

Відділ „К“ пролетарі всіх країн, єднайтеся!

№ 65/6

995 K

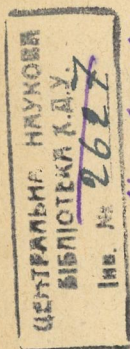
МОЛОДНЯК

орган ЦК ЛКСМУ
рік видання VII

літературно-мистецький
громадсько-політичний
та науково-популярний журнал

за редакцією:

в. васютинського, г. епіка,
о. корнійчука, с. крижанівського,
о. левади, л. первомайського



84437

68

53

січень-лютий
(73-74)

1-2

двоу

1933

лім

ЦЕНТРАЛЬНА НАУКОВА
БІБЛІОТЕКА

Бібліографічний опис цього видання
вміщено в „Літописі Українського
Друку“, „Картковому реєстрарі“ та
інших покажчиках Української Книж-
кової Палати

Теххер - Василевський
Здано до складання 1-III-33 р.
Підписано до друку 10-V-33 р.
3⁷/₈ пап. арк. В 1 пап. арк. 107.200 зн.
Формат паперу 62 × 94 сант.
Вага 1 м. стопи 38 кгр

ДВОУ УПП. 7 друкарня імени Фрунзе. Харків, Донець-Захаржевська, 6.

маркс—енгельс

ТА



МИСТЕЦТВО

І.

Для мистецтва має значіння не лише те, що Маркс і Енгельс безпосередньо висловили в питаннях естетики. Цілком зрозуміло, що ціла філософія марксизму, історичний і діалектичний матеріалізм—ціла революційна наука, яку створив Маркс, має величезне значіння для мистецтва. Без марксової теорії історичного процесу без марксової теорії діалектики суспільного буття, отже без марксової гносеології не можна навіть підійти до питань естетики й літератури. Погляди Маркса і Енгельса на мистецтво й літературу можна правдиво зрозуміти лише тоді, коли їх розглядати в зв'язку з цілою системою їхніх поглядів, з цілою наукою марксизму.

„Вчення Маркса, каже Ленін, є всесильне, бо воно вірне. Воно повне й гармонійне, дає людям цільний світогляд“... „...Філософія Маркса є закінчений філософський матеріалізм, який дає людству, великі знаряддя пізнання, а робітництву—особливо“¹.

Отже марксизм, як універсальне знаряддя пізнання, має загальне значіння для літератури й мистецтва. Справді, марксистська теорія історичного процесу пояснює нам саме походження і місце суспільної свідомості, ідеологій, як форм суспільної свідомості, звідси походження і ролі літератури й мистецтва.

Маркс вчить нас розуміти, що література й мистецтво, як певна форма суспільної свідомості, виникає з практичних стосунків людей, взаємин цих людей та їх активної боротьби з природою. Правдиве розуміння Маркса в питанні про генезу суспільної свідомості і різних її ідеологічних форм надзвичайно важливе, хоч би тому, що до останнього часу були поширені ідеалістичні погляди на виникнення первісного мистецтва.

Теорія Плеханова про певну ролі біологічного чинника в первісному мистецтві не зустріла заперечення й з боку Фріче. Спираючись на Дарвіна, Плеханов визнає, разом з ним, що естетичне почуття людини, як і тварини, має однакове біологічне коріння. „Факти, які наводить Дарвін, каже Плеханов, свідчать про те, що нижчі тварини, подібні до людини, здібні створити естетичні насолоди та що нерідко наші естетичні смаки збігаються зі смаками нижчих істот“², Плеханов додає далі від себе, що без сесіології не можна

¹ Ленін—твори т. XVI.

² „Искусство и литература в марксистском освещении“—збірник 1925 р.

обійтись тоді, коли треба з'ясувати відмінність і розвиток естетичних смаків. Звідси він робить висновок про потребу доповнити біологічну методу методою соціологічною. „Ідеал краси, який панує в даний час в даному суспільстві, або в даній класі суспільства, коріниться частково в біологічних умовах розвитку людського роду, а частково в історичних умовах виникнення й існування суспільства й класи“¹. В цій теорії обстоюється думка, що первісне мистецтво мало до певної міри позасвідоме, позаідеологічне значіння, отже, заперечується ідеологічну роль первісного мистецтва. Плеханов каже, що естетичні відчуття первісної людини також „асоціюються“ з певними поняттями та ідеями. Але термін „асоціюється“ якраз і виявляє механістичність Плеханова, його еkleктичне поєднання біологічного моменту з ідеологічним. Естетика первісного суспільства, виходить, певною мірою має лише біологічні ознаки й тільки асоціюється, а не є просто продукт суспільної свідомості. Таким чином, естетику цю, принаймні в її корінному виникненні, Плеханов розглядає поза суспільною практикою.

Маркс не визнає будь-яких форм свідомості поза суспільною діяльністю. Ось як Маркс характеризує один з найпервісніших виявів людської свідомості—мову:

„Мова так само стара, як свідомість, мова—це щось практичне, що існує для інших людей, отже, існує й для самої реальної свідомості, і мова—щось як свідомість, виникає з потреби зносити з іншими людьми... Мій стосунок до мого середовища є моя свідомість. Там, де існує якийсь стосунок, він існує для мене; тварина не стосується ні до чого, для тварини й стосунок до інших не існує як стосунок“². Коли мова є продукт людських стосунків, то естетичні вияви людини, які не можуть не бути формами свідомості, так само є продукт суспільного буття.

Естетичні почуття виникають і розвиваються у людини суспільної, людини, здібної свідомо сприймати красоту. Там, де немає розуміння, там і немає почуття красивого.

„Тільки музика, каже Маркс, пробуджує музичне почуття людини; для немuzичного вуха найпрекрасніша музика не має сенсу, вона для нього не є предмет. Почуття суспільної людини інші, ніж у несупільної: тільки завдяки (предметно) об'єктивно розгорнутому багатству людської істоти втворюється багатство людської почуттєвості, утворюється музичне вухо, око, розуміння, краси форми—одне слово, частково вперше народжуються, частково вперше розвиваються людські почуття, що здібні відчувати насолоду. Таким чином необхідне було зречевлення людського ества і в теоретичному, і в практичному відношенні, щоб як зробити людськими почуття людини, так створити і відповідну людську тяму

¹ Г. Плеханов—твори

² Архів Маркса й Енгельса, т. I.

для розуміння всього багатства суті людини й природи". Отже, виникнення й розвиток естетики є не тільки продукт суспільного буття й свідомості, а залежить ще від певного матеріального стану людського суспільства.

Величезне значення для розуміння історичного розвитку мистецтва має марксів закон про продукційні стосунки як основу суспільного буття й про визначальну роль цієї основи для всіх ідеологічних надбудов.

Перед Марксом всі естетичні школи виходили з того, що мистецтво, як і ідеологія в цілому, є самостійний, незалежний від дійсності процес, що цей процес є, власно, основний, бо він формує дійсність, що процес цей твориться окремими великими творцями, в даному разі художниками. Один з основоположників буржуазної ідеалістичної естетики Імануїл Кант дивився на мистецтво, як на продукт генія. Художні засоби витворюються генієм-творцем, і разом з його зникненням зникають і засоби. Йонас Кон, сучасний прихильник і коментатор кантівської естетики, характеризує кантівський погляд на художні цінності, як на іманентну закономірність творчого генія. Шіллер бачить різницю між грецьким і сучасним мистецтвом в різному сприйнятті природи. Гегель, правда, йшов далі Канта й Шіллера і мистецтво розглядав з погляду історико-діалектичного процесу. Але визначальним в цьому процесі є для нього абсолютний дух, який об'єктивізується в художньому творі. Тому художній твір з погляду Гегеля не має жодних зовнішніх цілів, а лише цілі, які заховані в самому творі. „Ціль поетичного твору є тільки здійснення прекрасного, насолода з нього. Отже, ціль та її досягнення знаходяться в самому художньому творі, як повному в собі і через те незалежному. Артистична діяльність не є засіб для наслідку, поставленого зовні її, це є ціль, яка зливається з власним своїм розвитком“¹.

Отже, Гегель не міг також визначити справжніх законів розвитку мистецтва.

Тільки Маркс, відкривши закон розвитку людської історії, відкрив і закони різних форм суспільної свідомості, зокрема й мистецтва. „Передмарксівська „соціологія“ та історіографія, каже Ленін, в кращому разі давали нагромадження сировинних фактів, уривчасто набраних, і змалювання окремих сторін історичного процесу. Марксизм вказав шлях до всеохоплюючого, всебічного вивчення процесу виникнення, розвитку й занепаду суспільно-економічних формацій, розглядаючи сукупність усіх протилежних тенденцій, зводячи їх до точно визначених умов життя й продукції різних класів суспільства, усуваючи суб'єктивізм і свавілля у виборі окремих „чільних“ ідей або в тлумаченні їх, викриваючи коріння без винятку всіх ідей та всіх різних тенденцій в стані матеріальних продуктивних сил“².

¹ Гегель—Курс естетики, I книга.

² Ленін—т. XVIII. 1930 р.

Більше, ніж в будь-якій іншій ділянці, панувало в мистецтві суб'єктивістське свавілля, більше, ніж де інде ідеалізм боровся тут за свій пріоритет. Більше, ніж будь де, тут обстоювалося незалежність духу від матерії. В мистецтві доводиться і нині, не зважаючи на великі успіхи марксо-ленінського мистецтвознавства, жорстоко боротися з рештками ідеалістично-естетських поглядів.

І спираємось ми тут на вчення Маркса про ідеологічні надбудови, як і на ленінську і сталінську науку про культурну революцію і пролетарську культуру. Ці погляди Маркса, Леніна і Сталіна є основні підвалини наукової естетики пролетаріату.

Основа різних форм ідеологічної свідомості є за Марксом, продукційні стосунки. Зі зміною цих стосунків змінюється і надбудова, змінюється і зміст, а разом з цим і форма мистецтва.

„Сукупність продукційних стосунків утворює економічну структуру суспільства, *реальну основу*, на якій виростає правна і політична надбудова і якій *відповідають форми суспільної свідомості*. Спосіб продукування матеріального життя зумовлює собою процес соціального, політичного і духовного життя взагалі. *Не свідомість людей визначає їхнє буття, а, навпаки, суспільне буття визначає їхню свідомість*. З зміною економічної основи більше чи менше хутко перетворюється і вся величезна надбудова над нею. Розглядаючи такі революції, треба завжди мати на увазі *різницю між матеріальним переворотом в економічних умовах продукції, що їх можна визначати з природничо-науковою точністю, та юридичними, політичними, релігійними, художніми або філософськими, коротко кажучи, ідеологічними формами, в яких люди сприймають у своїй свідомості цей конфлікт і в ім'я якого вони борються*¹.

Як важливо і нині не тільки визнання, а послідовне застосування марксового закону про вирішальне значіння економічної бази в ідеологічному процесі, як практичного методологічного критерія цілого мистецтвознавства та історико-літературного процесу, — про це свідчить зовсім недавня боротьба з формалістами, біографами, вульгарними соціологами. Коли формалісти обмежувалися формально-стилістичною аналізою, розглядаючи мистецькі явища в їх іманентній незалежності від дійсності, а відтак від бази, що їх породила, то біографи обмежувалися життєписами індивідуальних творців, а вульгарні соціологи зводили свою соціологічну аналізу до вивчення економічного оточення та соціальної групи, яка породила індивідуума — художника. У всіх цих випадках ми мали справу з буржуазною філософією мистецтва. Нічого казати, що впливи цієї науки ще не викорінено до кінця.

Марксів закон про вирішальне значіння економічної бази, — будучи законом історичного матеріалізму, є водночас одна з найважливіших підвалин марксо-ленінської естетики, на яку ми повинні спиратись в боротьбі з буржуазними методологіями в мистецтвознавстві. „Спосіб продукування матеріального життя“ — ось що

¹ Карл Маркс — К критике политической экономии.

визначає і мистецтво як певну форму суспільної свідомості. Та цю марксову істину не раз спрощували всілякі економічні матеріялісти, провадячи просту лінію від економіки, як бази, до мистецтва, як надбудови, нехтуючи діалектичну взаємодію. Переверзев виводив базу безпосередньо з надбудови, з художнього твору виводив матеріяльне буття. Більше того, кожний конкретний образ твору він співвідносив з певною системою виробництва. В своєрідних формах це робили Йофе й Арватов, а перед ними ще в дореволюційній критиці Шулятиков.

Спрощуючи думку про вирішальну роль економіки, вульгарні матеріялісти викидають з процесу суспільних взаємин такий факт, як розподіл суспільства на класи, отже, й факт класової боротьби, викидають проміжні ланки між економікою й мистецтвом, відокремлюють мистецтво від цілого ідеологічного середовища класи, від класової ідеологічної боротьби та нехтують зворотній вплив ідеології, в тім числі і мистецтва на всі форми класової боротьби, а через неї і на економічну базу. Маркс підкреслював, що для того, щоб розглянути „зв'язок між духовним і матеріяльними виробництвом, треба взяти останнє не як всезагальну категорію, а в певній історичній формі. Певною формою матеріяльного виробництва дається, поперше, певне розщеплення суспільства, подруге, певне відношення до природи. Державна організація суспільства та його духовний світогляд визначаються і тим і іншим, а відтак також і вид його духовного виробництва”¹. Маркс, отже, зазначає, що духовне виробництво залежить і від економічної бази, і від народженої нею класової структури, і від форм класової боротьби. За Марксом виробництво є лише „основа всіх інших відносин, які самі роблять дальший вплив“.

Надзвичайно яскраво розвиває цю думку Маркса Енгельс в листі до Йсифа Блоха, „Згідно з матеріялістичним розумінням історії в історичному процесі визначальним моментом є, кінець-кінцем, продукція й репродукція дійсного життя. Ні я, ні Маркс більшого не казали. Коли хтонебудь це твердження перевертуть в тому розумінні, що нібито економічний момент є єдиний визначальний момент, тоді твердження це обернеться в нічого не промовляючу, абстрактну, безглузду фразу. Економічне становище—це основа, але на хід історичної боротьби впливають і в багатьох випадках визначають переважно *форму* її різні моменти надбудови: політичні форми класової боротьби і наслідки—конституції, встановлені з боку переможної класи після одержаної перемоги і т. д., правові форми, і навіть відбиток всіх цих дійсних боїв в мізкові учасників, політичні, юридичні, філософські теорії, релігійні погляди та їх дальший розвиток в систему догм. Тут наявна взаємодія всіх цих моментів, в якій тут, кінець-кінцем, економічний рух, як необхідний, прокладає собі шлях через безмірний натовп випадковостей“.

Ця думка Енгельса гостро скерована проти вульгарних матерія-

¹ Маркс—Теория прибавочной стоимости.

лістів, і є дуже важлива для правдивого розуміння, як саме відбивається суспільне буття в мистецтві. Коли Енгельс каже про „відбиток в мізкові“ дійсних боїв, то стосовно мистецтва це мусить означати потребу з'ясувати ідею мистецького твору, як певне відбиття класової боротьби. Коли Енгельс каже про „політичні форми“ переможної класи, то знов таки стосовно мистецтва нас буде цікавити роль пануючих думок та їх вплив на мистецтво. Загалом же в цій думці Енгельса дається широку характеристику діалектики бази і надбудови і підкреслюється класовість кожної ідеологічної надбудови. Ми бачимо, що вчення Маркса й Енгельса про ідеологічні надбудови безпосередньо стосується мистецтва і є власне, основа пролетарської естетики.

II

Але Маркс і Енгельс безпосередньо розв'язують питання мистецтва й літератури. Те, що досі немає ні більших розвідок, ні просто значних статей про естетичні погляди Маркса й Енгельса, свідчить тільки про велику прогалину в опрацюванні цінної спадщини наших великих учителів. Іноді посилаються на те, що Маркс і Енгельс не залишили капітальних праць з цієї галузі. Так, „Капіталу“, „Теорії додаткової вартості“, „Анти-Дюринга“, „Діалектики природи“—таких фундаментальних творів з питань мистецтва вони нам не залишили. Проте, ті висловлення з питань мистецтва і літератури, які розсіпані по багатьох їхніх творах, становлять колосальні скарби для нашої пролетарської естетики.

Численні ж посилання в наукових творах на імена світових геніїв літератури, оперування, для різних соціальних характеристик художніми образами з найвидатніших літературних творів, безпосередні стосунки і вплив на революційних письменників сучасників—все це свідчить про глибокий і великий інтерес Маркса і Енгельса до літератури й мистецтва.

Більше того, ранні юнацькі роки Маркса, а особливо Енгельса позначились безпосереднім впливом літературних осередків, літературного оточення. І Маркс і Енгельс віддали певну данину поетичній творчості, написавши низку поезій. За студентських років Маркс багато вивчав античну літературу та й пізніших класиків світової літератури. Біограф Карла Маркса Франц Мерінг пише про духовну страву, яку знаходив Маркс за студентських років своїх в домі батьків своєї нареченої Людвіга фон-Вестфалена. Останній був великий прихильник літератури, декламував від першого до останнього рядка цілі пісні „Іліади“, знав на пам'ять більшу частину драм Шекспіра як по-німецькому, так і по-англійському. 20-літній юнак Енгельс стоїть близько до гуртка молодих поетів в Бармені (місце народження Енгельса) на чолі з Фрайлігратом, хоча за кілька років перед тим висловився, що не вірить в своє поетичне призначення. Проте, Енгельс дуже активно цікавиться питаннями літератури, даючи блискучі своєю художньою

жорна і злетністю критичні оцінки різним літературним явищам в „Листах з Вупперталя“, які друкувалися в „Телеграфі“ Гудкова та інших творах. Не поезії присвятили себе Маркс і Енгельс. Вони віддали все своє життя для науки й практики соціалізму. Маркс створив геніальну анатомію людського суспільства. Маркс і Енгельс створили геніальну філософію пролетаріату. Але інтерес до мистецтва, насамперед, до літератури, ніколи не губився у цих великих основоположників науки й культури нової класи, пролетаріату.

Свідчення Вільгельма Лібкнехта, Поля Ляфарга, матеріали Мерінга, попри їх часто, густо неправдиві тлумачення, дають чимало відомостей про літературні вподобання Маркса. На жаль, ми не маємо таких вказівок щодо вподобань Енгельса. Але про ці вподобання треба судити не лише на підставі біографічних даних, а й на підставі тексту їхніх творів, який дає багатий матеріал. Коли говорити не про сучасників, то доводиться відзначити таких улюблених письменників Маркса: Есхіл, Гомер, Данте, Шекспір, Сервантес, Дідро, Гете. З пізніших письменників йому більше всього подобався Александр Дюма - батько, Вальтер Скот та Бальзак. Досить простежити твори Маркса, і ми побачимо, як він включає в свою теоретичну аргументацію образи улюблених письменників світу. Відомо, як часто з'являється Шекспір в творі, який своєю темою надто віддалений від літератури, а саме в „Капіталі“. І це не випадково. Шекспір був, безперечно, найулюбленіший серед улюблених письменників Маркса. Про це розповідає такий знавець особистого життя Маркса, як Ляфарг. „Маркс, каже він, дуже любив поезію, читав Есхіла у грецькому оригіналі, вважав його й Шекспіра за двох найвеличезніших драматичних геніїв, яких тільки народжувало людство. Шекспіра, якого він шанував безмежно, Маркс зробив предметом самого найдокладнішого вивчення, і знав найнезначніших дієвих осіб його драм“¹. Сам Маркс в листі до Енгельса пише: „Діти постійно читають Шекспіра“².

Це значить, що в родині Маркса Шекспір був в особливій пошані. І справді, образи Шекспіра рясніють в творах Маркса. „Образ місіс Куїкли з „Генріха IV і „Віндзорских кумушок“ Шекспіра, образ Фалстафа, образи представників капіталу первісного нагромадження, образи, які Шекспір подає з сарказмом, зустрічаємо і в „Капіталі“, і в статтях, і в листуванні. Образи з „Сону літньої ночі“ з „Багато галасу з нічого“, з „Венеціанського купця“—всіх їх рясно в „Капіталі“. Маркс вводить цілі діалоги й монологи з Шекспірових п'єс, користуючись блискуче цим художнім матеріалом для своїх наукових висновків. Відомо, як слова Шекспіра служать Марксу для образної характеристики художньої експлуатації дітей з боку капіталістів. Монолог з трагедії „Тимон Атенський“ служить Марксу за засіб для підсилення характеристики

¹ К. Маркс—збірник статей 1923 „Московск. рабоч.“

² Маркс и Енгельс—т. II.

розбишацької природи капіталістичного нагромадження. Все це різне користання з художніх образів Шекспіра свідчить про особливу пошану Маркса до великого драматурга.

З великим захопленням ставився до Шекспіра й Енгельс. Ще за молодих років Енгельс, маюючи „Ляндшафти“ Британії, писав таке: „яка дивна поезія захована в провінціях Британії. Часто здається, що ти живеш за золотих часів веселої Англії і ось-ось побачиш Шекспіра з рушницею за спиною, який крадеться серед кущів за дичиною, або дивуєшся, що на цьому зеленому гаю не розігрується в дійсності одна з його божественних комедій. Бо де би не відбувалася в його п'єсах дійсність — в Італії, Франції або Наваррі, в суті всього перед нами завжди *terra England* (весела Англія), батьківщина його чудесних простолюдинів, його мудруючих шкільних учителів, його милих, чудесних жінок; на всьому побачиш, що дія може відбуватися тільки під англійським небом. Тільки в декотрих комедіях як, наприклад, в „Сон в літню ніч“ в характерах дієвих осіб вплив півдня з його кліматом так само сильний, як в „Ромео й Джульєті“¹.

Ми не спиняємося на самій характеристиці Енгельса, яку він дає Шекспіру, як національному поетові, як поетові, який з максимальною силою відтворив Англію своєї доби. Ми тут підкреслюємо лише те захоплення, з яким за юнацьких своїх років Енгельс говорив про Шекспіра. В творах своїх Маркс часто вдається до Гете. В статтях „Райнської газети“, в „Святій родині“, а також в „Капіталі“ можемо натрапити на цілі уривки з поезії Гете. Відомо як Маркс і Енгельс використовують образ Сервантеса Санчо-Панса в своїй нищівній критиці „ширих соціалістів“.

„До улюблених поетів Маркса, свідчить Ляфарг, належали також Данте й Бернс, йому давало велику насолоду читання його дочками сатир шотландського поета, або спів романсів на текст любовних віршів Бернса“ До Бальзака ставились з особливою пошаною як Маркс, так і Енгельс. Про це свідчать недавно опубліковані документи в „Літературном наслідстві“.

Приглядаючись до списку імен світової літератури, ми бачимо, що Маркс особливо прихильний до тих письменників, які глибоко розкривають протиріччя експлуататорського суспільства, які дають найбільші реалістичні картини цього суспільства. Сюди відносяться Шекспір, Гете, Діккенс, Бальзак і інші. У самого Маркса ми знаходимо такі слова, які вказують на те, що саме його цікавило у великих реалістах. В одній статті в „Нью-Йоркській Трибуні“ від 1 серпня 1854 р. Маркс пише про англійських романістів того часу: „Сучасна блискуча школа романістів в Англії, наочні і промовисті описи якої розкрили світові більше політичних і соціальних істин, ніж це зробили всі політики, публіцисти й моралісти вкупі взяті, змалювала всі верстви буржуазії, починаючи з „вельмишановного“ рантьє і власника державних процентних паперів,

¹ Карл Маркс і Ф. Енгельс, т. II.

який дивиться згори на всі види „справи“, як на щось вульгарне, і кінчаючи дрібним крамарем й підручним адвоката. І як змалювали їх Дікенс, Теккерей, Шарлота Бронте і Гаскель! Повні самовпевнености, ненатуральности, дріб'язкового тиранства й темряви, і цивілізований світ підтвердив їх присуд тавром-епіграмою, пришпиленою до цієї класи, що вона підлабузна до тих, які стоять вище, і деспотична до тих, які стоять нижче“.

Оце реалістичне розкриття дійсности, на яке тільки спроможні були великі художники буржуазії, визначало інтерес Маркса до певних письменників. Відомо, що саме з цього погляду Маркс оцінював Бальзака. Як образи, так і висловлювання Бальзака Маркс використовує для своєї аналізи капіталістичного суспільства. В „Капіталі“, там, де Маркс каже про ролі грошей та про те, що нагромадження товарів ради самого нагромадження було б безглуздя, він зауважує: „Отак у Бальзака, який ґрунтовно вивчив всі відтинки скнарства старого лихваря, Гобсека, малюється, як впалого в дитинство саме в той час, коли він починає збирати в своїх сховищах нагромаджені товари“.¹ В другому місці „Капіталу“, говорячи про прибуток та про те, що в умовах капіталістичного виробництва навіть некапіталістичний продуцент підпорядковується капіталістичним уявленням, Маркс також вдається до Бальзака і пише: „В своєму останньому романі „Селяне“ Бальзак, загалом знаменитий своїм глибоким розумінням реальних відносин, влучно змальовує, як дрібний селянин дурно виконує різні роботи для свого лихваря, щоб зберегти його прихильність, і при цьому вважає що нічого й не дарить лихвареві, бо йому самому його власна праця не коштує жодних витрат. Лихвар в свою чергу вбиває таким чином двох зайців разом. Він звільняється від витрат на заробітню платню і все більше й більше облутує петлями лихварських тенет селянина, якого все більше руйнує відтягання від праці на власному полі“.²

Глибоке розуміння і відтворення економічних відносин капіталістичного суспільства—оця риса Бальзакової творчости найбільше і вабить Маркса. Це саме вабило й Енгельса в Бальзакові. „Бальзак, пише він, якого я вважаю за набагато більшого художника-реаліста, ніж всі Золя минулого, сучасного й майбутнього, у своїй „Людській комедії“ дає нам найяскравішу реалістичну історію французького суспільства“.³

Зрозуміло, що Маркс і Енгельс знали справжній світогляд Бальзака, справжній його симпатії. Але вони брали з його літератури те, що допомагало аналізувати капіталізм, вони цінили ті скарби художнього відтворення дійсности, які класово обмежено й обумовлено створив великий хист буржуазного художника-реаліста.

¹ Карл Маркс—„Капітал“, т. I.

² Карл Маркс—„Капітал“, т. III, розд. I.

³ Литературное наследство т. II.

І в Гете вони цінили художника-реаліста. Характерно, що Гете, у відмінну від Шіллера, не мирився з кантівською філософією й естетикою. З приводу кантівського агностицизму молодий ще Гете писав: „Навіщо вигадувати непотрібні таємниці, краще опановувати необхідні й дійсні“.

„В природі, каже він, немає такої таємниці, яку вона донебудь не відкрила би перед очима уважних спостерігачів. Як далеко і як глибоко спроможний людський дух просякнути в свою й світов таємницю, цього ніколи не можна ні визначити, ні обмежити“.

В Гете Маркс і Енгельс цінили революційну, протестантську сторону його творчості, не приймаючи цілу його творчість. Маркс цинить насамперед створені Гете образи бунтарів — штурмерів. Зокрема він відзначає геніальний твір Гете „Гец Фон-Берліхінген“. В образі Геца Гете малює бунтаря проти імператорів та князів. Гец стає на чолі повстанців селян, які бунтують проти федалів. Але бунтар — представник слабівільного міщанства. Гец не розумів справжньої класової суті селянського повстання, і коли останнє набирає гострих класових форм, Гец відходить від цього руху. Маркс цинив у цьому образі саме те, що він характеризує представника доби, яка гине, що він характеризує такий соціальний конфлікт, який має всесвітньо-історичне значення. Марк і Енгельс, очевидно, цинили ті твори Гете, які були просякнуті протестом проти федалізму та християнства. Цей протест виявляється в „Прометей“, „Магомет“, „Прафауст“. Але Гете двоїтий. В його творчості виявляється струм іраціоналізму та песимізму. Характерні з цього погляду „Страждання молодого Вертера“.

Вертер — це вже не образ бунтаря, а навпаки — образ людини повної безсилля й безволля. Ця двоїстість Гете дістає яскраву характеристику з боку Енгельса. „Гете двоїким способом ставиться до німецького суспільства свого часу. То він ставиться до нього вороже і намагається тікати від того, що йому гидко, як от в „Іфігенії“, і взагалі й під час подорожі по Італії, він повстає проти нього, як Гец, Прометей та Фавст, він у Мефістофелі гостро глузує з нього; то, навпаки, ставиться до нього приязно, мириться з ним, як здебільшого в „Лагідних Ксеніях“ та в багатьох прозаїчних творах, прославляє його, як у маскарадних походах, навіть боронить його від історичного руху, що наближається, приміром, по всіх творах, де він говорить про французьку революцію. Це не окремі сторони німецького життя, які Гете визнає, відмінно від інших, що вони огидні йому. Частіше тут виявляються різні настрої; у ньому точиться довга боротьба між геніальним поетом, якого верне від убогости його оточення та розважливим сином франкфуртського міського радника, або ваймарським міністром, що мусить замиритися з суспільством і при звичаїтися до нього. Отже, Гете то великий, то дріб'язковий, то гордовитий геній, що насміхається й ненавидить увесь світ, то обережний, невибагливий вузький філістер. Навіть Гете не міг подолати німецьку вбогість; навпаки, вона пе-

ремагає його і ця перемога вбогости над найбільшим німцем—найкращий доказ того, що її взагалі можна подолати зсередини¹.

Зазначена оцінка Гете вказує нам, що в Гете Маркс і Енгельс цінили ту сторону його творчості, яка відбивала розлад і протест проти тодішньої дійсності. Але сама двоїстість Гете, характеризуючи природу самого німецького бюргерства, була дуже повчальна і тому приковувала до себе увагу великих учителів.

Коли Данте цікавив Маркса як останній поет середньовіччя, що розуміє нові суспільні зміни і є провозвісник нової буржуазної культури, і що отже є і перший поет нових часів, то Сервантес вабив своєю сатирою на віджилий лад, своїм блискучим розвінчанням епосу лицарства, то Бернс цікавив своїм демократично-революційним протестом проти соціального й національного гніту. Уже самий список імен великих письменників характеризує те, чого саме дошукувалися і що поцінювали в літературі основоположники наукового соціалізму. В літературі вони поцінювали все те, що дає максимально широке відтворення дійсності, що скеровано проти старого і сприяє революціонізуванню суспільної свідомості, що служить їм самим, як великим теоретикам соціалізму, допоміжною зброєю в їхній пропаганді й боротьбі. Це відношення до літератури особливо яскраво виявляється на ставленні Маркса й Енгельса до своїх сучасників—письменників.

Маркс приділяє величезну увагу письменникам—представникам революційної демократії. Критикуючи гостро поезію „Молодої Німеччини“, яка відбиває настрої примиренсько-ліберальної буржуазної інтелігенції, Маркс і Енгельс докладають багатьох зусиль над перевихованням поетів войовничої, революційної дрібно-буржуазної демократії (Гайне, Герваг, Фрайліграт, Веерт). Маркс і Енгельс, у відміну від буржуазних істориків, ніколи не зв'язували революційних політичних поетів 40 років з „Молодою Німеччиною“. Енгельс гостро критикує „Молоду Німеччину“ за її приміренство й псевдо-тенденційність: „Все більше входило в звичку,—пише він в „Революції й контрреволюції в Німеччині“ про Лаубе Кюне, Муките—особливо у літераторів нижчого гатунку, компенсувати брак літературної майстерності в їх творах політичними натяками, які забезпечували успіх у публіки. Вірші, романи, рецензії, драми—всі продукти літератури напихалися, як казали тоді, тенденцією, ц. т. більш або менш обережними виявами антиурядових настроїв“. Політична поверховість, ідейна плутанина, примиренство, низька художність—ось оцінка, яку дістає після липневої революції „Молода Німеччина“. Творчість Гайне відбиває і світогляд радикальної буржуазії, і впливи ідеології пролетаріату. Шлях Гайне був складний і суперечливий. Дедалі Гайне розуміє, що буржуазна республіка не вічна і що її неминучо замінить вища форма суспільного устрою—комунізм. Ще 1843 року Гайне писав: „Я кажу про комуністів, єдину партію у Франції, що заслуговує

¹ Цитую за Францом Мерінгом. „Етюди на літературно-естетичні теми“.

на безумовну повагу. Я однаково братиму на увагу рештки сенсимонізму, якого наслідувачі все ще існують під незвичайними назвами, як і фур'єристів, що все ще виявляють свіжу й бадьору активність, але ці гідні поваги люди діють тільки під впливом слова, соціального питання, як такого, прищепленого поняття, їх не підганяє демонічна конечність, вони не є наперед визначені слуги, що за їхньою допомогою вища світова воля здійснює свої могутні присуди. Рано чи пізно розпорошена сім'я сексимонізму і весь головний штаб фур'єристів перейдуть на бік армії комунізму, яка дедалі все більше зростає, і повільно візьмуть на себе, так би мовити, ролю отців церкви". Отже, Гайне вірить в неминучість перемоги комунізму. Проте, він виявляє страхіття перед цією перемогою. "Із страхом і жахом думаю про той час, коли ці темні іконоборці здобудуть владу. Своїми мозолястими руками вони без жалю розіб'ють мармурові статуї краси, такі дороги моему серцеві. Вони знищать все те фантастичне безділля та зовнішній блиск мистецтва, що були такі любі поетові. Вони повирубують мої лаврові гаї і садитимуть там картоплю"...

Гайне усвідомлює історичну роль пролетаріату, але не подолує до кінця свій буржуазний індивідуалізм. Однак те, що Гайне розуміє історичну роль пролетаріату і неминучість перемоги комунізму, дало великі наслідки в його поетичній творчості, а це у великій мірі відбувалось під безпосереднім впливом Маркса.

Маркс завербував Гайне до складу співробітників „Німецько-французьких щорічників". І між ним і Гайне, починаючи з 1844 року встановлюються щільні дружні стосунки. Цілі години вони провадили в бесідах та дискусіях. Маркс дає Гайне поради і штовхає його на шлях політичної революційної поезії. Під впливом Маркса Гайне дає такі революційні поезії, як „Нова весна", „Сучасні вірші". Особливо визначається написана під впливом Маркса поема „Німеччина. Зимня казка". Тут Гайне дає шедевр політично-революційної лірики. Тут, як і в „Пісні ткачів" Гайне дає певні зразки своєї революційної лірики. На ці праці Маркс здійснював свій можливий вплив. У листі до Маркса Гайне пише про „Зимову казку". „Адже нам треба так мало слів, щоб зрозуміти один одного". Гайне пише так, очевидно, тому, що Марксу справді було відомо багато про думки й настрої Гайне. Великий мислитель знав добре суперечливість світогляду великого поета, але він цинив в ньому революційні поривання і він сприяв тому, щоб поет усвідомив історичний процес і служив революційно-політичним завданням.

Цинив високо Маркс і Фрайліграта. Виступивши, як поет революційної буржуазної опозиції, Фрайліграт під впливом Маркса все більше просякав свою творчість мотивами соціалістичної пролетарської боротьби. Маркс дає безпосередні літературні замовлення Фрайліграту. З цього погляду є дуже цікавий лист Маркса до Фрайліграта, в якому він рекомендує скласти „пісні в честь Нового світу". „За нинішніх обставин, пише він, мені здається більш легкою справою писати у віршах, ніж у прозі, чи то в поетичному,

чи в гумористичному дусі. Коли б тобі, колинебудь спало на думку художньо перетворити гумор, властивий твоїй африканській величі в приватному життю, ти, я певний, і в цій галузі мав би велике значення“.

Фрайліграт так само, як і Гайне, не розумів наукового соціалізму, дарма що був навіть членом Комуністичної спілки. Маркс, однак, цінив прихильність Фрайліграта до соціалізму і вимагав тактичного ставлення до нього, як великого революційного художника. У листі до свого знайомого Маркс пише про Фрайліграта:

„Наш Фрайліграт є у приватному житті найлюбіша й найлагідніша людина, із щирим патосом, але це не позбавляє його критичного ставлення до явища і не робить з нього марновірного. Він справжній революціонер і цілком чесна людина, а так я похвалив би тільки небогатих. Проте поет, хоч якою він був би людиною, потребує оплесків та захоплення. Я гадаю, що це річ природня. Я пишу тобі все це тільки для того, щоб звернути увагу на те, що в листуванні з Фрайлігратом ти повинен пам'ятати про різницю між поетом і критиком“.

Тактовність, якої сам Маркс дотримується і якої він вимагає від інших у ставленні до Фрайліграта, як і до інших поетів, не заважає Марксові змінити цілковито свій тон, коли Фрайліграт відходить від партії і замикається в особисті філістерські інтереси. „Що ти знатимеш про поета хатнього припічку,— пише Маркс Енгельсові 2 вересня 1870 року.—„Навіть історичні катастрофи, які нині відбуваються, служать йому лише приводом для виховання власних дітей“. Справді, в останній період життя Фрайліграта Маркс змінив своє ставлення до нього. Але найбільш значна й краща частина творчості поета припадає на час приятелювання й впливу Маркса.

До цієї ж плеяди революційних політичних співців 40—50 років, з якими мав, хоч і в меншій мірі, зв'язки Маркс, належить Герверг. На творчість Герверга Маркс безпосередньо не впливає, але певна частина цієї творчості знаходить прихильну оцінку з боку Маркса. Найближче до Маркса й Енгельса стояв перший поет раннього соціалізму, перший німецький пролетарський поет Веерт. Пройшовши шлях буржуазної романтики й дрібнобуржуазного народника, Веерт еволюціонував до комунізму. Веерт бере активну участь у комуністичному рухові. Щодо його поетичної фізіономії, то Енгельс називає його „першим і найвидатнішим поетом німецької робітничої класи“. Починаючи з 1845 року, Веерт регулярно листувався з Марксом і Енгельсом, надсилав їм свої оповідання й вірші. Того ж 1845 року Веерт якийсь час живе вкупі з Марксом в спільному помешканні. Зрозуміло, що ідейний вплив Маркса сильно позначався на світогляді і на творчості Веерта. В таких віршах Веерта, як „Ланкаширські пісні“, „Індустрія“ вперше в німецькій поезії відтворюється матеріалістичне розуміння ролі пролетаріату та індустрії, як основи нового суспільного ладу.

Маркс і Енгельс не тільки приділяють велику увагу перевихованню дрібнобуржуазних письменників. Вони придивляються до нових творчих сил, які починає висувати робітничий клас. Вони надають величезного значення вихованню робітників-письменників. В полеміці з Бруно Бауером вони кажуть: „Якби критика була більш знайома з рухом нижчих класів, їй було би відомо, що упертий опір, який зустрічають нижчі класи в практичному житті, викликає в них постійні зміни. Нова прозаїчна й поетична література, яка виходить в Англії й Франції з нижчих класів, показала би критиці, що нижчі класи вміють духовно підноситися і без безпосередньої опіки святого духа критичної критики.¹ Ми досі характеризували ставлення Маркса й Енгельса до своїх попередників—письменників, також до сучасників. Окремо ж треба спинитися на їх ставленні до античного мистецтва.

III

Ми вже сказали, як Маркс і Енгельс дуже цінили Есхіла, Гомера. Але вони давали, крім того, загальну характеристику античного мистецтва, і ця характеристика дуже висока. На підставі цього різні буржуазні теоретики, як і всілякі вульгарні марксисты, давали свої фалшиві тлумачення. Досить згадати неокласиків, які намагалися підперти свої заклики до класицизму перекинутим тлумаченням Марксової думки про античне мистецтво. Перекичували тут ліфовці в особі теоретика Арватова. Ціком фалшиво Арватов нав'язував Марксові думку про те, що цінність античного мистецтва вимірюється лише самою античною добою. Маркс сказав про мистецтво греків, що воно продовжує нам давати художню насолоду, в певному розумінні „зберігає значіння норми й недосконалого зразка“. Але це не значить, що Маркс підходив до античного мистецтва позаісторично, що він закликав відновлювати античне мистецтво. Навпаки, Маркс підкреслював, що грецьке мистецтво є продукт своєї доби, і є воно неповторне.

„Грецьке мистецтво обумовлює грецьку мітологію, ц. т. природу й суспільні форми, які вже дістали несвідому художню обробку в народній фантазії. Це її матеріал. Але не кожна мітологія і не кожна несвідомо обробка природи. Єгипетська мітологія ніколи не могла би стати ґрунтом і матернім лоном грецького мистецтва. Однак, у кожному разі, це (повинно) бути мітологія.

Відтак такий суспільний розвиток, який виключає всіляке мітологічне ставлення до природи, всіляке мітологізування природи, який вимагає від художника незалежної від мітології фантазії, не (могло би) в жодному разі (створити ґрунт) для грецького мистецтва“.

Маркс, як бачимо, наголошує на тому, що лише певна форма суспільної свідомості могла породити грецьке мистецтво. Грецьке мистецтво, отже, нерозривно зв'язане з суспільною свідомістю та

¹ Маркс і Енгельс, твори т. III.

відносинами своєї доби. Всіляке звертання до античного мистецтва Маркс кваліфікував, як реставраторство, що має свою класову суть. Власне, справжнього відновлення античного мистецтва Маркс і не припускав. „Чи можливий, каже Маркс, Ахілес з порохом і оливо? Або взагалі Іліяда поруч з друкарським варстатом й друкарською машиною? І хіба не зникають неминуче казання й пісні, і музи, і тим самим і неспбхідні передумови епічної поезії разом з друкарською підоймою?“

В цих словах Маркса заховано багатозначну думку. Тут ми маємо вказівку на те, що не тільки ті ідеї, які властиві грецькому мистецтву, не можуть мати ґрунту в іншому суспільному ладові, але й образи і певні види літератури, властиві лише античному світогляду, неповторні, а зникають разом зі зміною суспільних відносин. Маркс тут гостро б'є по всіх реставраторах, по всіх прихильниках теорії іманентности в мистецтві.

Відомо, як Маркс викривав справжню класову суть тих, які натягали на себе античну машкару. Про представників французького класицизму Маркс казав, що „вони розуміли греків саме так, як це відповідало їх власним естетичним вимогам“. Як же, однак, розуміти слова Маркса про те, що „грецьке мистецтво зберігає значіння норми й недосяжного зразка“? Адже, з цього виходить, що античне мистецтво є найдосконаліше, рівного якому немає. Маркс справді вважав, що античне мистецтво своєрідне в своїй класичній красоті, і як таке, воно, порівнюючи з новим мистецтвом, взагалі з мистецтвом цілої історії суспільства, яке базується на приватній власності, було неперевершене.

Як же це можливо було на низькому рівні суспільного розвитку створити таке неперевершене мистецтво? Чи це не суперечить марксистському твердженню про залежність мистецтва від суспільних відносин та суспільної ідеології?

Інші буржуазні теоретики намагались саме розцінювати розквіт античного мистецтва, як щасливий виняток, який можна проте надісторично абсолютувати, а відтак і переносити цілковито у всіх своїх формах на інші історичні періоди. Насправді розквіт грецького мистецтва стоїть в повному зв'язку з економічно-політичними обставинами античного світу.

Величезний розвиток торгівлі, мореплавства, ремісництва, бурхливий розвиток і зміни способів продукції, народження й розвиток нових міст—все це робить велику революцію в свідомості людей. Ламаються релігійні пута, хоча релігія зберігає ще свою силу. З'являється нове ставлення до світу, в якому виявляються елементи стихійного матеріалізму й діалектики. Зростає наука, філософія й мистецтво. Мистецтво досягає високих вершин. Розуміло, що античний світ є нижчий рівень суспільного розвитку, порівнюючи з іншими, пізнішими суспільними формаціями, де мистецтво не досягало такого своєрідного, властивого розквіту. Про цю суперечність Маркс каже: „Відносно мистецтва відомо, що певні періоди його розквіту не стоять в жодній відповідності з загальним

розвитком суспільства, а відтак також і з розвитком матеріальної основи останнього, яка складає як би скелет його організації". Тут не йде мова про незалежність від суспільного розвитку. Тут не сказано, що характер, зміст мистецтва не зв'язаний цілком з певним станом суспільного розвитку. Тут лише сказано про нерівномірність розвитку, про те, що на нижчому щаблі суспільного розвитку певні форми суспільних відносин, певні обставини могли створити умови для великого розвитку мистецтва.

Те, що в Греції був низький рівень виробництва, не завадило тому, щоб тут розквітло мистецтво, яке своїм характером і змістом цілком відповідало суспільній свідомості цієї доби. Енгельс каже, що „тільки рабство створило можливість більш широкого розподілу праці між хліборобством і промисловістю, і завдяки цьому, розвитку древньо-грецького мистецтва. Без рабства не було б грецької держави, грецького мистецтва й науки, без рабства не було б Риму. А без підвалини, закладеної Грецією й Римом, не було б також і сучасної Європи". Іншими словами, рабство було й необхідне, і історично прогресивне, і не тільки не перешкоджало на певному етапі, а було суспільною базою античного мистецтва. Маркс казав про тодішню економіку, що „рабство ще не встигло оволодіти виробництвом в скількинебудь значній мірі, а тим часом громадське володіння вже розклалося". Саме цей спосіб виробництва даного періоду, економічна основа якого є дрібне селянське господарство й виробництво самостійних ремісників досягає певного розвитку, проявляє всю свою енергію, набирає класичної форми. Нерозвиненість виробництва, поділ праці, який не роз'єднує ще індивідууми й суспільство у значній мірі, сама праця, яка на цьому етапі не приходить в сутичку з естетичним почуттям, — це все створює умови, сприятливі для найбільш гармонійного, більш пропорційного, більш чіткого цілеспрямовання духовних сил суспільства, отже максимальної довершеності форми мистецтва, то ж і максимальної адекватності цієї форми суспільному змістові. Нічого подібного не могло бути в капіталістичному устрої, де відокремлення засобів виробництва і експлуатація позбавляють працю будь-якої естетичної зацікавленості. Маркс неодноразово зазначав, що буржуазний спосіб виробництва самою своєю суттю ворожий мистецтву. „Капіталістичне виробництво вороже декотрим галузям духовного виробництва, як мистецтво й поезія". Не розуміючи цього, можна прийняти до вигадки XVIII ст., яку висміяв уже Лесінг: „оскільки ми в механіці пішли далі древніх, то чому нам би не створити й епос. І ось з'являється Генріяда замість Іліади"¹. В цих словах Маркс підкреслює цілковиту залежність навіть певних жанрів літератури від форм суспільної свідомості певної доби. Та разом з цим Маркс каже про ворожість капіталізму мистецтву. В капіталістичному суспільстві мистецтво само стало предметом торгівлі і перетворилося в товар. „Мінова вартість палацу може бути оцінена в певній

¹ К. Маркс—Теорія додаткові вартості.

кількості коробок вакси. Навпаки, лондонські фабриканти виражають вартість багатьох коробок вакси в своїх палацах¹. Дуже яскраво підкреслював залежність буржуазного мистецтва від капіталу Ленін: „Свобода буржуазного письменника, художника, актриси є лише замаскована (або лицемірно маскована) залежність від грошового лантуха, від підкупу, від утримання“².

Ці характеристики буржуазного мистецтва не означають, що Маркс або Ленін заперечували ролю або заслуги буржуазного мистецтва, їх високу мистецьку цінність. Добре відомо, що й Маркс і Ленін ставилися з величезною увагою до багатьох класиків світової буржуазної літератури. Але в цій літературі вони відрізняли завжди ту її частину, яка зв'язана з раннім періодом революційної боротьби за нові, прогресивні форми суспільного ладу, і ту частину, яка відбиває ідеали буржуазії, що вже запанувала, або йде вже до загибуні. Саме в молодий період свого революційного наступу буржуазія висуває найгеніальніших письменників. Загалом же буржуазія не створила такої класичної завершеності й універсального мистецтва, як це створили греки.

Звідси Маркс не робив таких висновків, що треба вертатися до античного мистецтва, або що буржуазний лад є назадицький, порівнюючи з античним. Навпаки, часом навіть негативне в буржуазному суспільстві Маркс також визнавав за закономірне й історично прогресивне. „Візьмімо заробітню платню з погляду самого негожого в ній, в тому, що моя діяльність є товар, в тому, що я геть стаю продажним, завдяки цьому зникало все патріархальне, бо лише зиск, купівля і продаж становлять єдиний зв'язок, грошові відносини становлять єдиний стосунок між підприємцем і робочим... Променяєте сійво загалом перестало освіщати відносини старого суспільства, бо вони перетворились у звичайні грошові відносини. Так само всі так звані вищі роди праці, інтелектуальний, художній і т. д. перетворились в предмети торгівлі і позбавились таким чином попереднього свого ореола. Яким величезним прогресом з'явилося те, що всі функції попів, лікарів, юристів і т. д., відтак, релігія, юрис пруденція і т. д. стали, отже, визначатися переважно лише за їх комерційною вартістю“.

Геніальний основоположник матеріалістичної діалектики визначає прогресивність того, що хоч і негативне, але закономірно зв'язано з вищою формою суспільного розвитку. Маркс, прсте, підкреслює всю обмеженість розвитку буржуазного мистецтва навіть в період розквіту цієї класи. Нічого вже говорити про період занепаду капіталізму, розкладу його—тоді він стає гальмом розвитку і виробничих сил, і всіх видів культури. Тільки ліквідація буржуазного способу виробництва дасть такий розквіт мистецтва, який перевершить найбільші зразки як буржуазного, так і античного мистецтва. Тоді, коли за словами Енгельса „продуктивна праця, замість

¹ К. Маркс—К критике политич. экономии.

² Ленін, твори, т. VIII.

бути засобом закріпачення, стала б засобом звільнення, надаючи кожній особі можливості розвиватися в усіх напрямках і виявляти всі свої здібності як фізичні, так і духовні, — тоді мистецтво на новій, вищій основі, розквітає“.

Цей процес відбувається нині в СРСР, де пролетаріят під керівництвом партії та її вождя т. Сталіна. будує соціалізм, де „праця обернулася в справу честі, слави, доблесті й героїства“ (Сталін). Тут нині створено передумови для величезного розквіту всіх видів мистецтва. І саме оцей розквіт мистецтва в умовах переможної пролетарської революції мав на увазі Маркс, коли, говорячи про грядуче мистецтво, він сказав такі слова: „Чоловік не може зробитися знов дитиною, не стаючи смішним. Але хіба не радує його наївність дитини і хіба сам він не повинен прагнути того, щоб на вищому щаблі відтворити своє справжнє ество, і хіба в дитячій природі в кожную епоху не оживає її власний характер в його не-прикрашеній правді“.

Ці слова Маркса найбільше перекручували. Вороги марксизму витруювали з них основне діалектичне ядро і робили собі підпертя для теорії надкласовості мистецтва. Насправді, Маркс тут в образній формі ставить проблему про людяність мистецтва, про таке мистецтво, в якому естетичні ідеали певної класи є максимально прогресивні, максимально людяні, максимально універсальні. Античне мистецтво, будучи класовим мистецтвом, могло бути людяним до такої міри, до якої ніколи не могло підвестися буржуазне мистецтво. Але справжнього апогею людяности, зовсім нової соціалістичної якості досягає пролетарське соціалістичне мистецтво, яке нині служить інтересам всіх трудящих мас, тобто більшості людства.

Класова послідовність і непримиренність пролетарського мистецтва збігається з інтересами більшості людства, яке пролетаріят під керівництвом партії веде до безкласового соціалістичного суспільства. Ось який сенс мають слова Маркса про „відтворення на вищому щаблі свого справжнього ества“. На вищому щаблі соціалістичного будівництва в СРСР ми творимо соціалістичне мистецтво, яке досягатиме найбільших вершин ідейности й художньої досконалости. Це мистецтво буде найвищий синтез, який включає в себе величезні скорби й античного й пізнішого буржуазного мистецтва. „Без ясного розуміння того, казав Ленін, що тільки точним знанням культури, створеної всім розвитком людства, тільки переробкою її можна будувати пролетарську культуру—без такого розуміння, нам цієї задачі не розв'язати. Пролетарська культура не з'являється, виплигнувши невідомо звідки, як вигадка людей, які називають себе спеціалістами з пролетарської культури. Це все нісенітниця. Пролетарська культура повинна бути закономірним розвитком всіх запасів знання, яке людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, поміщицького суспільства, чиновницького суспільства¹. Пролетарське мистецтво, отже, вибираючи й

¹ Ленін—твори, т. ХХУ.

перероблюючи скарби мистецтва цілого людства, досягне свого найбільшого розквіту, рівного якому ще не було у цілій людській історії.

Докладних висловлювань спеціально про мистецтво пролетаріату ми не знаходимо у Маркса й Енгельса. Тут вніс своє Ленін, який розпочав новий етап в розвитку марксизму. Величезне значення Леніна є в тім, що він вперше ставить питання про визрівання й роль пролетарської літератури в умовах капіталістичного суспільства, як зброї в боротьбі за перемогу пролетарської революції, уперше розробляє питання про пролетарську літературу за диктатури пролетаріату, розробляє питання про взаємини пролетарської культури з культурною спадщиною. Всі ці праці Леніна, як і праці Сталіна над проблемами національної формою і соціалістичної змістом культури, збагачують марксистську науку про мистецтво і становлять головні підвалини літературної політики й практики першої великої соціалістичної країни.

IV

Маркс і Енгельс провадили рішучу боротьбу проти ідеалізації мистецтва, проти заперечення його класової обумовленості. Не тільки буржуазні теоретики, а й дрібнобуржуазні соціалісти культивували таку думку, що мистецтво не має суспільного характеру, а є індивідуальне. Той факт, що в буржуазному суспільстві є окрема, ніби незалежна, група митців, не зв'язана безпосередньо з капіталістичним виробництвом, тлумачили, як доказ надкласовості мистецтва. Маркс і Енгельс нещадно викривали ці фалшиві теорії, цим самим роззброюючи цілу буржуазну ідеалістичну естетику, творячи нову естетику пролетаріату. Маркс і Енгельс аналізують місце митця в капіталістичному суспільстві і показують, що його нібито відокремленість, як і індивідуалістичність є ніщо інше, як наслідок капіталістичного поділу праці. У відповідь Штирнеру, який ділить працю на загальну, спільно-людську, єдиничну, індивідуальну, відносячи сюди мистецтво, Маркс і Енгельс кажуть, що „виключна концентрація художнього хисту в окремому індивіді і зв'язане з цим притиснення його в масі—є наслідок розподілу праці“. „Одна кажуть вони, назва його діяльності, достатньо ясно відбиває обмеженість його професійного розвитку та його залежність від розподілу праці“¹. Розподіл праці впливає не тільки на класове розшарування, а й на структуру буржуазної класи. В пануючій класі праця ділиться на духовну й матеріальну. Ця класа виділяє з свого середовища спеціальну групу людей—мислителів, поетів, митців,—які обслуговують інтереси класи, для яких, за висловом Маркса й Енгельса: „головним засобом матеріального існування є вироблення ілюзій цієї класи про саму себе“². Інша, активніша частина класи

¹ Архів Маркса і Енгельса, т. IV.

² Маркс і Енгельс, т. III, вид 1930 р.

зайнята матеріальними ділами. Між цими двома частинами можуть бути суперечки, конфлікти, але відбуваються вони в межах одної класи, а коли класі загрожує небезпека, тоді обидві частини виступають як єдина класа з єдиними спільними інтересами. Отже, твердження про надкласовість, про індивідуальний характер мистецтва належить також до тих ілюзій, які буржуазні ідеологи творять порядком обслуговування інтересів буржуазії.

Маркс і Енгельс підкреслюють суспільний характер кожної індивідуальної діяльності: „Навіть тоді, коли я займаюсь науковою і т. і. діяльністю, діяльністю, яку я можу виконати сам, без безпосередніх стосунків з іншими—я всеж дію *суспільним способом*, бо дію на людину. Мені не тільки дано у вигляді суспільного продукту матеріал для моєї діяльності—в тому числі і сама мова, при допомозі якої виявляється діяльність мислителя, але й *моє власне буття є суспільна діяльність*, тому те, що я роблю з себе, я роблю з себе для суспільства, усвідомлюючи себе, як суспільну істоту. Отже, діяльності позасуспільної не існує. Тому в класовому суспільстві творчість поета, композитора, маляра буде конче класово-обумовлена. Тому кожне мистецтво ідеями своїми, темами, художньою формою є продукти певної доби і класової дійсності. Нещадно глузували з „ширих соціалістів“ Маркс і Енгельс, коли вони творчість великих художників, як Рафаель, або Леонардо да Вінчі, розглядали поза часом й простором, приписуючи це щасливому винятку індивідуального надхнення. Санчо (тут Маркс має на увазі Штирнера—С. III.) уявляє, ніби Рафаель створив свої картини незалежно від того поділу праці, який існував в його добу в Римі. Коли б він порівняв Рафаеля з Леонардо да Вінчі й Тиціаном, він побачив би, що творчість першого залежить від тодішнього розквіту Риму, який відбувся під флорентійським впливом, творчість Леонардо—від соціальної обстанови, а Тиціана—від зовсім іншого історичного розвитку Венеції. Творчість Рафаеля, як і всякого іншого художника, була обумовлена до нього технічними успіхами в мистецтві, організацією суспільства і поділом праці у всіх країнах, з якими перебувала в зносинах його батьківщина. Чи вдасться індивіду як Рафаель, розвинути свій талант—це цілком залежить від попиту, який в свою чергу, залежить від поділу праці і створених ним умов утворення людей¹.

Маркс і Енгельс з властивою чіткістю застосовують історико-матеріалістичну методи до аналізу мистецтва різних періодів. Аналіз ця дає геніальні зразки матеріалістичної діалектики в застосуванні до мистецтва. Величезне значіння цих висловлень ми зрозуміємо тоді, коли згадаємо, що перед тим панувала безмежно ідеалістична естетика, яка йшла переважно від Канта. Кантівська естетика мала величезний вплив на мистецтвознавчу думку. Згадаймо, що ціла смуга німецького романтизму розвивається під зна-

¹ Архів Маркса й Енгельса, т. IV.

ком цієї естетики. Та й пізніше ці впливи кантівської естетики не припиняються. Ми не кажемо про нинішніх буржуазних ідеологів, які виступають під прапором неокантианства. Але і Плеханов, і Меринг не вільні у своїх мистецьких концепціях від впливів Канта. Тим часом теоретичні погляди Маркса й Енгельса всім своїм вістрям скеровані проти ідеалістичної естетики. Кант виносив мистецтво за межі досвіду. Естетичність якогось предмету ми, на його думку, сприймаємо незалежно від нашого світогляду, який, як нам відомо, сам виробляється в практиці життя й боротьби, а через апіорні, дані нам раніше, ніж досвід, форми почуттєвості й розсудку. Мистецтво, за Кантом, абстрактне, пасивне, споглядальне, й зрозуміло, антиутилітарне. „Коли мене хтонебудь питає, чи я вважаю красивим палац, який стоїть переді мною, то я можу на це відповісти, що не люблю таких речей, які зроблені просто для споглядання, або ж відповісти на зразок Захема, що йому в Парижі подобаються більше всього ресторани; я можу ще, крім того, в дусі Русо напасти на гоноровитість сильних світа, які витрачають піт народній на такі зайві речі. У всьому цьому зі мною можуть погодитися, але не про це тепер іде мова. Бажано тільки знати, чи з'являється в мене почуття насолоди. одноразово з простою уявою про предмет, хоч би як байдуже я не ставився до існування цієї уяви. Всяка людина повинна погодитися, що те міркування про красоту, до якого примішується хоч найменший інтерес, надто партійне, і не є чисте міркування про красоту. Щоб відогравати в питаннях смаку ролю, треба бути зовсім незацікавленим в існуванні речі, а ставитися до цього зовсім байдуже“¹. Ця естетична філософія є яскраво ідеалістична, є ворожа матеріалістичній кавзальності та об'єктивності.

Гегель критикував суб'єктивний ідеалізм в естетиці Канта. Гегель розглядає естетичну свідомість людини з погляду історично-діалектичного процесу. Для Гегеля в мистецтві існує не тільки форма, а й зміст, до того ж замість визначає форму. В цьому Гегель далеко пішов вперед від Канта. Але й для Гегеля предмет мистецтва повинен розглядатися сам по собі, в своїй незалежній предметності. „Без сумніву, каже він, людина розуміє його, але чисто споглядально, розумово, а не практично, він не має жодного відношення ані до бажання, ані до волі“¹. Визнаючи, що мистецтво є продукт свідомості, Гегель саму свідомість відриває від практики. Красота є породження абсолютного духу, тому краса набирає характеру божественного, містичного начала. Гегелівська естетика є, отже, теж ідеалістична. Маркс, а за ним і Енгельс перекидають цей філософський ідеалізм, даючи класичні зразки застосування цілої своєї матеріалістично-діалектичної філософії до конкретних питань мистецтва.

Одна з найважливіших засад, яку обґрунтовують вони — це історична й класова обумовленість мистецтва. Виходячи з цього, вони

¹ Гегель — Курс естетики, кн. I.

² Кант — Критика способності судження.

рішуче обстоюють партійність мистецтва, політичну активність його, бойову його спрямованість. Пригадаємо, як Енгельс критикує поета Бека за те, що, змальовуючи злидні мас, він апелює до сумління буржуазії, замість розкрити її хижацьку суть і мобілізувати маси до активної боротьби: „Поет загрожує не знищенням суспільних відносин, на яких вона тримається, він хоче лише більш гуманного застосування ним своєї моці. Він скиглить з приводу того, що банкири є не соціалістичні філантропи, мрійники, які прагнуть ошчасливити людство, а просто банкири. Бек оспівує полохливе міщанське убозтво, „злидні“ з його бідними, лагідними і непослідовними бажаннями, „злидаря“ у всіх його формах, а не гордого, гнівного й революційного пролетаря“. „Слабодухість і глупість, бабська сентиментальність, жалюгідне прозаїчно-тверезе міщанство — така музика цієї катеринки, і вони (загрози Бека—С. Щ.) дурно насилують себе, щоб здаватися страшними. Вони стають лише смішні“¹.

Ця критика Енгельса, скерована проти дрібнобуржуазного робочолюбства, має актуальне значіння й нині. Бо і тепер ми натрапляємо в літературі на такого гатунку тред'юньйоністські мотиви й теми. Енгельс закликає до справжньої партійності в літературі, яка диктувала би поетові необхідність показати пролетаря-борця, проїняти твір бойовим духом, що мобілізує свідомість і психіку мас. З великим сарказмом говорить Енгельс про поетів, які блукають у хмарах, і цим поетам він протиставляє „активну істоту, яка стоїть всередині дійсного суспільства“. „Для практичного матеріаліста, казали Маркс і Енгельс, тобто комуніста йдеться про те, щоб революціонізувати сьогоднішній дійсний світ, щоб практично взяти речі, які він застає, і їх змінити“. Ці слова цілковито стосуються й мистецтва.

Більш безпосередньо й більш докладно розвинув думки про партійність мистецтва Ленін. Яскраво сформульовані Ленінові думки про партійність в статті „Партійна організація й партійна література“. Ленін обґрунтовує ту думку, що „вільної“ літератури не існує та що справді вільна є та література, яка служить партії пролетаріату, яка, отже, просякнута найвищими ідеями, найвищими інтересами революційних мас. „Лицемірно вільний, а на ділі зв'язаний з буржуазією, літературі ми протиставляємо дійсно вільну, одверто зв'язану з пролетаріатом літературу“. Література має свою специфіку. Тут роля індивідуального хисту, індивідуальних шукань і творчої ініціативи має особливе значіння. І Ленін, говорячи про партійність літератури, зважає саме на цю специфіку. „Безперечно, літературне діло найменше піддається механістичному рівнянню, нівелюванню, пануванню більшості над меншістю. Безперечно, в цьому ділі необхідне забезпечення великого простору особистій ініціативі, індивідуальним нахилам, простору думці й фантазії, формі й змісту. Все це безперечно, але все це доводить тільки те, що літературної частини партійної справи пролетаріату

¹ Карл Маркс і Ф. Енгельс, т. V.

не можна шабльоново ототожнювати з іншими частинами партійної справи пролетаріату“¹.

V

Висловлювання Маркса й Енгельса зачіпають безпосередньо проблеми творчої методи, стилю, характерів, образности, стилістики. На всі найважливіші питання художнього процесу ми знаходимо відповідь у працях основоположників марксизму.

З того, що сказано було досі, про партійність і класовість мистецтва, ясно, якого великого значіння Маркс і Енгельс надавали світогляду художника. Але разом з цим вони висловлювалися проти тенденційности в мистецтві. Вони, зрозуміло, не були проти того, щоб митець мав цілком свідому тенденцію в своїй художній творчості. Навпаки, більше всього вони цінили тенденційних поетів Гайне, Фрайліграта, Веерта. Але вони вимагали від художника, щоб тенденція була не пов'язана зовні, а випливала як наслідок художнього процесу. В листі до Міни Кавтської Енгельс пише: „Я в жодному разі не є противник тенденційної поезії як такої. Батько трагедії Есхіл і батько комедії Аристофан були обидва яскраво виражені тенденційні поети, і так само Данте й Сервантес, а головна цінність „Підступности й кохання“ Шіллера в тому й полягає, що це перша німецька політично-тенденційна драма. Сучасні російські й норвезькі письменники, які пишуть чудові романи, геть тенденційні. Але я думаю, що тенденція повинна випливати з становища й дії сама по собі, без особливих на те вказівок, і що письменник не зобов'язаний нав'язувати читачеві майбутнє історичне розв'язання змальованих ним суспільних конфліктів“².

Це висловлення Енгельса дуже актуальне. З одного боку, воно б'є по всіх інтуїтивістах, які художній процес передають цілком у полон інтуїції, викидаючи свідому авторову тенденцію, тобто активну ідейну спрямованість; з другого, вона б'є по вульгаризаторах, які компенсують раз-у-раз брак вміння поглибити ідею і художньо обґрунтувати її поверховим випиранням цієї ідеї. Коли вдається до практики радянської літератури, то ми згадаємо представників воронщини, які заперечували будь-яку тенденційність, натомість віддаючи увесь літературний процес під панування інтуїції, а з другого боку, згадаємо літфронтівців, які культивували принципи поверхової тенденційности, зовнішнього пристосованства і лякування дійсности. Думка Енгельса про тенденційність скерована проти воронщиків і літфронтівців, і кличе вона до ідейно-поглибленої та художньо-глибокої мистецької творчости.

Обстоюючи художнє розкриття ідеї, Маркс і Енгельс вважають, що робитися воно повинно засобами реалістичного відтворення. В буржуазній літературі Маркс і Енгельс цінили насамперед реалістів.

¹ Ленін — твори, т. VI.

² Советское искусство № 9.

Реалістичний метод призводив до того, що, не зважаючи на фалшиву буржуазну ідею, художник відкривав такі сторони дійсності, які розвінчували саму цю ідею. Плеханов вважав, що там, де фалшива ідея, не може бути художнього твору. Але це неправильне твердження, яке суперечить конкретним літературним фактам. В буржуазній літературі маємо силу високо художніх творів з фалшивими ідеями. І тому, що сказано про міру реалістичного відтворення дійсності, попри ідейний інтерес автора, не має значіння або одсудання на задній план ідеї. Тут лише сказано, проте, що підходячи з погляду своєї ідеї реалістично до дійсності, художник відкривав іноді такі сторони дійсності, які заперечували саму ідею автора. Про це яскраво висловлюється в листі до Маргарет Гаркнес Енгельс.

„Реалізм, який я мав на увазі, виявляється, навіть не зважаючи на погляди автора. Дозвольте мені навести один приклад. Бальзак, якого я вважаю за більш великого художника-реаліста, ніж всі Золя минулого, сучасного й майбутнього, в своїй „Людській комедії“ дає нам найзнаменитішу реалістичну історію французького суспільства, описуючи у вигляді хроніки звичай, рік за роком, з 1816 до 1848, все збільшений натиск буржуазії на дворянство, яке оправилося після 1815 р. і знов, наскільки це було можливо (*tant bien que mas*), відновило прапор старої французької політики. Він описує, як останні рештки цього зразкового для нього суспільства поступово гинули під натиском вульгарного грошового вискочки, або були ним розкладені, як *grande dame*, подружні зв'язки якої були лише засобом відстоювати себе, що цілком відповідало тому місцю, яке їй було відведено у подружньому житті, поступилася перед буржуазною жінкою, яка придбає собі чоловіка за ради грошей або вбрання. І навколо цієї центральної постаті він групує всю історію французького суспільства, з якої я довідався навіть з погляду економічних деталей більше (наприклад, перерозподіл реальної (*real*) і особистої власності після революції), ніж з книг всіх професійних істориків, економістів, статистиків цього періоду, взятих вкупі. Правда, Бальзак політично був легітиміст. Його великі твори є безупинна елегія з приводу неоправданого розвалу вищого суспільства; його симпатії є на боці класи, засудженої на вмирання. Але при всьому цьому його сатира ніколи не була гостріша, його іронія більш гірка, ніж тоді, коли він примушує діяти аристократів, чоловіків і жінок, яким він глибоко симпатизує. Єдині люди, про яких він говорить з незахованим захопленням—це його найбільш яскраві противники, республіканські герої (*cloître saint merri*), люди, які в той час (1830-1836) були дійсно представники народних мас. Те, що Бальзак був примушений іти проти своїх власних класових симпатій і політичних забобонів, те що він бачив неминучість падіння своїх улюблених аристократів і описував їх, як людей, що на краю долі і не заслуговують, те, що він бачив справжніх людей майбутнього там, де в цей час їх тільки можна було знайти, це я вважаю за одну з величезних

перемог реалізму, за одну з величезних особливостей старого Бальзака¹.

Ми навели такий великий уступ з листа Енгельса тому, що викладені в ньому думки мають велике значіння для історичної аналізи цілої буржуазної літератури. Енгельс вказує на розходження між ідейними прагненнями автора та їх художнім втіленням. Це розходження, яке мало так само свою класову причину, особливо яскраво виявлялося через реалістичний спосіб відтворення дійсності. Реальність була проти симпатій Бальзака. Це, однак, не заважало йому ширше відтворити цю реальність. Маркс і Енгельс підходять до аналізу художньої літератури історично. Бальзак міг творити свої реалістичні картини тільки в певних історичних і класових умовах. Суперечність його художнього процесу обумовлена станом його власної класи. Цієї історичності бракувало літературним аналізам Плеханова. Він не вмів революційно-діалектично оцінювати літературні явища. Плеханов брав, наприклад, Толстого поза часом і простором, розглядаючи іманентно внутрішню філософію його творчості. Цілком протилежно робить Ленін, який розвинув марксову мистецтвознавчу методологію. Суперечності в творчості Толстого він розцінює з погляду класових суперечностей тодішнього села. „Толстой, казав Ленін, оригінальний, бо сукупність його поглядів, шкідливих як ціле, виявляє якраз особливості нашої революції як селянської буржуазної революції. Суперечності в поглядах Толстого, з цієї точки погляду—дійсне дзеркало тих суперечливих умов, в які поставлена була історична діяльність селянства в нашій революції²”.

Ленін засуджував толстовську реакційну утопію і в той же час цінив в творчості Толстого те, що було „дзеркалом“ певних історичних умов. Ленін відзначав у великому письменникові великого реаліста. Звісно Маркс, Енгельс і Ленін вимагали від пролетарського мистецтва не суперечливості, а „последовної єдності між ідеєю і художньою її реалізацією. Від революційних письменників Маркс і Енгельс вимагали не поверхового сковзання по фактах, не фотографії, а глибокого розкриття дійсності. Вони дуже вороже ставилися до всіх тих, які приховують, прикрашують, ідеалізують, а то й містифікують дійсність. В „Святій родині“ Маркс зле глузує з ліво-гегельянця Шелігі, за його методу прикривати серпанком таємничості реальну дійсність. „Пан Шеліга, каже Маркс розглядає всі сучасні світові відносини, як таємниці. Але коли Фойєрбах розкрив дійсні таємниці, то пан Шеліга, навпаки, обертає дійсні тривіальності в таємниці. Його мистецтво не в тому, щоб розкрити заховане, а в тому, щоб заховати розкрите“. Розкрити дійсність—це є обов'язок всякого митця, який хоче реалістично відображати цю дійсність. А робити це можна через активне й свідоме пізнання життя. Реалізм, в розумінні Маркса й Енгельса не є пасивне копіювання, фотографування. Ні, такий натуралізм вони рішуче запе-

¹ „Литературное наследство“, кн. 2.

² Ленін—твори, т. XII.

речували. Вони були за таку художню творчість, яка розкриває соціальні процеси, яка виявляє визначальне в дійсному житті, яка не фіксує пасивно, а яка орієнтує, намагає і кличе людину до дії.

Енгельс закидає письменниці Гаркнес, що в її творі робітничая класа виступає, як пасивна маса. Реалізм, на його думку, вимагає від письменника показати революційну боротьбу робітничої класи. І Маркс і Енгельс застерігають проти емпіризму в мистецтві. Метода локальних фіксувань, голого фактажу цілковито суперечить тій творчій методи, яку обстоюють Маркс і Енгельс. „Щирі соціалісти“ як раз піддавалися гострій критиці з їхнього боку за свій емпіризм. „Щирий соціаліст, писали вони, в своїй невизначеності не уявляє можливості зв'язувати окремі факти, про які треба розповісти, з загальними умовами, що допомагали б виявити на цих фактах разуче й важливе в них. Тому щирі соціалісти в своїй прозі уникають історії там, де вони можуть ухилитися від неї, вони задовольняються або філософською конструкцією, або сухо і скучно реєструють окремі нещасні випадки і соціальні казуси. І всім їм, і в прозі і в поезії не вистачає таланту оповідача, що зв'язано з непевністю їхнього світогляду“¹.

В нашій радянській літературі ми часто ще натрапляємо на явища емпіричного опису фактів. Неподолані впливи старої школи „Ліфу“, впливи школи конструктивістів, копіювання жанру західно-європейських індустріалістів, які мають своє коріння в різних світоглядних позиціях різних груп письменників, явища, які характеризують класову боротьбу в самій радянській літературі — вони цілковито суперечать творчій методи, яку обстоювали Маркс і Енгельс, тій методи, яка веде нас до соціалістичного реалізму. Завдання художника — це не фіксувати локальні явища, а упосереднювати ці явища в їх діалектичному зв'язку, вміти раз-у-раз ухопитися за провідну ланку нашої дійсності. „Щоб дійсно знати предмет, казав Ленін, треба охопити, вивчити всі його сторони, всі зв'язки й опосередкування“². Оця ленінська вказівка є вихідна у творенні стилю соціалістичної літератури.

Надзвичайно важливе питання це метод зображення героя в літературі. І тут ми маємо яскраву відповідь у наших великих учителів. Вони вчать нашого письменника діалектичного показу героя. Герой повинен бути, за словами Енгельса, і тип, і індивідуум. Характер повинен бути типовий, інакше він не становить цінності для художньої літератури. Типовий характер може бути подано тоді, коли дати його на тлі типових обставин. „На мій погляд, каже Енгельс, реалізм мислить, крім правдивості деталей, вірність передачі типових характерів в типових обставинах“. Як же ця вказівка важлива, для практики радянської літератури й мистецтва! Саме на невмінні змалювати типові характери в типових обставинах письменники іноді зазнають серйозної поразки. Хто зазнає поразки тому, що власний світогляд скеровує його на узбіччі лінії, на ма-

¹ К. Маркс і Енгельс, т. V.

² Ленін т. XXVI.

нівці узагальнення не типового, а другорядного, хто зазнає поразки через художнє невміння, через літературщину, хто цієї поразки зазнає через спекулятивнє мислення, через логізовано вигадані схеми. Ті радянські письменники, які нині дають правдиві й яскраві образи людей, саме йдуть шляхом, що його вказав Енгельс. Це вони й творять соціалістичний реалізм.

Енгельс відзначає, як велику заслугу Міні Кавтської, що „характери змальовані зі звичною для неї „індивідуалізацією“. „Кожна особа — тип, але разом з цим і цілком певна особа“ — каже він. Ось формула, яка має виключнє значіння для художньої практики. Ця формула тим важлива, що вона скерована проти індивідуалістичного трактування героя, проти індивідуалістичної психології в цьому показі, а також проти схематичного психологізму, проти раціоналізму. Маркс кликав нас виходити „не з мисленних, приміряних, уявлюваних людей“, а „виходити з реально чинних людей“, Класовий тип, в якому не стираються індивідуальні особливості, а в якому індивідуальнє ще яскравіше розкриває загальнє, класове — ось образ реалістичний, який проповідують Маркс і Енгельс. Ті письменники, які дають приміряних людей, які штучно підтягують образи під власні, заздалегідь дані принципи, викликають гостру критику з їхнього боку. Саме за це вони критикують Ежена Сю, закидаючи йому, що його дієві особи не живуть власним життям, а є рупори авторових тверджень. Кожний герой повинен мати своє художньо-реалістичнє обґрунтування в самій дійсності.

Без цього немає належної правдивості, як і не має належної художності. Такі негативні риси відзначають Маркс і Енгельс в романі „Паризькі таємниці“ Ежена Сю. „У Ежена Сю, кажуть вони, дієві персонажі (Резак, Мастак) повинні видавати його власний письменницький намір примусити їх діяти тим чи іншим способом — за наслідок їх внутрішнього мислення, за свідомий мотив їхнього чину. Вони повинні постійно мовити: ось в тому - то я виправився, в тому ще і т. д. Оскільки вони не живуть дійсним, змістовним життям, їм нічого не залишається, як підсилено підкреслювати значіння не істотних вчинків“¹.

Письменник, який дає героїв, що не мають свого власного дійсного життя, а чие життя штучно надихується автором, неминуче розмінюється на дрібниці. Навіть велика любов автора до героя, вчить нас Енгельс, не виправдує штучні мотиви або ситуації, до яких часом автор вдається ради більшої прикраси свого героя. Кінець-кінцем, така романтизація є також наслідок невміння художньо розкрити характер, вірніше розкрити ідею свою в характері. Відсутність цього вміння призводить до схеми ідеальних людей. Щоб схема була досконалою, автор вигадує певні мотиви і ситуації, дарма що вони внутрішньо не обґрунтовані. Саме це закидає Міні Кавтській Енгельс. „Не завжди погано, каже він, коли автор закоханий в свого героя, і мені здається, що в даному разі

¹ Маркс і Енгельс, т. III.

ви частково піддалися цій слабості. Ельза ще носить на собі риси особи, хоча також ідеалізована, але в Арнольдї особа вже цілком розчинюється в принципі¹. Ми помилились би, коли б гадали, що Енгельс вимагає тут бездушного ставлення до героя. Він не є противник ідеалізації нових людей, яких Кавтська хотіла змалювати. Він проти такої ідеалізації, яка не має належної класової обумовленості. Справа тут в тім, що Кавтська дала не живих людей, а схеми — образи своїх ідей. І зробила вона це тому, що світоглядно вона не була підготовлена дати живі типи нових класових людей.

Тим то Маркс і Енгельс вимагають пролетарсько-класової світоглядної озброєності письменника.

Правильне зображення класових сил у великих соціальних рухах, ролі окремих представників класу — за це з особливою непримиренністю боролися Маркс і Енгельс. За те, що Ласаль ідеалізує роль представника дворянської опозиції в його боротьбі з імператорсько-князівською владою і затушкує роль представників із плебейсько-селянських мас, самих цих мас, — він зазнає гострої критики з боку Маркса й Енгельса. Маркс пише йому: „дворянські представники революції, за чийми гаслами про єдність і волю все ще ховається мрія про стару імператорську владу й кулачне право, не повинні були так поглинути весь інтерес, як це сталося у тебе; представники селян (їх то особливо) і революційних елементів в містах повинні були скласти істотне активне тло“. Не тільки тому що героєм змальованої селянської революції Ласаль зробив Зикінгена, а не плебейського представника Мюндера, але й тому, що самі маси революційні не знайшли належного місця в трагедії Ласалю, Маркс і Енгельс звертають його увагу на методу Шекспіра. „Тобі, само собою, пише Маркс, довелося би тоді більше *шекспіризувати*, між тим як зараз я вважаю шіллерівщину, обернення індивідів у звичайні рупори духа часу твоєю головною хибою“. Зрозуміло, що справа не в особистих симпатіях до Шекспіра і антипатіях до Шіллера, як це часто інтерпретує Мерінг, а справа в певному погляді на творчу методу. У Шіллера історичні й соціальні події є лише тло для змалювання трагедії індивідумів. Шекспірівський же стиль, шекспірівські поетичні засоби, на думку Маркса й Енгельса, придатні для об'єктивного зображення класової боротьби, широких соціальних конфліктів і ролі історично-конкретних дієвих осіб, і вони дають всю перевагу Шекспіру. І тут вони знов таки виступають, як поборники реалізму в літературі.

Реалістично треба також розкривати природу класового ворога. Не скиглення, казав Енгельс поету Бекові, що Ротшильд безсердешний, а розкриття хихацької суті його і мобілізація на боротьбу проти нього. Той образ куркуля, який з геніальною майстерністю намалював в своїй промові про роботу на селі тов. Сталін, дає

¹ „Советское искусство“, № 59.

колосальний поштовх творчій фантазії для художньої конкретизації різноманітних типів класового ворога, для ліквідації відставання нашої літератури в художньому викритті класового ворога, у зриванні маски з прихованого класового ворога, куркуля, петлюрівця, денікінця-націоналіста, комуніста-переродженця, опортуніста. Ленін більше всього цинив в Толстому те, що він зривав маску з капіталістичних установ, що викривав брехню й фалш капіталістичної церкви, суду, державного самоврядування, більше всього цинив його „тверезий реалізм“, його „зривання всіх і всіляких масок“. Але толстовський реалізм, як вказав Ленін, був суперечливий. Саме зривання масок з капіталістичних установ було обмежене, бо робилось воно з позицій, які відбивали стихійний протест селянства. Той реалізм, який пропагували Маркс, Енгельс, Ленін, той реалізм, основні засади якого зформулював в своїй бесіді з радянськими письменниками тов. Сталін, вимагає не тільки цілковитого й нещадного викриття фалшу і брехні класового ворога, а й ствердження правди нашої революції, правди нашої боротьби й перемог, не тільки художнього знищення ворогів, а й ствердження життя й правди людей нашої соціалістичної доби.

Яке ж їхнє ставлення до романтизму? Нічого казати, що до романтизму реакційного вони ставляться цілком вороже. Оцінку, яку Маркс дає Шатобріану, яскравому представникові французького аристократичного романтизму, дуже негативна. В листі до Енгельса від 30 листопада 1873 р. Маркс пише: „Я читав книгу Сент Бева про Шатобріана, письменника, який мені був завжди огидний“. „Фалшива глибина, візантійські перебільшення, кокетування почуттям, строкаті переливи *vord painting* (словесне малярство) і все це театральню (*sublima*), підвищено, одне слово, така фалшива мішанина, якої ще світ не мав ні з погляду змісту, ні з погляду форми“. Романтизм реакційний, романтизм індивідуалістичний класики марксизму засуджували. Але романтизм, в якому було революційне спрямування, вони цинили. Дарма що вони дають всю перевагу шекспірівському стилю перед Шіллером, вони не заперечують історично-прогресивне й революційне значіння окремих шіллерових творів. Енгельс відзначає політичну тенденційність „Підступности й кохання“ Шіллера, дарма що й цю драму зроблено в стилі романтизму. Нарешті і творчість Гайне не вільна від романтизму. Правда, що далі він переходить до реалістичної поезії. Але і в стилі романтизму він дає низку революційних поезій. Та як Маркс ставився до Гайне—уже відомо. Отже, романтизм, який мав революційне значіння, Маркс і Енгельс цілковито визнавали. Незаперечне є, однак, те, що перевагу вони віддавали реалістичному стилю. До того ж вони підкреслювали всю класову обмеженість, всю відносність буржуазного реалістичного відтворення.

„Повне злиття великої ідейної глибини, свідомого історичного змісту... „з шекспірівською жвавістю й багатством дії буде напевно досягнуто лише в майбутньому й, може бути, зовсім не німцями“—

так писав Енгельс в листі до Ласаля. Так, ці слова відносяться цілком до того майбутнього коли розквітне мистецтво, що його творить пролетаріят, або що ним керує пролетаріят. Тільки наша класа може створити послідовний реалізм, який до кінця правдиво відтворює дійсність, який виявляє активне ставлення художника до цієї дійсності, який намагає великою волею мільйонів споживачів мистецтва до боротьби за здійснення ідеалів, які накреслили нам великі вожді світового пролетаріату Маркс, Енгельс, Ленін і Сталін. Конкретні вказівки т. Сталіна нашій літературі—є блискучий розвиток естетики Маркса-Енгельса-Леніна, зокрема їхніх поглядів в питанні про реалізм. Соціалістичний реалізм, який стає провідним стилем нашої літератури і мислить поєднання великої ідейної глибини з високою художністю.

Великого значіння Маркс і Енгельс надавали стилістичному оформленню літературного твору. Форма загалом їх цікавила як з погляду адекватності ідейному змістові, так і з погляду емоціонального впливу на маси читачів літератури. Досить вдатися до того, як Маркс ставився до літературної форми своїх власних наукових творів, щоб уявити собі, якого величезного значіння він надавав всім елементам літературної стилістики. Найгеніальніший й найфундаментальніший твір свій „Капітал“ Маркс дуже пильно переглядав й виправляв також з погляду стилістики. Після того, як рукопис цілком готовий, він пише кілька раз Енгельсу про те, що виправляє стиль „Мені, пише він, було тільки приємно вилізувати дитину після стількох мук пологів“. І, справді, „Капітал“ вражає своєю літературною формою. Жвавість, ясність, яскрава образність, ясність художніх аналогій і образів найбільших творів світових геніїв літератури виділяють самою формою цей твір серед цілої наукової літератури, яка перед тим була відома. А „Комуністичний маніфест“—хіба це не виключний зразок майстерного художнього оформлення. І все значіння цього оформлення в тому, що воно цілком відповідає бойовому ідейному змістові цього документу. Ленін відзначав, крім всього іншого, і яскравість стилю „Комуністичного маніфесту“ і кликав саме так писати партійні документи. Загалом всі твори Маркса й Енгельса характеризують надзвичайно велику увагу їх до слова, до літературної форми. Про ставлення Маркса до слова розповідає також в своїх спогадах Вільгельм Лібкнехт: „Маркс надавав особливого значіння правильного виразу думок. В Гете, Лесингові, Шекспирові, Данте, Сервантесові він бачив вищі зразки—він читав їх щоденно. Що до чистоти й правильності мови він був сумлінний аж до педантизму. Я згадую ще й тепер, як він раз під час мого перебування в Лондоні вичитав мені за те, що я в одній статті вжив такого виразу „збори, які мали місце“ („die stal gehabene Versammlung“). Я хотів виправдатися загальновживаністю цього виразу, але Маркс накинувся на мене цілим потоком слів: „жалюгідні німецькі гімназії, в яких зовсім не навчають німецької мови, жалюгідні німецькі університети і т. д. і т. д.“.

Ці свідчення Лібкнехта про надзвичайну вибагливість Маркса що до мови цілковито підтверджуються в листах Маркса до Енгельса. В одному листі Маркс дає оцінку передової Швайцера. Відзначаючи в ній низку позитивних моментів, він пише: „Що за німецька мова у Швайцера, як такого. Друга передова про министерство до неймовірності високомовна й метикувата“. Критикуючи в іншому листі твори Сімона, Маркс пише: „Водянисте паскудство, кожне слово трухляве учнівське копирсання, хлоп'яча претензія на наївність, злидарська юшка з грюнівською іудейською приправою, розтягнуті плоскощі, ніколи нічого подібного не друкувалось“. Від художника Маркс і Енгельс вимагали словесної економії, міцної композиції слова і яскравої образности, тобто високої формальної якості. В листі до Ласалля Маркс відзначає позитивно композицію його драми і дію. Енгельс, оцінюючи цю саму драму, відзначає добру зав'язку в ній. Обидва вони відзначають велике значіння емоціонального насичення драми. А Маркс, крім того, ще закидає Ласалю, чому він свої ямбічні вірші не обробив краще. Все це каже нам про те, що наші великі учителі пропагували високу художню якість, доскональне художнє оформлення ідейного змісту.

І мислили вони собі цю якість через досягнення одности змісту й форми. В своїй власній літературній практиці Маркс, Енгельс, Ленін дуже ретельно працювали над тим, щоб форма словесної організації якнайбільше служила своєму ідейному змістові. Зрозуміло, що цього самого вони вимагали від цілої літератури.

Творити соціалістичний реалізм нині ніяк не можна, користуючись, скажімо, семантикою буржуазних романтиків, символістів, ба навіть буржуазних реалістів. Новий зміст вимагає цілком нових стилістичних засобів. І вони творяться в радянській літературі. Ті лінії й творчі напрями, які визначають тенденцію розвитку й поступу радянської літератури, в наяскравіший спосіб стверджують здійснення в основному тих естетичних поглядів, які виробили Маркс і Енгельс і які розвинув Ленін.

Проте, література, ба навіть критика не опанували ще цілком величезні скарби естетичних думок Маркса, Енгельса, Леніна. Опанування цілої науки Маркса, Енгельса, Леніна в питаннях естетики, як і цілої науки марксизму-ленінізму, має виключне значіння для успішного розвитку соціалістичної літератури.

ДНІПРЕЛЬСТАН збудовано

I. СТ. ОЛЕКСАНДРІВСЬКЕ

Вокзальні двері впускають гостей,
дві половинки розчахнуті наскрізь.
Таких поїздів ще не бачив степ,
стільки гостей не знав Олександрівськ.
Ніколи так музика різних мов
не здіймала симфонії інтернаціоналу.
Різних облич, знайомих немов,
Велике Запоріжжя стільки не знало.
... Москва, Сталінград, Свердловськ, Берлін,
Харків, Нью-Йорк, Алма-Ата...
Дніпрельстан реєструє з зорі до зорі
гостей дорогих на свято.
Чекають зустрічі нас палкі
на рантах революцій й праці.
В кожній країні більшовики
встановлять скоро „Пости реєстрації“.
Стоять машини в усій красі,
гостей чекають, як джури вірні.
Шофер ударників запросив
і декілька командирів.
Угнулися м'яко подушки,
під серце припав чийсь лікоть теплий.
Мостився сусіда у шубі важкій,
інженер з „Дженерал Електрик“.
Мигтіли огні обабіч доріг,
Запоріжжя промчалось, як світла феєрія.
Вогкість віяло віддалік,
під'їздили на Лівий Беріг.

II. ДНІПРО ВНОЧІ

Тихо-тихо. Ніхто не шелесь...
Гарна ніч. Повно народу.
Тільки раптом, з темряви десь,
світла стежка послалась на воду.

Як розвідач—ник-ник,
через скелі, на беріг, і щезла—
За хвилину промінь новий
підіймавсь, як гарматне жерло.
І зійшлися, побравшись немов,
хрест-на-хрест два прожектори.
Освітить, покажіть знов і знов
славних днів більшовицьку історію!
Піднесіть, підніміть на екран
гордість світу всього — Дніпрельстан!
Довгим поясом дужих биків,
перетятий біг твій, Дніпре!
Ти об греблю безсилий гнів
розбиваєш з шумом і вітром.
Та в граніт непохитно ви'ялась
ще невидана дивна споруда,
що країні героїв дала,
про яких тільки мріяли люди.
Чистий, вилицьований бетон,
ні каміння не видно, ні трісочки.
Чи ж давно над прирвою-дном
вихилялося народу тисячі?
Дніпре, гей, бездонна глибінь,
непідступна, жажна нірвана!
Пригадай, як під серцем тобі
виривали ми котловани!
Що в колодці твоєму злота-срібла,
руками віків зарито, заорано!
Та не за ним на дні побула
бригада водолаза Орова.
Ти кисень рукою у горла душив,
на голові розривав скафандри.
А ми під кашиці таскали мішки,
продовжували безстрашні мандри.
Ночі темні. Весна. Сльота.
Вирішальний рік 31...
Ви бачите закінчений Дніпрельстан,
бачите його вперше.
Струнка, вигиниста дуга
Заллята в тисячі вольт електрикою.
А хто розповість про геройство бригад
над вкладанням останнього кубометру?
Картуз набакир. Заступ в руці,
образ встає прораба жінки.
Обеліск збудувати б на місці цим
в честь закриття гребінки!
Ніч дніпровська, як чорне сукно,
де-не-де світляками зориться.

І дружий прожектор собі одно
ходить по небу, як довгі ножиці.
Крає темряву на шматки,
щоб гостям їх показати на екрані.
Найкращі види, найкращі кутки,
Найкращі кадри Дніпрельстану.
Небо, як мапа, промацане скрізь,
промінням в усіх напрямках перекреслене.
Та враз прожектор,
як палець, зломивсь.

відбившись

об люстро сліпуче ДГЕС'у.
Мільярдом вогнів коливалась вода,
ритмічно відхало країни серце.
П'ять турбін вже готові там
рухати вали по силі енергій.
Волі більшовицької сила й жага
нервів напнутих жмут,
там, де контора головна,
сяяли літери „Д-н-і-п-р-о-б-у-д“.
Прожектор піднявся через Дніпро,
на лівий беріг ліг, як шлагбавм.
В нових корпусах блистіло скло,
місто нове в степу зростало.
Тихо. Тиші не звести нічим.
Гості стоять...

Так чекали би ранок!
Гарний, гарний Дніпро вночі,
Дніпрельстанівська панорама!

III. ДНІПРОГЕС ПУЩЕНО

— Галло, Америко!
— Галло, Германіє!
— Галло, Англіє!

Слухайте,

слухайте Велз:
На Дніпрі, на бистрому,
(пульс ваш, містере?)
здійснено

найбільшу з утопій —

ДГЕС!

— Галло, пролетарю!
Всім, всім галло!
Говорить
ленінський плян

ГОЕЛРО!

Спиніться оркестри,
покиньте джаз!
У цю хвилину всесвіт
не слухає вас.
Замовкніть набої,
спиніться саксофони.
Іде трансляція
геніяльнішої з симфоній.
Пролетарі усіх країн, єднайтесь!
Включайте на площах скрізь
репродуктори!
Волею кляси і партії взято
непідступний, найдужчий редут,
Ідуть, ідуть робітничі колони,
лопочуть прапори, як крильми птахи.
Чи чуєте в поступі чобіт мільйонів
могутню ораторію Баха?
Розносить радіо промови вождів,
міццю і волею кляси настроєні.
Ви чуєте шум великих дощів,
років і бурі гримлять Бетховена.
І раптом потяг кудись вперед,
журно - надійна музика Гріга.
Крише і ріже усе старе,
наче йде в повінь велика крига.
То гребля шумить, як водоспад,
і шум од падіння, як дзвін заліз.
Могутню стихію скорив пролетаріят,
Дніпро працює на соціалізм.

— Слухайте,
слухайте,
слухайте!

Американцю,
негре, зуав:
„Чуєш сурми заграли,
час розплати настав“...
На бій, на останній
прийшла пора...
... „З інтерна-а-ціоналом“...
Раптом, як град, „ура“!
Як град об стінки мембрани,
об голови лордів град...
Уряд на пуску Дніпрельстана.
Уряд приймає парад.
Сині кашкети,
як по шнуру.
Виладнались чисто
чекісти ДПУ

В безкозирках тонних
 у Дніпра ріки,
 чорною стіною
 стали моряки.
 Червона сторожа,
 озброєна лють.
 Гордо, почесно
 салют
 віддають,
 Під радісний шум,
 під оплесків бурю
 уряд Союзу
 сходить
 на трибуну.
 Застигли маси в хвилині чекань
 ворухить прапори дніпровський вітер.
 — Слово для рапорту має зачитати
 начальник будівництва тов. Вінтер!
 ... Ба-бах!!! Вибух Дніпро потряс.
 Раз, і вдруге, і втретє дужче...
 — „Волею партії, робітничої кляси
 Дніпрогрес
 пущено!“
 „5 агрегатів, півмільйона сил,
 током високим напружені мудро,
 греблю готову, в усій красі —
 передаємо пролетарському уряду“.
 Оплесків буйних
 знявся
 шторм,
 і перемогу
 вгору
 підкинув —
 На трибуну з паличкою зійшов
 Михайло Іванич Калінін.
 І тихо стало,
 мов шуму води,
 і кілька тисяч присутніх
 людей нема...
 Імення героїв лунали дорогі,
 нагороджені орденом Леніна.
 Оров,
 Лейбензон,
 Гапоненко,
 Руссо,
 Ібатулін,
 Зільбершейн,
 Гаркуша....

Величні імення, їх кілька сот,
мільйони їх Дніпрелъстани рушать.
Віншує країна героїв зліт,
одягнена вся в бетон і залізо.
Від Сталіна гарячий
пролетарський привіт
передає схвильований Орджонікідзе.
І руку тиснуть більшовики
на знак подяки полковнику Куперу
за техніку, за вказівки,
за консультацію в Америці куплену.
Щоб на свавільним, бурхливім Дніпрі
перескочити бунтівливу Ніагару.
І перескочили. Перемогли.
Взяли потужним ударом.

IV. ВОЛХОВ-ДНІПРО-ВОЛГА

На греблі не вгаває,
по ній туди сюди
проносяться трамваї,
грохочуть поїзди.
Униз погляньте — леле!
Глибінь яка страшна!
Лиш заслони Стоуннея
стоять як мур-стіна.
І підіймають воду
на величних ліктях.
Дніпро у бік заходить,
свій повертає шлях.
Заходить в тиху бухту
гойдає кораблі..
І по ріці маршрути,
як писані, лягли.
Маяк дорогу каже
в широке лоно всь.
Ідуть вантажні баржі,
заходить теплоход.
Коли ще даль висока,
і гребля в миражі,
на палубу з біноклем
виходить пасажир.
І бачить він у далі
одсовуючи тент,
на тлі бетона, сталі
величний монумент.
Вперед рука подана,
дві поли піджака,

увесь—порив, змагання,
увесь—вогонь, жага.
І кожен його знає,
як стукіт серця свій,
з любов'ю зустрічає
його усенький світ.
Бо геніям надано
побачить мир наскрізь.
Вогнями Дніпрельстану
засяв соціалізм.
Уже позаду Волхов,
початок дивних див.
В бетон заходить Волга
товщами води.
Немає нам зупину,
ніщо—смертельна гра.
Невидані турбіни
закрутить Ангара.