.

Стор. 369. В присутності Щедріна Соллогуб читав свою комедію у Тургенева в Буживалі, біля Парижа.

Стор. 369. «Процес п'ятдесяти» (1877) — суд над видатними революціонерами-народниками 70-х років Петром Алексеевим, Софією Бардіною та ін.

Стор. 370. Назвати таке переконання «песимізм» не можна. Очевидно, ми маємо справу з помилкою в стенограмі, яка залишилась невиправленою. В цьому переконує і те, що «песимізм» Щедріна відноситься точно до 1880 р., тоді як могло йтись про вісімдесяті роки.

ПРО ШЕДРИНА

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.
Передмова до публікації невиданих статей Щедрина.
Первісно: «Литературное наследство», 1933, № 11—12.

ПРО «БАГАТОГОЛОСНІСТЬ» ДОСТОЄВСЬКОГО

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.
Вперше надруковано в журналі «Новый мир», 1929, № 10.
Приводом до написання статті був вихід книги М. М. Бахтіна «Проблеми творчості Достоевського» (вид-во «Прибой», Л., 1929).
Стор. 381. Гіпотеза про те, що справжнім автором п'єс Шекспіра був граф Ретленд, — спростована.

ВОЛОДИМИР ГАЛАКТИОНОВИЧ КОРОЛЕНКО

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.
Стаття зроблена Луначарським з двох робіт, написаних раніш: перша — в 1918 р. в зв'язку з 65-річчям (опублікована в газеті «Петроградская Правда», 1918, № 172, 11 серпня), друга — в 1921 р. з приводу смерті В. Г. Короленка (опублікована в «Правде», 1921, № 294, 29 жовтня).

В другій статті ми опускаємо кілька рядків, де повторюється майже без змін викладена в статті 1918 р. (див. стор. 399—400.) історія після-революційного листування між Короленком і Луначарським.

БЛОК І РЕВОЛЮЦІЯ

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.
Розділи III і IV передмови А. Луначарського до Зібрання творів О. Блока в 12 томах, Вид-во письменників в Ленінграді, Л., 1932.

БРЮСОВ І РЕВОЛЮЦІЯ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.
Вперше стаття була надрукована в журналі «Печать и революция». 1924, № 6.

ПРО ХУДОЖНЮ ТВОРЧІСТЬ І ПРО ГОРЬКОГО

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.
Стаття вперше надрукована в журналі «Революция и культура», 1928, № 5.

ПРО ГОРЬКОГО («В ЦІ ДНІ»)

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Замітка «В ці дні» була надрукована в журналі «Красная панорама», 1928, № 12.

ПИСЬМЕННИК І ПОЛІТИК

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття вперше надрукована в газеті «Известия», 1931, № 89.

М. ГОРЬКИЙ — ХУДОЖНИК

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Лекція прочитана Луначарським як вступне слово до циклу доповідей про О. М. Горького в інституті літератури та мови Комуністичної академії в 1931 р.

Вперше надрукована в журналі «Литература и искусство», 1931, № 4.

ГОРЬКИЙ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття написана до 40-річного ювілею М. Горького і вперше надрукована в газеті «Известия», 21 вересня 1932 р., № 262.

«САМГІН»

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Красная новь», 1932, № 9.

Стор. 492. *Стрижньовий образ* — в розумінні прихильників вульгарно-соціологічної школи — доволіно вибраний персонаж твору, в якому знаходили найбільш виразне виявлення «класової суті» даного автора. У Луначарського «стрижньовий образ» — персонаж, який має визначне значення для розкриття проблематики твору.

Стор. 501. Очевидно, мається на увазі п'єса М. Горького «Варвари».

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1924 р. і 1933 р.)

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Вперше стаття була надрукована в зб. «Призыв», 1924, № 5, потім передрукована з виправленнями, які покращили текст, в зб. «Литературные силуэты», ГИЗ, М.—Л.

В переробленому вигляді стаття надрукована як передмова до першого тома творів Горького (перше видання 1928, друге — 1931, третє — 1933).

ІЗ СТАТТІ «МОЇМ ОПОНЕНТАМ»

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття «Моїм опонентам» була надрукована у виданні Театрального відділу Наркомосу «Вестник театра», 1920, № 76—77.

ПРО П'ЄСИ ДЛЯ СІЛЬСЬКОГО ТЕАТРУ

І. І. ЛЕБЕДЕВА

А. В. Луначарский, Статті о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Передмова А. Луначарського під заголовком «К юбилею». Надруковано в книзі І. І. Лебедева «Скоморох», ГИЗ, М., 1927.

ХУДОЖНИК ПРОЛЕТАРИАТУ

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Промова на урочистому засіданні в Комакадемії. Була виголошена 20 січня 1933 р. з приводу 70-річного ювілею Серафимовича.

Надруковано в журналі «Молодая гвардия», 1933, № 2.

ШЛЯХ ПИСЬМЕННИКА

А. В. Луначарский, Статті о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Стаття написана з приводу 70-річчя Серафимовича. Надруковано в «Известиях», 1933, 20 січня.

Твори Серафимовича Луначарський цитує за виданнями, які вийшли до 1928 р.

Стор. 542. ЛІТО — літературний відділ Народного комісаріату по освіті.

ПРО «ЧАПАЄВА»

А. В. Луначарский, Статті о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Стаття написана як передмова до 3-го видання «Чапаєва» Д. Фурманова. Вперше надруковано в журналі «Октябрь», 1925, № 1.

ФУРМАНОВ

А. В. Луначарский, Статті о литературе, ГИХЛ, М., 1958.

Вперше надруковано в журналі «30 дней», 1926, № 4.

Статтю Луначарського було вміщено після короткого редакційного повідомлення про Д. Фурманова в зв'язку з його смертю, яке закінчувалось словами: «А. В. Луначарський з усією любов'ю до молодого покійного товариша присвячує пам'яті Дмитрія Фурманова цю статтю».

Стор 549. Йдеться, очевидно, про повість Фурманова «У вісімнадцятому році» (1923).

ПРО НАШУ ПОЕЗИЮ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Передмова до збірника «Стык», вид-во Московського цеху поетів, М., 1925.

ВОЛ. МАЯКОВСЬКИЙ — НОВАТОР

А. В. Луначарский, Статьи о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Стенограма виступу А. В. Луначарського 14 квітня 1931 р. на вечорі пам'яті Маяковського в Комуністичній академії.

Вперше опублікована в журналі «Литература и искусство», № 5—6 за 1931 р. з приміткою редакції «Із виступів А. В. Луначарського». Стенограма і коректура автором не переглянуті. В журнальному тексті багато помилок, в декількох фразах відсутній навіть зовнішній логічний зв'язок.

Для даного видання в текст внесено ряд виправлень.

Історія літературних взаємовідносин Луначарського і Маяковського являє великий інтерес; вона значною мірою висвітлена в книгах про Маяковського (Є. Ісієвич, В. Перцова та ін.), але далеко не повно, тому що вона відображена не лише в літературно-критичних статтях, але і з працях, присвячених проблемам естетики та живопису, в невеликих polemічних замітках і листах.

СЕРГІЙ ЕСЕНІН

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Уривок з доповіді А. В. Луначарського в Комакадемії «Занепадницький настрій серед молоді (есенінщина)». Надрукований в журналі «Коммунистическая революция», 1927, № 6.

ИОСИФ УТКІН

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття вперше надрукована в журналі «Прожектор», 1925, № 22.

ОЛЕКСАНДР ЖАРОВ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Текст статті друкувався як передмова до книги віршів О. Жарова «Ледоход», вид-во «Молодая гвардия», 1923.

ІВАН ДОРОНІН

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Текст статті друкувався як передмова до поеми І. Дороніна «Трахторный пахарь», вид-во «Молодая гвардия».

МАРКО КОЛОСОВ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Вперше надруковано в журналі «Молодая гвардия», 1927, № 5.

«БРУСКИ» Ф. ПАНФЬОРОВА

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Передмова А. Луначарського до першого видання «Брусків», ч. I, Гослитиздат, М.—Л., 1930.

Вперше надруковано в газеті «Правда», 1928, № 145.

ІЛЬФ І ПЕТРОВ

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття написана Луначарським як передмова до американського видання книги І. Ільфа та Є. Петрова.

«ЛЮБОВ ЯРОВА»

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття вперше надрукована в 1926 р. як рецензія на спектакль.

ЯКИМ СУДОМ СУДИТЕ, ТАКИМ І ВАС СУДИТИМУТЬ.

А. В. Луначарский, Статьи о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Стаття вперше надрукована в журналі «Литературный критик», 1934, № 2.

ВЕЛИКИЙ НАРОДНИЙ ПОЕТ

(Тарас Шевченко)

Стаття написана в 1911 р. в зв'язку з 50-ю річницею з дня смерті Шевченка. Вийшла окремою брошурою в 1912 р. у Львові, перекладена з рукопису Луначарського на українську мову Миколою Чудіновим (М. Богуном). (Саме ця редакція статті взята за основу в нашому виданні.) В тому ж українському перекладі видана в 1917 р. в Полтаві та в 1921 р. в Одесі. Рукопис Луначарського не зберігся; єдине російське видання (Харків, 1920) являє собою переклад з української. Перекладач (М. Д.), очевидно, погано знаючи російську мову, допустив багато помилок, зробив ряд купюр і дрібних змін.

Стор. 609. *Представники молодой критики* — П. Струве, С. Булгаков та інші «легальні марксисты», ревізіоністи, які намагались переробити теорію Маркса в буржуазному дусі.

Стор. 613. За найновішими біографічними даними Шевченко в Варшаві не був.

Стор. 614. Йдеться про ріку Урал.

Стор. 614. Про Фредеріка Містрала див. статтю А. В. Луначарського в збірнику статей «Этюды критические», М., 1925.

«Французькою Україною» тут названо Прованс.

Стор. 617. Як цілком ясно із дальшого, Луначарський не точний у слововжитку — мова весь час іде про любов Шевченка до батьківщини; далі Луначарський прямо протипоставляє патріотизм Шевченка «патріотизму» буржуазних націоналістів (див. стор. 621).

Стор. 624. Доопрацьовуючи поему в 1858 р., Шевченко зняв сцену прощення панові.

Стор. 625. *Фран'є Леон (1863—1949)* — французький прозаїк і драматург, відомий на початку століття.

Роман «Статисти життя» (франц. назва «Фігурантка») перекладений Вербицькою в 1911 р. На російську мову перекладено було також багато його оповідань. Луначарський згадує про драми Фран'є в своїх кореспонденціях про французький театр 1910—1914 рр. (див. А. Луначарський, Театр и революция, М. 1924).

АКОП АКОПЯН

А. В. Луначарский, Статті о советской литературе, Учпедгиз, М., 1958.

Передмова до збірника віршів А. Акопяна «Новое утро», Госиздат, М.—Л., 1928.

ЛІТЕРАТУРА ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ

А. В. Луначарский, Статті о литературе, ГИХЛ, М., 1957.

Під одним загальним заголовком ми об'єднуємо в даному виданні четверту і п'яту лекції Луначарського з «Історії західноєвропейської літератури в її найважливіших моментах» — курсу, прочитаного в Комуні-

стичному університеті ім. Свердлова в 1923—1924 рр. (Перше видання — в 1924, друге — в 1930 р.).

Для видання 1957 р. текст взято з фонду документів Луначарського, які зберігаються в Інституті марксизму-ленінізму. Це текст підготовлений у 1932 р. упорядником даного збірника під керівництвом автора для десяти томного зібрання творів Луначарського, яке мало намір видати в той час Державне видавництво (ГИЗ).

Стор. 647. «Сад катувань» — твір французького письменника Октава Мірбо (1850—1917), повний натуралістичних описів різноманітних катувань.

Стор. 669. *Натуральна релігія* — обожнювання природи.

Стор. 680. Сервантес походив з сім'ї ідальго, тобто бідних дворян, здебільшого сільських, які фактично майже не користувались привілеями свого стану.

БЕКОН В ОТОЧЕННІ ГЕРОІВ ШЕКСПІРА

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Літературний критик», 1934, № 12.

Єдина закінчена глава із книги про Френсіса Бекона, над якою Луначарський працював в останній рік свого життя.

На самому початку статті нами опущені рядки, в яких Луначарський встановлює зв'язок цієї глави з попередніми главами книги про Френсіса Бекона.

Стор. 702. Пізніше 66-й сонет Шекспіра був опублікований в перекладі С. Я. Маршака:

Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг!

ДЖОНАТАН СВИФТ І ЙОГО «КАЗКА ПРО БОЧКУ»

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вступна стаття А. Луначарського до книги: Дж. Свифт, Сказка о бочке, вид-во «Огонек», М., 1930.

Стор. 709. Рядок із «Епіграми» Пушкіна:
Лук дзвенить, стріла здригає,
Заклубивсь і здох Піфон;
Переможно вид твій сяє,
Бельведерський Аполлон!

і т. д.

ПРО ШІЛЛЕРА, ШІЛЛЕРЩИНУ І «БЛИСКУЧІ» СПЕКТАКЛІ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Другий із «Листів про театр» А. Луначарського. Вперше надруковано в журналі «Театр и драматургия», 1933, № 4.

ДОН КАРЛОС

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Вперше надруковано в «Петроградской правде», 1919, 1 березня (№ 48).

Стор. 726. *Комунальні театри* — театри, якими відали міські Ради.

«ФІЄСКО»

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Перша публікація в журналі «Искусство трудящимся», 1925, № 19—20.

ГЕТЕ І ЙОГО ЧАС

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Перша публікація: «Литературное наследство», 1932, кн. 4—6.

ГЕЙНЕ-МИСЛИТЕЛЬ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Промова, виголошена в Академії наук СРСР в 1931 р. Вперше надруковано в журналі «Литературный критик», 1934, № 5.

ШАНДОР ПЕТЕФІ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Вступна стаття до книги: Александр Петефи, Избранные стихотворения, ГИЗ, М.—Л., 1925.

Стор. 764 Відомий поет Вереш Марті не був видавцем. Вірші Петефі були видані за гарячою рекомендацією Вереша Марті «Національним кругом» (товариством угорських ремісників).

Стор. 765. Під драмою-казкою «Герой Іван» розуміється, очевидно, поема «Витязь Янош».

УІТМЕН І ДЕМОКРАТІЯ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Передмова до «Избранных стихотворений» Уітмена в перекладі К. Чуковського, ГИХЛ, М.—Л., 1932.

Вперше надруковано як передмова до книги К. Чуковського «Поэзия грядущей демократии. У. Уитман», Пг., 1918.

Стор. 773. Згодом, починаючи з періоду відносної стабілізації капіталізму на Заході, «колективізм» Жюля Ромена все більше виявляв свою реакційну суть, яка в той час, про який тут пише Луначарський, прикривалась туманними лозунгами «вселюдства», «злиття душ» («унанімізму»), псевдодемократичними симпатіями.

ГЕНІЙ ЛИХОЛІТТЯ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вступна стаття до книги: Мериме, Избранные произведения, ГИЗ, М.—Л., 1930.

Стаття в «Литературной энциклопедии», т. III, 1930.

ЧАРЛЬЗ ДІККЕНС

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Стаття в «Литературной энциклопедии», т. III, 1930.

В даному виданні опущені англійські заголовки творів Діккенса.

ФЛОБЕР

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Передмова до книги «Избранные произведения Г. Флобера». ГИЗ., М., 1928.

ТОМАС ГАРДІ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Передмова А. Луначарського до книги: Т. Гарди, Тэсс из рода Д'Эбервилль, вид-во ЗИФ, М.—Л., 1930.

КОРИСНИЇ ІБСЕН

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в «Литературной газете», 29 березня 1931 р. (№ 17).

ПЕРЕД СХОДОМ І ЗАХОДОМ СОНЦЯ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Перша публікація: «Известия», 25 листопада 1932 р., (№ 325).

Стор. 804. Стаття про Гауптмана і Гете не була написана.

Стор. 810. В період піднесення демократичного руху початку 30-х ро-

ків Андре Жід маскувався «лівими» фразами, заявляючи про свої симпатії до Радянського Союзу, однак і в той час Андре Жід не поривав з ніцшеанством, проповідував крайній індивідуалізм і аморалізм. Згодом А. Жід відкрито виступав як запеклий ворог комунізму і Радянського Союзу.

Стор. 811. Останні роки свого життя, після звільнення Німеччини від гітлеризму, Гергард Гауптман був членом Спілки письменників Німецької Демократичної Республіки.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Передмова А. Луначарського до книги М. Пруст, Сочинения, т. I, вид-во «Время», 1934.

Остання літературна робота А. Луначарського, почата за два дні до його смерті, залишилась незакінченою.

ПИСЬМЕННИК ІРОНІЇ І НАДІЇ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в «Літературній газеті», 9 листопада 1929 р., (№ 30).

У РОМЕНА РОЛЛІАНА

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в журналі «Прожектор», 1932, № 9—10.

Стор. 823. Йдеться про конференцію по роззброєнню в Женеві (при Лізі Націй).

Луначарський був на цій конференції в складі радянської делегації.

ДО ПРИЇЗДУ АНРІ БАРБЮСА

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.

Вперше надруковано в «Правді», 10 вересня 1927 р., (№ 206).

Стор. 825. Луначарський має тут на увазі книгу «Кати» (1926), в якій Барбюс на основі своїх особистих вражень і документів таврує білий терор на Балканах.

Стор. 825. Під впливом «Життя Ісуса» письменника-позитивіста Ренана Барбюс стверджував, що Христос був реальною історичною особою, видатним мислителем і діячем плебейсько-революційного складу — одним із попередників утопічного соціалізму.

АНРІ БАРБЮС ПРО ЕМІЛЯ ЗОЛЯ

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Перша публікація: «Известия», 16 листопада 1932 р. (№ 316).

«ЧОРНОШКІРА ДІВЧИНА В ШУКАННЯХ БОГА»

А. В. Луначарский, Статті о літературе, ГИХЛ, М., 1957.
Передмова А. Луначарського до книги: Б. Шоу, Чернокожая девушка
в поисках бога, ГИХЛ, М., 1933.

З М І С Т

Стор.

ТЕОРІЯ І ШЛЯХИ РОЗВИТКУ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Вступне слово	3
Ленін і літературознавство	11
Про спадщину класиків	74
Тези про завдання марксистської критики	84
Думки про критику	96
Ленін і мистецтво (<i>Спогади</i>)	102
Ленін і культура (<i>Культура у нас і на Заході</i>)	108
Жовтнева революція і література	110
Про новий тип письменника	116
Думки про майстра	120
Шляхи сучасної літератури	129
Про місце письменника в державі	133
Про роль пролетарської держави в розвитку соціалістич- ної культури	137
Про асоціацію пролетарських письменників	148
Класова боротьба в мистецтві	151
За зв'язки літератур світу	174
Культура на Заході і в нас	177
Селянська література і генеральна лінія партії	203
Найактуальніші теми художньої літератури	215
Про нові п'єси і основні лінії пролетарського мистецтва	221
Соціалістичний реалізм	228
Про соціалістичний реалізм	252

СТАТТІ, ПРОМОВИ І ЗАМІТКИ ПРО ПИСЬМЕННИКІВ

Олександр Миколайович Радішев	263
Олександр Сергійович Пушкін	268
В. Г. Белінський	273
О. І. Герцен і люди сорокових років	281

Література шістдесятих років	296
М. Г. Чернишевський як письменник	330
М. О. Добролюбов	355
Микола Олексійович Некрасов	357
М. Є. Салтиков-Щедрін	365
Про Щедріна	373
Про «багатоголосність» Достоевського	376
Володимир Галактіонович Короленко	397
Блок і революція	403
Брюсов і революція	421
Про художню творчість і про Горького	435
Про Горького (<i>В ці дні</i>)	446
Письменник і політик	448
М. Горький — художник	452
Горький	472
«Самгін»	486
Максим Горький (<i>1924 і 1933 р.</i>)	518
Із статті «Моїм опонентам»	532
Про п'єси для сільського театру І. І. Лебедева	534
Художник пролетаріату	537
Шлях письменника	540
Про «Чапаєва»	548
Фурманов	551
Про нашу поезію	554
Вол. Маяковський — новатор	559
Сергій Есенін	573
Йосиф Уткін	575
Олександр Жаров	578
Іван Доронін	581
Марко Колосов	583
«Бруски» Ф. Панфьорова	588
Ільф і Петров	591
«Любов Ярова»	597
Яким судом судите, таким і вас судитимуть	600
Великий народний поет (Тарас Шевченко)	608
Акоп Акопян	629
Література епохи Відродження	632
Бекон в оточенні героїв Шекспіра	685
Джонатан Свіфт і його «Казка про бочку»	706
Про Шіллера, шіллершину і «блискучі» спектаклі	716
Дон Карлос	726
«Фієско»	730
Гете і його час	733
Гейне-мислитель	749
Шандор Петефі	761
Уїтмен і демократія	772
Геній лихоліття	775
Чарльз Дікенс	779

Флобер	790
Томас Гарді	795
Корисний Ібсен	798
Перед сходом і заходом сонця	804
Марсель Пруст	812
Письменник іронії і надії	819
У Ромена Роллана	821
До приїзду Анрі Барбюса	824
Анрі Барбюс про Еміля Золя	827
«Чорношкіра дівчина в шуканнях бога»	831
Примітки	839

Редактори *Н. П. Лісовенко, Л. М. Кулаківська*
Художник *В. І. Писаренко*
Художній редактор *М. П. Вуек*
Технічний редактор *Л. М. Мосейчук*
Коректори *О. П. Синиченко, О. К. Бобренко*

Луначарский Анатолий Васильевич

О ЛИТЕРАТУРЕ

(На українском языке)

Здано на виробництво 24.XII.1959 р.

Підписано до друку 8.VII.1960 р.

Формат паперу 60×92¹/₁₆. Папер. арк. 27.

Друк. арк. 54. Обліково-видавн. арк. 59,411.

Ціна 15 крб. 10 коп. (З 1.І.1961 р. — 1 крб. 51 коп.).

Замовлення 2888. Тираж 2100.

Держлітвидав України,
Київ, Володимирська, 42.

Надруковано з матриць Книжкової ф-ки «Жовтень»
в 4-й військовій друкарні