

А. БАГРИЙ

Нова шевченківська збірка

(„ІНСТИТУТ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА“. ШЕВЧЕНКО, РІЧНИК ПЕРШИЙ. ДВУ. 1928, 2000 пр. 1 + 290 стор., ц. ?)

Всебічне наукове вивчення Шевченка та його доби, що з особливою інтенсивністю провадиться на Радянській Україні, починає давати вже цінні наслідки. Крім великого числа присвячених добі поетовій та його творчості статтів, розкиданих по спеціальних та загальних журналах, крім низки цінних видань поета, рік-у-рік з'являються спеціальні збірки статтів, що ніби підкреслюють певні етапи на шляху шевченкознавства.

Коли перша з таких збірок („Тарас Шевченко“. Збірник за редакцією Є. Григорука і П. Филиповича. ДВУ. Київ. 1921) була ніби відбитком перших іще боязких ступнів у науковому шевченкознавстві з деякою домішкою колишнього культу поетового, то друга, видана з ініціативи видавництва „Соробкоп“ („Шевченківський збірник. Том перший. За ред. П. Филиповича. Вид-во „Соробкоп“. Київ, 1924), являє вже чималу наукову цінність. Містячи низку статтів соціологічного й формального напрямку, збірка ця виявила як склад шевченкознавців, так чималою мірою й напрям їх інтересів.

Надалі піклування про видання шевченківських збірок переходить до комісії „для видавання пам'яток новітнього українського письменства при 1-му Відділі У. А. Н.“, котра приймає постанову про видання неперіодичних збірок „Шевченко та його доба“. Протягом 1925 та 1926 року вийшло дві такі збірки з низкою цінних публікацій текстів та історико-літературних статтів соціологічного й формального характеру. 1925-ж року вийшов спеціально присвячений Шевченкові том „Україна“ (кн. 1—2), котрий цінністю своєю не поступається передущим збіркам. Із заснуванням спеціального Науково-дослідного Інституту Тараса Шевченка, одно з важливіших завдань котрого і є всебічне вивчення Шевченка та його доби, до нього ніби переходить і піклування про об'єднання всієї шевченкознавчої роботи й піклування про видання відповідних збірок. Як каже ак. Д. І. Багалій, „поміж видань Інституту Тараса Шевченка центральне місце мусить забирати збірник — щорічник, присвячений дослідженню життя й творчості великого поета українського, а також і оточенню, що в ньому він перебував і працював. Щорічник має відбивати на собі роботу Інституту в цих питаннях; таким чином, він становить собою паралель до таких видань, як „Пушкин и его современники“ в Росії, як гетівські, шекспірівські й дантовські щорічники в Німеччині, Англії та Італії“. („Передмова“). Початком здійснення цього плану й є збірка „Шевченко. Річник перший, ДВУ, 1928“, яка показує перш за все цілковиту доцільність заснування такого спеціального Інституту, котрий за такий короткий час устиг не тільки об'єднати навколо себе всіх шевченкознавців, але й дати вже наслідки своєї наукової роботи. Збірку складено з 15 статтів та хроніки, що

стосується, головню упорядження могили Шевченка. Удамося до короткого огляду їх.

Стаття І. Я. Айзенштока „Організація Шевченкознавства“, уміщена в кінці збірки є ніби програмова й через те її краще було умістити на початку. Коротко зупинившись на історії вивчення Шевченка до революції й за радянського періоду, висловивши декілька цікавих зауважень про систему вивчення Гете в Німеччині, автор подає відомості про організацію Інститута Т. Шевченка, його доби, а також передущої та наступної української літератури. Між иншим, у шевченкознавчій галузі своєї роботи, Інститут, як каже автор, „користуючися з надбання попередніх шевченкознавців, ... мусить ставитися до нього критично, — ретельно перевіряючи старі висновки, відповідно до нових завдань літератури й суспільствознавства“ (стор. 229). На жаль, аж під кінець статті автор зачепив дуже важливе питання про методи та ідеологічний напрям роботи Інституту.

Все-ж, той факт, з одного боку, що Інститут уже в статуті своєму оголосив потребу дослідчої роботи „з погляду матеріалістичного розуміння історичних явищ та процесів“, з другого боку — твердження самого автора, що „старі, багаторічні суперечки на тему, який метод краще виявляє й загальну суть, і *differentiam specificam* наук про літературу, — були в значній мірі розв'язані матеріалістичною естетикою, побудованою на загальних принципах марксизму“, — (стор. 272), дозволяє нам зробити висновок, що коли-б автор докладніше зупинився на цьому питанні, він дійшов-би висновку — в роботі Інституту повинен панувати марксістський метод.

Стаття (2-га) ак. Д. І. Багалія „Т. Шевченко і селяни в переказах і історичній дійсності“ цікава тим, що в ній всі відомі усні оповідання та легенди про Шевченка, зв'язані головним чином із смертю поета, розподіляються відповідно оточенню, в якому вони виникли; причім при таким групуванню особливо впадає в око заперечно-ненависне ставлення до Шевченка поміщицьких кол, які бачили в поетові свого класового ворога, і захоплено-прихильне ставлення селян, які бачили в Шевченкові свого представника й оборонця. Під кінець статті ак. Багалій розбирає видрукувану В. Міяковським (Іст.-рев. бібліотека. В. Міяковський. Революційні відозви. Київ, 1920, стор. 42 — 65) польську прокламацію до українців 1862 р. „Голос Шевченка із Сибіру до братів своїх українців, Волиняків і Подолян“, що трохи нагадує давню „Книгу бытия украинского народа“, або її польську попередницю „Книгу польського народу й мандрів польських“ Мицкевича. Прокламація має вступ і три частини. У вступі мітичний Шевченко розповідає свою фантастичну біографію, кажучи головню про своє крепацьке походження та боротьбу за визволення селян. У дальших частинах з'ясовано історію взамовідносин між українцями та поляками, поляками й росіянами, і дано практичні поради для участі в повстанні українців спільно з поляками проти російського царя і, взагалі, росіян. До кожної частини додано нехитрої форми агітаційного вірша, якого ніби-то написав Шевченко. Значена прокламація, на думку ак. Багалія, об'явилася в польському, поміщицькому товаристві хлопоманського табору, що показують „поради про вживання поляками українського одягу, а українцями українських революційних пісень“ (28). Ак. Багалій подає у висновках і нове оповідання про Шевченка, що збереглося в протоколі допиту поляка Якова Закржевського, засудженого на заслання до Сибіру за революційну пропаганду та уривок із листа київського ген. губер-

натора до шефа жандарів кн. Долгорукого 1863 р.; цей уривок доводить вплив Шевченка на українську молодь. „Шевченко має тут, пише ген. губ., особливо між українською молоддю, багато палких прихильників і, як здається, не стільки за поетичний хист, що в нього був, скільки за революційний напрямок його творів“ (стор. 31). „Таким чином, пише ак. Багалій, і поляки і українські перекази, і російський уряд сходяться між собою на тому, що ім'я Т. Шевченка після його смерті зробилося гаслом для селянського українського визволення, але не того, що дав цар Олександр II, а того, дійсного, що про нього мріяло все селянство. Тут у цьому пункті збіглися думки, бажання селянства і виразника його думок, його поета, що сам вийшов із селянських низів і більшу частину свого життя сам був кріпаком“ (32).

Стаття (7-а) О. Дорошкевича „До питання про вплив Герцена на Шевченка“ є продовження розділу V-го статті того-ж автора „Шевченко в соціалістичному оточенні“, видрукуваної в „Шевч. збірнику“ т. I, вид. „Соробкоп“, К. 1924. Особливе значіння статті, уміщеної в нашій збірці, не в доводах впливу Герцена на Шевченка (цей вплив до деякої міри вже всі визнали), а в з'ясуванні розходжень Шевченка й Герцена, що залежать від приналежності їх до різних і ворожих класів, в з'ясуванні, що Шевченко переміг вплив Герцена. Як цілком правдиво каже О. Дорошкевич, „ліберальна позиція Герцена з його орієнтацією на „молоде дворянство“ і на землю з викупом аніяк не смакувала великому українському бунтареві. Коли Герцен пише: „...ни один благородный человек в России не захочет смерти царя, который идет за-одно с народом и с образованием...“— Шевченко, навпаки, мріяв про той час, коли „люди тихо... царя до ката поведуть“ і коли вже „не спасе їх добрий цар, їх кроткий, п'яний господар“. Тут цілковита, неперейдена протилежність, якої погодити жодним чином не можна. Можна сказати, що поетична творчість шевченка після заслання—то ідейне заперечення, уперта полеміка з Герценом у його поглядах на ролі молодого царя в соціальної історії Росії. Коли Герцен був великим апологетом культурних традицій, охоронцем досить таки примарних форм тодішньої експлоататорської цивілізації..., Шевченко не міг за цю ворожу йому цивілізацію дбати і тому раз-у-раз передрікає загибель тодішнім владушчим класам“ (стор. 118).

Стаття (8-а) В. Петрова „Різдво р. 1846“ має на меті „на підставі, головним чином, листів Куліша до Костомарова (27—VI—46 та 11—IX—46), а також листів Куліша до Плетньова (26—XII—46 та 29—XII—46),... зосереджуючи... увагу на подіях різдва р. 1846, вказати на ту еволюцію, що її зазнала „Кирило-Методіївська ідея“ протягом р. 1846 (квітень-грудень), визначити ідеологічну позицію Костомарова, освітити участь Куліша в грудневих зборах київських українофілів і накреслити ті теми, що їх були обмірковували „братчики“ підчас Кулішевого перебування в Києві“ (139). Стаття дає декілька стверджень найближчої участі Куліша в роботі Кирило-Методіївського братства (при чім „на зборах 1846 р. Куліш виступав, як прихильник націоналістичної доктрини, а Костомаров, як прихильник наднаціональних вселюдських, космополітичних тенденцій“, ст. 149) і з'ясовує, що „головною темою грудневих зборів „братчиків“ було обмірковування видавничих справ і що ідея товариства оформлювалась, як ідея видавничого товариства...“ (стор. 151). „Літературне“ розв'язання проблеми громадської акції відповідало в більшій мірі

настроєм і поглядам впливової групи київських українофілів, ніж будь-який рішучий крок у бік „якобінізму“ (154). В частині, що стосується Куліша, стаття В. Петрова дуже обґрунтована, в частині-ж, що стосується Кирило-Методіївського братства загалом, не використано цінної статті М. Яворського про Кирило-Методіївців, уміщеної в книзі „Нариси з історії революційної боротьби на Україні“ (ДВУ. 1917), а втім, саме в цій статті дано правдиву генезу й поширення ідеології кирило-методіївців. Між іншим, усім, хто після 1928 р. чіпатиме питання про кирило-методіївське братство, конче треба, крім того, мати на увазі й книгу учня М. Яворського — З. Гуревича „Молода Україна“, що вийшла цього року. (ДВУ, 1928).

Стаття (10-а) В. Міяковського „Нові документи до біографії М. І. Гулака“ є ніби доповнення та обґрунтування статті того-ж автора „Микола Гулак“, уміщеної в 2-ій збірці „Шевченко та його доба“ („Книгоспілка“, 1926) і цілком переконує в тому, що Гулак був однією з центральних постатей таємного товариства 1847 року. У даній статті оголошено „ніде ще недруковані найважливіші документи до історії арешту, процесу, ув'язнення й заслання Гулака. Серед них найбільший інтерес мають два свідчення, які не ввійшли до збірника признаннів у виданні 1915 року. Три недрукованих „увещання“ протоєрея Малова яскраво малюють систему допитів „закоренелого преступника“, якого хотіли зловити на його релігійному почутті. Два Гулакових листи до батьків і до Орлова свідчать про глибокий надлом у психіці в'язня, надлом близький до катастрофи, надлом, який лишив свої сліди на все даліше Гулакове життя. Решта документів — офіційне листування, розпорядження, записки, рапорти, квітанції, що відбивають окремі моменти від арешту до заслання, дають низку хронологічних дат тих зовнішніх перемін, що траплялися в житті Гулака в'язня й засланця“ (179). Троє „увещаний“ протоєрея Малова — це надзвичайні своїм цинізмом документи православного самодержавного устрою, їх можна тепер використовувати для протирелігійної пропаганди. У пункті 3-му другого „увещання“, наприклад, протоєрей Малов каже: „Когда мы сели, я, успокоив его, объяснил ему дневное евангелие, объяснил и другие места из священного писания, с христианской любовью наклонял к тому, чтобы ввести его в дух откровенности, требуемой от него правительством...“ (стор. 190). У пункті 4-му третього „увещання“ говориться: „За сим, переменяв тон христианской снисходительности на голос строгого возвестителя божия правосудия, я представил ему все ужасы, которыми караются сердца непокорные, ожесточенные и упорные“... (192). Такий тон узяв протоєрей Малов в наслідок наказу: „чтобы он, Малов, продолжая кроткие убеждения, употреблял иногда и выражения строгие; доказывал бы Гулаку, что кроме преступления перед правительством и государем, он согрешает и перед господом; и описал бы ему всю важность, заключающуюся в его преступном упорстве“. (191). До публікацій нових текстів стосується й замітка ак. С. Єфремова „Невідомі рядки Шевченка“ (у збірці йде першою статтею), що дає відомості про ілюстровану збірку творів Шевченка, знайдену в Костомарова під час трусу 1847 р. і що наводить текст нових чотирьох чорнових рядків Шевченка про Богдана Хмельницького.

Стислістю, документальністю й доводливістю відзначається стаття Людмили Кошової: „Шевченко та „Історія Русов“ (9-а). У світлі наведених у статті текстуальних зіставлень не викликають сумнівів авторові висновки, що „Історія Русов“, „позначившись на світогляді

шевченковому, його поемах, прозі, драматичному уривкові та на сюжетах картин — відіграла, як історичне джерело, значну роль в його творчості й найбільшу серед інших, нечисленних тоді, історичних джерел" (174). Жалкуємо тільки, що автор не спинився докладніше на справжніх причинах популярності „Истории Русов“ серед широких кол української громадськості першої половини XIX століття. Тоді було б зрозуміло, чому й Шевченко не міг байдуже пройти проз цей пам'ятник.

Стаття (6-а) П. Тиховського „На шляху до наукового видання шевченкового „Кобзаря“ подає коротку історію видання текстів „Кобзаря“ та докладну рецензію на видання 1925 р. за ред. І. Айзенштока та М. Плевака („Т. Шевченко. Поезії, „Кобзар“. Зредагували та примітки додали І. Айзеншток та М. Плевако. ДВУ. 1925. 8°443 ст. ц. 2 крб. 50 к.“). Гадаємо, редакторам даного видання треба поставитись уважно до цієї рецензії і внести багато із зауважених поправок при дальших перевиданнях „Кобзаря“; але значіння даної рецензії ширше й полягає у зверненні уваги широкої громадськості на принципи видання текстів наших поетів. Адже й популярне академічне видання Шевченка („У. А. Н. Іст.-літ. товариство. Т. Шевченко. Поезія, т. I—II. За ред. ак. С. Єфремова і М. Новицького. Книгоспілка, 1927“), що недавно з'явилося, і зроблено досить бездоганно, повторює деякі помилки шевченківського тексту (напр. „що-день божий добрі ребра й серце розбиває“, І т. стор. 328) без жодних пояснень. Тут не місце знімати спеціальні суперечки з автором рецензії про принципи видання текстів (напр. про межі кон'єктури), але Інститутіві Тараса Шевченка, нам здається, доведеться й на ці питання звернути свою увагу (пор. книжку Г. Винокура „Критика поэтического текста“, що недавно вийшла. Гос. Ак. Худ. Наук. Москва, 1927. Серія „История и теория искусств, вып. X“).

Статті В. Державина (3-тя), Б. Якубського (4-та) та Б. Навроцького (5-та) присвячені з'ясуванню деяких формальних особливостей творчості Шевченка. Стаття В. Державина „Лірика й гумор у шевченковому „Журналі“—ніби відповідь на пропозицію І. Я. Айзенштока дослідити „Журнал“ (Дневник), як літературний твір (див. Т. Шевченко „Дневник“. Ред., вст. ст. і примечания І. Я. Айзенштока. Вид. „Пролетарий“, 1925, стор. XXXI). Автор мав на меті показати, що „Журнал“, не являючи собою твору художнього в справжньому розумінні слова, має в собі цілу низку художніх способів і „фігур“, вживаних систематично, і тому може правити за вихідний пункт для стилістичної аналізи й естетичної оцінки „повістей“ Шевченка (стор. 40).

Із літературних способів, що уживав Шевченко у „Журналі“, автор досить докладно зупиняється на ліричному відступі й на елементах гумору. Зробивши умілу стилістичну аналізу кількох ліричних відступів у „Журналі“, автор не сумнівається „в естетичному значінні й призначенні ліричного відступлення“ (в „Журналі“)... „це справжній стилістичний спосіб („прием“), що його автор усвідомлював як такий і навмисно вирізняв із контексту з метою певного художнього ефекту“ (43). Через те, що таких ліричних відступів у „Журналі“ все-ж небагато (і їх не всі автор узяв на увагу),— для більшої доказовості довелось до їх приточити й прикінцеві оклики. „Генетична аналіза викриває таким чином в резюмувальному оклиці прототип ліричних елементів шевченкової прози—прототип, певна річ, що до їхньої генетичної еволюції, а не хронологічної послідовності“... (стор. 49). Ще загальніші стають твердження авторів, коли

він переходить до питання про композиційну функцію ліричних відступів. Відзначаючи, що здебільшого ліричний відступ — це ніби емоційна кінцівка, автор відзначає, що інколи він подибується і на початку оповідання, інколи — і в середині.

А як автор орудує тільки прикладами, а не повним числом тих чи інших фактів (як робить, напр., Б. Якубський, і як взагалі доводиться робити при формальній аналізі для більшої доказовості), то кінець-кінцем читач не цілком переконується, чи справді Шевченка так свідомо й рішуче відокремлював ліричну течію від загальної маси „прагматичного“ оповідання. Адже сам дослідник цю ліричну течію порівнює з оазами серед загальної маси „Журналу“. А може і в самій „прагматичній“ частині „Журналу“ ми викриємо таку систему способів із включенням ліричних елементів, а не з виключенням їх, як протилежних, котра дозволить нам говорити про гармонійний оповідний стиль поета. Та, на нашу думку, все-ж не слід перебільшувати літературності „Журналу“ (це з літературного боку тільки „щоденна проба пера“), а треба ставитися до його перш за все, як до виняткового пам'ятника вірогідності, інтимності, документальності й правдивості.

Не можна перечити проти визначення тематичної функції ліричних відступів, як способу особливо підкреслювати події, котрі зробили на автора особливе враження, але спосіб цей не одинокий, і здебільшого Шевченко обходить без його, описуючи і такі події, які дуже вразили його (нар., низка записів про Піунову).

Розділ статті, присвячений з'ясуванню елементів гумору в шевченковому „Журналі“ та класифікації способів досягнення комічного ефекту, дуже переконує, тому цілком приймаємо висновок автора, що „багатство і різноманітність способів, вживаних у „Журналі“ для досягнення гумористичного кольориту, примушує ще раз домагатись основного перегляду питання про художнє значіння і цінність Шевченкової прози“... (64). В цілому-ж стаття В. Державина забере помітне місце серед статтів, присвячених дослідженню форми творчості Шевченка, — а прибільшення, яких він допустився, неминучі при такому виключно літературознавчому підході до шевченкового „Журналу“. Стаття Б. Якубського „До соціології шевченкових епітетів“ являє собою підрахунок і розподіл на категорії шевченкових епітетів. Перш за все, з'ясовується, що „більшість епітетів першої половини „Кобзаря“ належить до так-званих „постійних“ епітетів, найчастіш — власне Шевченком з народньої поезії запозичених. І тільки в другій половині його книжки, а правильніш сказати — в другій половині його поетичної творчості, він менше користується епітетами „постійними“, народніми, та все більш і більш заводить своїх, оригінальних і здебільшого свіжих, характерних і майстерних“. (72). Далі розмір статті, гадаємо, не дозволив Б. Якубському соціологічно з'ясувати вживання від Шевченка цієї або тої групи епітетів. Без такого з'ясування, наприклад, вживання епікету „святий“ та і взагалі епікетів, які зв'язані із релігійними уявленнями і посідають у Шевченка чи не перше місце після народніх епікетів, не зовсім зрозуміле: тим часом воно стало-б цілком зрозумілим після вказівки на релігійні уявлення селянства (тоді частина цих епікетів увійшла-б до категорії „постійних“ народніх), після з'ясування релігійних уявлень, як способу пропаганди за тії доби (див. кн. Щурата „Основи Шевченкових зв'язків з поляками“, Львів, 1917) й нарешті, з'ясування поглядів самого Шевченка на бога та офіційну церкву. Під кінець

статті, на жаль дуже коротко, та все-ж переконливо говориться про епітети, які прикладав Шевченко до понять „цар“ і „народ“, як правдивий і висновок авторів, що „епітетологія соціальних явищ, що вони входять у тематику поезій шевченкових, наскрізь проіннята свідомою й рішучою революційністю, оскільки Шевченко був для свого часу найбільш свідомим та сміливим виразником тодішніх народніх революційних настроїв. Побутова епітетологія поезії шевченкової так само не менше міцно зв'язує його з побутовою ідеологією селянина-українця його часів“ (78).

Стаття Б. Навроцького: „Деякі композиційні особливості „Гайдамаків“ дає декілька текстуальних зіставлень уривків із поеми „Гайдамаки“ з іншими творами поетовими, котрі показують, що в поетичному господарстві Шевченка (як і всякого поета) була низка більш або менш улюблених виразів та образів, їх він переносив з одного твору до другого. Крім того, зіставлення уривка, який починається словами: „Все йде, все минає“... з „інтродукцією“ приводить автора до висновку, що „в уяві митцевій відбувалася деяка боротьба поміж різними варіантами розгортання даного задуму: 1) простого конкретно-історичного (інтродукція) й 2) складного задуму перегляду подій власного минулого й минулого рідної країни крізь призму суб'єктивного лірично-філософського розгляду („Все йде, все минає“). Мозаїчність у сполученні окремих мотивів у „рамі“ до „Гайдамаків“ („рамою“ автор вважав з одного боку частину, що починається словами „Все йде, все минає“, з другого боку — епілог), а також і те, що тут автор намагається до деякої міри змотивувати різними способами свій задум і характер його розгортання, — доводять, що цей задум був дійсно не простий історичний, але складний, що в нім були спроби синтезувати попередні задуми. Зв'язки мотивів „рами“ з мотивами... попередніх творів ствержують цю гадку, механічність же сполучення цих окремих і різних мотивів доводить остаточно хитання авторові при розгортанні задуму „Гайдамаків“ (91). Все це великою мірою хибне. Поема починається, звичайно, з „Інтродукції“ й жодних хитань у поета, коли він писав цю частину, не було. Те, що автор називає вступом чи першим вступом („Все йде, все минає...“) є, справді, не вступ, а присвята В. І. Григоровичу „на пам'ять 22-го квітня 1838 р.“. Написано цю посьвату (з використанням мотивів вірша „Думи мої, думи мої“ — тут В. Навроцький має рацію) звичайно по написанню самої псеми з епілогом (про це свідчать рядки „викохав вас, вигодував, вирости чималі...“) і присвячено її головно питанню про те, як читачі привітають „Гайдамаки“, написані українською мовою. Органічної частини поеми ця посьвата не становить, тим часом як епілог є органічна XII-та частина поеми і говорить про пізнішу долю героїв, як і всякий епілог. Спільні місця в епілозі та в посьваті є, але мова в них, знов же, головно про те, як прийме „Гайдамаків“ публіка. Порівняйте, наприклад, у посьваті:

„Йдете в люди, а там тепер
Все письмєнне стало“.

в епілозі:

„Не знав старий,
Що письменні люде
Тії речі прочитають“.

В остаточному видрукуваному вигляді, звичайно, з деяким перебільшенням можна вважати „посвяту“ та „епілог“ за обрамування,

бо вони зв'язані спільністю ліричних відступів і ось цих роздумів про долю поеми, але в первісному задумі поеми мотиви, викладені в „посвяті“, звичайно, були відсутні.

Крім того, у збірці є низка статтів, присвячених перекладам творів Шевченка чужими мовами. Сюди належать статті: П. Филиповича „Перший переклад з Шевченка російською мовою“, Гр. Майфета: „Шевченко в англійській інтерпретації“ та „Шевченко в англійському перекладі“ та І. Ю. Кулика „Шевченко в Канаді“.

Загалом, збірка, як уже можна було судити з цього побіжного огляду,—безперечна наукова цінність, і її з задоволенням приймуть не тільки історики українського письменства, а й широкі кола українських читачів, котрі найдуть багато цікавого в статтях ак. Багалія, Дорошкевича, Міяковського та инш. Видано збірку солідно й чепурно.

Ми вітаємо цю першу визначну роботу Інститута Тараса Шевченка й віримо, що наступні щорічники, суцільні й гармонійні в методологічному відношенні, будуть що-раз більше виявляти глибини тієї пори українського письменства, що в її центрі стоїть Шевченко.

А. РОЗЕНБЕРГ

Чернишевський і Плеханов

Було багато спільного в характері цих двох мислителів, — величезна ерудиція в розмаїтих галузях знання, завзятість і глибина думки, літературний хист. Але найбільше зближує Чернишевського з Плехановим, не казати вже про суть їх міркувань, уміння синтезувати, що взагалі дуже рідко траплялося в представників так званої російської громадської думки другої половини минулого століття. Нині Чернишевського забуто більш, як наполовину; його романи здадуться нудними, його критичні статті зовсім перестаріли (чого ніяк не можна сказати про літературні роботи Плеханова), а філософські трактати зберігають хіба тільки історичне значіння. Але перечитати Чернишевського все таки варто. Найперше, перед нами розкриється доба 60-их років, надзвичайно живорадісна та героїчна своїми настроями і дуже трагічна своєю долею. Далі, при уважнішому розгляді, вразить нас сила думки, яка ввесь час вірна сама собі, про що - б не думав наш автор — чи то література, чи політична економія чи філософія. Сама собі завжди рівна думка Чернишевського є саме те, що умовно можна було - б назвати „інтуїцією“ покоління шестидесятників.

У цій статті ми подаємо до уваги читачеві тільки один бік із численних гранів цієї „інтуїції“, а саме — літературно-естетичні погляди Чернишевського, зіставляючи їх з марксівською естетикою Плеханова. Це велика дорога марксівської естетики взагалі. Але й у цій другорядній для Чернишевського галузі суть його поглядів і голос доби виявилися цілком.

Чернишевському не личать „гарні слова“, але тут, може, до речі буде формулювати головний імпульс і його думки, і його діяльності — радість живого життя. Радість... Але чия? Цілого нового людства, яке досі, через темноту й злидні, знало тільки муки, голодування, крепаччину та киї аракчевщини. Панське багатство й втіхи, — вони придатні тільки для панів, до радості земного життя решти вони не приводять, скоріше навпаки... Потрібна нова культура переважної більшості людей, культура, що дає щастя.

„Виходьте - ж з ваших закамарків, друзі мої, виходьте, це не так тяжко. Виходьте на вільний білий світ, гарно жити в ньому, і шлях легкий і звабливий, спробуйте: розвиток, розвиток! Спостерігайте, думайте, читайте... Книжки веселять серце... Життя спостерігати цікаво, думати звабливо. От і все. Жертов не треба, їх не питають — вони зайві. Бажання бути щасливим, тільки це бажання потрібне. О, скільки насолоди розвиненій людині... Те, що инший відчуває як жертву, вона відчуває, як задоволення себе, як насолоду, а для радощів як відкрите серце її й як багато їх у неї! Спробуйте — гарно!“

Так писав Чернишевський напередодні вічної каторги, сидючи в похмурому казематі Петропавловської фортеці. До того взагалі приводив шестидесятників порив до радісного життя.

На безнадійному тлі змученої та здичавілої країни мало не одинокою ясною плямою для шестидесятників була художня література. Правда, цю літературу, що досягла високого щабля довершеності, та й і ціле мистецтво взагалі, створили дворяни і для панського вжитку, але все-ж це була єдина... радість. Подивімося-ж, як Чернишевський ставився до мистецтва взагалі, до вивчення мистецтва і зокрема до поезії.

В одній з своїх перших робіт 1854 року, написаній безпосередньо перед його славотною дисертацією, а саме в рецензії-статті з приводу перекладу „Поетики“ Аристотеля¹⁾, Чернишевський так характеризує Платонові погляди: Найперше Платон думав про те, що людина повинна бути громадянином держави, не мріяти про непотрібні для держави речі, а жити благородно й діяльно, допомагаючи матеріальному й моральному добробуту своїх співгромадян... Не з наукової або артистичної, а з громадянської та моральної точки дивився він на науку й мистецтво, як і на все. Не людина живе для того, щоб бути артистом і вченим... а наука та мистецтво повинні служити на добро людині“. Зовсім другорядне є питання, чи справедлива ця характеристика з історичного погляду, звичайно, скоріше не Платон, а сам Чернишевський думав так.

Але чи справді мистецтво дає людині добро, чи може воно тільки порожня й шкідлива забава, як гадає Платон? Так, мистецтво дуже часто буває пустою забавою, відповідає Чернишевський і тоді воно в кожному разі некорисне. Цю свою відповідь він розроблює докладно у своїх негативних рецензіях з приводу творчості поетів, „служителів чистого мистецтва“. Ось, наприклад, його думка з приводу „грецьких поезій“ Щербини... „Він почав з поезій в античному дусі, — який найменше може викликати живу симпатію сучасного світу, але, на жаль, багато так званих цінителів мистецтва, — які розуміють під мистецтвом штучність, — дуже дорожать античною манерою почасті за те, що вона трудна, почасті за те, що вона найчастіше буває штучна“. Чернишевський глузує з „Нимф в'юги“ (поезія із згаданого циклу) „Бідна німфа, вона так легко одягнена, що застудиться на смерть, як здумає з'явитися серед таких обставин, коли й у старій відьми в кожусі стукотять зуби під час сатанинського танцю“. Уявляю, що сказав би Чернишевський, прочитавши опис символістичної віхоли хоч би у Блока, про віхолу з її „сніговим вином“!

А ось його суд про вірші Бенедиктова: „Поетична фантазія не в тому, щоб вигадувати небувалі метафори й гіперболи, — в противному разі у відомій книзі „Не люблю, не слухай“ було б багато більше поезії, аніж у Шекспіра та Гомера. Вона і не в тому, щоб описувати докладно всі часті жіночого організму: бо тоді у „підручникові повивального мистецтва“ було б багато більше поезії, аніж у Шекспірі та Гомері. Поетична фантазія в тому, щоб річ небагатьма рисами змалювати виразно й точно; а цієї властивості зовсім немає у поезіях д. Бенедиктова“. Поезія Бенедиктова й Щербини ніякого громадського добра не становить або, інакше кажучи, як не соромно цікавитися такими дурницями, кол людьми так тяжко жити на світі!

Якщо поезія тільки пуста забава, тільки „гра“, то естетики, науки про прекрасне, існувати не може. Тоді має рацію хмурий німецький педагог Кампе, який казав: „Випрясти фунт вовни більша

¹⁾ О поезии. Сочинение Аристотеля. Перевел, изложил и объяснил Б. Ордын-ский, Москва 1854.

користь, як написати том віршів". Але Чернишевський не хоче виголосити такий рішучий вирок. Заслуга поезії не тільки в тому, що вона дає читачеві деяку дуже легеньку розвагу, втіху й таке інше. Поезія, а це найсерйозніше споміж мистецтв, служить для того - ж, для чого служить наука, — вона вчить людей того, чого вони не знають. Поетичні твори приступні найширшим читацьким масам, вони знаходять споживача в багато більшому числі, ніж навіть дуже популярно написана наукова книжка (а про книжки наукового змісту, написані непопулярно, нема що й казати). „Щоб пройти у маси, наука мусить скинути з себе форму науки. Її міцне зерно мусить бути перемелене на муку і розведене водою для того, щоб стати їжею смачною і легко перетравлюваною... Коли популярні книжки перебивають на ходячу монету важкий зливкок золота, який витопила наука, то поезія пускає в діло дрібні срібні гроші, які ходять і там, куди рідко заходить золота монета й які все таки мають свою невід'ємну цінність. Поезія, як розповсюдниця знань та освіти, має надзвичайно велику вагу для життя". У творі мистецтва є не тільки прекрасне в естетичному розумінні слова, мистецтво відтворює все, що є цікавого в житті — таке значіння одної з тез дисертації Чернишевського „Эстетические отношения искусства к действительности“.

Занадто мало важить прекрасне в житті людини, тим часом любов, прагнення добра, знання — незмірно сильніші, значливіші, ніж її красні переживання. Тому нікчемне те мистецтво, яке містить в собі тільки прекрасне, і Чернишевський з радістю віддає його на розправу убійчий, на його думку, критиці Платона. Мистецтво, що містить у собі зернятка науки, мистецтво, яке показує громадянам, як треба жити (напр. вірш Плещеева :

Вперед без страха и сомненья
На подвиг доблестный, друзья!)

заслуговують всілякої уваги й заохочування.

Не один раз уже критика вказувала на залежність деяких думок Чернишевського від Лесинга. Найліпше зробив це Плеханов у своїй класичній монографії про Чернишевського. Плеханов же показав, чому між Лесингом та Чернишевським була така близькість: оба вони були „просвітники“, щоб-то вважали, що освіта широких народніх мас може вирвати людство із стану всілякого рабства.

Не можу не подати невеликої цитати з Лесингової „Гамбурзької драматургії“, що її думка мені здається надзвичайно близькою до тільки що згаданих поглядів Н. Чернишевського. „Гарний письменник, незалежно від роду його творів, списує своїх героїв, — якщо він пише не для того тільки, щоб повеличатися дотепністю та вченістю, — з найкращих і найосвіченіших типів свого часу і своєї країни; через те він і вважає гідним опису тільки те, що може подобатися особам з такими властивостями, що може зворушити їх. Драматичний письменник, якщо він спускається до черни, то робить це тільки для виправлення та просвіти, а зовсім не для того, щоб зміцнити і в забобонах і в неблагогородному способі життя“. („Гамбурзька драматургія“ 2 травня 1767 р.). Звичайно характер „просвітництва“ та його мета в Лесинга й Чернишевського цілком відмінні, але суть їх міркувань про значіння мистецтва зовсім однакова, — прекрасне само від себе ніякої ваги не має. Цю думку Чернишевського підхопила критика 60-их і 70-их років. У прибічників

його думок у галузі художньої літератури — Д. І. Писарева й Антоновича ми зустрічаємо гіпертрофію руйнування естетики, у супротивників Чернишевського — Скабичевського, Едельсона — гіпертрофію перекручування думок Чернишевського. Я дозволю собі трохи затриматися на цім питанні, — в чому полягає вага мистецтва? — бо воно й тепер цікаве. Те, що Писарев у своїй статті „Разрушение эстетики“ договорився до геркулесових стовпів „нігілізму“ в естетиці — факт загальновідомий. Але це юнацьке завзяття не що інше, як дуже простолінейні й абсурдні висновки з „просвітницьких“ засад Чернишевського. — Коли мистецтво те саме, що й наука, тоді „нащо так багато коранів“?, а коли це не те саме, тоді кожний сприймає црекасне по своєму, це те, що йому подобається, сперечатися з таким естетичним міркуванням не можна, бо про вподобання не сперечаються. Але естетичних міркувань стільки само, скільки й мільйонів людности, напр., в якій-небудь країні. Естетичні міркування розпорошуються на багато мільйонів і від них нічого не залишається. Отже вага мистецтва і вага міркувань про нього ніяка.

Звичайно, все це цілком неправильно. Мистецтво й наука — галузі абсолютно різні, та й естетичних міркувань, напр., про який-небудь твір, не десятки мільйонів, а дуже небагато, стільки, скільки є соціальних груп у данім суспільстві, як це чудово довів сам Чернишевський у своїй дисертації. Писарев помилявся. Але нам зрозуміле джерело, певніше, причина цих помилок — це бажання як найхутче ліквідувати рештки проклятого минулого, словом розуму розпорошити забобони, що мучать живих людей. А тут „чисте мистецтво“, „висока поезія“, панські витівки та втіхи, як думали шестидесятники, зовсім не потрібні, навіть шкідливі. І тепер ще дуже багато людей думає саме так, а якби не було Плеханова та його продовжників-марксистів, така „просвітницька“ писаревщина й досі, можливо, була б переважною течією.

Супротивники Чернишевського — ідеалісти — на запитання про вагу мистецтва відповідали инакше, хоч по суті своїй були в тій самій площині, що й він сам. Як противага теорії Чернишевського і цілої „натуральної школи“ 50—60-их років, виникла доктрина „чистого мистецтва“. Одним з найцікавіших прихильників цієї доктрини був Н. Е. Едельсон, що дуже сердито сперечався з Чернишевським та його наслідувачами (Добролюбовим, Писаревим, Антоновичем і взагалі з редакцією „Современника“). „Хаос понять почався цілковитий“, писав Едельсон у статті „Про значіння мистецтва в цивілізації“. „Йому багато сприяла поява відомого твору „Эстетические отношения искусства к действительности“, де під зовнішнім виглядом серйозної й докладної аналізи естетичної теорії, що тоді панувала, ховалося явне й цілковите нехтування всякою художньою діяльністю, єдина мета якої, як виявилось в кінці авторських міркувань, мляве й слабе наслідування або, як він висловився, відтворення дійсности. Після цього працювати далі над питанням про мистецтво було, звичайно, нічого, залишалось тільки на глум брати тих, хто намагався надати йому хоч трохи серйозної, громадської, просвітньої ваги“. Дуже дивне що до Чернишевського обвинувачення! Едельсон вимагає від мистецтва як раз того самого, чого домагається і сам Чернишевський, цеб-то „громадського і освітнього значіння“. Але в той час, як автор дисертації „Эстетические отношения“ цілком логично говорить про те, що художник, щоб надати творові громадської ваги, мусить черпати матеріал з дійсности, яка його оточує, представник теорії

„чистого мистецтва“ починає сердитися. „Після досить довгого панування письменників, які поставили своєю головною єдиною метою відтворення бруду життя, відтворення грубе, майже дагеротипне (цеб-то фотографічне), не освітлюване нічим, крім певної жовчистости, після того як критика так довго захищала цей рід, як єдино корисний і плодотворчий, чи-ж можна було зберегти повагу до мистецтва взагалі і не зробити висновку, що мистецтво є відтворення життя“. (Едельсон, та сама стаття). Художній твір нічого спільного з дійсністю не має,— „твори мистецтва є продукти діяльності нашого духу для особливих цілей духа ж таки“. У цьому і вага художнього твору. „Мистецтво перш за все безкорисливе, споглядання його творів вільне від усякого бажання, пожадливого, всякої надії на яке-небудь практичне приложення змалюваної речі“. Отже мистецтво — це чисті пахощі! Але все ж, що таке мистецтво? — В теорії Чернишевського є той гріх, що він не розрізняє „поезії“ та „прози“, мистецтва та науки, він зовсім спускає з ока момент оформлення художнього матеріалу, що для мистецтва є момент найважливіший; в Едельсона помилка багато більша — мистецтво — щось невідоме, висить в порожняві, що вже само в собі є суперечливе. Мотиви, що спонукують Чернишевського висловлюватися таким способом, зрозумілі — це бажання витягти звідусіль, де це тільки можливо, спосіб для „емансипації“ (як тоді казали) людства, а яке коріння нападів Едельсона? А в тім у нас далі речі цікавіші за це коріння.

Чернишевський занадто обмежував вагу мистецтва (це — „сурогат науки“), доктрина „чистого мистецтва“ робила цю вагу дуже невизначеною. Який же висновок правильний? Очевидно, правильний висновок можна зробити тільки тоді, коли ми підійдемо до сприймання фактів мистецтва не з абстрактної точки зору, не з наперед підготованим розв'язанням і наперед готовим наміром, хоч би і з найблагороднішим. Найперше треба відшукати ті спеціальні ознаки, які відрізняють факти естетичні від фактів всіляких інших. Ось чого не робив Чернишевський і бував навіть незадоволений, коли це роблять інші дослідники. Така, наприклад, його думка про французького історика літератури Демансо, який дає характеристику стилю й композиції Боссюета. „Навіть у найпоганішій російській книжці ми не прочитаємо... такого геніального своєю обмеженістю міркування!“ не без гордощів пише він. Чернишевський не знав, що в цій „обмеженості“ міститься ключ до розв'язання багато де чого. Цю різницю між наукою та мистецтвом, між поезією та прозою вказав Плеханов, викладаючи в своїй роботі естетичні погляди Н. Г. Чернишевського. 17 теза дисертації Чернишевського каже: „Відтворення життя — загальна характеристична ознака мистецтва, що становить його суть; часто твори мистецтва мають ще й інше значіння — пояснення життя; часто мають вони й значіння суду про явища життя“. З приводу цієї тези Плеханов каже (примітка до стор. 219): „Але все питання в тому, як висловлено цей присуд і в якому вигляді дано це пояснення: чи у формі художніх образів чи у формі абстрактних тверджень. Хоч би які правильні були абстрактні твердження, вони не належать до сфери мистецтва“. Щоб знайти спеціальні властивості, напр. поезії, що відрізняють її від прози, зовсім не треба вдаватися до „чистої діяльності нашого духу“, ці властивості такі-ж земні, як і продукти всякої іншої людської діяльності, їх можна дуже докладно вивчити і включити до закономірного ланцюга історичного розвитку. Чернишевський противопоставив у мистецтві ідею „прекрасного“, напр., іншим

пориванням людини — до любови, до добра й т. инш. (див. вище). Це протиставлення, за Плехановим, робити зовсім не треба. „Завдання наукової естетики головно у виявленні того, яким способом ці інші поривання людини (цеб - то все, що тільки містить людська свідомість, знаходять своє виявлення в її понятті про прекрасне (цеб - то оформлюються)¹⁾; і яким способом вони, самі відмінюючись у процесі громадського розвитку, відмінюють також „ідею“ прекрасного“. Ця надзвичайно змістовна формула не тільки показує на різницю між мистецтвом і немистецтвом, але і встановлює залежність між „прекрасним“,ceb - то художнім оформленням будь якого змісту і цим змістом,ceb - то оформлюваним матеріалом. Як бачимо, встановлюється пріоритет змісту над формою, якщо вживати сучасних, не зовсім, правда, ясних термінів. Форма літературного твору залежить від тих ідей, оформленню яких вона слугує. Проте поза формою (або без ідеї „прекрасного“ як висловлювався Чернишевський) літературний твір не існує. „Тут я з приємністю пошлюся на Флобера“, пише Плеханов („Искусство и общественная жизнь“). „Він писав до Жорж Занд: „Я вважаю форму і зміст... двома сутностями, які ніколи не подібуються одна без одної“.— Хто вважає за можливе поступитися формою „для ідеї“, той перестає бути художником, якщо навіть і був ним раніше“. Чернишевський мав би Плеханова за представника доктрини „чистого мистецтва“, але, мабуть, ніхто з російських літературних критиків не доводив неспроможности цієї теорії докладніше, ніж це робив Плеханов. Форма міняється залежно від ідей,ceb - то суспільної ідеології, яка із свого боку є в причиновій залежності від розвитку економічних стосунків між людьми. Коли припустити протилежне,ceb - то незалежність існування художньої форми від ідеї, тоді треба уявити собі якийсь абсолютний ні від чого незалежний ідеал краси, напр. такий, про який говорив професор Вал. Мик. Сперанський — „Не нез'ясована примха вередливого смаку підказує нам бажання найти самобутні естетичні цінності, непідвладні гоноровій моді, стадному наслідуванню. Творча мрія про єдину нетлінну красоту, якої життєвий образ урятує світ, просвітить і відродить тих, що заблукалися й впали, живиться вічною потребою людського духа прозирнути в творчі таємниці абсолютного. („Общественная роль философии, Вступ, стор. XI.) „Єдина нетлінна красота“,ceb - то абсолютний критерій прекрасного — це щось надзвичайно „примірне“, для людей такої думки вже справді ніякі закони не писані,— вони можуть уявити все, що хочете, прийняти це за вихідну точку і вийде на диво гармонійна система. Про такі вправи Плеханов говорить, що це „одна словесність“. Отже, для тих, хто не хотів би добалакатися до манилівських мрій, „форма“ неодмінно залежить від „змісту“. Така суть реалістичної та матеріалістичної естетики.

У зв'язку з цими твердженнями питання про значіння мистецтва набирає цілком иншого сенсу, ніж у „просвітницьких“ поглядах Чернишевського. У чому вага мистецтва? Це питання багато раз цікавило Плеханова. Заперечуючи Чернишевському в тім, що мистецтво часами буває порожньою грою, він каже за Шилером, що „дитяча гра має велике значіння“. Гра підготовляє до майбутньої діяльності, так і мистецтво підготовляє або робить підсумки якій-небудь діяльності. Плеханов застосовує цю теорію Спенсера-Вундта про мистецтво-гру до фактів культурно-історичного порядку, до мистецтва дикунів.

¹⁾ Слова взяті в дужки, належать авторові статті. А. Р.

Гра — це дитя труду й є підготовка до труду, те саме треба сказати і про мистецтво. Для ілюстрації подам приклад, яких, до речі сказати, у статтях Плеханова про мистецтво первісних народів дуже багато. „У багобосів, одного з тубільних племен південного Міндананао (Тихоокеанський архіпелаг) коло землі працюють обидві статі. У день посіву рижу мужчини та жінки збираються разом з самого ранку і беруться до роботи. Попереду йдуть мужчини й, танцюючи, втикають у землю залізні копаниці. За ними йдуть жінки, які кидають рижові зерна до ямок, що зробили мужчини, і засипають їх землею. Усе це робиться врочисто й поважно. Тут ми бачимо з'єднання гри (танця) з працею. Але це з'єднання не закриває дійсного зв'язку явищ. Якщо ви не думаєте, що багобоси спершу втикали свої копаниці і сіяли риж для забавки і аж згодом почали працювати коло землі, щоб підтримати своє існування, то ви мусите визнати, що труд в даному разі старший за гру і що гру породили ті особливі умови, в яких відбувається засів у багобосів. Гра — дитя труду, який іде поперед неї в часі („Искусство у первобытных народов, стаття II-га). Таке з'ясування ваги мистецтва-гри придатне тільки для дуже примітивних форм, які з'являються, сказати, на світанку людської культури. В інші епохи, епохи розвитку і надзвичайного ускладнення економічних і громадських умов, народження художнього твору і його сприймання опутані надзвичайно складною сіттю всіляких асоціацій, громадських і індивідуальних переживань. Тут ні в якому разі не можна казати, що художній твір безпосередньо відтворює взаємовідносини економічних і соціальних сил. Проте, зв'язок мистецтва з цими факторами безперечний. Привілейовані класи суспільства вважають прекрасним те, що відповідає звичному для них побутові, їх мові, манерам і те, що зміцнює їх земне буття і перевагу над іншими класами в суспільстві й державі. Класи пригнічені, навпаки, дають перевагу творам, які відповідають їх життю, в яких „сила обурення з'єднується з жадобою справедливості“. „Відтворюючи своє життя у творах мистецтва, люди виховують себе для свого громадського життя, принатурюють себе до нього“. На прикладах староруської літератури в „Истории русской общественной мысли“, так само, як і французької літератури XVIII віку, у ряді статей про белетристів народників, Плеханов дав майстерні зразки встановлення „соціального еквіваленту“ естетичних явищ, надзвичайно складних своїми „асоціативними зв'язками“. Ми зустрічаємося з дуже значними ускладненнями підготовки до діяльності або підсумовування цієї діяльності. Нехай твір нічого зовсім нового нам не дає, нехай у ньому немає й сліду відбиття трудових процесів, все-ж цей твір може стати носієм дуже високої художньої цінності, — він відповідає мисленню й переживанням цілої доби в історії якої небудь класи.

Абсолютного критерія краси немає, поняття про прекрасне змінюються. Тому не можна сказати, що мистецтво часів Ренесансу краще або гірше, як мистецтво епохи „освіченого абсолютизму“. Той, хто вивчає мистецтво, розглядає факти, те, що існує, не його справа регулювати, що повинне бути, як це робили „просвітники“ всіх часів і народів. Чернишевський завжди висловлював у своїх естетичних міркуваннях доволі строгий припис — мистецтво повинне навчати. Коли ж твір мистецтва не розганяє хоч трошки морок неучтва, він нічого не вартий. Плеханов не просвітник, а діалектик. Його цікавить не присуд, не припис, а з'ясування фактів і встановлення закономірної залежності між ними. — Він намагається „не плакати,

не сміятися, а розуміти“. „Я не кажу: сучасні художники „повинні“ надихатися визвольними пориваннями пролетаріату. Ні, коли яблуна повинна родити яблуко, а груша родити грушки, то художники, що додержуються поглядів буржуазії, повинні повстати проти зазначених поривань. Мистецтво часів занепаду „повинне“ бути занепадницьким (декадентським). Це неминуче, і надаремно почали б ми „обурюватися“ цим. Але, як справедливо говорить маніфест комуністичної партії: „у ті часи, коли боротьба клас буде близитися до розв'язання, процес розпаду в середині цілого старого суспільства, в середині владущої класи, доходить такої міри, що деяка частина владущої класи відокремлюється від неї й приєднується до революційної класи, яка несе прапор майбутнього. Як частина дворянства з'єдналася колись з буржуазією, так переходить тепер до пролетаріату частина буржуазії, а саме буржуа ідеологи, які піднялися до теоретичного розуміння цілого ходу історичного розвитку“. („Искусство и общественная жизнь“). Звідси виходить, що всякий хоч трохи визначний талант дуже збільшує свою силу, якщо перейметься великими визвольними ідеями нашого часу. Треба тільки, щоб ці ідеї увійшли в його тіло і кров, щоб він їх виявляв, як художник. З цими останніми висновками Чернишевський звичайно, охоче б погодився.

В естетичних поглядах Чернишевського і Плеханова існують разом два опірних пункти,— а саме: бажання революційним способом змінити дійсність і бажання вивчити дійсність. Для Чернишевського „воля до революції“ рішуче домінує над моментом теоретичним, сказати інакше, революція, на його думку, повинна перемогти, не зважаючи ні на які факти, що стоять їй на перешкоді. Така взагалі була думка або ще більше жадання революціонерів-шестидесятників. Історія дала їм жорстоку науку,— вона дуже дошкульно, протягом декількох десятків літ реакційного існування, навчила розуміти, що для опанування дійсності треба як слід цілком об'єктивно і безсторонне вивчати її. Для Плеханова через це „воля“ до революційної зміни дійсності витікає з діалектичного розглядання „фактів“. Варте уваги, що обидва мислителі — просвітник Чернишевський і діалектик Плеханов вірні собі, коли знаходяться в такій ніби-то „нейтральній зоні“, як мистецтво. Уміння синтезувати було дуже сильне в обох мислителів. Власне через це огляд деяких естетичних міркувань великого шестидесятника тільки тоді набуває характеру довершеної системи, коли ми вдаємося до деяких його загальнотеоретичних поглядів. Те саме треба сказати й про Плеханова.

„Кожне мистецтво намагається виявити світовідчуження свого віку. Найчиткіший логичний опис світовідчуження свого віку дає філософія. Це світовідчуження наочніше уявляється в творах мистецтва, в поняттях же воно точніше виявляється в філософському мисленні“, (Оскар Вальцель, „Німецька література після смерті Гете“). Плеханов до вислову „світовідчуження свого віку“ додав би „і суспільної класи“, з рештою він би цілком погодився. Ідучи за цією формулою, можна сказати, що вподобання Чернишевського завжди були на боці реалістичної школи, а в своїх теоретичних визначеннях він також додержувався реалістичного світогляду, точніше сказати, він був матеріаліст.

Я уявляю собі, що найзагальніший і найпотрібніший засновок реалістичного світовідчуження є непохитна певність в існуванні не тільки фактів зовнішнього світу, але й об'єктивного причинного зв'язку між ними. Цим реалістичне світовідчуження відрізняється від тих

„декадентських“ світовідчувань, з якими Плеханову згодом довелося вести боротьбу (в полеміці з Богдановим, Луначарським). Як виходити з того погляду, що об'єктивно існує тільки мов „відчуття“ (фарби, звуки, просторові відчуття), а решта, цеб-то речі, явища, зв'язок між ними є ніщо інше, як суб'єктивні логичні утворення свідомості, тоді в філософії ми будемо мати, скажімо, теорію Маха - Авенаріуса, а в мистецтві те, що називають імпресіонізмом. Якщо ж цілком заперечувати можливість і потребу пізнати світ через досвід і вважати, що все це є утворення, еманация Духа, — тоді в філософії матимемо ідеалізм, а в мистецтві — класицизм або, в деяких окремих випадках, романтизм.

Для Чернишевського твердження непохитності фактів зовнішнього світу мало характер цілком імперативний. „Реабілітація дійсності“, як він висловлювався в суперечках з ідеалістами, в його уяві була така сильна, що все, що не виходило з „дійсності“, цеб-то з емпіричного відчуття, здавалося йому неправдивим, бридким. Мистецтво — це наслідування дійсності, при чому напевне погане наслідування, — хоч би як старався художник, а краще дійсної природи не зробиш. Величне або трагічне в мистецтві — це, звичайно, справжні дрібниці, як порівняти з величним або трагічним у дійсності. Мистецтво буває потрібне там, де неприступна дійсність, напр., виображення Монблана або Казбека для тих людей, яким безпосередньо бачити таких гір не доводиться. Мистецтво, як гравюра, відбита в сотках екземплярів, відтворює картину, яка знаходиться де-небудь в галереї не для всіх приступній. Отже, дійсність — життя буває і прекрасне і глибоко змістовне, тільки життя містить у собі всю повність буття, мистецтво — відбиток дійсності — і творча фантазія — сурогати дійсності, придатні, сказати б, коли нема чогось кращого. Джерело цієї „реабілітації дійсності“, як показав Плеханов (та й кожному читачеві Чернишевського це видно), є Людвиг Фюєрбах. Саме він казав, що змісловий світ або дійсність тотожна з істиною“. Істинне те, що ми відчуваємо. Проте, крім зміслів (відчуттів) в нас ще є фантазія. Фантазія перекручує наші уявлення, які через те іноді суперечать змісловому досвідові. Завдання науки в тому, щоб знищити фантастичний елемент з наших уявлень і погодити їх з відчуттями. „Змісли говорять все, але щоб уміти читати їх свідчення, треба вміти зв'язувати ці свідчення одно з одним. Думати — значить уміти зв'язно читати євангелію зміслів“. Мислення, очищене від фантазії, цілком адекватне до дійсності, цінність „євангелії зміслів“ безкрайня. — В естетичній теорії Чернишевського матеріалізм Фюєрбаха, як казалося вже, поєднувався з навчальною роллю мистецтва, вже услід за Лейбніцем. — Легко собі уявити, на яких теоретичних засадах Чернишевський заперечував „чисте мистецтво“. Як, наприклад, він повинен був поставитися до визначення В. А. Жуковського:

„Пoesия есть бог в святых мечтах земли...“.

Адже ж до цього теоретичного заперечування в нього ввесь час долучався дуже яскравий моральний протест проти старого рабства, старої дворянської культури. Треба дивувати з об'єктивности Чернишевського, коли він надпоривно говорив про Пушкіна: „Художній геній Пушкіна такий великий і прекрасний, що, хоч доба цілковитого задоволення чистою формою для нас минула, ми досі не можемо не захоплюватися чудовою, художньою красою його творів. Він справжній батько нашої поезії“. „Твори Пушкіна, що створили нову

російську поезію, за глибоким переконанням критики, житимуть вічно". Навіть про такого поета, як Щербина, який нічого спільного не мав з „громадською поезією“, Чернишевський говорить позитивно, хоч „антична манера“ цього поета йому „несимпатична“. Проте, „коли фантазія поета, в наслідок суб'єктивних умов розвитку, була переповнена античними образами, з переповні серця промовляти мусили уста його і добродій Щербина правий перед своїм талантом“. Навпаки, коли поети Бенедиктів і Розенгейм, бажаючи стати „з віком нарівні“ почали в поганих віршах виспівувати „прогрес“, вони в Чернишевського ніякого співчуття не зустріли. Очевидно, художній смак Чернишевського був смак високо кваліфікований і його суворі доктрини зовсім не повертали його на „руйника естетики“, як це думали люди найрізноманітніших таборів, і Писарев і Едельсон.

Основну хибу матеріялістичної філософії Фюєрбаха класики діалектичного матеріялізму вбачають саме у відсутності діалектики, світ уявляє він не як щось мінливе, що підпадає певним змінам, а як щось непорушне. У зв'язку з цим і Чернишевський, за дуже невеликим винятком, ладен розглядати „прекрасне“, „величне“, „трагичне“, „комичне“ в житті і в мистецтві, як щось абсолютне, що існує раз назавжди, для всіх людей. У зв'язку з такими абсолютними, естетичними міркуваннями Чернишевський не охочий до описування й пояснення фактів, що існують, його більше цікавить питання про те, що повинне бути. Цей бік впливу Фюєрбаха на Чернишевського найбільше і критикує Плеханов. „Щоб поставити свою естетичну теорію на міцну матеріялістичну основу, йому (Чернишевському) треба було докладніше вивчити... зв'язок естетики з економікою і стежити цей зв'язок принаймні через головні фази історичного розвитку людства. Цим він зробив би величезний переворот в історії естетики. Але, по-перше, метод, що з нього він користався у своїх дослідженнях, був недостатньо розроблений для такого теоретичного діла. А по-друге, він, як „просвітник“, цікавився не так самою теорією, як деякими висновками, що мали безпосереднє відношення до життєвої практики (Плеханов „Н. Г. Чернышевский“, стор. 224).

Ці вказівки дуже важливі, бо вони характеризують різницю між 60 та 90 роками в розвитку матеріялістичних ідей. І там і тут перед нами суворо вигриманий реалізм, твердо встановлюється примат „зовнішнього світу“ над свідомістю, факти матеріяльного порядку і зв'язок між ними цілком об'єктивні, а мислення адекватне до зовнішнього світу (цеб-то пізнає те, що справді є навкруги нас). І там і тут питання естетичні тісно зв'язані з питаннями громадського життя, художній зміст визначає собою і художню форму. Найістотніша ж різниця між одною та другою епохою — це те, що в Плеханова світ ніби зрушився з місця. Він перестав бути завжди рівним самому собі, носієм довічних цінностей естетичних, етичних і т. инш. Все те, що моральне, прекрасне і т. инш., існує тільки тому, що є людська свідомість, міняється свідомість, міняється і вся система, скажімо, естетичних цінностей. А зміна свідомості залежить від зміни продукційних стосунків між людьми. У Чернишевського-Фюєрбаха те, що уявляється дослідникові як прекрасне — прекрасне завжди, певніше сказати, повинне бути прекрасне. Ось у головних рисах різниця світовідчужування одного й другого мислителя.

Від Чернишевського до Плеханова проходить велика дорога розвитку матеріялістичних ідей у сфері мистецтва. У цілій низці міркувань Плеханова виразно видно його попередника-шестидесятника.

Для прикладу візьму твердження Плеханова, яке дуже часто повторювалося, що коли ідея твору не відповідає дійсності, твір не може бути художній. „Дівчина може плакати за втраченим коханням, але скнара ніяк не може плакати за втраченими грішми“ (цеб-то останнє не зворушить читача). Такі напр. міркування Плеханова з приводу п'єси К. Гамсуна „Перед царськими ворітьми“ або п'єси де-Кюреля— „Le geras du lion“. „В основі цієї п'єси лежить та неправдива ідея, що підприємець ставиться до своїх робітників так само, як лев ставиться до шакалів, які живляться тими кришками, що падають з його царського стола. Питаємося, чи міг би де-Кюрель правильно виявити у драмі цю помилкову ідею? Ні! Ця ідея тому й помилкова, що суперечить справжнім відносинам між підприємцем та його робітниками. Змалювати її в художнім творі—значить перекрутити дійсність. А коли художній твір перекручує дійсність—значить він невдалий“. (Искусство и общ. жизнь). Те саме говорить і Чернишевський у своїй дисертації.

З цієї ж дисертації Плеханов запозичив і теорію взаємовідносин між формою і змістом. — При зародку будь-якої літературної школи, що зв'язана ідеологічно з історичним побутом класи, яка народжується, форма художніх творів дуже відстає від змісту, — нема поки що засобів художнього оформлення сильних і плодотворчих ідей. Далі бачимо період рівноваги між формою та змістом — це період розквіту літературної школи, нарешті настає період занепаду в мистецтві, коли формальна вправність не в силі прикрити вицвілої ідеології класи, що покидає історичну арену. — Все це надзвичайно нагадує міркування Чернишевського з приводу трагічного („перевага ідеї над образом“) і комічного („перевага образу над ідеєю“). Можна було б навести цілу низку випадків впливу Чернишевського на Плеханова, як у великому так і в малому, але це занадто розсунуло б рямці даної статті. Досить сказати, що майже в кожній суперечці із своїми незчисленими супротивниками Плеханов аргументував свої засади, посиляючись на Чернишевського.

А втім, вплив останнього виявляється тільки в окремих питаннях, — загальна ж концепція Плеханова цілком відмінна від теорії Чернишевського. Вона так ставиться до цієї теорії, як учіння Маркса відноситься до учіння Фюєрбаха.

Звичайно, марксівська естетика на роботах Плеханова не зупинилася. Нині з'явилися нові проблеми, нові завдання, але щоб ці роботи застарілися, треба, щоб з'явився новий Чернишевський або новий Плеханов.