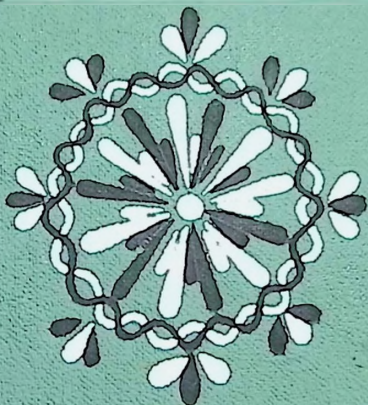


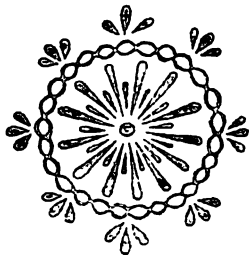
*Анатолій Гордієнко*

СУСПІЛЬНЕ  
ЖИТТЯ  
*i*  
ХУДОЖНІЙ  
ТАЛАНТ



*Анатолій Гордієнко*

СУСПІЛЬНЕ  
ЖИТТЯ  
*i*  
ХУДОЖНІЙ  
ТАЛАНТ



ВИДАВНИЦТВО ХУДОЖНЬОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
«ДНІПРО» КИЇВ 1972

У дослідженні висвітлюються проблеми формування, збагачення і функціонування художнього таланту, розкриваються його діалектичні зв'язки з суспільним життям, шляхи досягнення справжньої творчої свободи, краси і правди. Критичний зміст монографії спрямований проти сучасного буржуазного модернізму, безвідповідальності й примітивізму в мистецтві.

Книга буде корисною для всіх, хто цікавиться теоретичними проблемами марксистсько-ленінської естетики і літературознавства.

Коли плацдармом ідеологічної боротьби стають проблеми естетики та мистецьке життя, відверті вороги й замасковані противники марксизму-ленінізму, різномасті «спростовувачі» практики утвердження соціалізму, не зважаючи на зовнішні відмінності, зрештою сходяться в головному. Шалену ненависть викликає у них той незаперечний факт, що радянське мистецтво завжди виступав як могутній засіб пізнання дійсності, виховує широкі маси в дусі ідеалів свободи, братерства і рівності, пробуджує в них почуття справжньої краси, людської гідності, глибокої ненависті до експлуатації та гноблення. Вони воліли б бачити в ньому щонайбільше засіб легких розваг, безсистемну сукупність творів, які відвертають погляди людей від серйозних соціально-політичних проблем, пізнання законів революційного перетворення світу.

Звідси постійне прагнення буржуазних ідеологів обґрунтувати необхідність існування «незаінтересованого», «асоціального», «вільного» мистецтва, звідси й ті не затихаючі з часом нападки на мистецтво широких соціальних горизонтів, високого суспільного призначення та людської краси, всебічного проникнення в долю трудящої людини, осмислення її місця і ролі в житті — па мистецтво соціалістичного реалізму. Причому такі нападки дедалі стають витонченішими й агресивнішими, бо їх постійно

підігрівас лють до високомайстерного художнього осмислення життєвої правди в літературах соціалістичного реалізму.

Все це вимагає від естетиків-марксистів всебічного наукового розкриття процесу проникнення мистецтва соціалістичного реалізму в глибини реального життя людей, його здатності бути знаряддям пізнання й перетворення світу, художньо-образного, естетичного відображення історичних закономірностей і тенденцій.

З другого боку, бурхливий розвиток сучасних наукових знань, підвищення авторитету абстрактно-логічного мислення, майже фантастичні відкриття кібернетики, фізики, біохімії, біоніки, фізіології вищої нервової діяльності, генетики, нові досягнення суспільних наук часом на декого справляють враження, нібито мистецтво відстає од науки. Це, в свою чергу, виставляється антимарксизмом як ґрунт для тверджень про другорядність, неповноцінність знань, одержуваних із творів мистецтва. Ще не так давно навіть на сторінках наших видань людська схильність до глибоких естетичних переживань, любов до мистецьких творів вображувалася вадою й анахронізмом, яких в епоху космічних польотів і проникнення в таємниці мікросвіту варто позбутися, так би мовити, якнайскоріше.

Невпинний сучасний науково-технічний прогрес, зростання в процесі комуністичного будівництва загальної духовної культури народу, проникнення законів краси у виробництво, побут, все ширше розкриття і практичне виявлення творчих здібностей народу ставлять перед радянською естетикою підвищені завдання, вимагають теоретичного розв'язання нею ряду нових важливих проблем.

Це, насамперед, питання ролі художньо-образного відтворення життя в освоєнні світу за законами краси, взаємозв'язку та співвідношення абстрактно-логічного і художньо-образного мислення, особливостей пізнання дій-

сності засобами мистецтва. Висновки й узагальнення марксистсько-ленінської естетики дедалі органічніше спираються на сучасні досягнення природничих і суспільних наук. Її справжні завоювання та відкриття тепер, як правило, пароджуються на стиках з історичним матеріалізмом, гносеологією, психологією, фізіологією вищої нервової діяльності, кібернетикою тощо.

Процес конденсації наукових знань, так би мовити, на прикордонних зонах, тісної співдружності різних, з першого погляду навіть віддалених, наук вимагає від дослідників у галузі естетики глибокого знання і теперішнього мистецького процесу, і сучасних наукових досягнень, вміння творчо використовувати їх для аналізу естетичних проблем, бачення тих вузлових питань, що породжуються в наш час як ідейно-політичними причинами, так і розв'язанням невідкладних практичних завдань комуністичного будівництва, прискоренням темпів науково-технічного прогресу.

Говорячи про шляхи розвитку радянської культури, В. І. Ленін, за спогадами архітектора І. В. Жолтовського, в одній з бесід ще на світанку Радянської влади гаряче відстоював справжню красу в мистецтві. «Слід,— сказав він,— виходити від прекрасного, беручи його як зразок для формування художньої культури соціалістичного суспільства»<sup>1</sup>.

Принципи комуністичної партійності та народності, вірності інтересам трудящих і методові соціалістичного реалізму, діалектико-матеріалістичний світогляд і соціалістичний гуманізм — усе, що коротше можна, очевидно, сформулювати словами «виходити від прекрасного», забезпечили радянським митцям можливість створення дійсно правдивих, необхідних людям в їх боротьбі за щастя,

---

<sup>1</sup> Спогади про В. І. Леніна, т. 2. К., Держполітвидав УРСР, 1958, стор. 317.

сповнених історичного оптимізму художніх творів, без яких не можна навіть уявити художні цінності ХХ ст. Вміння бачити в людському житті прекрасне, сповнене великого смислу, боротися проти всього потворного, огидного — це переконлива ознака духовного здоров'я. Як відзначав М. Т. Рильський, «обов'язковою ознакою роману, поеми, музичного твору, картини, статуї є те, що вопи, висловлюючи й виявляючи передові ідеї свого часу, стоячи на службі народу, повинні бути *красиві*»<sup>1</sup>. Радянське мистецтво передусім відзначається міцним духовним здоров'ям, глибокою любов'ю до трудящої людини, вірою в торжество правди і краси.

Керуючись марксистсько-ленінськими принципами розуміння мистецтва як суспільного явища, що поряд з власною специфічністю підкоряється в цілому законам історії, розглядаючи сучасний мистецький процес, автор монографії намагається проаналізувати найважливіші за теоретичним і практичним значенням питання широкої проблеми — мистецтво і суспільство, художня творчість і реальна дійсність, талант митця і соціальне життя.

---

<sup>1</sup> Максим Рильський. Література і народна творчість. К., «Радянський письменник», 1956, стор. 3.

# СИЛА, ЩО ПЕРЕТВОРИЄ СВІТ

*(В. І. Ленін про суспільну  
активність мистецтва)*

Крокуючий з вічності час веде суворий відбір історичних подій та осіб. У пам'яті нащадків він назавжди залишає ті з них, які здійснили вирішальний вплив на прогресивне спрямування людської цивілізації, революціонізували суспільне життя.

Серед багатьох видатних геніїв усіх часів і народів В. І. Леніну поруч з К. Марксом і Ф. Енгельсом, безперечно, належить найпочесніше місце. Без його імені неможливо навіть уявити сучасну історію. «Усе своє життя присвятив він благородній справі служіння пролетаріатові, трудящим масам, революційному оновленню світу. Ленін висловив сподівання й надії робітничого класу, трудячого народу, відповів на корінні питання, які владно диктувало життя... З ленінізмом зв'язані найвидатніші революційні звершення двадцятого сторіччя — Велика Жовтнева соціалістична революція, яка ознаменувала початок нової епохи в історії людства, утворення світової системи соціалізму, грандіозні визвольні битви і перемоги, здобуті робітничим класом, трудячими над капіталізмом. Ім'я Леніна стало символом пролетарських революцій, соціалізму і прогресу, символом комуністичного перетворення світу»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> До 100-річчя з дня народження В. І. Леніна. Збірник документів і матеріалів. К., Політвидав України, 1970, стор. 3. (Далі цитуємо за цим виданням).



Геніальний теоретик пролетарської революції і будівництва нового суспільства, найвидатніший вождь Великого Жовтня, творець і керівник більшовицької партії, засновник першої у світі соціалістичної держави, полум'яний борець за свободу і щастя трудящих, за зміцнення єдності світового пролетарського руху, найближчий друг і порадник усіх людей доброї волі — таким, передусім, назавжди залишається В. І. Ленін у пам'яті мільйонів, все нових і нових поколінь.

Важко назвати іншу людину, яка б за порівняно короткий відрізок життя настільки об'ємно зуміла охопити буквально всі основні сфери людських шукань, пов'язаних з революційним поваленням капіталізму й утвердженням соціалізму та комунізму, дала неперевершені наукові відповіді на різноманітні найзлогороденіші питання сучасності. Філософія, політекономія, науковий комунізм, історія, політика, революційна, партійна і державна діяльність, розробка найскладніших проблем міжнародного пролетарського руху, духовного життя людства — ось далеко не повний перелік того, чим глибоко доводилося займатися В. І. Леніну і що яскраво позначено геніальністю його думки.

Одягнені в професорські мантії, сучасні буржуазні ідеологи, як і кілька десятиліть тому, знову і знову ладні всіляко підтримувати спростовану вже півстолітньою історією думку, ніби В. І. Ленін не залишив в естетиці стрункого теоретичного вчення, оскільки ним, мовляв, не створене щось на зразок зведених канонів художньої творчості Арістотеля чи Буало, книг типу «Лаокоона» Лессінга чи «Парадоксу актора» Дідро. Позбавлені змоги замовчати велич і світове значення Ленінових ідей, вони всіляко прагнуть перекрутити зміст, штучно применшити їхній вплив на духовний розвиток людства, спотворити смисл ленінського вчення, подати у викривленому вигляді досвід практичного втілення марксистсько-ленінської тео-

рії у життя. На сторінках книги Е. Гувера «Вивчення комунізму», сповненої жовчного заперечення радянської дійсності, В. І. Леніну безглуздо приписується, наприклад, ігнорування свободи особи, утвердження антидемократичної державної влади. Аналогічних цинічних висловлювань в антикомуністичних виданнях безліч.

Інші, навпаки, як це роблять Роберт Пейп та директор Гуверівського інституту війни, миру й революції Стефан Поссоні, автори виданих у США книг «Життя і смерть Леніна», «Ленін — революціонер за природою», спочатку не шкодують слів для порівняння зробленого Леніним з діяльністю Олександра Македонського, Тамерлана чи Наполеона. Але зразу ж після цього вся енергія спрямовується на девальвацію ідейної спадщини нашого вождя, намагання будь-що знецінити міжнародне значення ленінського вчення чи бодай посіяти сумнів щодо його історичної правоти. Особливо настирливо протягується думка про нібито непридатність ленінізму для пояснення особливостей сучасного капіталістичного суспільства.

За цим же методом ведуться атаки й на естетичне вчення В. І. Леніна. У нещодавно опублікованій в США книзі Бертрана Вульфа «Мости й прірви»<sup>1</sup>, наприклад, стосунки В. І. Леніна і М. Горького, їх довголітня плідна дружба змальовуються як «розмова глухих», оскільки, за словами Вульфа, Ленін — тільки політик, який мислить масштабами мільйонів, не беручи до уваги індивідуального життя, і сутність кожної людини зводить лише до класової приналежності, розглядаючи особу лише як знаряддя досягнення певної історичної мети. Цінність його суджень про мистецтво, зрозуміло, заперечується.

Люта класова ненависть, гаряча підтримка з боку найвпливовіших монополістичних фірм і компаній спонукає

---

<sup>1</sup> B. Wolfe. The Bridge and the Abyss. The Troubled Friendship of Maxim Gorky and V. I. Lenin. New York, 1967.

буржуазних теоретиків не гребувати нічим у боротьбі проти ленінізму й комунізму. З гірких «пророцтв» Герберта Уелса висновків для себе вони не зробили.

Проте істину не затьмарити. Правда Леніна, справа Леніна, вчення Леніна все ширше й глибше утверджуються на планеті. І в тому, що борці за справжній гуманізм і прогрес — митці соціалістичного реалізму — в ідеях Леніна черпають насагу для якнайповнішого правдивого відтворення сучасності, — найпереконливіший доказ правильності та життєвості творчо розробленої ним марксистської естетичної науки. «Ленінські принципи партійності і народності літератури та мистецтва стали основою згуртування кращих сил художньої інтелігенції на ідейно-політичній платформі Радянської влади. Бережне ставлення до таланту, творчого шукання повднується в ленінському підході до духовної діяльності з принциповістю ідейно-політичних поглядів, чіткістю морально-естетичних вимог»<sup>1</sup>.

Як же оцінював В. І. Ленін роль літератури й мистецтва в революційному перетворенні дійсності? Яке місце відводив їм у соціалістичному будівництві? Чим збагатив він наукові знання про закономірності художньо-образного відображення сутності суспільного життя та глибини людської душі?

...«Якось прийшов до нього і — бачу: на столі лежить том «Війни і миру».

— Так, Толстой! Захотілось прочитати сцену полювання, та ось згадав, що треба написати товаришеві...

Посміхаючись, примруживши очі, він з насолодою витягнувся в кріслі і, притишивши голос, швидко продовжував:

— Яка глиба, а? Який могутній чоловік! Оце, батечку,

---

<sup>1</sup> До 100-річчя з дня народження В. І. Леніна. Збірник документів і матеріалів, стор. 52.

художник... І — знаєте, що ще гідне подиву? До цього графа справжнього мужика в літературі не було...

Я нерідко підмічав у нього, — продовжує згадувати Олексій Максимович Горький, — рису гордості за Росію, російське мистецтво. Іноді ця риса здавалася мені дивно чужою Лепіпу і навіть наївною, але потім я навчився відчувати в ній відгук глибоко прихованої, радісної любові до робочого люду<sup>1</sup>.

Один лише штрих, одне свідчення великого вміння глибоко розуміти і всебічно оцінювати правдиве, реалістичне мистецтво. Таких прикладів з творів Володимира Ілліча, із спогадів тих, хто знав його, був йому близький, можна навести скільки завгодно. Проте і в цьому одному, як і в усьому, що піддала аналізу геніальна ленінська думка, — величезне багатство відтінків. Це — і постійне звертання генія революції до художніх творів, і здатність у російському графі побачити «справжнього мужика в літературі», виразника настроїв селянських мас пореформеної Росії, і «радісна любов до робочого люду», і підкреслення глибинного й правдивого відображення мистецтвом життєвих явищ та подій.

Крізь усі роки своєї бурхливої революційної діяльності В. І. Ленін проніс незгасну любов до реалістичного мистецтва, гостро відшліфоване вміння аналізувати найскладніші естетичні явища. В постійному його звертанні до мистецтва найхарактернішим є насамперед прагнення завжди встановлювати внутрішній, органічний зв'язок естетичних явищ з корінними соціальними процесами й тенденціями, за художніми образами бачити суспільні відносини, що їх породили, вирізняти ті сторони творчості, що з найбільшою сплюю засвідчують безпосередню близькість митця до класових борінь свого часу, допомагають

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін про літературу. К., «Дніпро», 1970, стор. 511–512. (Далі цитуємо за цим виданням).

практичному здійсненню завдань революційного оновлення світу.

Справді, наприклад, коли контрреволюціонери й ліберали всіх гатунків намагалися зобразити О. Герцена скептиком, зневіреним у демократичних ідеалах, В. І. Ленін охарактеризував його як письменника, «що відіграв величезну роль у підготовці російської революції». Ленін показав, що на прикладі Герцена пролетаріат вчиться визначати роль різних класів у російській і міжнародній революціях.

Саме вождь світового пролетаріату перший по-справжньому оцінив М. Добролюбова та М. Чернишевського, підкресливши, що в кріпосницькій Росії вони обидва вміли казати правду про події в сучасному їм суспільному житті, рекомендував пролетарському читачеві Г. Успенського як одного з кращих художників, в оповіданнях якого відбито селянське життя, настійно радив згадувати, шпроко цитувати в «Правді» великого російського сатирика М. Салтикова-Щедрина.

Зі сторінок ленінських праць Лев Толстой уперше постав як автор, що «дав не лише незрівнянні картини російського життя, а й першорядні твори світової літератури», в яких відбилися суттєві сторони нашої революції; митцем, чиїми устами «говорила вся та багатомільйонна маса російського народу, яка *вже* ненавидить хазяїв сучасного життя, але яка *ще* не дійшла до свідомої, послідовної, провадженої до кінця, непримиренної боротьби з ними»<sup>1</sup>. Художня література була для Леніна зброєю формування духовної атмосфери, підготовки революційної думки до великих грядущих класових битв. Не можна не згадати також точні й влучні ленінські визначення пай-суттєвіших рис творчості І. Тургенєва і А. Чехова, А. Бар-

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 16, стор. 311.

бюса і Д. Ріда, М. Горького і В. Маяковського та багатьох інших митців.

Глибоко наукові за своїм змістом, тісно пов'язані з практикою художньої творчості, ленінські теоретичні положення є для нашої критики й літературознавства методологічною основою діалектико-матеріалістичного розуміння природи, цілей і суспільного призначення художньо-образного відтворення об'єктивно існуючої дійсності.

Чим більше ми знаємо про спадщину Леніна, чим глибше й ширше пізнаємо ми Ленінову спадщину, чим вдумливіше аналізуємо кожний його вислів, тим яскравіше переконаємося у величезній науковій глибині й суспільній значимості ленінського естетичного вчення. В нових історичних умовах геніальний теоретик соціалістичного перетворення суспільства підняв на новий рівень марксистську естетику, подав її в усіх провідних аспектах, чітко визначив завдання нового, соціалістичного мистецтва.

Синтетичне осягнення воедино сплавленого ленінського вчення про пізнання й практичне перетворення світу, творчу роль народних мас в історії, про класову боротьбу й диктатуру пролетаріату, партію і революцію, про злам буржуазної державної машини і будівництво соціалізму переконливо засвідчує, що це вчення органічно пов'язане з естетичними ідеями, з розумінням художньої творчості як суспільно активної, практично значимої діяльності людства.

Н. К. Крупська не раз підтверджувала, що література й мистецтво, зокрема художня література XIX ст., були для Володимира Ілліча «...знаряддям пізнання життя. І чим повніше, всебічніше, глибше відображали художні твори життя, чим простіші вони були, тим більше цінні їх Ілліч»<sup>1</sup>. «...У нього повднувався,— писала Крупська,—

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін про літературу, стор. 501.

громадський підхід з художнім відображенням дійсності. Ці дві речі він якось не відділяв одну від одної...»<sup>1</sup>

Талановиті твори мистецтва — це для В. І. Леніна одне з багатючих джерел пізнання минулого й сучасного, народних помислів і прагнень, суспільного життя й побуту, засіб специфічного узагальнення суспільних процесів і явищ дійсності. На рубежі ХІХ і ХХ ст., у бурхливий час загострення всіх без винятку соціальних суперечностей і піднесення політичної активності пролетаріату, Ленін поставив і розв'язав кардинальні питання естетики: яку роль покликапі відіграти в класових боріннях епохи мистецтво й література? чим визначається відповідальність митця перед історією? куди пролягають шляхи розвитку художньої творчості в тих складних суспільних умовах? Ці питання цікавили Володимира Ілліча вже з перших його кроків на політичній арені.

Мистецтво відтворює дійсність у тільки йому притаманній формі — в художніх образах; на відміну від науки воно ставить у центр своєї уваги цілісне осмислення конкретності, насамперед — людського буття, найрізноманітніших його проявів. Праця, взаємини між індивідами, щастя, кохання, радість, страждання, моральні, філософські, політичні устремління тощо — все варте погляду митця, все може бути сплетене в єдине ціле і нібито силою чарів переплавлене в нову, незвичайну якість — художній образ. Сфера матеріальної й духовної діяльності людства повністю осягається серцем і думкою митця, хоча — в залежності від ступеня талановитості — і з неоднаковою глибиною.

Естетичне відношення до дійсності органічно включає в себе її етичну та політичну оцінки. Митець завжди бореться, прагне, стверджує чи заперечує, любить чи ненавидить, тобто оцінює життя з позицій певного суспільно-

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін про літературу, стор. 500.

естетичного ідеалу, певного світогляду. Будучи емоційно насиченим, правдиво відтворюючи життя, художній твір не залишас байдужим тих, хто його сприймає. Мистецтво активізує внутрішній світ людини, викликає емоції, асоціації, роздуми, кличе до дії.

Сила впливу мистецтва полягає ще й у тому, що ми сприймаємо життя, сказати б, спільно з митцем. Автор не копіює явища, він відтворює їх, спонукає людину дивитись на світ авторським оком, запалюватись авторським пастросм. Як наголошував А. П. Чехов, «...письменникам, яких ми звемо вічними чи просто хорошими і які п'янять нас, властива одна загальна і дуже важлива ознака: вони кудись ідуть і Вас кличуть туди ж, і Ви відчуваєте не розумом, а еством своїм, що у них є якась мета, як у тіні батька Гамлета, що недаремно приходила й бентежила уяву... Кращі з них реальні й пишуть життя таким, яким воно є, але саме тому, що кожен рядок пройнятий, як соком, свідомістю мети, Ви, крім життя, яке є, відчуваєте ще те життя, яке повинно бути, і це полонить Вас»<sup>1</sup>.

Сила цього впливу — у здатності мистецтва «запрошувати до подорожі», кликати нас у, здавалося б, знайому, але до кінця ще не звідану дальну. В мистецтві органічно злиті естетичний, пізнавальний і виховний моменти, вони в сукупності здійснюють надзвичайно сильний вплив на думку, емоції, настрої і поведінку не тільки окремих людей, а нерідко й цілих соціальних груп, класів, народів. У суспільстві художні твори викопують мобілізуючі функції. Вони нерідко безпосередньо стають трибуною передових суспільно-політичних ідеалів та соціально-психологічних настроїв.

Ці дивовижні властивості мистецтва Ленін відчув на собі ще в молоді роки. Згадаємо збережені Г. І. Ульянов-

---

<sup>1</sup> А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 15. М., Гослитиздат, 1949, стор. 46.



вою-Єлізаровою слова Володимира Ілліча про чехівську «Палату № 6»: «Коли я дочитав учора ввечері це оповідання, мені стало просто-таки моторошно, я не міг лишатися в своїй кімнаті, я встав і вийшов. У мене було таке відчуття, наче і я замкнений у палаті № 6»<sup>1</sup>. Не менш яскравим і переконливим є й відоме свідчення Леніна про роман Чернишевського «Що робити?»: «Він мене всього глибоко переорав... Це річ, яка дав заряд на все життя»<sup>2</sup>.

Мистецтво та література насамперед приваблювали В. І. Леніна своєю здатністю «глибоко переорати людину», перебудувати її погляди, спрямувати їх у певне рідчище. «Популярний письменник підводить читача до глибокої думки, до глибокого вчення, виходячи з найпростіших і загальновідомих даних... наштотуючи думаючого читача на дальші й дальші питання... він припускає в нерозвиненому читачеві серйозний намір працювати головою і допомагає йому виконувати цю серйозну і важку працю, веде його, допомагаючи йому робити перші кроки і навчаючи йти далі самостійно»<sup>3</sup>.

Цими органічними, внутрішніми якостями визначається соціальна роль, суспільна активність художнього відтворення життя.

Ленін не лише підмітив й схарактеризував здатність реалістичного мистецтва справляти величезний вплив на найширшу аудиторію, а й осмислив місце мистецтва у визвольній боротьбі робітничого класу, показав шляхи його злиття з революційною діяльністю партії і трудящих, із здійсненням корінних завдань соціалістичного творення життя.

У соціалістичній революції, яка виводить трудовий народ на авансцену історії, В. І. Ленін вбачав джерело роз-

<sup>1</sup> В. І. Ленін про літературу, стор. 487.

<sup>2</sup> В. І. Ленін п. О литературе и искусстве. М., «Художественная литература», 1967, стор. 653.

<sup>3</sup> В. І. Ленін п. Твори, т. 5, стор. 276.

витку активності мас, школу їхнього політичного зростання. «Революції,— писав він,— свято пригноблених і експлуатованих. Ніколи маса народу не здатна виступати таким активним творцем нових суспільних порядків, як під час революції»<sup>1</sup>. І вождь революції чітко визначив, яка величезна роль у безперервному зростанні політичної активності, освіченості й культури трудящих, формуванні їх нових ідеалів належить літературі та мистецтву.

На відміну від чисельної і гучномовної армії adeptів «чистого мистецтва» та їх ревізіоністських підспівувачів, Ленін розглянув естетичні проблеми під кутом зору інтересів народних мас, інтересів побудови вільного від експлуатації і всілякого пригнічення соціалістичного суспільства. На розв'язання провідних революційних завдань — повалення гніту поміщиків, капіталістів і встановлення влади робітників та селян — спрямовував він величезну силу реалістичного відображення життя мистецтвом, саме з цим пов'язував історичну долю дальшого прогресу художньої культури.

У бесіді з Кларою Цеткін Володимир Ілліч гранично ясно сформулював критерії, що визначають соціальні функції художньої творчості, накреслив чітку програму використання культури в новому суспільстві. «Мистецтво належить народові. Воно повинно входити своїм пайглибшим корінням в саму товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути зрозуміле цим масам, й вони повинні любити його. Воно повинно об'єднувати почуття, думку і волю цих мас, піднімати їх. Воно повинно пробуджувати в них художників і розвивати їх»<sup>2</sup>. Думка про зв'язок мистецтва з народним життям, з політичними цілями і

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 9, стор. 88—89.

<sup>2</sup> В. І. Ленін про літературу, стор. 530.

завданнями боротьби партії і пролетаріату червоною ниткою проходить крізь усі лєнінські твори, в яких аналізуються естетичні проблеми.

У важкий, тривожний час ґормувалися лєнінські естетичні принципи. Не тільки політичне та економічне, а й духовне життя Росії кінця ХІХ — початку ХХ ст. перебувало в стані глибокої кризи. Як у самій художній творчості, так і в її теоретичному трактуванні набули поширення перекровні па новий кшталт ідеї Канта, Шопенгауєра, Ніцше, Бергсона. Настійливо повторюються слова про позакласовість, «абсолютну незацікавленість» художньої творчості, її «непрічетність» до земних турбот, тим більше — до прагнень і надій трудового народу.

На початку століття В. Оствальд докладає багато зусиль, щоб безпосередньо застосувати вчення Маха в естетичці. А. Р. Гамаєв, Л. Риль, Й. Петцольдт, М. Клейн та інші намагаються створити суб'єктивно-ідеалістичні махистські естетичні системи. На російському ґрунті А. Бєлий відверто заявляє про пряму залежність своєї творчості від теоретичної системи І. Канта, потурає самолюбству декадентів, іменуєючи їх «законними дітьми великого кєніґсбергського філософа». К. Бальмонт із захопленням декларує застарілість реалізму, необхідність ізоляції мистецтва від предметності. Багато хто, як і цей відомий у той час серед молоді та салонних відвідувачів поет, охоче звинувачує правдиве мистецтво в однолінійності, навіть у наївності та невмінні враховувати багатство й складність буття.

В. Соловйов, Д. Мєрежковський, З. Гіппіус та інші декаденти разом з емпіріокритиками відверто проголошують «хрестовий похід» проти матеріалістичної, насамперед марксистської, естетики. Повне «відмежування» мистецтва від політики видається за єдино доцільний шлях розвитку духовної культури, оскільки, на думку дека-

дентів, лише воно «окрилює мрію митця, вивільняє його від огидного обов'язку запрягати Пегаса в соху»<sup>1</sup>.

Положення революційно-демократичної естетики про те, що «відбирати в мистецтва право служити громадським інтересам — значить не підносити, а принижувати його, бо це означає позбавляти його самої живої сили, тобто мислі, робити його предметом якоїсь сибаритської насолоди, іграшкою пустих пероб. Це значить навіть вбивати його»<sup>2</sup>,— ідеологами декадентства всіляко ігнорувалося, заперечувалося ідеалістичними розмірковуваннями про «чисте», «абсолютно вільне», «інтуїтивне» мистецтво. Зневіра в народні маси охопила досить широкі кола інтелігенції.

Розробляючи за цих умов теорію соціалістичної революції, створюючи комуністичну партію, мобілізуючи пролетаріат на нові революційні дії, В. І. Ленін сформулював водночас і найголовніші засади майбутнього соціалістичного мистецтва. Всіляким викривленням соціальної сутності художньої творчості він протиставив монолітні марксистські принципи класовості, партійності і народності мистецтва.

Сповнений глибокої віри у торжество ідей соціалізму, Ленін писав у 1905 році: «Це буде вільна література, тому що не корисливість і не кар'єра, а ідея соціалізму і співчуття трудящим вербуватимуть нові й нові сили в її ряди. Це буде вільна література, тому що вона служитиме не переспченій героїні, не «верхнім десяти тисячам», що нудьгують і страждають від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє. Це буде вільна література, яка запліднює останнє слово революційної думки

---

<sup>1</sup> «Восы», 1907, № 10, стор. 55—56.

<sup>2</sup> В. Г. Беліпський. Вибрані статті. К., Держлітвидав України, 1948, стор. 371.

людства досвідом і живою роботою соціалістичного пролетаріату...»<sup>1</sup>

Нема і не може бути мистецтва, вільного від служіння інтересам тих чи інших класів, тих чи інших партій, проголосив вождь революції. Будь-яке намагання стати *над* класовою боротьбою, знехтувати інтересами пригнічених й експлуатованих є не що інше, як вияв буржуазної партійності, залежності від «грошового мішка, від підкупу, від утримання», від буржуазно-монархічного індивідуалізму.

Кожне Ленінове слово пройняте палкою вірою в історичну місію пролетаріату, в творчу роль народних мас. На противагу буржуазним уявленням про народні маси як нездатний до самостійних дій аморфний натовп, на противагу народницьким твердженням про вирішальну роль героїв-одинаків, Ленін, розвиваючи далі вчення К. Маркса і Ф. Енгельса, показав, що в усіх сферах суспільного життя провідною рушійною силою виступають народні маси. Вони — творці всіх матеріальних благ. Їхньою волею і розумом створюються всі духовні скарби, вони, в кінцевому рахунку, визначають і політичне життя. Тільки той перемаже й утримає владу, хто вірить у народ, хто постійно звертається до життєдайних народних джерел. «Перемога буде на боці експлуатованих, бо за них життя, за них сила числа, сила маси, сила невичерпних джерел усього самовідданого, ідейного, чесного, всього, що рветься вперед, прокидається до будівництва нового, всього гігантського запасу енергії і талантів так званого «простонароддя», робітників і селян»<sup>2</sup>.

Чим глибшими є суспільні перетворення, твердив Ленін, тим більше треба збуджувати до них інтерес, виховувати свідоме ставлення все нових і нових мільйонів

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 10, стор. 30.

<sup>2</sup> В. І. Ленін Твори, т. 26, стор. 360.

трудящих. «Щоб стати соціал-демократом, робітник повинен ясно уявляти собі економічну природу і соціально-політичне обличчя поміщика і попа, сановника і селянина, студента і босяка, знати їх сильні і слабкі сторони, вміти розбиратися в тих ходячих фразях і всіляких софізмах, якими *прикриває* кожний клас і кожна верства свої егоїстичні зазіхання і своє справжнє «внутро»...»<sup>1</sup> — писав Ленін у праці «Що робити?», формулюючи завдання соціал-демократичної агітації та пропаганди.

Мистецтво, художня література правдиво, з пародних позицій відтворюючи життя, дієво допомагають успішному виконанню першочергових завдань, пов'язаних із соціалістичною революцією. Адже, як засвідчує ленінський аналіз творчості Льва Толстого, саме митець дав незрівнянні зразки картин російського життя, висловив безпосередній і щирий протест проти суспільної фальші, нещадно критикував капіталістичну експлуатацію, вкривав глибинні суспільні суперечності, зривав усі й усілякі маски і саме через це, а не через проповідь «непротпвлення злу насиллям», став «дзеркалом російської революції», виразником ідей і настроїв російського селянства епохи буржуазної революції.

Ленінське ствердження суспільної ролі мистецтва виходить з усвідомлення художньої творчості як детермінованої соціальним життям активної діяльності, адресованої до думок і почуттів людини. Мистецтво мобілізує насамперед емоційну сферу, а без «людських емоцій» ніколи не бувало, нема і бути не може людського *шукання* істини»<sup>2</sup>. Мистецтво дороге Леніну як джерело пізнання життя, як засіб об'єднання почуттів, думок і волі мас. Знайомлячись із творами Л. Толстого, наголошував Ленін, робітники вчатьс я краще бачити своїх ворогів; автор

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 5, стор. 371.

<sup>2</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 20, стор. 233.

«Інтернаціоналу» Ежен Потье «був одним з найвидатніших пропагандистів піснею»<sup>1</sup>. Змальовуючи суспільну боротьбу, мистецтво саме вступає як частина цієї боротьби, а в епоху пролетарської революції воно неминуче стає частиною загальнопролетарської справи.

Борючись за реалізм, партійність і народність, В. І. Ленін всебічно обгрунтував ідею пізнавального значення мистецтва. Розроблена ним діалектико-матеріалістична теорія відображення розкриває реальний зміст зв'язку суб'єкта з об'єктом, пізнання — із суспільно-історичною практикою, мислення — з буттям, утвердила на матеріалістичному ґрунті активність людської пізнавальної діяльності. «Свідомість людини не тільки відображає об'єктивний світ, але й творить його»<sup>2</sup>.

Коли декаденти всіляких гатунків, на різні лади переспівуючи Маха, намагались обгрунтувати необов'язковість відповідності образів мистецтва реальній дійсності, Ленін з усією переконливістю показав, що «наші відчуття, наша свідомість є лише образ зовнішнього світу»<sup>3</sup>, що відображуване існує незалежно від суб'єкта. Пізнання, в тому числі й у мистецтві, будучи однією з форм людської діяльності, не може здійснюватися інакше, як через практику, через взаємодію суб'єкта з об'єктом. Виступаючи як відносно самостійне, пізнання визначається практикою, включає її в процес свого руху і підлягає їй як своїй безпосередній меті.

Пов'язавши революційно-перетворюючу силу людського пізнання з об'єктивною істинністю, із суспільно-історичною практикою, Володимир Ілліч тим самим відстояв єдино правильні шляхи розвитку мистецтва, вказав на справжні джерела його вічної молодості. Відповідність мистецтва життю стала критерієм цінності художнього

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 36, стор. 184.

<sup>2</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 38, стор. 196.

<sup>3</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 14, стор. 55.

образу, а художня правда реалізму виступила як головний шлях розвитку мистецтва.

У світлі лєнінської теорії відображення наше мистецтво — це не пасивне відтворення вже існуючого в житті, а утвердження передових, *комуністичних* ідеалів, донесення до широких трудящих мас великої правди віку, смислу революційного перетворення дійсності.

Для виникнення справді великих творів, що відповідають цим високим вимогам, ще не досить наявності таланту, знання дійсних фактів і подій. Лєнін усебічно розкрив шляхи досягнення художньої правди, вказав на ті умови, завдяки яким особисті інтереси митця зливаються воедино з інтересами народу.

Вихоплення окремих сторін і фактів життя, їхнє механістичне поєднання ніколи не може привести до реалістичного відтворення дійсності. Даючи характеристику романові В. Винниченка «Заповіт батьків», Лєнін зауважував у листі до І. Арманд: «Як поодинокі випадки, буває, звичайно, в житті все те із «страхиття», що описує Винниченко. Але з'єднати їх усі разом і *таким* чином — значить, *малювати* страхиття, лякати і свою уяву і читача, «затуркувати» себе і його»<sup>1</sup>.

Митцеві-реалісту, твердив Володимир Ілліч, необхідне знання усієї сукупності фактів, з'ясування об'єктивного зв'язку і взаємозв'язку явищ. Він мусить також дати оцінку фактам, виступаючи з позицій передового світогляду. В мистецтві, як і в кожній іншій сфері людської діяльності, «...жодна жива людина не може не ставати на бік того чи іншого класу (раз вона зрозуміла їх взаємовідношення), не може не радіти з успіху даного класу, не може не засмутитися його невдачами, не може не обурюватися на тих, хто ворожий цьому класові...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> В. І. Лєнін. Твори, т. 35, стор. 107.

<sup>2</sup> В. І. Лєнін. Твори, т. 2, стор. 479.



В художньо-образному відтворенні дійсності потрібні чітка ідейна визначеність, міцна філософська база.

Ленінові належить заслуга введення в естетику і всебічного обґрунтування принципу партійності літератури й мистецтва, який і досі викликає особливо злісні напади з боку ворогів комунізму. Завжди наголошуючи на специфічній своєрідності художньої творчості, Володимир Ілліч водночас ніколи не розглядав її як явище, що існує незалежно від провідних закономірностей суспільного розвитку.

Скільки б не намагались довести протилежне ідейні вороги марксизму-ленінізму, партійність мистецтва — це *внутрішня, породжена самою практикою художньої творчості якість естетичного відношення митця до дійсності*. Кожний, «хто стоїть поза партіями, той тим самим, хоч би проти своєї волі і поза своєю свідомістю, служить інтересам пануючої партії. Хто бореться за свободу поза партіями, той тим самим служить інтересам тієї сили, яка неминуче буде панувати при свободі, тобто інтересам буржуазії»<sup>1</sup>.

Комуністична партійність мистецтва — це органічне вираження ідейного зв'язку митця з інтересами найпередовішого класу суспільства, глибока внутрішня переконаність письменника у правоті ідей соціалізму, активна творча діяльність, спрямована на утвердження й перемогу комуністичних ідеалів. Вона органічно сплавлена з народністю мистецтва, тобто з тією якістю, що найвищою мірою виражає істинну цінність художнього твору. Вона вимагає від кожного митця бути в гущі народного життя, на передових рубежах боротьби за народне щастя, брати активну участь у перебудові світу в інтересах трудящих, пристрасно й безкомпромісно боротися проти дурмапу буржуазної ідеології.

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 8, стор. 455.

Розроблений Леніним принцип партійності мистецтва знайшов своє втілення в усій багатогранній діяльності нашої партії по керівництву художнім процесом, став могутнім знаряддям боротьби за творення нового суспільства. На його основі радянська художня інтелігенція згуртувалася для самовідданого служіння справі соціалізму й комунізму, він став найважливішим фактором створення естетичних цінностей, що збагачують скарбницю світового мистецтва.

Отже, ще задовго до перемоги Великого Жовтня вождем революції теоретично розробив головні принципи розвитку нового, соціалістичного мистецтва. Після здійснення революції він усю свою кипучу енергію спрямував на практичне втілення цих принципів у життя. Безпосереднє підтвердження теорії практикою стало переконливим свідченням науковості й життєвості ленінських естетичних ідей.

Найголовнішим у здійсненні ленінської ідеї культурної революції є використання мистецтва для формування комуністичного світогляду трудящих, розкріпачення їхньої свідомості й виявлення їхніх невичерпних творчих можливостей. Саме в цьому напрямку фактичного надання трудящим і експлуатованим можливості на ділі користуватися благами культури, цивілізації і демократії полягає одне з найважливіших завдань Радянської влади, писав Ленін. Повсякденне піклування вождя про відповідне інтересам трудящих спрямування таланту сучасних йому митців, про творче використання спадщини минулого, настійна його боротьба за мистецтво, яке розсуває духовні горизонти, підносить культуру, формує ідеали, смаки, світобачення і мораль народних мас, його боротьба проти формалізму й штучарства у художніх шуканнях стали в роки Радянської влади не менш важливим завданням, ніж розв'язання економічних і політичних завдань соціалістичного будівництва.

З перемогою соціалістичної революції починається справжнє, соціально не обмежене розгортання всіх творчих можливостей «низів». Пророче пролунали в січні 1918 р. слова Леніна, звернені до делегатів III Всеросійського з'їзду Рад: «Перед перемігшим пролетаріатом відкрилась земля, що нині стала загальнонародним добром, і він зуміє організувати нове виробництво і споживання на соціалістичних принципах. Раніше весь людський розум, весь його геній творив тільки для того, щоб дати однім всі блага техніки й культури, а інших позбавити найнеобхіднішого — освіти і розвитку. А тепер всі чудеса техніки, всі здобутки культури стануть загальнонародним добром, і віднині ніколи людський розум і геній не будуть обернені в засоби насильства, в засоби експлуатації. Ми це знаємо, — і хіба в ім'я цього найвеличнішого історичного завдання не варто працювати, не варто віддавати всі сили?»<sup>1</sup>

Розуміючи, що у вихованні й освіті народу мистецтво покликане відіграти ні з чим не зрівнянну роль, Ленін щоденно цікавиться всім, що відбувається на фронті культурного життя. Він бере найбезпосереднішу участь у розв'язанні всіх важливих практичних питань створення і розвитку нового мистецтва.

Неможливо навести й сотої частки прикладів безпосередньої участі вождя революції у будівництві нової культури. За підписаними головою Раднаркому декретами для робітників, солдатів і селян відкриваються школи і вузи, театри і студії, музеї і бібліотеки. Набутком трудящих стають кращі зразки культури минулого. Ленін підтримує ідею монументальної пропаганди, збереження Великого театру. Він неодноразово з'ясовує, як ставиться робітнича аудиторія до нового роману М. Горького, яка реакція солдатської і селянської маси на вірші Д. Бедного.

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 26, стор. 430.

Його цікавить, що читає і дивиться молодь Вищпх художньо-техпічпх майстерень, чи ходить вопа в театр, яким творам і художнім напрямкам віддає перевагу й чому саме. Він рекомендує редакторові газети «Беднота» систематизувати листи читачів, виділяти в них найголовніше, інформувати його про це.

У тяжку для О. Серафимовича годину Володимир Ілліч звертається до нього з листом, в якому пагадує про необхідність письменницької праці для робітників, теплим людським співчуттям підтримує письменника. Це він радить скульпторові С. Меркулову: «Йдіть до мас па фабрики й заводи, там Ви знайдете імпульси для творчості. Ви відшукаєте там те, що зараз є необхідним для пролетаріату»<sup>1</sup>. Проникливо вдивлятися у життя, узагальнювати все нове, комуністичне закликає Ленін мпців революції.

І знову Володимир Ілліч показує, яке значення для пролетарського письменника, його світогляду, його творчості має безпосереднє спілкування з тими, хто здійснює революційні перетворення. У своїй відповіді на лист М. Горького В. І. Ленін 31 липня 1919 р. настійно пропонує письменникові залишити Петроград, змінити обстановку, середовище, спостерігати життя «внизу», впрватися з оточення озлобленої буржуазної інтелігенції...

Ленін чітко визначив місце й роль творця естетичних цінностей у соціалістичному будівництві. Водночас він відстояв ідейні основи нової, соціалістичної культури, показав надуманість і шкідливість пролеткультівської програми відриву мистецтва від партії і держави, від усіх попередніх завоювань людської цивілізації. Він спрямував мистецтво на шлях відтворення істинної правди та створення істинної краси, шлях справжнього творчого

---

<sup>1</sup> С. Меркулов. По дороге к будущему.— «Известия» від 3 березня 1929 р.

новаторства, зберіг багато талантів від скочування в болото згубного для творчості голого експериментування й формалізму, від політичної, а отже, й художньої невизначеності.

Навіть далеко неповний огляд ленінського внеску в творче збагачення марксистської естетичної теорії засвідчує її глибокий науковий характер, органічний зв'язок з магістральними проблемами практики художньої творчості. Врахування невичерпного багатства змісту буквально всіх без винятку ленінських положень, а не лише тих, що безпосередньо стосуються аналізу певних художніх творів, висловлювань про них або інших митців чи їх героїв, переконає у такій ідейно-теоретичній насиченості цієї спадщини, коли кожне слово вождя допомагає розумінню суті й призначення художньої творчості, з'ясуванню її суспільно-активної, перетворюючої ролі. Саме в синтетичному поєднанні усіх складових частин, проблем та ідей естетичне вчення В. І. Леніна постає стрункою науковою системою, в якій жодне більш-менш принципово важливе питання не залишилось осторонь уваги геніального мислителя й революціонера.

Радянськими вченими та зарубіжними дослідниками-марксистами, особливо в останні десятиріччя, багато зроблено для всебічного висвітлення ролі В. І. Леніна у розробці вчення про художньо-естетичне освоєння дійсності. Їхня плідна праця увінчалася створенням значної кількості змістовних колективних та індивідуальних монографій. Тільки до 100-річного ювілею від дня народження вождя підготовлено цілу серію такого роду наукових досліджень. Поглиблено, з новим творчим розмахом з'ясовуються в світлі ленінських ідей актуальні проблеми естетичної науки в працях В. Щербини, Г. Кувіцина, Я. Ельсберга, Ю. Борева, в опублікованих 1969 року книгах «Ленинское наследие и литература XX века», «Ленин и искусство», «Ленінізм і література», дослідженнях

Б. Кублапова, І. Дзеверіна, В. Мазепц, А. Когана. Змістовні праці видані у Болгарії<sup>1</sup>, Німецькій Демократичній Республіці та інших соціалістичних країнах.

Марксистсько-ленінська естетика блискуче витримала перевірку практикою й випробування часом. Створене під керівництвом великого вождя й на основі його ідей мистецтво соціалістичного суспільства гідно викопувало й викопує свою високу й відповідальну місію. В боротьбі проти навали інтервентів, у роки індустріалізації країни, в героїчних звитягах проти фашизму, у величній повоєнній роки радянські митці завжди були з Комуністичною партією і рідним народом. Саме тому неперевершене за своїми ідейно-естетичними здобутками наше мистецтво цілком заслужено набуло права називатися правдивим художнім літописом епохи, активним учасником боротьби за перемогу нового суспільства, могутньою зброєю формування людини комуністичної доби.

Ленінізм перетворив художнє слово у велику суспільну силу, зробив його невід'ємною складовою частиною загальнопролетарської справи, надихнув літературу й мистецтво на служіння інтересам визвольної боротьби трудящих, озброїв митців революційними науковими принципами народності й партійності. Вірність ленінським заповітам завжди збагачує й збагачуватиме нашу дію та думку.

---

<sup>1</sup> Див.: Васил Колевски. Ленін за літературата. Софія, «Български писател», 1968.

# ЯКІСТЬ НАДЗВИЧАЙНОЇ ЦІННОСТІ

*(природа художнього таланту)*

В минулому філософи, психологи й естетики ідеалістичного табору, а в наш час буржуазні ідеологи на різні лади повторювали й повторюють, що таємницю людської здатності творити нове, невмируще земними причинами пояснювати марно. Образ «сорочки», в якій з'являються на світ таланти й генії, ще й досі багато в кого не викликає особливого заперечення. Народження митця — таємниця. З цим дехто охоче погоджується. Та чи так це?

Зовні похмурий і відлюдькуватий, внутрішньо зібраний і цілеспрямований Сергій Друзь, герой роману Ю. Шовкопляса «Людина живе двічі», весь віддається своїй улюбленій роботі. Неділі та свята найчастіше проводить у клініці. І не тому, що це узаконено розкладом. Не від невміння відмовити так охоче роздає він колегам дні свого відпочинку. Професія лікаря для Друзя — це боротьба, щоденний бій за життя людей. Вихідні потрібні для роботи. Щоб ставати далекозорішим, щоб працювати ще впевненіше, треба якомога більше знати, вчитися кожного дня, наздоганяти тих, у чиїх руках скальпель — безвідмовна зброя. А часу обмаль. У битвах зі смертю краще не сім, а сімнадцять чи двадцять сім разів переміряти, бо відрізаного вже не стулиш. Безсонні ночі, вкрай завантажені дні, шукання, турботи, неспокій не проходять дарма. Не Фармагеї, для якого кожний хворий — лише

потенційний приклад для його кандпдатської дисертації, не Євелький чи Ляховський, кому життя вважається тим кращим, чим менше в ньому клопоту й відповідальності, навіть не професор Шостенко, талант, досвід і колишні заслуги якого ще й досі оточують його ім'я ореолом слави, а він, малопомітний, піччим ще не відомий ординатор Сергій Друзь кидається у відчайдушну борню за життя робітника Василя Максимовича Черемашка і навіть тоді, коли надії на врятування, здавалось, уже не залишалось, здійснює найскладнішу операцію, переборює навіть смерть. Він, не народжений в якійсь особливій «сороці», звершує те, що до снаги лише талантам.

Що ж таке талант? Яке місце займають у ньому природне й суспільне, вроджене й придбане? Чим визначається спрямованість, розвиток, збагачення таланту? Що таке моральне право звертатися до тисяч людей з власними віршами, повістями, романами, особистими думками й почуттями, радіощами і тривогами, вболіваннями й переконаннями? На жаль, саме про це у нас ще далеко не достатньою мірою ведуться принципові розмови па сторінках літературознавчих і мистецтвознавчих досліджень. Має цілковиту рацію О. М. Іліаді, коли зазначає: «Ми глибоко переконані, що відсутність повної ясності у питанні про природу художнього таланту може вести до забуття життєвих джерел його великого призначення, забуття закладених у ньому могутніх пізнавальних можливостей. Нарешті, нерозробленість цієї проблеми сприяє виникненню в окремих людей просто нігілістичного ставлення до художнього таланту й художньої творчості»<sup>1</sup>.

Книга, образотворча картина, симфонія чи високоякісний художній фільм з першого погляду здаються дивом, особливо людині, в якій внутрішні переживання ніколи не

---

<sup>1</sup> А. И л п а д и. Природа художественного таланта. М., «Советский писатель», 1965, стор. 9.



завершувалися створенням художніх образів, здатних хвилювати інших. Навіть для самих творців мистецьких цінностей не завжди зрозуміло, як і чому народжуються художні образи. І такий вдумливий, спостережливий митець як М. Пришвін не втримався, щоб не сказати: «Талант не робиться, з талантом народжуються, і це в те ж саме, що у тварин називають «інстинктом». Мабуть, кожний народжується з якимось талантом»<sup>1</sup>.

«...Якщо книга — це диво, — зазначає письменник І. Бражнин, — той, хто написав її, повинен бути дивотворцем. У цьому, на мій погляд, неможливо сумніватися. Кожний справжній письменник — чарівник, і притому добрий чарівник, що несе з собою через життя чарівну сумку, в якій міститься все необхідне для доброго чарування, котре приносить людям радість»<sup>2</sup>. Справді, в сказаному сумніватися не варто. І цілком слушно наголошується творцями художніх образів: «Можна, звичайно, при бажанні павчити початківця писати оповідання «штучним шляхом». Але шедеври світової літератури ніколи не створювалися й ніколи не будуть створюватися штучно. Вони завжди створювалися й створюватимуться шляхом величезних душевних витрат. Процес виникнення справжнього твору мистецтва вимагає від людини всієї людини, усіх її здібностей, усіх її можливостей, усього її життя»<sup>3</sup>.

У житті, звичайно, нікому не заборонено спробувати виразити свої почуття й думки в художніх образах. І, слід сказати, багато людей, якщо не більшість, справді вдаються до таких спроб. Особливо сміливе тут юнацтво. Коли кожний день життя — відкриття нового, коли емоції

---

<sup>1</sup> М. Пришвін. Незабудки. Вологодское книжное издательство, 1960, стор. 59.

<sup>2</sup> Илья Бражнин. Сумка волшебника. Л., Лениздат, 1968, стор. 7.

<sup>3</sup> Там же, стор. 83.

гранично збуджені, коли допитлива думка всюди знаходить радість і красу, тоді дуже часто полум'я почуттів, що буває в грудях, перетворюється в рядки віршів і прози, в пісні й картини.

Рідко зустрінеш людину, яка в молодості не була б «поетом». Юнь горить пристрасним бажанням вражати аудиторію дивними поезіями або казково прекрасними мелодіями, екранними чи театральними образами. «Винці» в цьому не лише зовнішня привабливість праці митця, пезнання її складності та відповідальності, але й особливий настрій юної душі, натхнення, не заплямоване, радісне сприйняття навколишнього світу.

Та разом з тим тільки одиниці проносять до свини це трепетне відчуття. І ще рідше входять в океан великого мистецтва, щоб без жалю залишитися там назавжди. Залишитися борцями за слово правди, за право на глибоке розкриття суспільних ідеалів. Покликання примушує йти на подвиги. Той же, хто позбавлений справжнього обдаровання, зрікається творчої боротьби, зустрічаючи перші елементарні труднощі.

Так, щоб успішно, натхненно творити, потрібно, насамперед, мати талант. Бездарний ремісник ніколи не піде далі шаблонів та еталонів чи копіювання дійсності, ніколи не скаже свого — свіжого, нового, оригінального — слова в мистецтві. І тому ніколи не примусить серце читача, слухача або глядача битися схвильованіше й гучніше. Він залишає людей байдужими навіть до того, що саме по собі вимагає, може, захопленості й зацікавленості.

Безумовно, мав рацію В. Г. Белінський, коли наголошував: тому, хто не обдарований художньою фантазією, здатною перетворювати ідеї в образи, мислити й почувати образами, не допоможуть зробитися поетом ні почуття, ні розум, ні переконання, ні наявність енциклопедичних знань. Відсутність таланту не замінить приваляж-

ність павіть до наймогутнішого напрямку. Списування з природи, підсолоджування коніи готовими ідеями і благонаміреними «тенденціями» при відсутності поетичного хисту ніколи не нагадає про свої оригінали, а ідеї і напрямки залишаться загальними риторичними фразами, — підкреслював великий критик. «Митцеві, — говорив він, — необхідніше від усього поетичне покликання, художній талант». І додавав: «Мало одного таланту, потрібний ще розвиток в душі часу»<sup>1</sup>.

Наче розвиваючи думку геніального критика, згаданий уже попереду І. Бражнін справедливо підкреслює: «Але як би не визначати і як би високо не підносили талант, одного його мало для справжніх звершень у мистецтві. Талант — це не алхімічний філософський камінь, що лише своєю магічною присутністю перетворює багно в золото. Талант не панацея від усіх бід і не загальний замінік. Я б сказав, що він тільки катализатор і, як кожний катализатор, прискорює, посилює реакцію, але викликати її не може»<sup>2</sup>. Справді, треба прожити таке життя, яке прожив Олексій Пешков, щоб написати те, що написав Максим Горький.

Без високого ступеня інтелектуального й емоційного розвитку, без культури думки, без глибокого зв'язку з сучасністю, без знань і умінь не можна бути митцем. Як тільки люди помічають, що автор не збагачує їх новими думками й почуттями, не розкриває нових якостей та подій життя, вони втрачають внутрішній потяг до нього. І це закономірно, бо тепер вже ніхто не ставиться до художніх творів так, як сприймав їх один з гоголівських героїв: його в книжках цікавило не те, що написано, а дивувало, як з окремих літер складаються слова, а з

---

<sup>1</sup> Русские писатели о литературном труде, т. I. Л., «Советский писатель», 1954, стор. 531.

<sup>2</sup> Илья Бражнин. Сумка волшебника, стор. 266.

слів — речення. Люди шукають у мистецтві збагачення красою, відповіді на хвилюючі їх життєві питання, шукають естетичної насолоди.

Щоб бути на рівні вимог до художнього слова, митцеві потрібна здібність роздумувати й відчувати образами, живими картинами, що хвилюють інших, пропускати ідеї через власне гаряче серце, стривожене турботами епохи. «Поет, — підкреслює Е. Межелайтіс, — повинен берегти в собі струпи найблагородніших і найпрекрасніших почуттів, щоби не іржавіли вони, не покривалися пилом. Якщо ці струпи його душі не звучать найчистішим тоном, не гармонійні, фальшивлять, коли він починає говорити поетичною мовою, — поезії нема; поезію повинні диктувати найблагородніші, найсвітліші почуття»<sup>1</sup>. «Творцем справжньої поезії може стати лише кришталево чиста особа»<sup>2</sup>.

Так, без таланту неможлива справжня суспільно цінна художня творчість.

Саме тому вожді світового пролетаріату завжди були уважними до талантів і високо цінували їх. Згадаємо, з яким теплом, піклуванням, а подеколи й гнівом, коли були на те підстави, ставилися К. Маркс і Ф. Енгельс до Гейне і Фрейліграта, Лассалья і Гаркнесс та багатьох інших своїх сучасників-митців. Ніжною дружбою і принциповістю та вимогливістю пройняті стосунки між В. І. Леніним і М. Горьким, О. Серафимовичем, артистами та музикантами. Володимир Ілліч завжди прагнув спрямувати талант туди, де з максимальною силою розкриються його творчі можливості. Талант — рідкість, треба берегти його, — підкреслював він. Саме він художній талант назвав якістю надзвичайної цінності.

---

<sup>1</sup> Едуардас Межелайтіс. Ночные бабочки. М., «Советский писатель», 1969, стор. 92.

<sup>2</sup> Там же, стор. 14.

Безперечно, наукове визначення понять «талант», «геній» — завдання складне. Кількісної міри, речового еталона для їхнього визначення нема. Про обдарованість судять за якісними результатами продуктів праці, за довершеною художніх творів, а саме — за ступенем глибини осмислення митцем явищ життя, за об'єктивною правдивістю їхнього відображення в образах, за сучасністю, оригінальністю авторського бачення світу й майстерністю виразу художньої ідеї.

Не прагнучи дати якесь остаточне визначення поняття «талант», не ставлячи перед собою такої мети, підкреслимо: художній талант є видатні, такі, що складаються з усіх духовних і фізичних сил людини, здібності, своєрідна комбінація індивідуальних психічних рис і соціальних, громадянських якостей особи, які забезпечують успішну діяльність цієї особи у розв'язанні складних творчих завдань — створенні художніх образів. Інакше кажучи, талант — це здібність митця цілісно, яскраво, емоційно сприймати події життя, проводити творчий відбір своїх знань і вражень, систематизувати їх, давати їм естетичну, світоглядну, етичну й політичну оцінки і вміння високомайстерно втілити їх у системі художніх образів<sup>1</sup>.

Талановитість є творча здібність. Її зміст — у створенні нового, оригінального, такого, що не повторює вже існуюче в мистецтві. В цьому й полягає відмінність талановитості від окремих рецептивних здібностей, які забезпечують лише засвоєння досвіду, що існував уже раніше. Зрозуміло, що й талант збагачується за рахунок засвоєння минулого людського досвіду та надбань, але тільки

---

<sup>1</sup> Талант, на думку В. Г. Белінського, полягає «в безпосередній здатності поетично сприймати почуттям враження дійсності і відтворювати їх діяльністю фантазії в поетичних образах». — В. Г. Белінський. Полное собрание сочинений, т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955, стор. 118.

до цього піколи не зводиться. Віп дорогий нам, передусім, здатністю створювати нові, неповторні художні цінності.

В таланті тісно переплітаються природне і придбане, суспільне. Мав рацію В. Г. Белінський, наголосивши, що великі поети творяться не однією природою. Вони творяться й історичним становищем суспільства. Окрім природних задатків, необхідні ще й освіченість, і прогресивний світогляд, і багато інших необхідних компонентів<sup>1</sup>.

Будучи складною комплексною формою діяльності особи, талант, як постійний високий інтерес до творчості й надзвичайно розвинена працездатність, пов'язаний з функціонуванням головного мозку і всієї системи чуттєвого відображення світу людиною, насамперед — зору і слуху. Обдарованість, безперечно, має свою природно-фізіологічну основу.

Для того, щоб писати картини, треба мати зір, і не просто зір, а «живописне око» — чутливе до кольору, до ритму фарб, до пропорцій, симетрії, відчуття перспективи, здатне сприймати різноманітні якості предметів, явищ в їхньому осмисленому зв'язку. Не можна уявити глухого творця симфоній, який жодного разу в житті не чув живих звуків і не уявляє мелодію, лад, ритм. Інтелектуально й емоційно безбарвний індивід не може бути письменником, кульгавий — солістом балету. Для творчої діяльності в різних видах мистецтва люди повинні мати фізіологічну основу, на якій базувалася б їхня праця. І це не просто здорові, а певним чином організовані руки, ноги, зір, слух, — такі, що дозволяють успішно виконувати ті чи інші творчі завдання. Саме тому ми й говоримо про задатки обдарованості, які даються людині природою і в тмн анатомо-фізіологічними та фізіолого-психічними

---

<sup>1</sup> В. Г. Белінський. Полное собрание сочинений, т. IX. М., Изд-во АН СССР, 1955, стор. 118, 123.

властивостями, з яких пізніше формуються відповідні здібності.

Впізнаючи важливе значення природних задатків, розуміючи, що коли природа не наділила ними людину, то ліквідувати їх брак ні навчанням, ні працею не можна, ми все-таки не повинні їх надто переоцінювати.

Задатки — це ще не талант. Вони — лише одна з умов його можливості. «...Мені думається, — пише відомий радянський поет В. Федоров, — генетично природа поета не програмує. В кращому випадку вона дає схильність до таланту, закладає якісні передумови, які за сприятливих обставин можуть розвинутися. Під якісними передумовами треба розуміти здатність організму до підвищеної акумуляції творчої енергії. Ці передумови зовсім не відзначені знаком поезії. Шкороше всього вони універсальні. В кращому випадку, подібно до того, як дитина одержує певну групу крові, її енергія може одержати схильність або до точних наук, або до гуманітарних. Формула програми ще надто загальна. Все залежить від того, на що спрямовуватиметься творча енергія... Поета програмує суспільство, для початку персоніфіковане нянею Орпною Родіонівною з її казками, дядечком Василем Львовичем з його віршами й успіхом, талановитими друзями дядечка. Поетичні враження відбиваються не лише в свідомості. В цьому випадку народжується любитель поезії і графоман. Народження справжнього поета відбувається куди складніше, біологічніше, за безперечною участю генів, але не в ролі першопочаткових носіїв таланту, а пізніших активних сприймачів поетичних вражень. Відбувається своєрідна прививка, те саме «помазання», назване божим»<sup>1</sup>. Тільки після того, як потреба в поезії стає необхідною, певідкладною, коли усім еством тягнеться людина до неї, народжується поет.

<sup>1</sup> Василь Федоров. Поиск прекрасного. М., «Советская Россия», 1970, стор. 69—70.

Талантом ми вважаємо людину, яка високо розвинула свої задатки постійною творчою працею, своїм розумом, почуттями й майстерністю, вкладеними в художні образи, вмів задовольняти естетичні запити сучасників. А для цього потрібно масштабно мислити, яскраво відчувати життя. Необхідно мати покликання й відвагу. Необхідно, як говорив К. С. Станіславський, любити мистецтво в собі, а не себе в мистецтві. Потрібно, нарешті, бути високоосвіченою людиною, сином свого часу і свого народу.

Наявність таких громадянських та психологічних якостей нерідко дає можливість перебороти навіть деякі фізичні недоліки. Сутула П. Стрепетова з'являлась на сцені — і ніхто не думав про несценічність її трохи згорбленої фігури. Бетховен, який з кожним роком втрачав слух, образно кажучи, вловлював биття серця епохи і перевершив усіх сучасних йому композиторів. Вірші незрячого поета Едуарда Асадова повнокровніші від рядків багатьох людей з непошкодженим зоровим аналізатором. Користуючись словами Е. Межелайтиса, можна, маючи на увазі сучасного творця художніх цінностей, впевнено сказати: «Ми живемо в такий час, коли стосунки між різними групами роду людського, навіть між окремими людьми, стали особливо складними. І тому література та й взагалі мистецтво покликані розв'язувати не якісь окремі, локальні питання, а досить настійливо бити в один кут, намагаючись розв'язати головне питання: у чому все-таки смисл людського життя? Яке завтра очікує людей, яким буде світ, над котрим нависла смертельна небезпечна хмара?»<sup>1</sup>

Художні здібності характеризуються різними ступенями розвитку. На цій основі й виділяються в мистецтві талановитість та геніальність.

Геній є вищий ступінь талановитості. Він здатний створювати образи, що мають вищяково важливе, нерідко

---

<sup>1</sup> Едуардас Межелайтис. Ночные бабочки, стор. 269.



епохальне значення в суспільному житті та мистецтві. Геніальний митець ставить найважливіші проблеми сучасності й розв'язує їх з художньою силою, яка зберігає своє значення для майбутнього розвитку мистецтва. Геній хвилює людство, кличе думки й почуття сучасників та нащадків в не знані раніше простори. Результат його творчості важко перевершити. Внутрішній світ генія справедливо порівнюють з фокусом сонячних променів, настільки яскравий і гарячий він.

Зрозуміло, така своєрідність геніальної людини не є підставою для тверджень про її аномальність, хоч саме анархічність, аномальність, психічну хворобливість, незрозумілість генія особливо настійливо «доводили» й «доводять» буржуазні вчені-ідеалісти. Геній в загальноприйнятому розумінні нормальна людина. Його своєрідність полягав в тому, що властиві кожній особі якості сфокусовані й зібрані вищою мірою, надзвичайно виразно відшліфовані й цілеспрямовані. Геній — розум, що розвинувся як цілком здоровий розум, підкреслював М. Г. Чернишевський. Справа лише в тому, що йому зрозумілі найскладніші, найсуттєвіші моменти і питання людського серця та суспільного життя і саме за розв'язання таких питань він завжди береться.

Талант і геній — це колосальне напруження думок і емоцій, висока чутливість, розвинене вміння спостерігати, пам'ятати, фантазувати, викликати в уяві асоціації, це надзвичайна наполегливість у досягненні мети, велика майстерність, гостре естетичне почуття, глибокий соціальний смисл суджень і багато інших необхідних емоційних, інтелектуальних та громадянських якостей. І найголовніше — це велика любов до людей, з'єднана з любов'ю до правди, здатність естетично сприймати дійсність.

Пригадаймо хвилюючу розповідь К. Паустовського про паризького сміттяра Жана Шамета. Він жив на околиці міста, заробляв на життя, прибираючи ремісничі май-

стерні у своєму кварталі. Його оточували жерстяники, шевці, збирачі недокурків та жебраки. Ще в молодості довелося Шамету, розважаючи Сюзанну, доньку полкового командира, часто розповідати їй про золоту троянду, яку колись хтось викував з почорнілого золота і яка, на думку літніх людей, приносила щастя в дім її володаря.

Минали роки. Старів Шамет. Давно стала дорослою й самостійно живе Сюзанна. Одного разу випадково зустрів її Жап у Парижі на березі Сени. Вона у відчаї й ладна навіть покінчити життя самогубством. Від розпачу й зневіри старий сміттяр вилікував Сюзанну піжністю, добротою й сердечністю. Та ще — золотою трояндою.

Шамет перестав викидати виметене за день з ремісничих майстерень сміття, яке містило дорогоцінний золотий пил. Він збудував невеличку віялку і ночами перевиював у дворі ювелірний пил. Із зібраного таким чином золота сміттяр відлив казково дивну золоту троянду. Усю піжність, любов, майстерність вклав Шамет у це своє творіння, призначене для Сюзанни. Закінчуючи розповідь про життя колишнього солдата 27-го колопіального полку Жана Ернеста Шамета, К. Паустовський говорить: «Кожна хвилинка, кожне кинуте ненароком слово й погляд, кожна глибока чи жартівлива думка, кожний непомітний порух людського серця, як і летючий пух тополі чи вогонь зірки в нічній калюжі,— все це крупинки золотого пилу.

Ми, літератори, видобуваємо їх десятиріччями, ці мільйони піщинок, збираємо непомітно для самих себе, перетворюємо в сплав і потім вковуємо свою «золоту троянду» — повість, роман чи поему»<sup>1</sup>.

Талантами й геніями стають у процесі високого розвитку природних задатків, шляхом праці, навчання, зба-

---

<sup>1</sup> К. Паустовський. Золота троянда. К., «Молодь», 1957, стор. 19.

гачення надбаннями людської культури, вічних шукань нового, більш досконалого. Художня обдарованість — це не відрив від життя, як намагаються запевняти сучасні буржуазні теоретики, а вищий рівень проникнення у смисл і сутність дійсних явищ, творче перетворення життєвого матеріалу засобами мистецтва. Люди з талантом, відзначав В. Г. Белінський, зображають те, що є і буває в житті, але зображають так, що воно, виходячи з-під їхнього пера, здається чимось незвичайним, вищим від дрібних подій життєвого побуту, бо митець по зморшках на обличчі, по манері ходити й говорити може уявити людину краще, ніж хтось знає свого брата чи батька. В деталях він бачить суть, характер людини або явища.

Живучи в суспільстві, людина не може бути вільною від нього. Завдяки сімейному оточенню, навчанню, праці в колективі, активному ставленню до життя в індивіда проявляються, формуються, розвиваються його здібності. Суспільство створює умови для формування й діяльності таланту. Воно ж, коли мати на увазі експлуаторські формації, нерідко губить творчі індивідуальності ще в зародку або страшенно калічить їх.

Нема достатніх підстав стверджувати неодмінну передачу обдарованості дітям тільки від батьків. Нерідко в сім'ях видатних художників виростають байдужі до мистецтва діти, а в родинах, де художньою творчістю майже не цікавляться, — таланти. Історія зберегла прикладні, коли діти діячів мистецтва йдуть шляхом своїх батьків (наприклад, діти Ф. І. Шаляпіна присвятили своє життя творчій праці в живопису, кіно, театрі).

У цьому явищі вирішальне значення має вже постембріональний період розвитку дитини. Її схильність до художньої творчості визначається не тільки природними задатками, а й, разом з тим, ставленням батьків до творчої праці, сімейною атмосферою і взагалі тим середовищем, не лише родинним, в якому живе й розвивається дитина.

Де шапують мистецтво, де й дітям прищеплюють таке ж ставлення до творчості, турбуються про їхню художню освіченість, там і створюється сприятливий ґрунт для формування творчих здібностей. Навпаки, ремісничке ставлення батьків до творчої мистецької праці, розчарування їх па особистому життєвому шляху, відсутність віри у творчі успіхи інколи й у дітей можуть сформувати байдуже або негативне ставлення до творчих шукань. І тоді згодом, можливо, зів'януть, не проявляться природні задатки.

В родинях, не причетних до мистецтва, обдаровані діти можуть черпати стимули художньообразного відтворення дійсності десь зовні — в яскравих численних враженнях власного життя, у книгах, інколи навіть у випадкових, несподіваних знайомствах з мистецтвом, які повністю заповоляють юну душу і стають пайсвітлішою мрією, найжагучішим бажанням спробувати свої сили в творчій праці. Можна припустити, що інколи навіть штучно створені деякими батьками перешкоди здобуття художньої освіти й розвитку схильності до мистецької творчої діяльності є у дітей психологічним стимулом досягнення своєї мрії.

Природні задатки складають лише потенційну здібність, яка має в майбутньому проявитися в процесі праці. Потенційна наявність здібностей у процесі життя дитини, розвитку її знань, уявлень про навколишнє життя, про сутність і суспільне призначення різних видів людської діяльності стає основою схильності до певної галузі художньої творчості. На розвиток і практичне виявлення схильності вирішальний вплив, безперечно, справляє соціальне середовище, суспільне оточення. Однак і фізіологічна структура природних задатків у цьому явищі також річ не другорядна, оскільки певною мірою саме вона визначає і діапазон творчої діяльності, і здатність до

найяскравішого сприймання тих або інших явищ та подій життя, і ступінь максимальних можливостей митця.

Із усвідомлення суспільної ролі особистої здатності створювати естетичні цінності, із діалектичного, гармонійного поєднання усіх попередніх передумов складається творче покликання людини — такої її внутрішній стан, коли без практичної реалізації бажань, прагнень до творчості вона навіть уявити свій життєвий шлях не може. Нарешті, постійна, наполеглива праця, художньо-естетичне осмислення і відтворення життя є тією підставою, на основі якої людство може судити — талановитий чи геніальний той або інший митець.

Таким чином, талант включає бажання творити; уміння відшукувати необхідний життєвий матеріал; наявність такого рівня духовного та емоційного розвитку й зрілості художника, який би давав йому моральне право віддавати свої твори людям з користю для них; здатність сприймати та осмислювати матеріал життя в художньо-образній формі; вміння втілювати його в системі глибоких, яскравих, правдивих художніх образів.

Природні задатки, потрапляючи у сприятливі обставини, збагачуючись досвідом життя, досягаючи певного рівня розвитку, неодмінно заявляють про себе, знаходять для себе вихід у практичних вчинках чи діях. Коли таке трапляється? Це залежить, по-перше, від соціального оточення, від ступеня загального та спеціального емоційно-духовного розвитку людини, від спрямованості та інтенсивності цього розвитку, а по-друге, від масштабів обдарованості, від природної спрямованості основних прагнень і бажань, які, звичайно, стають чіткіше окресленими тільки завдяки певним умовам життя.

Є немало прикладів, коли хист проявлявся дуже рано, ще в дитинстві. До 10-річного віку почалися перші творчі спроби Пушкіна, Моцарта, Бородіна та багатьох інших видатних митців. Особливо в музиці спостерігається бага-

то фактів надзвичайно раннього прояву творчих здібностей. Як правило, крім сприятливих задатків, позитивну роль у цьому зіграло й те, що ці задатки були рано помічені, що їх розвитку й формуванню приділялася постійна, цілеспрямована увага. Водночас великій кількості талантів прийшлося починати творчий шлях, коли за плечима залишалися багато прожитих років, значний життєвий досвід, величезна кількість переосмислених конкретних спостережень. Л. Толстой, Максим Горький, Р. Роллан, М. Островський написали перші свої художні твори десь після 25—30 років життя й боротьби.

В океан великого мистецтва кожний приходять своїми шляхами, нерідко не легкими й не прямими. І цей особистий шлях також впливає на спрямованість та зміст художньої творчості. Цікавий щодо цього такий приклад. Максим Горький розповідав якось про своїх юних кореспондентів: 15-річна дівчинка писала в листі, адресованому великому письменникові, що життя її сумне, безрадісне, пригнічене, що тяжкі дні та роки штовхнули її до бажання взяти перо в руки з єдиною метою — хоч на папері змалювати своє уявлення про радість і красу, адже навколо їх нема. Вона стала вгадувати світле, незатямлене життя і писати про нього... 17-літній юнак, навпаки, ділиться в листі до Олексія Максимовича своїм піднесеним настроєм від багатства, яскравості навоколишнього життя, від того, що разом з усіма радянськими людьми бере участь у будівництві нового, соціалістичного суспільства, — і не може стримати себе, щоб цією особистою радістю не поділитися в оповіданнях. Отже, перед нами дві різні за характером умов життя, за своїм світосприйманням і світовідчуттям натурки. Максим Горький не випадково зауважує: якщо ці його кореспонденти стануть у майбутньому письменниками, то, очевидно, перша виявить себе як романтик, а другий стане яскравим реалістом.

Життя і праця роблять людей митцями. Прояв та формування творчих здібностей починається з деталей: з особливого, образного бачення окремих фактів життя, з прагнення та спроб змінювати, переосмислювати те, що зроблено чи робиться іншим, з намагання втілити своє бачення окремих подій, фактів, явищ, реалізувати його в певній, хай недосконалій, художній формі. Коли в святковий день усі дорослі й діти гуляли на вулицях, а хлопчик Альоша Пешков у цей час читав із захопленням роман Г. Флобера, можливо, саме тоді в ньому пробуджувався майбутній великий письменник Максим Горький.

Одного разу, читаючи матері твір французького автора, Микола Островський почав від себе переробляти події книги. Замість того, щоб закінчити рабською покорою слуги ляхому, забіякуватуму панові, як зображалося в романі, хлопчик розповів матері про те, що слуга на удар пана відповів йому цілою серією ударів. Очевидно, вже тоді в Островського пробуджувалися перші власні уявлення про події та самостійність у їхній оцінці, що пізніше знадобилися авторові роману «Як гартувалася сталь». Аналогічних прикладів історія світового мистецтва знає чимало.

Художня талаповитість не є якась одна, ізольована якість. Вона є сукупністю якостей особи в їх гармонійному взаємообумовленому поєднанні. На думку радянського вченого-психолога В. М. Мясіщева, творча здібність характеризує особистість з боку її продуктивності, тобто з боку її суспільної, конкретно-соціальної діяльності.

Саме тому ми підкреслюємо, що *талант — явище соціальне*. Поза суспільством не можна уявити ні розвиток, ні зміст діяльності митця. Великі епохи породжують і великі таланти, дріб'язковий та хворобливий час і своїх мислителів та художників робить дріб'язковими й духовно хворими.

Талант, якщо він не зв'язаний з життям, із прагненнями епохи, народу, з наполегливою творчою працею,

в'яне й гине. Не випадково геніальний Ф. І. Шаляпін говорив про себе: я не геній, я трудар; якщо перестану працювати, то й перестану бути Шаляпіним. Тільки завдяки постійному зв'язку з суспільним життям, з працею людська рука, за словами Енгельса, «досягла того високого ступеня досконалості, на якому вона змогла, ніби чарівною силою, викликати до життя картини Рафаеля, статуї Торвальдсена, музику Паганіні»<sup>1</sup>.

Цікаву творчу індивідуальність породжують вічні шукання, незадоволеність досягнутим, вічний рух уперед, настирлива праця. Середовище пробуджує здібності, життя та праця формують талант. Лінощі, якщо цей стан не викликаний творчим перевтомленням і не є тимчасовим, не властиві великим митцям. При цьому мається на увазі творча, цілеспрямована праця, а не просто абиякі заняття.

Підкреслюючи вирішальну роль праці в розвитку природних задатків, можна зробити висновок:

у праці, через неї проявляються задатки, розкриваються творчі можливості, виявляється діапазон діяльності митця;

праця значною мірою є, так би мовити, магнітом для творчості, в ній прихована відносно велика доля стимулів до розвитку здібностей: вдачі чи невдачі примушують іти вперед;

у творчій праці шліфуються, вдосконалюються здібності — завдяки постійному їх трепуванню;

результати творчої праці є підставою для висновків про здібності автора, мірилом його творчого зростання;

у постійній праці митець виявляє свої потенціальні творчі можливості, пізнає закони мистецтва;

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 20. К., Політвидав України, 1965, стор. 455. (Далі цитуємо за цим виданням).



тільки завдяки наполегливій праці досягається художня майстерність, збагачується зміст твору, задум та ідея набирають точних окреслень;

у творчих шуканнях відбувається відбір життєвого матеріалу, його художнє осмислення;

інтуїція, натхнення, фантазія виникають у творчих шуканнях того, хто вмів невтомно трудитися. Натхнення — гість, який не любить ледачих, цілком слушно відзначав П. І. Чайковський.

Як у формуванні таланту, так і на всіх етапах творчого процесу — виникнення задуму, збір матеріалу, реалізація творчих намірів, шліфовка твору, — праця є головним і вирішальним компонентом. Тільки завдяки їй у митця бажане стає дійсним.

Покликання, обов'язок, традиції, ідеали, освіченість тощо — все це художник здобуває завдяки активному життю в суспільстві. Саме в процесі пізнання навколишнього світу, всього, що в праці й боротьбі створено поколіннями попередників та сучасників, у процесі осмислення матеріальних та духовних досягнень суспільства, в практичному ставленні до життя, в спілкуванні з людьми індивід формує свої вміння, навички, погляди, особисті психічні якості, а також комбіновані здібності, світогляд, увесь свій соціальний досвід. Усе це й надає індивідові справді людських, суспільних якостей. «У людини, — говорить відомий радянський психолог О. М. Леонтьєв, — біологічно успадковані властивості не визначають її психічних здібностей. Здібності людини не містяться віртуально в її мозку. Віртуально мозок містить у собі не ті або інші специфічні людські здібності, а лише *здатність до формування цих здібностей*. Інакше кажучи, біологічно успадковані властивості складають у людини лише одну з умов формування її психічних функцій і здібностей...»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> А. Н. Леонтьев. Биологическое и социальное в психике человека. — «Вопросы психологии», 1960, № 6, стор. 37.

Цікавими щодо цього є дослідження співробітників наукової лабораторії О. М. Леонтьєва: експерименти показали, що навіть при відсутності фізіологічних дефектів у значної кількості досліджуваних дітей (біля 30%) тональний слух не сформувався, оскільки вони жили в таких умовах, де тональність звуків не мала п'якого життєвого значення. Тому їх слух переважно атональний, тембральний. Більше того, розвиток тембрального слуху гальмував тональне сприйняття звукових хвиль. На наш погляд, О. М. Леонтьєв з цього приводу висловлює, хоч і обережно, правильну думку: «...Якщо життя даного індивіда складається так, що завдання, які вимагають виділення у звукових комплексах основної частоти, і надалі не стають для нього актуальними, тональний слух у нього не формується, і він залишається тонально глухим»<sup>1</sup>. Отже, навіть для розвитку спеціального фізіологічного апарату тієї чи іншої мистецької здібності, не говорячи вже про духовний розвиток людини, соціальні умови життя мають вирішальне значення.

Без перебільшення можна сказати: художній твір — це осмислений підсумок певних етапів життя митця в історично визначеному суспільному середовищі, художньо-образне втілення естетичного ставлення автора до навколишньої дійсності. Ідейність, тематичність, цілеспрямованість творчості завжди коріняться в глибинах соціального життя.

Якими б задатками не обдарувала митця природа, ізольовані від суспільного життя й постійної творчої праці, вони змарніють згодом, не перетворяться на цінну для людства талановитість. «Талант дає тільки можливість діяти. Яким буде достоїнство діяльності,— зазначав М. Г. Чернишевський,— залежить уже від її смислу, від

---

<sup>1</sup> А. Н. Леонтьєв. О соціальної природі психіки человека.—«Вопросы философии», 1961, № 1, стор. 33.

її змісту. Якби Рафаель писав тільки арабески, пташок і квіти — в цих арабесках, пташках і квітах можна було б побачити величезний талант, але скажіть, чи зачарувалися б ви цими квітками й пташками, чи підносило, чи очищало б вашу душу розглядання цих гарних дрібничок?»<sup>1</sup>

Зміст особистого життя, спрямованість світогляду, політичні й моральні ідеї, почуття, мета діяльності, належність до передового художнього напрямку, реалістичного методу, в наш час — методу соціалістичного реалізму, — загострюють, розвивають здібності, виступають об'єктивними умовами формування й удосконалення таланту митця. Суспільне життя, сучасність, інтереси народу, прогресу — ось той камертон, по якому настроюються найважливіші для митця інструменти — його мозок і серце. У житті черпає митець теми та ідеї своїх творів, життєву красу чи потворність відтворює на сторінках книг, у мелодіях, кольорах, словах.

Доцільно підкреслити ще одну притаманну талановитим людям рису. На думку І. Бехера, «в «обдарованості» містяться поняття «даю» і «дар». Тільки той, хто багатий дарамц, може обдаровувати інших і віддавати те, що дане йому. Талант тим і відрізняється, що він не береже своє дарування для одного себе, не скаредничає, а роздає його всім, хто має в ньому потребу. Отже, талант полягає передусім в оволодінні усіма дарамц, якими багатий світ, щоб дарувати їх іншим»<sup>2</sup>.

Таким чином, митець у своїй діяльності не ухиляється й не може ухилитися від служіння суспільству. Це для нього необхідність, бо *тільки суспільство дає людині все істинно людське.*

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. IV. М., Гослитиздат, 1948, стор. 521.

<sup>2</sup> И. Бехер. Любовь моя, поэзия. М., Гослитиздат, 1965, стор. 206.

Водночас художник — не безпорадний раб суспільства, приречений лише на вічну покору й сліпу залежність від останнього. В суспільстві завжди діють різні класові сили. Великий і вільний той митець, який осмислив дії цих сил, зрозумів їх і віддав свій талант інтересам народу, присвятив себе боротьбі за прогрес. Малий і жалюгідний — хто плентається у хвості відживаючого. Коли не вистачає сил розумом охопити закони життя і боротися за світле майбутнє, то й великим та вільним митця назвати не можна. Людина, яка не усвідомлює свого рабського становища і захоплюється «добрим», «хорошим» паном — експлуататором, є холоп. Раб, який усвідомив своє рабське становище і виступив на боротьбу проти нього, є революціонер.

Художника, який бореться за прогрес, за народ, відстоює в мистецтві життєві ідеали трудящих, маємо підстави називати внутрішньо вільним і справжнім борцем. «Справжній, великий письменник може народитися лише з великої людини. Адже література — це мислення; отже, письменник — це думка, а думка — це твір від серця, розуму й громадянської совісті: це велика любов до своєї країни, це бажання не одержувати, а давати, це шлях людини, на яку з особливою ревнивою надією дивляться мільйони співвітчизників»<sup>1</sup>. З цією думкою Л. Леонова не погодитись не можна.

*Талант — ні суто біологічне, ні суто психологічне явище. Він завжди соціальний. Більше того, він в усі часи є конкретно-історичним явищем.*

Поняттями «талант» і «геній» надто активно та надто довільно оперує ідеалістична естетика, особливо сучасна буржуазна наука. Причому й ці питання випуковано приплітаються до захисту модерністського «новаторства» й «абсолютної свободи» творчості.

---

<sup>1</sup> Леонид Леонов. Література и время. М., «Молодая гвардия», 1967, стор. 212.

Насамперед художня обдарованість подається буржуазною наукою — психологією, естетикою, філософією, мистецтвознавчими дисциплінами — як патент чи право на абсолютне свавілля, на повний анархізм та байдужість до навколишнього світу. Логіка думки при цьому така: є талант — твори що заманеться, ти не маєш ніякого обов'язку, ніякої потреби в людях, тобі не варто трудитися, шукати істину, боротися за красу й добро. Геній, виходить, сам собі закон і влада, його діяльність нічим не детермінована, він — втілення «абсолютної свободи». Без перебільшення можна відзначити, що всі буржуазні «вчення» про талаповитість та геніальність носять спекулятивний, суб'єктивістський характер.

Це проявляється, по-перше, в тому, що обдарованість розуміється як якась винятково природжена якість особи, щось таке, що стихійно дається природою або навіть якоюсь зверхньою силою у завершеному вигляді. Стверджується, нібито людина народжується художником, тому їй не треба формувати, вдосконалювати й розвивати свій талант. До уваги береться лише суб'єктивна сторона таланту, об'єктивна ж — навіть не згадується.

По-друге, поняття художнього хисту дуже часто облупується таким ідеалістичним туманом, такою містикою, що всяка можливість раціонального його розуміння взагалі зникає. Буржуазна наука підходить до тлумачення таланту не тільки ідеалістично, а й метафізично, роздуваючи, абсолютизуючи один якийсь момент діяльності митця, наприклад, психічну хворобливість окремих геніїв, явища інтуїції, натхнення тощо. Цей один момент видається за ціле явище. Інші сторони свідомо чи несвідомо «забуваються», а тому загальна картина обдарованості виявляється спотвореною, зрештою антинауковою.

Заперечуючи мистецтво, яке сміливо втручається в сучасність, ставить і вирішує її злободенні питання, сучас-

на буржуазна естетика особливо настирливо замовчує суспільний аспект діяльності митця, відвертає від нього увагу, акцентуючи розмови винятково навколо вузькоособистих, нерідко інстинктивних чи ще не з'ясованих наукою мотивів та явищ творчого процесу, штучно насаджувє культ «одинокого», «всіма покинутого», «ніким не зрозумілого» генія. Ідеалізм та метафізичність у розв'язанні цієї проблеми сполучається ще й з агностицизмом, із запереченням можливостей пізнання внутрішніх закономірностей діяльності художника.

Варто відзначити і той факт, що сучасна буржуазна естетика ніде й ніколи не говорить про структуру художнього таланту, про розвиток тих компонентів, що в своїй сукупності складають обдарованість, про ті фактори, завдяки яким шліфуються природні задатки. Талант завжди вважається чимось стабільним, вічним і незмінним.

Звернімося до фактів. Досить відомий на Заході Генрі Міллер, наприклад, запевняє, що поет може почати писати в будь-якому віці, навіть у пелюшках; щоб творити, йому зовсім непотрібно знати життя. А про себе, як митця, Міллер досить чвапливо заявляє: бажанням усього мого життя було не жити, а виразити себе; життя не викликало в мені ніякої зацікавленості.

Ще завуальованіше точка зору виняткової природженості таланту проводиться поширенням і популярним серед буржуазних естетиків вченням психоаналізу, або фрейдизмом. Зігмунд Фрейд, передусім, поділяв людську психіку на «свідоме» й «безсвідоме», вміщуючи поміж ними «передсвідоме». Не вдаючись до точного визначення цих понять, він і його численні послідовники вважають, що свідомість може преднуватися, а може й виключатись із психічного. Головне, визначальне місце в психіці належить безсвідомому — вродженим інстинктам: статевій, еротичній пристрасті, жахові тощо. Ці інстинкти, вважають прибічники психоаналізу, приглушені в людині

культурою, цивілізацією, суспільством, опущені на дно його душі. І саме ними, за Фрейдом, визначається сутність людини. В акті натхнення й інтуїції вони звільняються, впливають на поверхню, завдяки цьому людина творить мистецтво. Виходить, чим більше розбещені тваринні потяги в особі, чим вільніше вони проявляються, тим талановитіше творить митець. Розум і суспільство для художника — шкідливі, необов'язкові фактори, бо вони, мовляв, тільки приборкують емоційну збудженість людини.

Фрейдизм надає генерального значення тому фактові, що творча діяльність митця інколи справді стимулюється світлим, одухотвореним коханням до особи іншої статі. На цій базі він будує цілий теоретичний світ, ігноруючи найсуттєвіші, визначальні фактори творчості. Психоаналіз затьмарює суспільні, класові мотиви діяльності митця, все зводить до постійного копання в ізолювано взятій психіці особи, а останню розуміє як щось незалежне від суспільного життя. Саме тому він приходить до антинаукових уявлень про талант і його діяльність.

І до пивішнього часу в буржуазній науці можна зустрітися з думкою, висловленою ще старогрецьким філософом-ідеалістом Платоном, ніби талант — це проникнення бога в душу людини; що художній хист — явище чисто спадкове. Воно властиве лише людям «вищих», пануючих класів і рас. Надуманість таких «теорій» доводять як сучасна наука, так і вся історія світового мистецтва. Саме серед трудящих мас різних рас і націй завжди формувалися найвидатніші генії й таланти — Бетховен і Шевченко, Шекспір і Франко, Леонардо да Вінчі і Чайковський, Кіпренський і Шаляпін та безліч інших.

Інші, як це робить, наприклад, Герберт Рід, ладні вважати генія божевільним, психічно хворим індивідом. Така точка зору теж імпонує буржуазним інтересам, оскільки

ки з хворого істини не питають і суспільство за хворобу людини, згідно з нормами приватновласницької моралі, відповідальності не несе.

Художника не обтяжує ніяка відповідальність, пише західнонімецький естетик Н. Гартман, його свобода «...є чистою свободою, не обмеженою ніякими зовнішніми путями»<sup>1</sup>. Митець, за Гартманом, весь час перебуває у сфері ірреального, тобто несвідомого, абстрактного, винятково суб'єктивного. Гартман обстоює право автора «іти туди, куди він хоче», а саме — у світ безглуздя та індивідуалістського свавілля, у світ, не підкорений будь-яким законам життя й мистецтва. Талант, виходить, даний митцеві якоюсь незрозумілою силою, тільки сам собі й служить.

Містиком та суб'єктивізмом заплутують поняття «талант» Бергсон, Кроче та їх численні сьгоднішні послідовники<sup>2</sup>. Ці філософи поділяють все пізнання на логічне й інтуїтивне, виключають з інтуїції розум та логіку і повністю пов'язують художню творчість з «непізнаною», «божественною», «єдино цінною» інтуїцією. Геній, за виразом Кроче, — сфера чистої психіки, і не більше. При цьому й сама психіка розуміється в суто суб'єктивістському плані. Створення генієм творів мистецтва — явище, аналогічне створенню світу богом. Воно до кінця таємниче — з'ясувати його неможливо. Агностицизмом та індивідуалізмом насичені концепції й сучасних прихильників Бергсона і Кроче в Сполучених Штатах Америки, Англії, Франції та інших капіталістичних країнах. У наш час вони особливо інтенсивно прагнуть відірвати митця від

---

<sup>1</sup> Н. Гартман. Естетика. М., «Иностранная литература», 1958, стор. 64.

<sup>2</sup> Між естетичними концепціями Бергсона і Кроче, звичайно, є певна відмінність, але за своєю суттю, за соціальною спрямованістю вони однакові; внаслідок цього ми й розглядаємо їх поруч.



дійсності, від народу, відсунути його на периферію суспільного життя.

В історії науки були й інші спроби пояснити художній хист: то його цілком намагалися вивести із спадковості, то прагнули пояснити величиною та формою мозку. Нічого це практично не дало. Мозок І. С. Тургенєва важив 2012 г, а мозок А. Франса — 1017 г., але на цій підставі нормальна людина не стане доводити, ніби Франс менш цінний художник, ніж Тургенєв.

Будь-які намагання з'ясувати обдарованість поза конкретними умовами суспільного життя ніде й ніколи не давали плідних наукових наслідків. Тільки через постійний зв'язок з життям, з сучасністю можна зрозуміти художній талант, смисл його творчої діяльності.

Талант для художньої творчості ще не все. Безумовно, без нього взагалі неможливе творення суспільно значимого мистецтва. Перебирати струни балалайки може кожний, та тільки в руках справжнього майстра нескладний музичний інструмент балалайка передає чарівність мелодій Брамса й Сарасате. Дріботити ногами вміє й дитина, сколихує ж серце танець В. Калиновської чи О. Потапової. Для себе наспівує кожний, зачаровує ж піснею Д. Гнатюк чи Ю. Гуляєв.

Отже, діяльність таланту, те, які сторони людського буття робить він центром своєї уваги, над чим замислюється і про що веде розмову з аудиторією, обумовлюється конкретними соціально-історичними факторами його формування й розвитку. Це залежить від об'єктивної сторони його діяльності, не менш вагомої, ніж суб'єктивні риси індивідуальної обдарованості. «Активне ставлення до життя, — вважає Е. Межелайтіс, — надто важливе для поета. Якщо його нема, поет гине. Його справою стає ілюстративність, констатація факту, статичність. Він уже не бере участі в житті, вже не бореться. Він лише пасивний

спостерігач. Це найгірша позиція. Вона зовсім безплідна. Адже нікого не може покликати на подвиг»<sup>1</sup>.

Ми щодні на зворушливі слова. І нерідко природну здатність відчувати ритмічність мови, вловлювати співзвучність слів іменуємо талантом. Проте великі митці спочатку ставали громадянами, мислителями, а потім уже, як правило, створювали поеми, романи, симфонії. Люди на утверджуються в світі всім багатством почуттів та інтелекту, глибоким розумінням себе й інших — братів по класу, по спільній боротьбі за прогресивні ідеали. Не варто поспішати іменувати талантом того, хто, крім своєї коханої, ще не встиг пізнати життя й людей, та й першу знає скоріше лише як об'єкт емоційного збудження. Треба частіше говорити про необхідність духовного й громадянського змушнення, про те, чим живиться талант, з чого виростає, завдяки чому інколи топчеться на місці чи й зовсім знецінюється.

---

<sup>1</sup> Едуардас Межелайтис. Ночные бабочки, стор. 290.

## ЗА ВЕЛІННЯМ СЕРЦЯ

(комуністична партійність радянського мистецтва)

У попередніх розділах уже підкреслювалася думка про неможливість звести надто багатогранний та складний процес створення естетичних цінностей до якогось одного його компонента. Необхідний розгляд цих компонентів у взаємозв'язку та взаємодії. Проте серед численних складових таланту є ті, яким, безперечно, належить найважливіша роль. «Я порівняв би вірші, — зазначає поет Є. Винокуров, — з металевими опурками. Мусить бути якийсь невидимий магніт, до якого всі вони повинні притягуватися, збираючись разом. Цей невідомий магніт — особистість поета, яка надає єдності всьому написаному, вносить якийсь порядок, лад, будову в розрізнені вірші; якщо її нема, то нема, власне, й картини, а є якісь фрагменти, які ні в що не складаються. Я думаю, що в поезії *натура* людини, яка пише вірші, має центральне значення — в ній суть справи... Дуже багато в поезії залежить від моральної чутливості, від людських якостей поета»<sup>1</sup>. Сказане стосується не лише поетичної творчості, а й взагалі мистецької діяльності.

Особистість митця, громадянська насиченість художнього таланту, його політичні й естетичні ідеали передусім і безпосередньо впливають на зміст створених образів.

<sup>1</sup> Євг. Винокуров. Поезія п мысль.—«Литературная Россия» від 27 травня 1968 р., стор. 18.

Інакше кажучи, суспільна значимість художніх творів невід'ємна від класово-партійних позицій їх автора.

Як же відбиваються ці позиції на художній творчості? У «Записах для себе» В. В. Вересаєва є цікаве спостереження: «Переді мною, — занотовує письменник, — широко ступаючи, походжав відомий художній критик... і говорив:

— Ось перед вікнами вашого кабінету — церковка. Завітав до вас художник, побачив її. «Яка чудова церква! Істинно російська церква! Як відчувається в ній глибока покірливість російського народу, його просвітлено-християнська примиренність з гіркою своєю долею! Це треба намалювати». Ви дивитесь на його картину: справді! Як на долоні вся християнська душа довготерплячого російського народу.

Завітав потім інший художник. «Яка характерна церква! Як тут відбито глибочезну, по суті, байдужість російського народу до всіх небесних справ. У готиці, — яке там могутнє поривання до неба, всі устремління — високо вгору, до бога! А подивіться лише на ці бані: широкі, наче ріпа, основи й то-оненькі хвостики до неба. Там, мовляв, нам робити нема чого. Тут слід лагодити життя, на землі!.. Це треба намалювати!» Намалював, і ви бачите: справді, життя слід влаштовувати на землі.

Третій художник прийшов. «Яка розкіш! Погляньте на ці фіолетові тони, як вони грають на золоті бані!.. Ні, це слід намалювати»<sup>1</sup>.

Якщо не заглиблюватися в закономірності та механізми художньої творчості, так би мовити, споглядати її, здається, ніби все підкоряється індивідуальному бажанню, перетворюючій силі таланту. Мптець владний над усім без винятку, була б тільки до того його схильність.

---

<sup>1</sup> «Новый мир», 1960, № 1, стор. 154.

Та чи так це? Придивімося уважніше. «...Полотно, натягнене на підрамник, — розповідає про творчі муки свого героя, молодого талановитого живописця Федора Матьорина, автор роману «Побачення з Нефертіті» В. Тендряков, — і вилицювата жовтолиця людина в чорному костюмі па підвищенні. Ти її пишеш, її вилиці, її руки, її манишку переносиш на своє полотно. Отже, вона диктує тобі, отже, ти їй підкоряєшся...

Підкорятися? Переносити бездумно й сумлінно все, що бачиш: жовте фарбувати жовтим, чорне — чорним?..

Тоді, може, ти вільний від вилицюватого? Під три чорти його вказівки, твори, що хочеш, можеш жовте обернути на рожеве, чорне на лілове, червоне на зелене. Хто володар полотна — він, вилицюватий, чи ти?

Тоді ж навіщо він сидить перед тобою? Навіщо ти жадібно вглядаєшся в нього? Чи не він спрямовує твою руку?

Вільний ти чи ні? Володар ти чи раб?

Стоїть перед тобою натура, сидить на підвищенні гостроплеча, старомодно-манірна людина, в неї не дуже здоровий колір обличчя, тупі вилиці, тонкі губи, білі манжети відтіняють смагляві руки. На підвищенні перед твоїми очима — частка природи. А в природі нема хаосу, одне пов'язане з іншим, в природі — гармонія. І ця манірна людина в чорному костюмі по-своєму гармонійна. Спробуй щось самовільно змінити в ній, спробуй при збляклому обличчі й тонкій, ніби куряча лапа, шиї уявити плечі вантажника чи чорний піджак замінити хвацько бузковим, зберігаючи характерну для вилицюватого глуху охристість щік...

Ти кинув на полотно пляму, поряд з нею чистий шматок, він вимагає фарби, він чекає на твій пензель. Ось фарби, ось палітра — клади фарбу, ти господар. Господар? Ні, не зовсім! Ти не можеш узяти фарбу, яку тобі заманеться, від тебе незайманий шматочок полотна вп-

магає не будь-якого кольору, а певного. Але хто ж вимагає? Полотно? Вимагає логіка. І якщо ти недосить покірний їй, якщо ти кинув пензлем неточну фарбу, то покладена раніше пляма галасує, протестує проти незаконного сусідства: не в'яжеться, нема сенсу, не колір, а мазок брудної фарби!

Володар ти чи раб?

Вільний ти чи пі?...<sup>1</sup>

У зображенні творчого акту В. Тендряков нічого навмисно не ускладнив. Ним змальовано типову картину, подібну до якої багаторазово переживає кожний митець.

Справді, наскільки підкоряється об'єктивним закономірностям така, здавалося б, інтимна, у переважній більшості випадків суто індивідуальна галузь людської діяльності, як художня творчість? Адже описаний В. В. Вересаєвим приклад — свідчення майже необмеженої здатності митця «перекроювати» реально існуюче, сприймати світ «небуденним» поглядом художника, викликати в людях нові почуття й думки, породжувати нові ідеї та настрої. З першого погляду нібито просто: «...дайте полночь в мои осторожные руки,— каже в одному з віршів Є. Винокуров,— дайте росы, березы и травы», а я «только шелесты трав и берез зарифмую... лишь, волнуясь, поставлю кой-где запятые...»

А як же бути з відомими висловлюваннями митців — О. Пушкіна, М. Лермонтова, Т. Шевченка, Льва Толстого, І. Франка, Лесі Українки, М. Шолохова, Ю. Смолича, Петра Панча і багатьох інших — про «муки творчості»? Звідки постійне невдоволення зробленим творців певних естетичних цінностей? Певно й В. В. Вересаєв свою розповідь про живописців не випадково закінчує словами: «Вам тоді спадає на думку: мабуть-таки, справді, церковка моя чудова. Треба сфотографувати. Сфото-

<sup>1</sup> «Москва», 1964, № 11, стор. 99—100.

графували. І — анічого! Ні християнського довготерпіння, ні зневаги до неба, ні чарівної гри фіолетових тонів. Усе це від себе внесли художники, кожний з них примусив нас подивитися на явище його очима».

Нарешті, чи може художник не рахуватися із запитамми суспільства, з історично зумовленими закономірностями художньо-естетичного відтворення життя? Як випливають у його творчій лабораторії задуми й образи, що протягом століть хвилюють людство? Що становить стрижневі основи естетичного відношення митця до дійсності?

Спроби пояснити чудодійний вплив естетичного на людину винятково природними «естетичними якостями» або виключно «соціальними сутнісними силами», на нашу думку, не можуть всебічно й переконливо розкрити специфічні особливості естетичного відношення людини до дійсності і, зокрема, мистецтва. Пліднішою здається постановка питання, коли естетичне розглядається на стику взаємодії суб'єкта з об'єктом, суспільної людини з освоєною нею дійсністю. Прагнення відшукати вічні «атоми краси» у взятій поза перетворюючою суспільною діяльністю природі не менш загрожує незведеністю кінців з кінцями, ніж спроби викреслити з естетичного все об'єктивно існуюче, звести його лише до винятково внутрішніх імпульсів душі художника, до вираження його самоціпних прагнень та нічим не детермінованих настроїв.

Марксистсько-ленінська наука, на противагу буржуазній ідеалістичній естетиці, при розгляді проблем естетичного виходить із врахування всієї складності та діалектичної суперечливості естетичного сприймання та художньо-образного відтворення явищ і процесів об'єктивного світу.

Той, хто перший сформулював вираз «естетичне відношення людини до дійсності», безперечно, виразив глибоку істину: естетичне виникає і розвивається в проце-

сі відношення суб'єкта, суспільної людини, до об'єктивної дійсності<sup>1</sup>. Кожний акт естетичного сприймання реальних явищ та подій і особливо процес їх художнього відтворення, будучи діалектично суперечливим за своєю природою та структурою, є не якимось механічним з'єднанням, а органічним сплавом об'єктивного й суб'єктивного, зовнішнього й внутрішнього.

Естетичне відношення виникає, формується й розвивається у процесі взаємодії суспільної людини з життям, освоєння й перетворення дійсності. Вириваючись із глибини усїєї суспільно-історичної практики, на шляхах проникнення людини в сутність життя народжується естетичне відношення. Інакше кажучи, в ньому фіксується не лише факт відображення об'єктивності, але необхідно вплітається й людська особистість, її світогляд, смаки, ідеали, оцінки. І це не випадково. Адже естетичне виступає специфічним результатом, наслідком взаємодії людини з оточуючим світом, своєрідною формою оцінки людиною явищ життя.

Безперечно, певні якості предметів дійсності існують незалежно від свідомості й діяльності людини. Проте естетичного звучання вони набірають лише для людини, адже тільки суспільна людина володіє здатністю цілісно, ідеально-чуттєво, образно сприймати, переживати їх, давати їм естетичну оцінку й естетично відтворювати.

Отже, ізольовані від суб'єкта, від взаємодії з розумом та почуттями суспільної людини об'єктивні якості та властивості предметів і явищ дійсності не є ні естетичними, ні антиестетичними, подібно до того, як поза соціальним життям вони ні політичні, ні аполітичні, ні моральні, ні аморальні. Те, з чим людина ніколи не стикалася, що недоступне її спогляданню й переживанню, не включене

---

<sup>1</sup> З цим докладніше можна ознайомитися в книзі В. П. Іванова «Практика і естетична свідомість». К., «Мистецтво», 1971.



в орбіту суспільно-історичної практики, не піддається їй естетичній оцінці. Для естетичного судження необхідне безпосереднє сприймання предмета чи явища. Сприйнято ж через досвід інших, явище набирав естетичної цінності для суб'єкта лише в тому разі, коли силою власної фантазії на ґрунті багатьох попередніх окремих спостережень та узагальнень чогось подібного людина здатна мисленно відтворити почуттєво-конкретну картину цього явища.

Будучи різновидністю відображення дійсності людиною, естетичне відношення з необхідністю виступав й особистою оцінкою того, що існує об'єктивно, незалежно від суб'єкта. При цьому особисте, суб'єктивне тут не якийсь несуттєвий доважок, а невіддільний компонент, без якого естетичне відношення навіть уявити неможливо. Це означає, що вказане відношення аж ніяк не зводиться до проголошення ні суто об'єктивних естетичних якостей предметів та явищ зовнішнього світу, ні до суто суб'єктивних людських відчуттів, що виникають нібито ізольовано від взаємодії з об'єктивною реальністю. Ігнорування соціального, суспільно-історичного в естетичному відношенні саме й становить одне з джерел буржуазних спекуляцій у тлумаченні естетичної діяльності людства.

Суб'єктивне в естетичному відношенні є органічною єдністю загального й окремого, індивідуального й суспільного. Причому саме суспільне, соціальне — це те постійне, закріплене, що характеризує суб'єктивне в естетичному.

В акті естетичного споглядання, особливо в процесі художньо-образного відтворення життя людина часто залпається один на один з матеріалом своєї творчості. Відбувається своєрідне співвіднесення зовнішнього й внутрішнього, об'єктивного й суб'єктивного, народження нових образів і творів. Буржуазні вчені, спотворюючи концепцію марксистсько-ленінської естетики, особливо охоче посплаються на те, що в акті художньої творчості митець безпосередньо не взаємодіє з тими реальними поді-

ямп, які живлять його думки й почуття, навпаки, прагне ізолювати себе від зовнішніх подразнень, залишитись на самоті зі своїм душевним хвилюванням. Констатуючи лише цей момент і памагаючись обмежити весь творчий процес тільки ним, ідейні противники марксизму прагнуть довести, ніби в митця взагалі нема потреби у зв'язках з життям, що суспільний зміст взагалі не обов'язковий для естетичного відношення й не властивий йому. Дифірампби співаються лише «божественній інтуїції», «необмеженій фантазії», «нічим не детермінованому натхненню».

Якщо рахуватися з дійсним станом справ і придивитись до творчого процесу в мистецтві уважніше, стане зрозумілим той софістичний прийом, до якого вдаються в даному випадку проповідники відсутності соціального впливу в художній творчості. Справді, коли ідея, тема, сюжет, образи остаточно дозріли у свідомості автора, він для втілення свого задуму залишається «на самоті» — в робочому кабінеті чи майстерні. У хвилини натхненного буяння творчих сил часом бувають навіть зайвими ті попередні начерки, записи, ескізи, що зроблені в ході вношування задуму.

Проте чи заперечує це провідну закономірність реалістичної художньої творчості — обумовленість життям, дійсністю тих образів та ідей, що так приваблюють нас у завершених творах? Саме навпаки. Під час втілення задуму митець активно, нерідко інтуїтивним шляхом використовує той свій внутрішній багаж, який завжди є підсумком усіх його попередніх знань, уявлень, вражень, спостережень, почерпнутих у реальному житті й боротьбі людей.

Інакше кажучи, зв'язок з життям тут набирає специфічної форми — він реалізується опосередковано, через використання попередніх особистих та суспільних надбань. У внутрішньому досвіді, в душі художника, певно, нема

нічого, що, можливо, в іншій формі, в інших комбінаціях не існувало б у дійсності. Саме цей складний і довгий процес надбання образного бачення життя та розуміння його тенденцій і закономірностей замовчують буржуазні естетики.

Суб'єктивне, якому в естетичному відношенні, безперечно, належить надзвичайно важлива роль, завжди в відображенні, відтворенні об'єктивного. Лише керуючись лєнінською теорією відображення, виходячи з усвідомлення діалектичної складності творчого процесу, можна зрозуміти й пояснити причини народження художніх образів, процес їх матеріалізації. Поскілкі ж безпосередньо в естетичній діяльності зв'язок суб'єкта з об'єктивною дійсністю виступає опосередкованим внутрішнім інтелектуальним та емоційним досвідом людини, створюється ілюзія незалежності естетичних суджень від суспільних відносин, впливу на них класових, політичних, моральних та інших соціальних факторів. Проте це лише ілюзія, породжена видимістю, а не сутністю самого процесу естетичного освоєння дійсності.

Здатність до естетичного судження і художньої творчості — один із специфічних видів свідомої духовної діяльності людини. Не божевільні, не психопати, не самотні робінзони, як це часто проголошувалося й проголошується в буржуазній літературі, в авторами суспільно значимих творів мистецтва, немеркнучих шедеврів культури. Їх створюють громадяни свого часу, люди допитливого розуму, глибоких гуманних почуттів, високих морально-політичних та суспільно-естетичних ідеалів.

Творчість — це, передусім, складний процес пізнання життя, нагромадження відомостей про його явища й події, художньо-образне осмислення життєвого матеріалу і втілення в системі образів. Творчість — це мислення образами. І тому вона не може не бути відображенням дійсності. Не механічним копіюванням, автоматичним пере-

веденням в слова, фарби й звуки вже існуючого, а осмисленим, перетвореним, переробленим відображенням — відтворенням.

В усіх без винятку випадках мислення митця, як і кожної людини, *предметне*, тобто й образне, й абстрактне мислення нерозривно пов'язане з навколишнім світом, життєвим досвідом, запасом почуттів, настроїв, спостережень, роздумів художника, усіми відомими йому досягненнями колективного історичного досвіду людства. Разом з тим це обов'язково й особиста реакція на відтворені події, аналіз їх, оцінка з позиції певного суспільно-естетичного ідеалу.

Чого б не торкалося мистецтво, що б не зображувало, воно в усі часи й епохи безпосередньо чи опосередковано виражає людське, а отже й суспільне відношення до життя. Навіть не населені людьми полотна Куїнджі й Левітана, Айвазовського та Юона надзвичайно людяні. На картині — куточки чудової природи, вони ніби випромінюють смуток чи радість, печаль чи оптимізм, безліч інших людських почуттів і настроїв. І у вишній мамою сорочці, як переконає в цьому відомий вірш Д. Павличка, переплітаються щасливі й сумні людські дороги, прожиті роки й пройдені життєві випробування.

Коли б хтось, розглядаючи творчість митця, заходився до кожного відтвореного в мистецтві факту відшукувати абсолютний еквівалент у житті, — він припустився б надуманого спрощення лєнінської теорії відображення. Художній та реальний факти — різнопорядкові поняття. Перший не існує без другого — така загальна закономірність. Водночас художній факт — плід розуму й серця творця, діалектична єдність об'єктивного й суб'єктивного.

У суспільному житті, в прагненні серед мас людей знайти відгук, співзвучність своїм думкам і хвилюванням — істотна причина, основна спонукальна сила, що змушує митця віддавати здібності, роки напруженої праці

нелегким шуканням. Мистецтво виникає в процесі праці людей, в житті народу черпає свої теми й ідеї, збагачується народною творчістю і покликає служити широким народним масам. За своєю природою, сутністю і прямим призначенням мистецтво — явище суспільне. Натхнення митця базується на глибокій переконаності в необхідності результатів творчої праці для інших, для народу. Без трепетного сподівання на сердечний відгук людей неможлива гаряча, переконана творчість.

Подібно до того, як рейки, по яких не ходять поїзди, ще не є залізницею, мистецтво, якщо воно ізольоване від тисяч і мільйонів людських сердець, — то предмет спбаритської насолоди, прикраси, індивідуальна втіха, але не мистецтво у власному розумінні цього слова. Для творчості митцеві необхідний глибокий партійний, політично, морально й естетично заінтересований зв'язок з людьми, а отже — з життям. Адже тільки там черпає він і знання, і вміння, і теми, і проблеми. Позбавлений цього зв'язку талант втрачає доцільність у творчій діяльності, а з часом і зовсім може згаснути. Його тоді покидають задуми, натхнення й інтуїція. У справедливості цього висновку переконує вся багатовікова історія світового мистецтва.

Естетичне відношення до дійсності в мистецтві — це, насамперед, вміння бачити, розуміти, відтворювати людину в спілкуванні з іншими людьми і природою, здатність організувати думки й почуття, відбити їх під певним кутом зору в художніх образах, збудити симпатії до одних явищ дійсності, викликати антипатії, навіть ненависть чи готовність боротися проти інших. Як зазначає А. Адамян, «тільки за цієї умови, коли у глядача, слухача, читача виникає певне ставлення до відтвореної дійсності, мистецтво повністю розв'язує завдання її пізнання. *Пізнати* через мистецтво саме й означає — до пізнаного *поставитись*. *Поставитись* означає полюбити чи зненавидіти, проникнутися почуттям радості або печалі, відчутти потяг чи

огиду, перенести на самого себе чужий страх і чуже страждання,— одне слово, з пізнаним інтимно зв'язатися»<sup>1</sup>. Таким чином, естетичне відношення органічно включає й моральну, політичну, класову — тобто суспільну — оцінку. Людина не може діяти інакше, як суспільним чином, адже все, чим вона діє, включаючи й мову, складає суспільний продукт.

Лише розуміючи естетичне відношення як відношення суспільної людини до об'єктивної дійсності, насамперед до реального життя народу, можна зрозуміти ідейно-соціальну сутність естетичного, без якої воно навіть немислиме. Тільки там і є справжнє мистецтво, вказував В. В. Стасов, де народ відчуває себе вдома і діючою особою. Художня творчість лише тоді є мистецтвом, коли відповідає на справжні почуття й думки трудящих, а не служить солодким десертом, без якого можна обійтися.

Звідси та зацікавленість у житті народу, небайдужість до цього життя, що завжди хвилюють справжнього митця, який постійно прагне до відкриття героя, його переживань і настроїв. Тільки з думою про трудящу людину здатний митець створити щось істинно цінне й суспільно вагоме. Байдужість народу лякає митця найбільше. «Не знаю, як для кого,— пише С. Бондарчук,— але для мене пустий кінозал—трагедія. І я переконаний: справжнього митця не може не хвилювати те, що його фільм чомусь не сприймається глядачем...»<sup>2</sup>.

Виборюючи нове, краще життя, людство будує його майбутній прообраз, спираючись на вже наявні знання про минуле й теперішнє. Мистецтво завжди йшло в перших рядах борців за волю народу, і люди, що творили

---

<sup>1</sup> А. Адам'ян. Статті об искусстве. М., Госмузгиздат, 1961, стор. 45.

<sup>2</sup> С. Бондарчук. Открытие чувств.— «Огонек», 1965, № 5, стор. 27.

художні картини життя, теж виходили з реальних суспільних знань та уявлень. Мрія й дійсність у них ішли разом. І з тих часів, коли суспільство розкололося на класи, коли класи на соціальній арені виступили зі своїми економічними й політичними інтересами, мистецтво вже ніколи не залишалося осторонь класової боротьби.

Поза соціальним впливом не перебував жоден творець прекрасного, навіть коли він публічно й оголошував про свою непричетність до політики. Найголовнішою, на думку Ф. Енгельса, рисою геніїв Ренесансу є те, «що вони майже всі живуть у самій гущі інтересів свого часу, беруть жваву участь у практичній боротьбі, стають на бік тієї чи іншої партії і борються хто словом і пером, хто мечем, а хто тим і другим разом»<sup>1</sup>.

Добре відомі слова В. І. Леніна, що жодна жива людина не може не ставати на бік того чи іншого класу, повністю стосуються й особи митця. Його, може, навіть більше, адже творча діяльність найбільш суспільна за своїм характером, а художник, як правило, набагато чутливіший, вразливіший, ніж представники інших галузей людської діяльності.

У класовому суспільстві мистецтво завжди тенденційне, класове, партійне. Невипадково навіть імена творців мистецтва пов'язують з суспільно-політичними подіями свого часу: Есхіла називають поетом героїчних персидських війн, Софокла — співцем блискучої епохи Перікла, Евріпіда — бардом пелопонеських боїв. Виразником «чуття єдиної родини» став П. Г. Тичина, а могутність духовного світу будівника комунізму чи не найглибше втілює О. П. Довженко.

Породжене необхідністю відбирати явища, оцінювати їх, осмислювати у світлі відповідних ідеалів, естетичне

---

<sup>1</sup> Ф. Енгельс. Діалектика природи. К., Держполітвидав УРСР, 1953, стор. 6.

відношення художника до дійсності, його творчість в *тенденційними*, а не такими, що існують поза соціальними процесами, класовими боріннями епохи. *Тенденційність* — *внутрішня властивість, невід'ємна якість естетичної діяльності*. Без неї нема і не може бути живої тканини художнього твору, всієї його образної системи. «Батько трагедії Есхіл і батько комедії Арістофан,— підкреслював Ф. Енгельс у листі до М. Каутської,— були обидва яскраво вираженими тенденційними поетами, так само і Даште, і Сервантес, а головна цінність «Підступності і любові» Шіллера полягає в тому, що це — перша німецька політично тенденційна драма. Сучасні російські і норвезькі письменники, які пишуть чудові романи, усі тенденційні»<sup>1</sup>.

Можна стверджувати, що навіть за умов, коли в минулому митці-реалісти через недостатній ступінь усвідомлення сутності політичної боротьби в суспільстві не до кінця могли чітко уявити ідеали майбутнього, окреслити рушійні сили соціального прогресу, і тоді вони виступали «наскрізь тенденційними». Їх прогресивна тенденційність впливала з уміння на перший план ставити, передусім, правду життя, із прагнення розкривати типові характери в типових обставинах.

...Іван Васильович, герой оповідання Л. М. Толстого «Після балу», очевидно, далекий від розуміння класової сутності експлуатації, від свідомої політичної підтримки пригноблених. У кращому випадку, він прибічник морального осудження насильства над людиною. Але навіть цей трохи аморфний ідеал відбився на його почутті до Вареньки Б., дочки царського полковника. І звичайні буденні уявлення про добро та зло змусили героя оповідання придушити в собі таке яскраве, захоплююче кохання до юної чарівної дівчини.

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 36, стор. 315.



Висока, струнка, граціозна й велична Варешка полонила Івана Васильовича вже з першої зустрічі. Юна красуня в білому платті з рожевим поясом, в білих лайкових рукавичках, білих атласних черевичках, з ласкавими очима, сяючим ніжним обличчям наповнила душу університетського студента дивним світлом: відступили думки про тілесну привабливість жінки, все здавалося напрочуд казковим і безхмарним. Навіть старий військовий служака, батько Варешки, уявлявся закоханому студентові приємним і незвичайним...

Через кілька годин після балу сп'янілий від усього пережитого Іван Васильович, ідучи додому полем, почув раптом звуки флейти й барабана. Крізь туман він побачив, як під ці звуки ганяють крізь стрій татарина, що втечею намагався звільнитися від щоденної муштри.

Не людина вже, а шматок чогось мокрого, червоного рухалося крізь стрій. Іван Васильович здригнувся: шпіцрутені полосували спину татарина. І це звуцання над солдатом здійснювалося у присутності полковника, дочкою якого він тільки що нестямно захопився. Збентежений, студент швидко попрямував додому.

З того часу краса Варешки для Івана Васильовича зблякла. Піднесене почуття, що полум'ям спалахнуло в ньому, поступово згасло. Жахливе явище дійсності вбило емоційне піднесення.

Відтворивши в художніх образах конкретні життєві події, Л. М. Толстой таким чином ненав'язливо, ніби невимушено підводить читача до засудження тих суспільних порядків, якими породжуються й підтримуються звіряча жорстокість та безсердечність, антигуманність у ставленні людини до людини. Письменник тонко розкрив силу естетичного ідеалу, його роль в оцінці подій, розумінні краси. Тенденція протиплення злу, хай і пасивного, виражена досить яскраво. І чим глибше усвідомлює худож-

ник сутність реальних подій суспільного життя, тим яскравіше проявляється в мистецтві тенденційність.

Вищим ступенем тенденційності є комуністична партійність художньої творчості. Партійність — супутник і результат високого ступеня розвитку класової боротьби, підкреслює В. І. Ленін, показуючи, що байдужість до боротьби далеко не тотожна нейтралітетові. А пасивність у боротьбі — це одна з форм підтримки тих, хто в політичному двобої одержує перемогу. Через це В. І. Ленін іменує безпартійність буржуазною ідеєю, оскільки буржуазія прагне до поширення саме такої ідеї, будь-що намагаючись вести нанівець боротьбу трудящих проти влади капіталу.

Принцип партійності мистецтва викликає чл не найбільшу лють ворогів комунізму. Їх постійно непокоїть те, що радянські митці разом з Комуністичною партією і під її керівництвом своєю творчою практикою все переконливіше доводять непереможну життєздатність методу соціалістичного реалізму, вічно живе значення марксистсько-ленінського світогляду для художнього осмислення сучасності. Яких тільки наклепів не зустрінеш у статтях чл монографічних «дослідженнях» наших ідейних противників! Це й балачки про «партійну диктатуру», про «московський імперіалізм», «трагедію Маяковського, Єсеніна, Фадєєва», і псевдонаукові, з претензією на сенсаційність, праці, автори яких намагаються довести, що в Радянському Союзі існує нібито згубна для індивідуальності митця, пав'язана ззовні система образного мислення, яка стимулює виключно стандартне графоманство. Водночас вороги принципу комуністичної партійності постійно підкреслюють «безпартійність», «незалежність» від політики «вільного» буржуазного мистецтва.

У своїй пенависті до життєдайного принципу мистецтва соціалістичного реалізму антикомунізм усіх відтінків не гребує будь-якими прийомами й засобами. У вступній

статті американського «советолога» П. Єршова до опублікованого Колумбійським університетом листування Максима Горького з Л. Андрєєвим розрив дружби між письменниками пояснюється, наприклад, тим, що Горький, на думку автора, зв'язавши свою творчість з боротьбою більшовицької партії, позбавив себе широти художнього кругозору, став нестерпним і жорстоким. Замість принципових ідейно-творчих розходжень, які й лежать в основі розриву колишньої дружби, Горький в міру зміцнення його партійних позицій змальовується в згаданій статті письменником, талант якого весь час збіднювався і спрямовувався не на розв'язання творчих мистецьких завдань, а на суто політичну діяльність. Як і завжди, при цьому робиться вигляд, нібито й не існує «Клима Самгіна», «Справи Артамонових», «Моїх університетів», відомих усьому світові п'єс, створених Максимом Горьким саме в роки його напруженої боротьби за соціалістичне перетворення життя, немов до естетичних явищ ці шедеври відношення не мають.

Не менш підступно здійснюється хрестовий похід проти лєнінського принципу партійності літератури і мистецтва автором книги «Позитивний герой у російській літературі» професором Колумбійського університету Руфусом Метьюсоном. Вже той факт, що монографія удостоєна премії Ф. Енслі, яка присуджується в США за найвидатніші літературознавчі твори, говорить про її повну відповідність нормам буржуазного наукового дослідження. Спробуємо проаналізувати, як Метьюсон поводить ся з науковою істиною і чи дбає про неї.

Запевнивши читача, ніби категорія «позитивний герой» як втілення суспільного ідеалу взагалі не існує, що вона привнесена в російську літературу тільки в середині ХІХ ст. М. Г. Чернишевським, Метьюсон всіляко прагне потім протиставити естетичні погляди К. Маркса і Ф. Енгельса лєнінським ідеям, сформульованим у статті «Пар-

тійна організація і партійна література». На думку професора, К. Маркс і Ф. Енгельс щодо тенденційності та партійності мистецтва нібито ніколи жодного слова не сказали (яке дивовижно ігнорування лпстів Ф. Енгельса до М. Гаркнесс та М. Каутської, багатьох інших творів класиків марксизму-ленінізму); чіткі формулювання дав тільки Ленін. Він, мовляв, об'єднав «активістську версію марксизму і утилітаристську естетику представників російських революційних рухів попереднього століття». «Радянські критики, вчені й політики,— запевняє Метьюсон,— виявили цю тенденцію (тобто метод соціалістичного реалізму і принцип партійності.—А. Г.) лише в останні роки і відносять її джерела до першої половини ХІХ ст., до культури, де історія ідей перебував під владою соціальних міфотворців»<sup>1</sup>. Чимало сторінок спеціально присвячується тому, щоб довести, ніби тенденційності та партійності в літературі ніколи й не існувало, що ці її властивості «вигадані». А коли так, то література соціалістичного реалізму на відміну від літератури буржуазної, на думку Метьюсона, взагалі не знає «спадкової еволюції ідей і таким чином не пов'язана з істинно минулим».

Метьюсона особливо дратує, що література соціалістичного реалізму, керуючись ленінським принципом партійності, дала світові незрівнянні зразки запалюючих мільйонів позитивних героїв — борців за свободу і щастя трудящих. Тут в хід іде й відмова нашому мистецтву в гуманізмі, фантазії, і звинувачення його в проповіді тільки «класової боротьби, зв'язку базиса та надбудови», і безліч інших аналогічних «протип». Під пером Метьюсона навіть Маркс і Енгельс перетворилися на таких собі лібералів, що цінили митців тільки за їх людські якості, не пов'язували значимість мистецького твору з прогресивним

---

<sup>1</sup> «The Positive Hero in Russian Literature» by Rufus W. Mathewson jr. Columbia University Press, 1958, стр. ІХ.

чи реакційним світорозумінням автора, не розглядали художні образи з їх ідейно-естетичного боку.

Всіляко паплюжачи образи Павла Власова і Нплівни, Давидова й Корчагіна, Метьюсон формулює своє credo. Воно зводиться до повторення гасла Андре Мальро: мета великої літератури — «створення замкненого універсуму», мікрокосмосу. Згідно Метьюсону, тільки герої (вірніше, антигерої.— А. Г.) Іонеско та Камю, як говорив Мальро, «можуть створювати криваві легенди нашого часу, з яких будуть зіткані легенди вічності, адже лише вони — ці люди мікрокосмосу, ці герої міфів — здатні в мить патетичної агонії підвестися над політикою і зазирнути в обличчя таємничості свого існування на землі». Саме те, що між читачем і персонажами творів буржуазної літератури завжди панує глибока прірва, що прикладові цих персонажів ніхто ніколи не може наслідувати, проголошується Метьюсоном чи не найвищою цінністю модерністського мистецтва. Широко коментувати ці «наукові висновки» зараз не станемо, оскільки у нас попереду ще буде можливість проаналізувати смисл і соціальне призначення персонажів Камю та Іонеско.

Мало чим від вигадок Метьюсона відрізняються й книги таких борців «за свободу радянського мистецтва» як Дж. Гібіан<sup>1</sup>, А. Ярмолінський<sup>2</sup>, їх незліченних підписувачів з табору українських буржуазних націоналістів, що осіли в ФРН, США та Канаді й плетуть павутиння брехні, одержуючи долари чи марки з грошових фондів найбагатших власників капіталу.

Як бачимо, невідмінна умова художньої творчості, вищий ступінь тенденційності мистецтва — партійність — ан-

<sup>1</sup> Див.: Gibian, G. Interval of Freedom. Soviet Literature during the Thaw, 1954—1957. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1960.

<sup>2</sup> Див.: Jarmolinsky, A. Literature under Communism. Bloomington, Indiana University Press, 1960.

тикому пізмом перетворюється на щось зовнішнє, необов'язкове, навіть протипоказане художникам. Тому розглянемо уважніше принципи комуністичної партійності мистецтва, тим більше, що це справді складна наукова проблема.

Партійність — не лише політичне, а й соціально-етичне, естетичне і психологічне поняття. Більше того, політичний зміст цього поняття виник саме тому, що об'єктивним ходом розвитку людство десятки віків (від виникнення класово-антагоністичного суспільства) було змушене займатися не самим собою — тобто не піклуванням про внутрішній світ, інтелектуальний розвиток усіх трудящих, незалежно від їхньої класової чи расової приналежності, а творенням тих обставин, від яких залежить і якими визначається економічне й духовне утримання певної, лише незначної частини індивідів, що належать до економічно й політично пануючого в даному суспільстві класу. Іпакше кажучи, в умовах класової нерівності людство працювало переважно для забезпечення відносно обмежених експлуататорських класових інтересів, більше того — займалося лише матеріальною, економічною стороною цих інтересів. Мистецтво, філософія, політика, мораль, право, вся духовна сфера людського життя майже повсюдно вкладались у прокрустове ложе виправдання і забезпечення насамперед саме економічних інтересів окремого класу — на шкоду всій іншій, незмірно більшій масі людства. Маючи на увазі класово-антагоністичне суспільство, Маркс і Енгельс не випадково підкреслюють, що *«...всякий прогрес духа був досі прогресом на шкоду масі людства, яка потрапляла у все більш і більш нелюдське становище»*<sup>1</sup>.

У таких об'єктивно існуючих соціальних умовах партійність набула політичного змісту, який став провідним.

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 2, стор. 88.

На відмінність від інших політичних партій, комуністів об'єднує любов до трудящих усього світу, незалежно від расової та національної приналежності, від географічного розміщення. Їм органічно властиве вміння науково осмислити сучасне, передбачити шляхи і засоби завоювання майбутнього, побудувати світ на принципах справжньої свободи, рівності, щастя й братерства. В основі політичної програми нашої партії лежить благо трудівників, — отже, те, що єднає, а не розмежовує людей. Таким чином, навіть політичний характер змісту, засобів і цілей усієї багатогранної діяльності комуністів набуває яскраво вираженого гуманістичного смислу.

Комунізм — це суспільство духовно багатих, рівноправних, вільних осіб, позбавлених взаємної недовіри, здатних уповні віддавати свої сили, свій талант для загального добра, не піклуючись лише про індивідуальну користь. Це суспільство справді вільних людей, колективістів у найвищому розумінні цього слова.

«Я йду в експериментальну лабораторію, — розмірковує Михайло Іванович, герой повісті М. Амосова «Думи і серце». — В програмі дня є ще маленьке «вікно» перед операцією...

Лабораторія — це моя любов. Остання любов. Багато чим я захоплювався в житті: поезією, жінками, хірургією, автомобілем, внучкою. Зараз, коли життя йде до кінця, хочеться одного: зрозуміти, що таке людина, людство. І що треба робити мені, іншим людям — молодим, старим у наші часи, коли все так шалено рветься вперед. Людство уявляється якимсь казковим титаном, що летить угору, але з путами на ногах. Ось він ладен упасти й — щезнути, згоріти. Це може статися зараз, у цю хвилину. Мов у тяжкому сні, хочеться закричати, когось зупинити...

Йду через сад, повз великі дерева під світлим вечірнім небом. Тихо. Тільки вдалині чути глухий гул міста. За-

горяються перші вогники. Все красиве й благородне. Поети пишуть про це вірші. Які вірші?! Це обман! Люди за тими вікнами страждають. Вони мучаться від хвороб. Або від ненависті. Або тужать. П'ють, б'ються. Лічать гроші. Десь ще далі, за обрієм, голодують. А там роблять атомні бомби. Готуються обрушити на людей лавину смерті й мук.

Ні, зараз на мене не діють світле небо й пахощі квітів. Все похмуре. Треба думати. Шукати. Створювати гармонію з цим небом. А так ним можуть милуватися тільки сліпі...»<sup>1</sup>

Індивідуаліст не вільний, бо завжди, в усіх життєвих обставинах він дбає тільки про себе. Він став рабом навіть свого власного таланту, коли використовує його тільки для особистої користі, для відчуження себе від трудящих. В тому-то, власне, й полягає сила колективіста, що все, в тому числі й свій талант, він цінув лише тією мірою, якою цей талант може стати суспільним набутком.

До того ж індивідуальний досвід, можливості, здібності, навички, знання кожної окремої особистості, як відомо, обмежені. Індивід, навіть тричі геніальний, не здатен пізнати й відтворити усього. Широких і глибоких знань, пізнання загального, справжньої свободи він досягає, помножуючи свої індивідуальні задатки на сили, знання, здібності інших, лише об'єднуючись з ними, — отже, лише стаючи колективістом, позбавляючись від породженої тисячоліттями класової ворожнечі, недовіри, підозри, користолюбства, страху, міщанського прагнення хоча б чимось відрізнятись від інших.

Уже в момент народження пролетарської партії борці за свободу народу об'єднувались на зовсім іншій, ніж усі

---

<sup>1</sup> Микола Амосов. Думи і серце. К., «Дніпро», 1967, стор. 6, 24.



попередні партії, основі. Комуністів рідвила ідея братерства, рівності, свободи трудящих, любов і повага до людей праці, прагнення щасливої долі для всіх пригноблених. І в класовому суспільстві вони змушені були серед багатьох людей шукати й виховувати своїх однопумців — за ідеями, розумінням, використанням та здійсненням цілей і завдань боротьби за загальнопролетарську справу. Слушно підкреслює М. З. Шамота у статті «Колективізм, свобода і партійність», що партійність передбачав таку необхідність у своїх<sup>1</sup>. Цей момент у партійності здається нам надзвичайно важливим. Він неминучий. Бо і в остаточно побудованому комуністичному суспільстві вільних і рівних громадян залишається індивідуальна своєрідність і духовна неповторність кожного.

Людина утверджує себе через інших, їхнім досвідом компенсує вона свою інтелектуальну, почуттєву, політичну, наукову та іншу недостатність. Через інших і разом з іншими отримує людина свою свободу, своє щастя, здійснює свою мрію.

Партійність — внутрішня потреба людини, навіть необхідність для неї.

Мистецтво — чи не найповніша форма спілкування людини з людиною як рівної з рівною, вільної з вільною. В смислі кінцевого призначення результатів творчий акт — найколективніший вид праці. Міщанин, егоїст, людина, що не прагне зробити своє духовне багатство набуток інших людей, не може бути творцем справжніх художніх цінностей.

Естетичне освоєння дійсності митцем — це позбавлене безпосереднього утилітаризму духовне відношення його до життя, скероване високими ідейно-естетичними суспільними ідеалами. Справді вільним, суспільно цінним воно може стати лише «через інших», разом «з іншими»,

---

<sup>1</sup> Див.: «Комуніст України», 1965, № 3, стор. 61.

«для інших». «Найвищого «гонорару», як веселий блиск в очах народу — нема»<sup>1</sup>, — слушно зазначав Остап Вишня.

Саме з внутрішньої природи художньо-естетичного світосприймання та світорозуміння життя, з його сутності випливає, пими породжується партійність. Великі художники обирають для себе партію найпередовіших, найпрогресивіших ідеалів. І віддаючи їй свої творчі сили, свій талант, не відчують себе невільними. Єднанням з такою партією живлять вони своє творче натхнення, через неї збагачують індивідуальний творчий потенціал. Вони добровільно віддають суспільству своє неповторне творче багатство. Для «свободи» ж індивідуаліста потрібно незрівнянно менше — лише задоволення бажань свого обмеженого «я». До свободи всіх інших йому байдуже — дарма, що ті «інші» працюють на його ж благо.

Партійність являє класово усвідомлену соціально-політичну позицію митця, перекonanого, що той клас, інтереси якого він відстоює, виражає головну тенденцію суспільного розвитку, що інтереси саме цього класу мають зайняти головне місце в майбутньому. Без цієї позиції справжнє мистецтво немислиме. В художній творчості неможливо суб'єктивно-безсторонньо показувати правду-справедливість. Коли написано автором йде в масу, поширюється серед людей, його значення вже визначається не індивідуальними намірами художника, не просто особистими побажаннями, а об'єктивним співвідношенням суспільних, класових сил.

Можна погодитись з тими радянськими вченими, що визначають комуністичну партійність як «вищій ступінь класової естетичної свідомості, художньо реалізовану в мистецтві, в естетичній тканині творів соціально-політичну

---

<sup>1</sup> Українські письменники про літературу та мову. К., «Радянська школа», 1961, стор. 275. (Далі цитуємо за цим виданням).

позицію автора, перекопаного в тому, що тільки інтереси робітничого класу, спрямовані на побудову комунізму і прийняті як свої власні також трудовим селянством та інтелігенцією, тільки ці інтереси виражають головну тенденцію сучасного суспільного розвитку. Тільки цьому класові належить майбутнє (а в багатьох країнах і сучасне), тільки його, цього класу, філософія, мораль, мистецтво в кожний даний момент здатні відповідати духові епохи і соціальному прогресові, тільки його представники і люди, натхненні його ідеями й ідеалами, повною мірою можуть бути героями нашого часу»<sup>1</sup>.

Отже, комуністична партійність — це та невід'ємна, внутрішньо властива художній творчості якість, яка виникає внаслідок високорозвиненої, науково осмисленої класової боротьби пролетаріату і становить вищий ступінь розвитку класової самосвідомості пролетаріату, всіх трудящих мас, вступає усвідомленим політичним вибором митця, що базується на розумінні класових пролетарських інтересів як таких, що відповідають найширшим, найсправедливішим, найгуманнішим інтересам народів усього світу. Вона, на противагу партійності буржуазній, позбавлена вузької, егоїстичної класової обмеженості.

Комуністична партійність мистецтва являє собою добровільне служіння митця мільйонам трудящих. У партії, народу й художників — спільна марксистсько-ленінська ідейна єдність, спільна найвища мета — і тому вони творять *за вказівкою власного серця*. Ця природна, справді вільна відданість митця справі партії і народу (адже самі вони — бійці партії та сини народу) не тільки не заважає їм творити «на весь голос», на повну силу свого таланту, а, навпаки, відкриває перед ними необмежені творчі обрії.

---

<sup>1</sup> Див. колективну монографію: «Лепни и искусство». М., «Наука», 1969, стор. 153.

У складних сучасних соціальних умовах, коли антикомунізм усіляко намагається не лише навмисно спотворити комуністичні ідеали, а й «підправити» їх, надати їм пібито «пової, сучасної» форми, митець ні в якому разі не може залишатися *над* сутичкою, *поза* двобоєм діаметрально протилежних суспільних сил. Його громадянська гідність саме й допомагає чітко визначити своє місце в цій боротьбі, віддати творчі здібності високим комуністичним ідеям, у захисті інтересів трудящих керуватись науковим марксистсько-ленінським світоглядом, усвідомлювати свою суспільну відповідальність і за долю людства, і за соціальний смисл власної діяльності. Тому, як говорить Микола Бажан, «лише невіддільно зливши свою творчість з провідною силою нашого життя — з політикою партії, письменник може досягти справжньої народності своїх творів, може в художніх образах вірно відобразити історико-конкретну правду життя в його революційному розвитку»<sup>1</sup>.

Гасло безпартійності мистецтва є лише одним із засобів одурманення народу буржуазією. Митець, як би він не прагнув цього особисто, об'єктивно не може стати вільним від суспільства. Навіть якщо б йому, уявимо це на мить, вдалося замурувати себе в башту з слонової кістки, він все одно не звільнився б від служіння панівним класам, які завжди підтримують ідею невтручання таланту в суспільне буття. Буржуазна партійність обмежує свободу художника, бо відвертає його од дійсності, відриває од народу.

Згадаємо роман Т. Драйзера «Геній». Юнаком, в якого красиве чорне волосся, темні мигдалевидні очі, прямий ніс, мужнє підборіддя, вступає в життя Юджин Вітла, герой роману, виходець з небагатої, але бережливої, працьовитої американської сім'ї. З дитинства живе в його душі гостре почуття краси, внутрішній потяг до неї. Як

<sup>1</sup> Українські письменники про літературу та мову, стор. 387.

завжди в приватновласницькому світі, складний шлях Вітли до мистецької творчості. Робота по ремонту печей. Розсильний в агентстві по продажу нерухомого майна. Візник у пральні. Інкасатор. Чимало важкої, далекої від мистецтва, роботи змушений виконувати Юджин, заробляючи на прожиття, поки не здобув мінімальну освіту, не вмістив за допомогою впливових осіб кілька своїх малюнків у газетах і журналах.

Разом із збільшенням гонорарів зменшувалось оте природне відчуття краси. Вітла все більше стає звичайним заробітчанином. Відколи мистецтво стало для Юджина шляхом до багатства й слави, натхнення все рідше приходить до живописця. Гонитва за грошима виснажує його духовні сили, обертається інтелектуальним спустошенням і нервовим захворюванням. Від нього відвертаються ті, хто перед цим заробляв капітали на виставках його творів. «Коли з'ясувалося, що Юджин захворів і перестав працювати, мосьє Шарль був спочатку здивований і розстронений, а потім його інтерес до молодого художника почав помітно падати. Подібно всім здібним і досягаючим успіху ділкам, мосьє Шарль любив мати справу з людьми сильними, в розквіті слави, в zenіті успіху. Щонайменше відхилення від цієї норми негайно ж відзначалося ним. Коли людині загрожував крах... за таких обставин залишалося одне — відійти від неї подалі. З людьми, що потерпіли крах, небезпечно мати справу. Це передусім б'є по кишені...»

Знову важка фізична праця, невдоволення сімейним життям. А талант митця все згасає й згасає. На сторінках другої книги ми бачимо Юджина в ореолі успіху. Він — ілюстратор впливової газети, завідуючий художнім відділом відомого рекламного агентства, працівник впливового книговидавництва. Його доходи зростають карколомно — 8, 10, 12, 25 тисяч доларів на рік. Юджина знає весь комерційний світ.

Проте вже й сам він не згадує про свій мистецький талант. А коли нагадують про його колишні художні вис-  
тавки, він може відповісти тільки одне: «Ніколи мої кар-  
тини не дадуть мені того, що дає керівництво журналами.  
Мистецтво чудова річ, і я ладний припустити, що я — та-  
лаповитий художник. Але мій талант виявився для мене  
поганою підтримкою, і лише заклавши його, я дізнався,  
що означає жити добре... Суспільство у нас із задоволен-  
ням споглядає диваків, які приносять себе на алтар мис-  
тецтва й літератури, вважаючи, що так їм і треба. Досить!  
Не бажаю. От і все».

На останніх сторінках ми бачимо Юджина звільненим  
з роботи, самотнім, віруючим, нікому не потрібним. Це за-  
кономірний наслідок. Інакше й не повинно було статися.  
До цього закономірно веде логіка буржуазного запродан-  
ства.

Лише комуністична партійність об'єднує творця есте-  
тичних цінностей з людьми, і тому вона є найвищим ви-  
раженням його свободи. Йдеться передусім, повторюємо,  
про необхідність сприймати і розуміти дійсність з позицій  
народних інтересів, з позицій Комуністичної партії, глн-  
боко і всебічно враховуючи перспективу революційного  
руху.

Комуністична партійність виявляється безпосередньо в  
естетичному відношенні митця до дійсності, яку він від-  
творює у художніх образах: естетизація відтворюваних  
явищ життя ґрунтується на науковій основі — на принци-  
пах марксизму-ленінізму. Художник соціалістичного реалі-  
зму керується інтересами комуністичного суспільства,  
і в цьому збігаються його особисті творчі устремління  
і політика партії. Отже, партійне керівництво в галузі  
мистецтва не заперечує свободи творчості, не викривляє  
об'єктивності естетичного відношення митця до дійсності.  
Покликання і душевне піднесення, патхнення є необхід-  
ною умовою творчості і, зазначає Петро Панч, «приходить

воно, коли письменник вибирає тему по внутрішньому велінню, а не з якихось зовнішніх міркувань»<sup>1</sup>.

Наша партія — організація одностайців, яка з першого ж дня існування присвятила себе справі народу, очолила боротьбу за народність та правдивість мистецтва і врятувала сотні талантів від бездумного трюкацтва й безплідного експериментаторства. Так було на всіх етапах радянського будівництва. «Відповідно до ленінського принципу партійності, — підкреслюється у звітній доповіді ЦК КПРС XXIV з'їздові партії, — ми бачили своє завдання в тому, щоб спрямовувати розвиток усіх видів художньої творчості на участь у великій загальнонародній справі комуністичного будівництва.

В минуле п'ятиріччя наші література, театр, кіно, телебачення, образотворче мистецтво, музика дали радянським людям багато нового, цікавого, талановитого. З'явилися нові твори і постановки, які реалістично, з партійних позицій, без прикрашування, але й без смакування недоліків висвітлюють минуле й сучасне нашого народу, зосереджують увагу на справді важливих проблемах комуністичного виховання і будівництва. Ці твори знов підтверджують: чим тісніший зв'язок художника з усім багатограним життям радянського народу, тим вірніший шлях до творчих досягнень і успіхів»<sup>2</sup>.

У партійному керівництві мистецтвом органічно втілюється єдність свободи, народності, реалізму й партійності художньої творчості. «Сила партійного керівництва — в умінні захопити художника благородним завданням служіння народові, зробити його переконаним і активним учасником перетворення суспільства на комуністичних

---

<sup>1</sup> Українські письменники про літературу та мову, стор. 311.

<sup>2</sup> Матеріали XXIV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1971, стор. 99—100. (Далі цитуємо за цим виданням).

засадах»<sup>1</sup>, — відзначив Л. І. Брежнєв у звітній доповіді на XXIV з'їзді КПРС.

Глибока, «осередчена», як сказав би О. П. Довженко, єдність радянських митців з партією і народом, відданість комуністичним ідеалам, великій правді нашого життя повсякчасно надихають творців художньої краси на нові й нові шукання, ще майстерніше відтворення яскравих типових рис епохи. «У мене багата рідня. Багато рідних у мене не тільки по крові, а й по духу, — говорить М. Стельмах. — І я пишаюся, що живу серед цих простих людей, часом з репаними руками, репаними ногами, але цільними серцями — серед них черпаю своє натхнення, своє слово... Я не знаю, чи є десь у безмежній галактиці планета, краща за нашу, але знаю, що пліч-о-пліч іду із своєю великою ріднею, із своїми друзями — закоханий іду по своїй первозданно прекрасній землі. Іду з гордістю в очах, з любов'ю в серці... Щастя своє бачу в тому, що в мою душу щодня потрапляє новий, добрий посів мого великого і безсмертного народу!»<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Матеріали XXIV з'їзду КПРС, стор. 102.

<sup>2</sup> «Радянська Україна» від 24 травня 1962 р.



# МОГУТНЄ ЗНАРЯДДЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО ВІДТВОРЕННЯ ЛЮДСЬКОГО ЖИТТЯ

*(соціалістичний реалізм як метод творчості)*

Науковий комунізм ще в середині ХІХ ст., у роки свого народження, викликав шалену озлобленість буржуазії. Вже тоді в чому тільки не звинувачували марксизм: і в знищенні сім'ї, і в забутті віковичних суспільних норм моральності, і в підриві авторитету власності тощо.

Минули десятиліття. Науковий комунізм став зброєю, керуючись якою трудящі Росії під керівництвом Комуністичної партії першими в світі зламали буржуазну державну машину й побудували соціалізм. Марксизм-ленінізм пройшов усі найсуворіші випробування часом, історією. Але відтоді нападки на нього не лише не зменшились, а зросли в багато разів. Антикомунізм став ідеологією сучасної монополістичної буржуазії, професійною діяльністю тисяч штатних політиків.

Все, що стосується нашого соціального ладу, що пов'язане з економічним та духовним життям соціалістичного суспільства, не залишається осторонь уваги ідеологів буржуазії. До всього вони пильно придивляються, за всім уважно стежать. Тому й не дивно, що радянське мистецтво — та сфера, яку завжди аналізують буржуазні спеціалісти і з приводу якої так охоче виготовляють сотні й тисячі монографій, збірок, хрестоматій тощо. Поряд з принципом комуністичної партійності навмисному спотворенню, наукоподібному вихолощенню, далекосяжному «спростуванню» чи «доповненню» постійно піддається

й серцевина радянського мистецтва — метод соціалістичного реалізму.

Настирливе вихваляння модерністських витворів, пряме заперечення необхідності бути зв'язаним у художній творчості із соціальними подіями й тенденціями сучасності, нав'язування гасла «абсолютної» свободи (як свободи від громадянського обов'язку) — це теж підпорядковується меті «спростування» реалістичного відтворення дійсності, проголошення його «застарілості» й «невідповідності» естетичним запитам ХХ ст. Однак атаки на соціалістичний реалізм здійснюються буржуазною ідеологічною машиною набагато ширшим фронтом.

Появу нового, соціалістичного мистецтва ще в ХІХ ст. геніально передбачили вожді світового пролетаріату К. Маркс і Ф. Енгельс. Це вони неодноразово підкреслювали, що перемога соціалістичної революції породить мистецтво, яке сполучатиме небачену раніше ідейну глибину з шекспірівською живістю та багатством дії, оспівуватиме нового героя — пролетарського борця за народні інтереси. Думка про зв'язок революції з новим мистецтвом, виразником корінних інтересів широких трудящих мас, червоною стрічкою проходить через твори В. І. Леніна.

І для таких висновків були всі підстави. Розвиток політичної свідомості пролетаріату наприкінці ХІХ — початку ХХ ст., його революційна боротьба проти капіталу, демократизація художньої культури знаходили своє втілення у реалістичній художній творчості. Соціальний пафос, гуманізм, розвінчування несправедливості існуючого суспільного ладу, звеличення борців проти експлуатації трудової людини, багато інших такого типу рис властиві кращим творам критичного реалізму.

Все разом узяте й складає той ґрунт, на якому базувалося, з якого виростало мистецтво соціалістичного реалізму. Нове мистецтво зумовлене новими явищами суспільного життя, новою соціально-історичною практикою,

Тому інакше як абсолютним ігноруванням фактів, спотворенням справжнього стану речей не можна кваліфікувати численні заяви буржуазних естетиків та мистецтвознавців про те, ніби соціалістичний реалізм як метод художньої творчості цілком нав'язаний митцям в 30-ті роки керівниками КПРС та Радянського уряду і є лише політичною доктриною, а не естетичним явищем. «Жодний рядок у Маркса не виправдовує і не передбачає соціалістичний реалізм»<sup>1</sup>, — безапеляційно заявляв французький критик В. Жорж.

З попередніх розділів ми пам'ятаємо, скільки енергії витрачають «совєтологи» типу Р. Метьюсона на обґрунтування тези про «принципову відмінність» естетичних поглядів К. Маркса і Ф. Енгельса від поглядів на мистецтво В. І. Леніна, про відсутність зв'язку між ними. Однак і на цьому дехто не зупиняється. Йдучи далі, такі «дослідники» прагнуть відділяти естетичні ідеї В. І. Леніна від політики Комуністичної партії в галузі літератури та мистецтва, подати останню як таку, що не спирається на лєнінізм. За словами одного з цих «фахівців» Ю. Єлагіна<sup>2</sup>, соціалістичний реалізм «був об'явлений» в Радянському Союзі через десять років після смерті вождя революції і вибір цього методу спирався лише на особисті симпатії керівників партії. Ще відвертіше висловлюється американський літературознавець Г. Єрмолаєв. Він прагне переконати читача, ніби «соціалістичний реалізм виник як вказівка партії», що названий метод — це «постулативні вимоги, спрямовані на перетворення літератури в дійовий інструмент для практичної реалізації марксистської доктрини в тому дусі, як вона інтерпретується партійними лідерами в даний момент. Соціалістичний реалізм —

<sup>1</sup> Див.: «Das Kunstwerk», 1959, № 12, стор. 3.

<sup>2</sup> Див.: J. Jelagin, Kunst und Künstler im Sowjetstaat. Frankfurt/M—Hamburg, 1961, стор. 65—66.

де скоріше зібрання політичних рецептів, аніж літературне явище»<sup>1</sup>.

Метод нашого мистецтва відривається не лише від реальної дійсності, від історичного процесу розвитку художньої культури, а водночас і від марксизму-ленінізму. «Авангардистське, ліве мистецтво 20-х років було змєтене Сталіним, він поставив на місце цього мистецтва соціалістичний реалізм, який є, таким чином, продуктом сталінізму»<sup>2</sup>,— проголошує західнонімецький журнал «Східна Європа».

Особливу занепокоєність ідеологів сучасної буржуазії викликає той факт, що митці соціалістичного реалізму своєю творчою практикою все більше доводять неперевершену життєвість методу соціалістичного реалізму, розкривають його невичерпні творчі можливості. Американський літератор Марк Шлайфер гучномовно заявляє: «Соціалістичний реалізм не є естетичною теорією. Це—етичне відношення до природи мистецтва і обов'язків художника»<sup>3</sup>. Творчому методу нашого мистецтва відмовляють не лише в належності до явищ естетичного порядку. Його звинувачують навіть... у проповіді розриву зв'язків між індивідуальністю й суспільством. «Що стосується соціалістичного реалізму,— проголошує французький авангардист Мішель Бютор,— можна сказати, що він залишається простим суміщенням руху натовпу й індивідуальних пригод без того, щоб між ними встановлювався справжній зв'язок... Романіст соціалістичного реалізму, незважаючи на всі свої добрі наміри, виявляється індивідуальністю, загубленою в чужому їй натовпі»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Н. Егмоланов, *Soviet Literary Theories, 1917—1934*. Los Angeles, 1963, стор. 159.

<sup>2</sup> «Osteuropa», 1963, № 5, стор. 292.

<sup>3</sup> «Monthly Review», 1963, vol. 15, № 4, стор. 372.

<sup>4</sup> Цит. за книгою: «Гуманизм и современная литература». М., Изд-во АН СССР, 1963, стор. 14.

Тільки за останні десять-п'ятнадцять років у США, Англії, Франції, Західній Німеччині вийшли досить солідні за кількістю сторінок книги «Крах соціалістичного реалізму» З. Фолівського, «Російська література від Чехова до наших днів» М. Слоніма, «Крізь призму радянської літератури» та «Російська література і радянська ідеологія» Е. Симмонса, «Російський формалізм. Історія — доктрина» В. Ерліха, «Історія радянської літератури» Г. Струве, «Література і революція» Ю. Рюле та багатьох інших «спеціалістів» з питань радянського мистецтва. Всього навіть перерахувати не можна, та й нема ніякої потреби в цьому, адже всі ці книги надзвичайно схожі одна на одну за своєю ідеологічною спрямованістю. До речі, за добре відомою «технологією неправди» штампуються й усі оті «панорами української літератури в УРСР», що виходять з-під пера буржуазного націоналістичного охвістя в Мюнхені, Торонто та Нью-Йорку.

Автори цих претензійних фоліантів одностайно проголошують Велику Жовтневу соціалістичну революцію, Комуністичну партію та марксизм-ленінізм ворогами номер один великої реалістичної літератури ХІХ ст., саме їх іменують вгнуватцями цілком вигаданого буржуазною ідеологією «занепаду» колись уславленого російського мистецтва. Головний удар, як правило, наноситься по ленінській теорії відображення та принципу комуністичної партійності. Засліплені ненавистю до соціалістичного реалізму, вказані «дослідники» навіть В. Г. Белінського та М. Г. Чернишевського іменують критиками, які «по-справжньому ніколи не займалися ні літературою, ні літературними шуканнями», а дбали винятково про те, щоб змусити письменників бути «простими ілюстраторами злободенних політичних питань».

Зростання міжнародного авторитету соціалістичного мистецтва, завоювання ним все нових і нових естетично-художніх висот, усвідомлення трудящими світу революцій-

пої ролі маркспзму-ленінізму як єдиного наукового світогляду, здатного розкрити справжні шляхи людського прогресу, змушус навіть найбільш здичавілих від люті «совстологів» часом обирати гнучкіші пропагандистські прийоми, вдаватися до маскуваннн своєї тактики зовнішньою правдоподібністю, так би мовити, міняти декорації. Бо відверта брехня й наклепи вже мало кого переконують.

Саме тому па сторінках подібних книг все частіше фігурують імена М. Шолохова, Л. Леонова, О. Довженка, М. Рильського, К. Федіна як видатних митців нашого часу, що не поступаються найвідомішим західним реалістам. На адресу ряду їхніх творів інколи висловлюються навіть похвальні рядки. Проте диктуються вони не щирістю серця. Це просто один з чергових модних трюків. І коли йдеться про загальні висновки щодо радянської класики, думка проводиться тільки одна: надбанням світової культури мистецтво соціалістичного реалізму стає, мовляв, лише тоді, коли народжується всупереч «атмосфері соціального оптимізму», тобто коли художник ухиляється від «партійного контролю».

Часто джерелом творчих успіхів наших митців виставляється психологізм, зверненість їхніх поглядів до літератури минулого, до зображення трагедії людської особистості. Ніби аналіз глибини психіки, тісний зв'язок новаторства з найкращими надбаннями попередників, широка палітра людських переживань і вчинків — це щось протипоказане соціалістичному реалізмові й невідоме нашим митцям.

Все тяжче доводиться викручуватись отим «знавцям» радянської літератури, адже факти, як відомо, річ уперта, і вони говорять проти тих, хто навмисне їх спотворює.

Ідейні вороги марксизму-ленінізму все частіше в лоб уже не здатні атакувати соціалістичний реалізм. Тому для відчайдушних битв обирається інший плацдарм —

у сфері теоретичних основ реалізму взагалі, соціалістичного реалізму зокрема. Тепер вони згодні на словах навіть визнати соціалізм, але тільки «демократизований», не протестувати проти гуманізму, якщо він «вільний від класових критеріїв». Часом ладні примиритися навіть з реалізмом, аби тільки він був не стверджуючим, а заперечуючим.

Генералізовані атаки й наскоки на соціалістичний реалізм, прагнення всіляко припизити його акумулюючий творчий заряд і таким чином виправдати правомірність чи навіть «необхідність» різних модерністських течій і напрямів у мистецтві здійснюються й іншими не менш підступними шляхами. Борючись проти реалізму, модерністи все-таки змушені рахуватися з реальністю. Все частіше вони звертаються до сучасних відкриттів науки й техніки, до конкретних соціальних подій ХХ ст. Внаслідок цього теорія відносності й інші наукові теорії про навколишній світ, практичне використання космічних швидкостей, проникнення допитливого розуму в незвідані глибини людської психіки, динамізм теперішніх уявлень про суспільні й природні зміни тощо оголошуються причиною «зникнення необхідності» в реалістичному відтворенні життя. Мовляв, кінокамера й електронна машина здатні робити це успішніше, ніж людина. На долю ж творця залишається передача потоку свідомості, калейдоскопічного мерехтіння внутрішньо незчеплених, найчастіше підсвідомих імпульсів, інтуїтивних спалахів, емоціональних збуджень тощо.

Робиться все це для того, щоб змусити людей повірити в перецтовнені словесною тріскотнею незліченні модерністські маніфести, не помітити за ультрареволюційними і найнезвичайнішими фразами абсолютну відсутність у них конкретного життєвого змісту. Звертаючись подекуди до дійсності, модерністи, отже, врешті-решт капітулюють перед нею. Вони відмовляються здійснити глибо-

кції соціальний аналіз закономірностей сучасного суспільного життя, тенденцій поступального розвитку людської цивілізації. Заперечуючи реалізм, передусім соціалістичний, вони патомість нічого живого, словненого великого гуманістичного смислу не пропонують. Адже інакше, як пустотою, не можна поіменувати «театр абсурду», «новий роман» та інші далеко не безневинні експерименти в мистецтві.

Заради проповіді «абсолютної свободи» творчості модернізм нерідко взагалі доходить до ототожнення соціалістичного реалізму з натуралізмом та фактологізмом, до відмови людському розумові в здатності збагнути наш швидкоплинний час. Одержуючи Нобелівську премію, широко відомий настирливо проповіддю абсурдності людського буття Альбер Камю нічого кращого не знайшов, як запалитися такою сентенцією: «Що, наприклад, у нашому житті реальніше, ніж людське життя, і чи можна сподіватися відтворити його точніше, ніж у реалістичному фільмі? Ці умови не можна виконати. Справді, для цього потрібно уявити собі ідеальну камеру, яка, будучи вдень і вночі направленою на дану людину, почне безперервно фіксувати найменший її рух. В результаті вийшов би фільм, показ якого зайняв би ціле людське життя і який тому змогли б подивитися лише глядачі, що погодилися б відмовитися від власного життя винятково заради інтересу до деталей життя чужого. І навіть за цих умов такий уявний фільм не був би реалістичним — внаслідок того що реальність людського життя не перебуває обов'язково там, де перебуває людина... Єдиним художником-реалістом може бути тільки бог, якщо він існує. Решті художників доводиться відмовитися від вірності дійсності»<sup>1</sup>.

У наші дні, беручи до уваги кожне явище сучасного мистецтва, неможливо не зіставляти його з таким заво-

<sup>1</sup> Цит. за книгою: В. Дячуров. Черты романа XX века. М.-Л., «Советский писатель», 1965, стор. 179.



юванням художньої культури, як мистецтво соціалістичного реалізму. Без цього зіставлення картина художніх шукань ХХ ст. неодмінно виглядатиме однобічною й неповною. Тому не випадково, що все частіше замислюються над проблемами соціалістичного реалізму наші зарубіжні друзі, все частіше звертають до нього свої допитливі погляди чесні митці буржуазного світу. Невипадкова, як уже підкреслювалося раніше, й перебільшена, навіть занадто, увага до нього наших ідейних ворогів.

Одні з цієї другої групи «уважних спостерігачів» або просто лають радянське мистецтво, навмисно спотворюють його вихідні принципи, або зводять його винятково до певного історичного періоду життя радянського суспільства, прагнуть переконати читача, так би мовити, в часових рамках існування соціалістичного реалізму.

Не менш небезпечними виявляються зараз ті атаки на метод комуністичного мистецтва, що зовні прикриваються революційною фразою, а по суті, під виглядом «вболівання» за дальший розвиток, зводяться до такого «розшпрення» його меж, де вже втрачається будь-яка принципова відмінність між модернізмом і реалізмом. Таке доповнення соціалістичного реалізму є не чим іншим, як ревізією його основ, поступовим розмиванням фундаменту й усуненням його життєдайних джерел. Найяскравіше ревізіоністський перегляд теоретичних засад нашого мистецтва виражений у працях Р. Гароді й Е. Фішера. Зупинимось детальніше на цих підступних вправах.

Основну енергію Р. Гароді витрачає на «спростування» пізнавального значення реалістичного мистецтва, на лєнінську теорію відображення та її неперехідне значення для матеріалістичного осмислення закономірностей художньої творчості. Якщо розуміти мистецтво лише як форму пізнання, вважає Гароді, його діалектичне значення обмежитья безпосередньою дидактичністю й навмисним моралізуванням, а роль творчих шукань виявиться

применшеною. Мистецтво проголошується засобом створення нової реальності. При цьому мовчазно мається на увазі, що ця реальність стає справжньою, лише коли нехтує формами реальності дійсної, об'єктивно існуючої.

У книзі «Марксизм ХХ століття» Гароді, ніскільки не червоніючи перед комуністами, до партії яких належав не один рік, відверто заявляє, що К. Маркс і Ф. Енгельс не висвітлили основ естетики, і тому марксистської науки про художньо-естетичне освоєння світу не існує, що розроблена В. І. Леніним теорія відображення не стосується мистецтва.

Що ж пропонується замість діалектико-матеріалістичної теорії пізнання й перетворення світу? Проголосивши, ніби відображення не є відправною точкою людського пізнання, Гароді наполягає: пізнання утворюється через послідовне наближення до істини за допомогою гіпотез, що створюються активною людиною і відкидаються або підтверджуються практикою. «Таким чином, залишається справедливим, що пізнання *за своєю природою* є «відображенням» у тому розумінні, що воно є пізнанням дійсності, яка не виступає нашим творінням, і разом з тим, що *за своїм методом* воно являє собою «конструкцію». Поняття «моделі» дозволить виділити два основних моменти теорії пізнання: матеріалістичний момент відображення, який виключає для нас ідеалістичну, гегельянську ілюзію, що змішує наше понятійне відтворення дійсності з її справжньою будовою, і *активний момент*, момент конструкції, який виключає для нас догматичну ілюзію, що змішує цю тимчасову модель з абсолютною й остаточною істиною»<sup>1</sup>.

Як бачимо, під прапором боротьби з «догматизмом» здійснюються надто небезпечні маніпуляції з основопо-

---

<sup>1</sup> Roger Garaudy. *Marxisme du 20<sup>e</sup> siecle*. Paris—Geneve, la Palatine, 1966, стор. 49.

ложними категоріями марксистської гносеології. Внаслідок цих маніпуляцій матеріалістичне розуміння людського пізнання стає «вузьким», «обмеженим», таким, що вимагає доповнення... суб'єктивним ідеалізмом. Само так, два останні слова — не раптова, непомітна помилка. А чим же є такі, наприклад, заяви Гароді: пізнання — це побудова моделей. І в іншому місці: все, що ми говоримо про дійсність, носить суб'єктивний характер; у науковому уявленні світу стає врешті-решт неможливим радикально відділити в об'єкті те, що є «річчю в собі» й існує без нас, від того, що ми про неї знаємо.

Ревізіоністський перегляд марксистсько-ленінських загальнофілософських положень екстраполюється Гароді у сферу естетичної теорії й практики. Фундаментальним поняттям естетики оголошується не що інше, як... міф. Цим поняттям пропонується іменувати художню творчість, усі її найсуттєвіші компоненти.

Знайомимось уважніше з цим «нововведенням», і виявляється: міф — це всяка символічна розповідь, яка пагадує людині про її істинне покликання творця, про її присутність у світі. Відзначимо: *нагадує*. Не відтворює, не відображає, а нагадує. Таким чином, зв'язок митця з дійсністю стає необов'язковим. Зрештою, без нього навіть вільніше себе почуваш. Якщо мати на увазі, що справжньою творчою діяльністю іменується створення міфів (все інше — догматичне копіювання!), що міф — не образ світу, а лише «момент праці», що форма міфа цілком залежить від творця і недетерміновано конструюється ним, не важко уявити й остаточні висновки щодо художньої практики.

Можливість пізнання світу Гароді підмінює здатністю зробити світ адекватним створеному міфові. Творчість — це об'єктивізація самого себе. Відображення і творчість, на його думку, несумісні, оскільки передбачається, що відображення пасивне, воно, мовляв, виключає з творчого

процесу людину з її здібностями. Дійсність — лише збуджувач відчуттів творця. Так виправдовується Гароді у своїй зраді лєнінській теорії відображення, діалектичному матеріалізмові.

З названих «теоретичних» позицій і здійснюється ревізіонізмом «розширення берегів реалізму». Відкидаючи «старі художні форми», тобто реалістичні форми, Гароді натомість ставить модерністичні витвори, які позначені неприкритим захистом абсолютно довільної гри фантазії, спонтанних спалахів творчої уяви. Перевага віддається митцям, які не обмежуються «зображенням об'єкта», а конструюють об'єкт і пробуджують у людях свідомість творчої могутності, втілюючи її «в цьому об'єкті, який може нагадувати або не нагадувати вже існуючу дійсність»<sup>1</sup>.

Під пером Гароді Кафка, наприклад, замість письменника, що найпослідовніше втілює невір'я в людину та її здатність перетворювати світ, стає не сповненим відчаєм автором, а «свідком», який «пробуджує» людей і спрямовує їх на те, щоб гніт, ставши усвідомленим, «зробився більш нестерпним»<sup>2</sup>. Під зведенням ревізіонізму дахом є місце всім модерністам. Адже в дане Гароді визначення реалізму легко вписується все, що існувало чи тепер існує в художній практиці без будь-яких соціальних чи естетичних градацій: «...бути реалістом — означає не імітувати образи реального, а імітувати його активність; це означає — не давати зліпки чи точні копії речей, подій і людей, а брати участь в акті творення світу, що перебуває в становленні, знаходити його внутрішній ритм»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Роже Гароді. О реалізме и его берегах.— «Иностранная литература», 1965, № 4, стор. 205.

<sup>2</sup> Див.: Роже Гароді. О реалізме без берегов. М., «Прогресс», 1966, стор. 128, 170.

<sup>3</sup> Там же, стор. 197.

Певно, В. Кавдинський, П. Модріан чи С. Далі ні на хвилину не заперечували б, якби їх вихваляли за намагання знаходити «внутрішній ритм» світу. Таке намагання ні до чого не зобов'язує, в ньому можна борсатись, ніколи не пристаючи ні до якого берега.

Звичайно, всяка аналогія не зовсім повно виражає істину. Проте при розгляді естетичних мудрувань ревізійнізму одна з аналогій напрошується сама собою. Це аналогія з позицією відвертого противника реалізму — французького теоретика «нового роману» Н. Саррот. Виступаючи в 1963 р. на лєнінградській зустрічі європейських письменників, вона недвозначно висловила своє заперечення зв'язків митця з об'єктивною дійсністю. На думку Н. Саррот, існує два види дійсності. Першою вона вважає ту, що оточує людей і яку здатний сприймати кожний. Це об'єктивна реальність, і вона «якраз не є субстанцією роману».

«Але може трапитись і так, що вихідні моменти його (письменника.— А. Г.) творчості не зв'язані ні з соціальними конфліктами, ні з суспільною боротьбою, ні взагалі з оточуючою його зримою дійсністю. Він може опинитися перед чимось таким, що не має нічого спільного з усіма цими речами, опинитися перед такою дійсністю, в якій він відчуває себе самотнім, куди не може проникнути разом з ним жодна жива душа, перед такою дійсністю, котра ізолює і відокремлює його від інших людей. Мені здається, що ніякий моральний наказ не в змозі примусити його звернутися до тієї чи іншої форми дійсності... Тому, коли письменникові доведеться зустріти щось таке... він зобов'язаний сам створити зброю, створити форми, які дозволяють йому охопити цю дійсність. Він зобов'язаний сам створити всі інструменти...»<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Роман, человек, общество.—«Иностранная литература», 1963, № 11, стор. 238.

Як бачимо, ревізіоністи типу Гароді нічого оригінального висловити не здатні. Вони плентаються в хвості буржуазної ідеології. Заперечення пізнавального відношення митця до дійсності, наполягання на єдиному і внятковому значенні лише суб'єктивного моменту в творчості, відкидання традицій, соціального обов'язку тощо — все це раніше від Гароді, Фішера й подібних до них проголошено не тільки Н. Саррот, але й десятками інших буржуазних естетиків і мистецтвознавців ХХ та попередніх століть.

Не зайве звернути увагу й на те, що ж виходить практично, коли митець «зустрічається з чимось таким», що «ізолює і відокремлює його від інших людей». На сторінках роману (точніше «ароману») Н. Саррот «Золоті плоди» марно чекати зустрічі з живими людьми, їх характеристич. Подекуди, правда, трапляються знеосіблені особи, про яких нічого не знаєш і знати не хочеш. Вони й не запам'ятовуються. Кожна сторінка — це вправно змонтований потік внутрішньо не зчеплених, суперечливих, часом діаметрально протилежних уламків думок, висловлювань про... «Золоті плоди», книгу, яку більшість, певно, й не читала, але не говорити про яку, з точки зору буржуа, є ознакою відставання естетичного смаку від запитів часу.

Наче молоточком у черешну коробку, автор настирливо вистукує: а «Золоті плоди» вам подобаються? Шедевр, найкраща книга за останні п'ятнадцять років, краса, глибина, — несамовито захлипаються одні. Підробка, імітація, справжня головоломка, суцільна претензійність, щось герметичне, створене лише для самого письменника, — сором'язливо стверджують інші.

Читач позбавлений змоги довідатись, що ж насправді являють собою «Золоті плоди». Коли мати на увазі, що це «ароман», то мимоволі погоджуєшся з словами одного із згаданих у книзі критиків: «Я вважаю, що ця книга ввела

в літературу особливу мову, яка встановлює контакт шляхом особливої непросторової структури. Це принципово нове і самодостатнє використання ритмічної знакової системи, яка перевищує в своїй напруженості те необов'язкове, що виражене у самому їхньому семантичному співвідношенні... Тут є явне посилення, яке знімає якусь герметичність, розчиняючи її в невизначеності смислової тканини»<sup>1</sup>. Певно, в цій, як і в інших, салонній оцінці книги, оцінці, з якої авторка навіть дещо іронізує, визначена основна і єдина сутність твору, розмова про який присвячений весь роман Н. Саррот. Дивує тільки, що в написаній радянським критиком В. Лакшніним післямові до книги немає жодного слова серйозної критики цього твору. Зате визначення типу «густо психологічна» проза, «випукана художня форма», «нарис правів», «щирий талант Н. Саррот» тощо рясніють часто-густо. І навіть із закликом письменниці: «довіряй собі, безпосередньому почуттю», не звертай уваги на те, що думають інші, критик мовчазно погоджується. Певно, теж вбачає в цьому «головне достоїнство книги».

І ревізійні, і відверті антикомуністичні атаки на метод соціалістичного реалізму, якими б «доброзичливими» намірами вони не маскувалися, базуються на апріорній, з реальним станом справ не пов'язаній думці про те, що наше мистецтво — це щось закорузле, статичне, позбавлене саморозвитку, взагалі не естетичного порядку явище. Не будемо доводити самоочевидне. На нашому боці вже вся більш ніж півстолітня історія радянського мистецтва, його незаперечний високий авторитет серед народу, прогресивної зарубіжної громадськості. Але поскільки буржуазні ідеологи надто вже часто звинувачують радянських митців у «догматизмі» і дуже охоче вболівають за

---

<sup>1</sup> Н. Саррот. Золотые плоды. М., «Прогресс», 1969, стор. 47.

«розширення берегів» реалізму, зупинимось спеціально на питанні про сутність, особливості й збагачення ідейного змісту та образотворчих можливостей художньої творчості соціалістичного суспільства.

Як новаторський творчий метод мистецької практики соціалістичний реалізм виник тоді, коли в суспільстві виступили нові сили, а саме — революційний пролетаріат. Його елементи відчувалися вже в поезії паризьких комунарів, у творах І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського та багатьох інших. Але вперше найяскравіше втілювався цей метод осмислення нової дійсності у творчості Максима Горького.

Головне в художньо-естетичному баченні, осмисленні і відтворенні життя — що складає основу творчої уваги митця, як і в ім'я чого створюються художні образи. Для імпресіоніста, наприклад, головне — кольорове враження, логіка фарб, і дуже часто в ім'я цього відвертається думка від логіки життя, від смислу речі, явища. Для натураліста найсуттєвіше — передати зовнішню схожість, детально повторити побачене, і завдяки цьому губиться внутрішня сутність факту, багатство його життєвого змісту. Для кубіста сенс — насамперед у хитросплетінні ліній, побудові скоріше геометричних просторів, ніж життєвих ситуацій. Лише реаліст здатний донести до аудиторії головне — інтелектуальну та емоційну схвилюваність людини від певної життєвої конкретності, істотні, загальні, найхарактерніші, типові риси об'єктивної дійсності.

Реалізм у порівнянні з усіма відомими методами, напрямками, стилями найбільше пов'язаний з історично-сучасним розумінням життя, з прагненням мовою мистецтва з'ясувати конкретні його злободення для людства явища. Відомий радянський літературознавець Б. Л. Сучков, наголошуючи на нерозривному зв'язку художнього мислення з суспільно-історичною практикою, на його зумовленості конкретними подіями реального життя, справедливо



відзначає: «Реалізм як творчий метод — явище історичне, яке виникло на певному етапі розвитку людського розуму, в той час, коли перед людьми виникла настійна необхідність осмислити сутність і напрямок руху суспільства, коли стали усвідомлювати — спочатку стихійно, а потім і осмислено, — що людські вчинки й почуття не в наслідок пристрастей чи божого промислу, а визначаються реальними, або, точніше, матеріальними причинами. Метод реалізму виник у мистецтві тоді, коли перед членами цивільного суспільства постало завдання пізнати приховані від безпосереднього споглядання сили, що зумовлюють дію механізму соціальних відносин»<sup>1</sup>.

Стосовно кожного окремого митця художні методи, напрямки, стилі можна розглядати як певну об'єктивну даність, як історичні завоювання людської цивілізації, як те, чим при наявності таланту, знання життя, законів художньо-естетичного його осмислення, цільного, нехибного світогляду автор користується у своїй творчості. Щоб рельєфніше підкреслити думку про майже невичерпні творчі можливості методу соціалістичного реалізму, порівняємо різні за часом і змістом мистецькі явища, — адже через таке порівняння яскравіше виявляється і загальне, і специфічне, властиве лише цьому методу.

*У графічно узагальненій формі*, очевидно, можна висловити такі міркування. Митці стародавньої Греції, безперечно, залишили нащадкам певну правдиву картину своєї епохи, причому досягли класичних зразків її розуміння. Але разом з тим не можна не помічати, що головне в їхній правдивості — ідеї громадянина, сина своєї країни, ідеї долі, впливу на особу волі богів, людської гідності тощо. Втіленням цих основних критеріїв і в Медея, Електра, Едіп та інші герої.

---

<sup>1</sup> Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., «Советский писатель», 1967, стор. 11.

Для греків, звичайно, це були неперевершені суспільно значимі образи. Та й сучасного глядача вони не залишають байдужими. Проте чи *всебічно* розкриті внутрішні якості, багатства душі цих героїв? Глибоко? Так. А чи *всебічно*? Спробуємо відповісти на запитання: а як поведи́ла б себе Медея у щасливому сімейному житті? у відриві від батьківщини? у напруженій фізичній праці? Запитання трохи *формалізовані*, поскільки твори мистецтва слід цінувати насамперед за зроблене автором, а не за те, чого не торкалася його увага. До речі, історично обмежені в пізнанні дійсності греки й не могли підвестися до рівня сучасного світосприймання та світорозуміння. Сказане попереду ніякою мірою не применшує величність художників стародавньої Греції. Але ми використовуємо згадані запитання — для загострення думки, для зіставлення далеких за часом мистецьких явищ та виявлення їхніх внутрішніх особливостей і специфічних якостей.

Якщо майже не можна уявити героїв мистецтва Еллади в інших обставинах, крім тих, в яких їхні характери розкриваються авторами, то зовсім інша особливість виявляється у мистецтві соціалістичного реалізму. Павку Корчагіна, Олексія Маресьєва, Сергія Тапчєнка, Давида Мотузку, генерала Серпиліна та багатьох інших ми можемо уявити навіть у тих життєвих ситуаціях, які в творах безпосередньо не зображені. Характери цих літературних героїв розкриті настільки глибоко, настільки відбиті найістотніші риси їхньої «натури», що ми шляхом асоціацій можемо майже безпомилково уявити їх і в інших життєвих обставинах. Класика ж стародавньої Греції психологічно вмотивовує, правдиво відбиває, як правило, лише одну або кілька граней людських характерів. До всеосяжного розкриття багатств людської душі, *всебічної мотивації* різнопорядкових вчинків і дій вона не підноситься.

Епоха Відродження залишила в спадщину яскраве, майстерне художнє розкриття почуттєвого багатства людини; набагато менше втілили її митці ступені й нюанси інтелектуальної різноманітності особи. Тенденція до аналітичного дослідження суспільного життя, безперечно, наявна у шедеврах Рафаеля і Леонардо да Вінчі, Сервантеса і Шекспіра. Проте нерідко цей аналіз відступає перед умовністю або й фантастичністю твору в цілому.

Класицизм навіть у своїх найкращих творах все-таки «притягує» життя до теорії, «конструює» його у відповідності із передбаченою концепцією розуму, вимушено вводить діючу особу в певні життєві ситуації, а не показує процес формування і прояву характеру героя в конкретних обставинах. Риси, якими наділялися персонажі творів класицизму, розраховувалися на вічне використання, для всіх поколінь і епох; опоетизоване митцями високе й прекрасне абстраговане від прози буття. Фактично реальне життя залишається поза сферою мистецтва. Характери тут, як правило, позбавлені саморозвитку, поглиблення чи вдосконалення. Ось чому покликаний до відтворення статичних форм життя класицизм змушений був зійти з арени, як тільки час поставив вимогу осмислити рух суспільного життя, його зміни й катаклізми.

Романтизм підкреслює у внутрішньому світі героя переважно якісь окремі яскраві його риси — меланхолійність, мрійливість, втечу від повсякденності, героїчність, шукання надзвичайного тощо, тобто на перший план висуває суб'єктивізм героя, об'єктивно не рахується з життєвими, типовими критеріями художньої правди, не перевіряє індивідуальні думки й почуття особи достатньою кількістю життєвих фактів.

Певне відчуття історії в романтичних художніх творах, безперечно, є. Однак його митці найчастіше яскраво відтворюють наслідок того чи іншого явища і водночас не помічають його причин, не вловлюють соціального детер-

мінізму людських вчинків, не аналізують обставин, якими породжується певна поведінка героя. Персонажі романтичних творів — це виняткові особи, позбавлені безпосередніх зв'язків із середовищем, внутрішньо замкнені індивіди. Душа героя — ось центр світу. Лише в одному напрямку йдуть життєдайні промені — від серця й розуму особи до оточуючого світу. Зворотного впливу романтизм не знає. Тому найчастіше романтичні герої залишаються поза суспільством.

Надавши внутрішньому світу індивіда генерального й універсального значення, романтизм не зміг уповні відтворити глибинні соціальні конфлікти, які, коли й зачіпаються, то досить приблизно й фрагментарно. Мабуть, тому романтизм все-таки не відбив типових характеристик своєї епохи. Навіть у геніального Байрона не знайдеш образів, які своєю життєвою конкретністю нагадували б творіння О. Бальзака чи Ч. Діккенса, О. Пушкіна чи Л. Толстого.

Соціальний досвід людства, аналіз суспільних відносин людей, взаємин особи й суспільства повною мірою набирає прав громадянства лише в реалістичному мистецтві. Змістовне зображення людських учинків, прагнень, мрій, їхньої природи й причин тут стає неодмінною умовою художньої творчості. І чим глибше занурюється митець в аналіз людського життя, тим повнокровнішими стають його образи, тим типовіші явища виражають вони, передусім своїм стихійним історизмом та гуманізмом. Критикою соціальної несправедливості, пафосом пізнання й убоління за долю трудящої людини приваблює нас реалістичне мистецтво.

Критичний реалізм розкрив невичерпні багатства людської душі, глибини психіки, досяг надзвичайно точного розуміння тієї чи іншої сучасної йому епохи. А такі його генії, як Л. Толстой, сягають аналізу долі суспільства.

Проте навіть для пайталановітїших представників мистецтва критичного реалїзму майбутнє людства — незрозумїле, невпзначене, невідоме. Вони не бачать його, не знають шляхів його досягнення. Вони майже не говорять про нього. Навіть А. Чехов, генїальний художник Чехов, який жпв уже в епоху зримого виявлення суперечностей приватновласницького свїту, висловлював мрію про майбутнє в трохи абстрактній формї. Не випадково і пайдемократичнїше мистецтво свого часу — російську літературу ХІХ ст. — називають інколи літературою великих запитань: хто винен? що робити? і т. п.

Такі якоюсь мірою абстрактні міркування про особливості мистецтва класицизму, романтизму та критичного реалїзму є певною основою для чїткішого розкриття новаторського характеру методу соціалїстичного реалїзму в художньо-естетичному осмисленні життя.

Метод мистецтва епохи комунїстичного творення свїту, будучи суспільно-їсторичним надбанням людства, виникає на найвищому етапі освоєння дійсності. Він відбиває сучасну глибину пізнання свїту, базується на найвищому — науковому, марксистсько-ленїнському — світогляді, є впровадженням найвищої форми суспільного розвитку, творчо вбирає в себе найвдатнїші досягнення художньої практики минулих епох. Саме тому для талановитого художника він є незамінною зброєю, наймогутнїшим знаряддям розкриття естетичного відношення нової людини до нового життя. Таким чином, він є принципово важливим фактором всезростаючої творчої свободи митця. Безумовно, тільки фактором, бо навіть наймогутнїший метод прямо пропорційно не породжує значних творчих результатів, особливо тоді, коли в художника відсутні чїткий світогляд, до кінця з'ясована естетична ідея, знання певних явищ практичного життя, вміння творчо використовувати можливості того або іншого виду мистецтва.

Талановитому митцеві метод соціалістичного реалізму дає змогу найшпирше, найусебічніше, а тому найглибше й художньо переконливо — у порівнянні з усією попередньою історією світового мистецтва — охопити й розкрити дійсність. Він забезпечує можливість проникнути в такі глибини душі героїв, які ніколи до цього не були відомими; не тільки усвідомити сучасність, а й бачити в ній характерні риси, тенденції прийдешнього.

Не людиною, внутрішньо невдоволеною якимось одним фактором існуючого, як це було в романтизмі, не персонажем, що усім єством відчуває несправедливість експлуататорських суспільних порядків, заперечує і піддає моральному засудженню їхнє існування, але страждає від незнання внутрішніх механізмів соціального руху і нерідко гине, придушений несправедливою соціальною дійсністю, як це найчастіше спостерігається в критичному реалізмі, а справжнім творцем народного щастя й суспільної рівності та свободи постає герой мистецтва соціалістичного реалізму. Глибоко розуміють, *як, що та для ко-го* робити патетично піднесені герої «Поєми про море» і закохані в життя воїни «Прапорonosців». Важко, часом надто болісно осягають істинність нового в історії, але впевнено й послідовно переборюють усе відживаюче в собі, у житті легендарний фурманівський Чапаєв та «сестри» О. Толстого, Д. Мотузка й герої відомих соціальних полотен М. Стельмаха і Григорія Тютюнника, Петра Панча і Ю. Смолча.

Тонке відчуття краси рідної природи органічно поєднується в душі Тимка Вихора, героя роману «Впр» Григорія Тютюнника, з любов'ю до Батьківщини, до тих людей, що працюють на рідній землі. Він відчуває свою органічну спорідненість з борцями за світлий прийдешній день. Глибокого філософського змісту сповнена розмова Тимка із Землею:

«— Я добра,— говорила Земля.— Я всіх народжую і всіх приймаю на вічний спочинок. А чому ви, люди, такі злі?»

— Бо ніяк тебе не поділимо...»

Чи є на світі правда і де вона, замислюється Тімко. І знаходить єдино правильну відповідь:

«— У добрих серцях. У твоїх братів, у тих, що в зелених гімнастюрках, що горнутья до тебе, як їх ударить куля, і опалюють мені серце передостаннім подихом. У них найвища правда. Повір мені, бо я чую всі народи»<sup>1</sup>.

Тільки мистецтво соціалістичного реалізму здатне художньо переконливо і змістовно показати сили, засоби, мету, завдання та шляхи досягнення «завтрашнього дня», світлого майбуття усього людства. Мета — безкласове суспільство вільних, всебічно розвинених, багатих душею трудівників. Засіб — класова, пролетарська боротьба проти відживаючих, регресивних суспільних сил і явищ. Сила — озброєний марксистсько-ленінською теорією революційної боротьби, організований, політично зрілий народ на чолі з партією комуністів.

На відміну від попередньо існуючих творчих методів соціалістичний реалізм дозволяє художньо усвідомити не лише частину великого цілого, не тільки окремі його форми, а й усе ціле в його масштабності та внутрішньому значенні. Критичному реалізмові при всій його силі та могутності все-таки недоступні масштаби планети; за межі своєї батьківщини він, як правило, не виходить. Лише соціалістичний реалізм дає змогу зрозуміти і художньо відтворити ті пружини, які рухають уперед життя цілої історичної епохи, цілої планети. Ця ідея вперше

---

<sup>1</sup> Григорій Тютюник. Впр. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 367—368.

висловлена М. З. Шамотою<sup>1</sup>, і ми повністю погоджуємось в нею.

Чи не наявністю вказаних тут в концентрованому виразі рис особливо приваблює нас Володимир Устименко — герой широко відомої трилогії Ю. Германа. Так, саме цим. Коли в другій половині 50-х років на екранах тільки з'явився фільм «Дорога моя людина», дехто з критиків дорікав авторові сценарію у надмірному підкресленні страждань героя, у похмурості його натури, перебільшеній кількості випробувань, що випали на його долю тощо. Мовляв, і особисте життя склалося непривабливо, і відлюдкуватий він, і здоров'я та душевні сили марно витрачав, і справжнє кохання не цінує.

Час спростував ці закиди. Письменник створив другу і третю книги, переконав у правильності обраної художньої концепції. Коли Вітчизна покликала, Устименко, не вагаючись, обрав не затишне столичне життя й безхмарне кохання до Варюхи, а самовіддане служіння тисячам жителів далекого монгольського поселення, які, можливо, вперше в житті бачили справжнього живого лікаря. Коли фашистські орди чорною хмарою кинулися полонити радянську землю, поставивши під загрозу саме існування людської цивілізації, майор Устименко там, де найбільше потрібні його знання й досвід, його думка й руки. Не шукав легких второваних шляхів він і після переможного розгрому гітлерівців. Де важче, де найбільше потрібний людям, там герой згаданої трилогії. Серед завзятих, натхненних, сповнених щастя боротьби за торжество соціалізму. Людиною, яка відповідає за все, яскравою індивідуальністю, що чітко усвідомлює свій суспільний обов'язок, свою залежність від народу, постає в романі Володимир Устименко. І цим він дорогий своїм співвітчизникам, усім братам по духу і крові.

<sup>1</sup> Див.: М. Шамота. Комунізм і свобода творчості. К., Вид-во АН УРСР, 1959, стор. 16.



Наполегливість, безкомпромісність, творчій неспокій, органічний колективізм притаманні Дмитру Череді та його товаришам по роботі, героям роману П. Загребельного «З погляду вічності».

« — Бо святковість, — думає Дмитро, — повинен носити в собі кожен завжди, свята вертаються, і тільки тяжкі дні пропадають без вороття, мусять пропадати без вороття.

І ось там, стоячи на темній, задощеної площі Космонавтів, я подумав, що завжди б хотів жити у святковості, в радощах пташиного співу, в зеленому шереху листя, в спокійному світлі радісно-сірих очей.

А в залізі? В нашому рідному, яке стало суттю і формою нашого з Євгеном існування? Ну, так. І в залізі. З погляду вічності»<sup>1</sup>.

Мистецтво соціалістичного реалізму — це синтетичне усвідомлення історії, її законів і перспектив, це класово-партійне відтворення революційної енергії трудового народу, пафосу й краси утвердження на землі найсправедливіших у світі суспільно-естетичних ідеалів. Його могутність у тому, що воно спирається на всеперемагаюче вчення марксизму-ленінізму — революційну науку творити й діяти в ім'я народу.

Колись хибний світогляд нерідко заважав митцеві дати об'єктивно правдиві картини життя, перешкодив всебічній розповіді про сучасну авторові дійсність, збіднював цінність його естетичної ідеї. Правда, інколи навіть при наявності окремих хибних рис у світогляді геніальні митці все-таки створювали об'єктивно достовірні художні картини дійсності. Але до цього їх приводило глибоке знання конкретних фактів життя, логіка розвитку взятих ними типових характерів, які, діючи у типових обставинах, самі «підказували» авторові певні життєві

<sup>1</sup> П. Загребельний. З погляду вічності. К., «Дніпро», 1970, стор. 208.

висновки, певні художні фінали. Глибока відданість реалізові інколи переборювала у Бальзака, Гоголя, Л. Толстого та інших обмеженість їхніх класових симпатій і антипатій, давала змогу переконливо відбити деякі найістотніші суперечливості свого часу.

Марксистсько-ленінський світогляд позбавлений класової обмеженості. Він збігається з науковою істинністю, з об'єктивною правдивістю. Тому він допомагає митцеві правильно зрозуміти життя, а не виступає на його шляху тією призмою, проходячи через яку мистецький погляд на дійсність набирає викривленого, спотвореного вигляду.

Отже, як метод соціалістичного реалізму, так і марксистсько-ленінський світогляд для чесного, відданого своїй справі митця є тією зброєю, яка допомагає йому досягати художньої правди і справжньої краси. Все інше в ідейно-естетичному звучанні твору залежить від ступеня яскравості художньої обдарованості автора, від його уміння практично використувувати творчі можливості, від духовної зрілості, від усебічної обізнаності з тим, про що він збирається вести розмову, від майстерності донесення особистого слова до людей.

Навіть за відносно коротку історію свого існування мистецтво соціалістичного реалізму досягло таких естетичних висот, яких не знала жодна попередня епоха. Адже ясність і об'єктивність світогляду митців комуністичної доби, велич їхнього методу — запорука гармонійності і їхнього таланту, і їхніх творчих успіхів. Талант і світогляд нерозривні. Ми не маємо права абсолютизувати тільки талант, оскільки він, безперечно, включає і світоглядну сторону, а світогляд — це той визначальний фактор творчого методу, який завжди впливає і на вибір тем, і на спрямованість естетичної ідеї, і на оцінку життєвого матеріалу, і на смак та ідеали митця, і на характер його ставлення до народу, сучасності та мистецької спадщини. Погляд соціалістичного реаліста на навколишнє

життя — це чесний, принциповий аналіз дійсності її активним борцем, це тверезий і вдумливий погляд господаря життя. В ньому — і боротьба за корисно для людей, і гнівне заперечення всього відживаючого, і мрійливість, і романтична схвильованість, і голос мужнього розуму, і юнацька піднесеність, і глибока, не відірвана від життя символіка.

У центр уваги мистецтво соціалістичного реалізму поставило трудящу людину, народ — в ім'я розкриття не тільки його праці, а й внутрішнього багатства, душевної краси. Сила цього мистецтва — в умінні правдиво, яскраво відтворити сьогоднішній день, кликати до щасливого майбуття, вказувати шляхи творення прийдешнього, чого не зміло й не могло зробити навіть мистецтво критичного реалізму. Соціалістичний реалізм у порівнянні з усіма попередніми методами здатний давати найповнокривніші художні образи, найжиттєвіші естетичні ідеали.

Ось чому метод соціалістичного реалізму дає нечувану раніше свободу осмислення життя і відображення його високохудожніми мистецькими засобами у відповідності з індивідуальними якостями художника та силою його таланту. З трибуни V Всесоюзного з'їзду радянських письменників один з видатних поетів сучасності — М. С. Тихонов справедливо підкреслив: «Перша в світі соціалістична держава може гідно пишатися своєю літературою. Вона широко відома в усьому світі. Вона несе передове, революційне слово усім народам. Вона несе правду про Радянський Союз і радянську людину. Народившись у вогні революції, вона виросла й загартувалася, як передова сила, що говорить про найголовніше — про перетворення світу й людини»<sup>1</sup>.

Як мистецтво відтворення життя народу, соціалістичний реалізм весь час перебуває у русі, у творчих шукап-

---

<sup>1</sup> «Литературная газета» від 30 червня 1971 р., стор. 2.

нях, постійно розширює свої горизонти і збагачує скарбницю естетичних цінностей людства. Нашому мистецтву п'якою мірою не властиві заскорузлість і стандартна штампованість, догматизм, одноманітність і душевна збідненість провідного героя — будівника найсправедливішого суспільства. Коли йдеться про дальше збагачення художньої творчості, суть — не у введенні модерністів Кафки, Джойса, Пруста та інших у коло реалістів, а у постійному поглибленні наших знань про життя, ще тіснішому зв'язку з творчою працею і боротьбою мільйонів, у ще майстернішому відтворенні справжньої, реальної краси і свободи. Наше мистецтво збагачує свої можливості, йдучи врівень з часом. Воно заглиблюється в життєві пласти, дошукується сутності й правди в усіх її багатоспектральних проявах та віддзеркаленнях. На шляхах комуністичної партійності й народності, чітких соціальних позицій, матеріалістичного розуміння історії, чутливого вловлювання змін суспільної психології, революційного гуманізму та історичного оптимізму, в процесі творення нового життя завойовує воно все нові й нові рубежі.

І найкращим підтвердженням істинності цього є сама практика соціалістичного реалізму. Ось лише одного плану приклади. Тема Великої Вітчизняної війни органічно властива творчості наших митців. Романи К. Симонова, О. Гончара, Е. Казакевича, В. Некрасова, написані під час або зразу ж після переможного розгрому гітлерівської Німеччини, були гарячим осмисленням безпосередніх подій війни, переконливим показом нечуваного героїзму радянської людини. Знали ми й твори типу «Падіння Берліна» тощо, де він, солдат, лицар перемоги, виявлявся трохи применшеним у своїй історичній місії, відсутим, так би мовити, на другий план. Та йшов час. Напружено працювала думка наших митців, уславлених воєначальників, істориків. І нові, різноманітніші грані життя тих буремних років засяяли в останніх творах

К. Симонова, О. Гопчара, Ю. Болдарсва, О. Чаковського, Ю. Семенова, Л. Первомайського, у мемуарах маршалів Жукова, Мерецькова, Рокоссовського, Баграмяна та багатьох інших наших авторів. І ось ми маємо змогу познайомитися з одним із останніх творів про Велику Вітчизняну війну — поліфонічною епопеєю режисера Ю. Озерова «Звільнення». Безперечно, вона увібрала все найкраще, що зроблено в осмисленні теми війни попередниками.

Чим же цікавий цей твір соціалістичного реалізму? Не в одному аспекті, а філософськи узагальнено, у всіх найважливіших ракурсах і пластах показано у фільмі, як кувалася перемога нашого народу. Героїчна боротьба проти фашизму тут відтворюється в діях усіх її головних учасників — від простого солдата й фронтового офіцера, через командуючих дивізіями, арміями, фронтами й аж до Генерального Штабу та Ставки Верховного Головнокомандування. І всюди б'ється напружена творча думка, всюди турбота про свободу Вітчизни. Найвищий інтелект, найблагородніші почуття притаманні всім учасникам розгрому фашизму. Широко, багатопланово, майстерно відтворені найтиповіші події боротьби двох світів і перемоги соціалістичного суспільного ладу. І наскільки правдиво, захоплююче, естетично вражаюче сказано... Жодна людина, і не тільки радянські глядачі, не залишається байдужою до відтвореного на екрані.

А хіба не про зростаюче на ґрунті заглибленості в життя збагачення творчого методу соціалістичного реалізму говорять «Летять журавлі» та «Балада про солдата», «Повість полум'яних літ» і «Поема про море», «Білоруський вокзал» і «Розплата», «Вир» і «Циклон» та багато інших художніх полотен? Або звернімо увагу на поглиблення психологічного аналізу характеру героя в нашому мистецтві, розкриття багатоманітності й різнобарвності внутрішнього світу людини, особи, індивідуальності. Згадаємо, наприклад, фільм «Поштовий роман».

Прпречений па смерть, засуджений до страти, П. П. Шмідт, якому залишається жити лише кілька тижнів, думає не про смерть. Ним володіють роздуми про життя — про захист інтересів повсталих революційних матросів, про історичну справедливість своїх дій, про те, чи пішла б з ним Зінаїда Іванівна Різберг, коли б смертну кару замінили йому довічним поселенням у Сибіру. В його листах — пі жаху, пі відчаю. Тільки віра! Віра в життя, прагнення зробити розумнішими, благороднішими тих, хто залишається жити. Він живе як герой і як герой завершує своє життя.

Герой нашого мистецтва не базикає про труднощі життя — він шукає шляхів і засобів їх подолання. Його індивідуальні прагнення збігаються з корінними устремліннями суспільства. Не одноманітний він, а красивий та щедрий душею. Його людське щастя аж ніяк не відповідає міщанським уявленням про затишну, сіру, як похмурий листопадовий день, зручну влаштованість і безтурботність.

Життя в його багатстві й суперечностях, рух історії з усіма її колізіями, безперервне духовне зростання людини в процесі революційного перетворення світу, висока громадянська активність, усі радощі та вболівання епохи й планети, формування нових людей і нових суспільних відносин, гнівне заперечення експлуататорського поневолення людства, багатство художніх форм і стилів тощо — все підвладне мистецтву соціалістичного реалізму більше, ніж будь-якому раніше існуючому творчому методу. І на цих шляхах постійно зростає, набирає сили й наснаги наша художня творчість.

## СПРЕСОВАНИЙ У ЧАСІ ПІДСУМОК ПІЗНАННЯ ДІЙСНОСТІ

*(інтуїтивне у творчих шуканнях митця)*

Серед явищ, які безпосередньо стосуються процесу створення художніх цінностей і характеризують його, важлива роль належить інтуїції. Скільки спроб, скільки намагань пояснити це дивовижне явище знав історія естетичної думки! Проте суперечки навколо природи інтуїтивного розв'язання творчих завдань ведуться й досі. «Психологія творчого процесу, — зазначає в одній із своїх останніх книг К. Г. Паустовський, — і дотепер мало нами вивчена. Це пояснюється надзвичайною складністю самого процесу — надто несхожого у різних письменників; ця складність важко входить у межі будь-яких точних формулювань та законів і часом є непояснюваною для самих митців. Більшість письменників може передати лише свої відчуття від творчого процесу, але вони не в змозі пояснити його, холодно розкласти на частини, розібратися в його сутності. Це свідчить про те, що творчий процес є настільки безпосередньою функцією нашої свідомості, що найчастіше невловний для самих його носіїв. Багатьох письменників марно питати про сутність творчого процесу. Вони вам нічого не зможуть розповісти, як, певно, не може розповісти й птах, як він співає»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> К. Паустовский. Наедине с осенью. М., «Советский писатель», 1967, стор. 154.

Природа, сутність і механізми інтуїції — надзвичайно складна проблема не лише для самих митців. У науковому її поясненні теж ще чимало «білих плям». Хоч і з певним перебільшенням, але, здається, слушно зауважує М. Бунге: «Інтуїція — колекція мотлоху, куди ми звалоємо усі інтелектуальні механізми, про які не знаємо, як їх проаналізувати або навіть як їх точно назвати»<sup>1</sup>.

Серед радянських дослідників та зарубіжних учених-марксистів, які (особливо за останні роки) з проблем інтуїції здійснили чимало цікавих і змістовних розвідок<sup>2</sup>, думки про складність наукового з'ясування природи інтуїції зустрічаються досить часто. «Інтуїція ще не увійшла в коло безперечних проблем», — пише Я. А. Пономарьов. І далі продовжує: «Думається, що створити строго наукову теорію інтуїції не простіше, ніж висадитися на супутнику Юпітера»<sup>3</sup>. Цілком можна погодитись і з В. Ф. Асмусом, який підкреслює, що «для докладного і всебічного розгляду питання про інтуїцію в нашій літературі поки зроблено надто мало»<sup>4</sup>, що «... в довгому процесі розвитку проблеми інтуїції всі реальні успіхи були завжди пов'язані з перемогами матеріалізму й діалектики над ідеалізмом та метафізикою»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> М. Бунге. Интуиция и наука. М., «Прогресс», 1967, стор. 93.

<sup>2</sup> Див., наприклад: А. Илганди. «Природа художественного таланта». М., «Советский писатель», 1965; Ф. В. Баскин. Проблема «бессознательного». М., «Медицина», 1968; Ю. М. Бородай. Воображение и теория познания. М., «Высшая школа», 1966; И. П. Чуева. Критика идей интуитивизма в России. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963; Л. Левчук. Интуитивизм и питання художньої творчості. К., «Мистецтво», 1969; Михаил Арнаудов. Психология литературного творчества. М., «Прогресс», 1970 та інші.

<sup>3</sup> Я. А. Пономарев. Психика и интуиция. М., Госполитиздат, 1967, стор. 9, 254.

<sup>4</sup> В. Ф. Асмус. Проблема интуиции в философии и математике. М., «Мысль», 1965, стор. 9.

<sup>5</sup> Там же, стор. 298.



Поняття інтуїції надто заплутане спекулятивним ідеалізмом і до повного перекручення сфальсифіковане буржуазними вченими. Англійський теоретик мистецтва Хауелл пише, наприклад, що «філософ кладе початок ідеям, художник ілюструє їх. Перший творить за допомогою розуму, останній — інтуїтивно»<sup>1</sup>. На думку фрейдиста Лесера, в акті творчості митець впадає у напівгіпнотичний стан, де свідомість зосереджується на очевидному значенні подій, тоді як підсвідомість проникає в прихований, внутрішній їх смисл, перед яким інтелект виявляється сліпим і безпорадним. Тільки в стані безконтрольного розгулу тваринних (особливо — статевих) інстинктів, цілковитого звільнення їх «від деспотизму розуму й цивілізації» художник стає справжнім творцем, — вважають прибічники психоаналізу.

Як фрейдизм, так і бергсоніанство, крочеанство та інші течії буржуазної науки, в тому числі й найновіші, сучасні, прагнуть примусити людей повірити в те, що для митця існує лише єдиний світ — світ його індивідуального «я», що зовнішнє оточення не має для нього будь-якого значення, що йому не потрібні високі гуманістичні ідеали, глибокі думки і стійкий, послідовний світогляд, що зв'язок із соціальним життям лише заважає творити вільно й натхненно. «Можна навіть стверджувати, що найвищий тип уявлення — саме той, який займається створенням абстрактних пропорцій і гармоній»<sup>2</sup>, — заявляє Г. Рід. У своїй книзі «Мистецтво і суспільство» в розділі «Мистецтво та несвідоме» Г. Рід прямо наполягає: чим більше віддається митець інтуїції, тим оригінальнішим є його творіння. Мистецтво, вважав Б. Кроче, чиста інтуїція, яка (і це приймається за аксіому) не пов'язана ні з прос-

<sup>1</sup> A. Howell. *Germes of wisdom*. London, 1958, стор. 10.

<sup>2</sup> «Современная книга по эстетике». М., «Иностранная литература», 1957, стор. 111.

тором, ні з часом, ні з матерією, ні з відчуттям: «весь світ є інтуїція»<sup>1</sup>—і справа генія лише надати їй форму.

«Одним із небезпечних ворогів інтелекту є інтуїція, ця тасмпича, невловна здатність людини»<sup>2</sup>,— вважає американський вчений Л. Гурко. Відповідно до концепції, що стала вже стандартною в буржуазній філософії, психології, естетиці та літературознавстві, Л. Гурко повністю розриває інтуїтивну й логіко-понятійну форми людського мислення, погоджується з тим, що розум нібито не здатний створити художні шедеври. Більше того, логіка лише заважає цьому. «Захоплені, з блукаючим поглядом або навіть (як це довго приписувалося Колриджу) підлеглі екзотичному впливу опіуму, поети творять у пориві екстазу свої безсмертні рядки, а композитори сідають за рояль і невимушено видихають свої симфонії, які виходять з-під пальців готовими для вічних аплодисментів»<sup>3</sup>. Таким чином, довга праця, пов'язана з проникненням у суть існуючого в реальній дійсності, виношуванням і реалізацією творчого задуму, генієві зайва. Він раптово, чисто інтуїтивно створює завершені образи.

Незважаючи на те, що матеріалістична психологія, спеціальні мистецтвознавчі дисципліни й сама художня практика дали безліч конкретних неспростованих фактів саме для протилежних висновків, а марксистсько-ленінська філософія забезпечила можливість справді наукового з'ясування суті складного явища інтуїтивного розв'язання творчих завдань, буржуазна наука й досі вперто дотри-

---

<sup>1</sup> Б. Кроче. Естетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920, стор. 34.

<sup>2</sup> Л. Гурко. Кризис американского духа. М., «Иностранная литература», 1958, стор. 200.

<sup>3</sup> Там же, стор. 202.

мується ідеї непричетності інтуїції до розуму та пізнання об'єктивної дійсності, на всі лади пропагує точки зору, згідно з якими інтуїція — це абсолютно не підлегле теоретичному аналізу явище, сутність якого з'ясувати неможливо.

Концепція про зв'язок геніальності й божевільності, про інтуїцію як наслідок психічної неврівноваженості митця в минулому столітті активно підтримувалася Шопенгауером, Гальтоном, Штерном, Ломброзо, Ріше, Селлі, Нордау, Нейфельдом, Єрмаковим та багатьма іншим. З часів ХІХ — початку ХХ ст. ст. наука нагромадила чимало знань про «секрети» психічної діяльності людини. Проте ідеалістичного табору естетики й досі остаточно не поривають зі спробами порівняти інтуїцію генія з химерами шизофреніка.

На VI Міжнародному естетичному конгресі, що відбувся влітку 1968 р. у Швеції, серед багатьох інших працювала секція «Мистецтво, психіатрія й психотерапія». Зупинимось лише на одній доповіді, зачитаній на цій секції, — доповіді Р. В. Пікфорд, дослідника з університету в м. Глазго, оскільки концепція цього естетика найповніше виражає погляди буржуазних учених щодо співвідношення «нормального» та «анормального» в художній творчості.

Головна увага Пікфорда зосереджена на проблемі «психіатричного мистецтва», тобто «мистецтва», що створюється психічно хворими людьми. Зрозуміло, підходити до хворого розуму з мірками здорової людської логіки не варто. Проте автор доповіді всіляко прагне обґрунтувати правомірність розгляду витворів клієнтів психіатричних лікарень як незаперечних художніх цінностей. При цьому зарані припускається, що вони — плід інтуїтивного, алогічного вираження внутрішнього стану хворого. «Не можна провести ризику між психопатологічним і нормаль-

ним у мистецтві... не можна стверджувати, що всі твори нервовохворих — це не мистецтво»<sup>1</sup> — зразу ж наполягає Пікфорд. Зазначивши, що на малюнках шизофреників деталі нерідко не зв'язані між собою, перспектива порушена, а реальні події подані сумбурно, автор доповіді застерігає: «Проте така форма психіатричного мистецтва суттєво не відрізняється від сучасного мистецтва, а твори таких пацієнтів можуть бути набагато жвавішими й цікавішими з естетичної точки зору, ніж твори врівноважених художників-реалістів».

Іронія на адресу реалістів тут, безперечно, ні до чого, а от думка про схожість модерністського живопису з малюнками психічно хворих осіб слухна. Проте не це має на увазі Пікфорд. Кілька разів автор доповіді знову й знову повторює слова: твори звичайного мистецтва не дуже відрізняються від марень людей з нездоровою нервовою системою. Малюнки останніх — мрійливі, незвичайні, захоплюючі, вони виражають сон душі людини і «мають високі достоїнства». «Поскільки шизофреники й інші хворі з мозковими захворюваннями схильні створювати картини, малюнки, кераміку, користь від психіатричного мистецтва в лікарнях очевидна». Отже замість спроб з'ясувати механізми інтуїції Пікфорд спочатку ототожнює діяльність здорової й хворобливої психіки, потім всіляко намагається знайти спільне у творах нервово хворих людей та образах, дбайливо виношених у серцях цілком здорових митців, а звідси вже намагається перекопати, ніби інтуїтивна праця мозку, яка мало чим відрізняється від сублимацій шизофреника, і є тим єдиним джерелом, що постачає людство художніми шедеврами. Ця концепція підтримувалася й іншими буржуазними доповідачами,

---

<sup>1</sup> Цитується за машинописом: R. W. Pickford. Problems of Psychiatric Art, що зберігається в автора цієї книги, учасника VI Міжнародного естетичного конгресу.

що виступили на конгресі. Не важко помітити, що таке тлумачення проблеми інтуїції до наукового розкриття змісту її природи цього складного явища привести не може.

Буржуазні теоретики спекулюють на складностях інтуїтивного розв'язання творчих завдань, затьмарюють інтуїцію містичним, агностичним туманом. При уважному розгляді виявляється: навіть найновіші їхні «відкриття» у галузі інтуїції є не чим іншим, як переодягненими в сучасні шати ідеями Платона й Канта, Шеллінга й Фіхте, Ніцше й Бергсона.

У своїх спогадах, листах, щоденниках митці різних епох справді нерідко визнають: не знаю, не можу пояснити, як і чому в мене це вийшло саме так, а не інакше. Чимало деталей, сцен, образів народжується інтуїтивно. «Інтуїція, натхнення, осявання,— пише в статті «Сюжет і життя» сучасний прозаїк Федір Абрамов.— Або, як я назвав би все це, невидима хімія творчого процесу, що відбувається десь у глибинах нашої свідомості і проявляє себе у вигляді миттєвих «мислительних» спалахів та емоційних розрядів...

Галузь загадкова й зовсім не вивчена. Та й взагалі — чи піддається вона вивченню? Справді, займаєшся зовсім іншою справою — пишеш, читаєш, гуляєш, розмовляєш, і раптом тебе «осяває», раптом твій мозок «спрацьовує» в бік давно задуманого, але з тих або інших причин відкладеного твору, починаєш «видавати» думки, деталі, потрібні слова.

Я цими «даровими» знахідками надто дорожу, адже вони містять у собі силу та свіжість первозданності, без якої немає мистецтва. І все ж досить про це. Чи варто говорити про той бік письменницької праці, повторюю, надзвичайно важливий, можливо, вирішальний у художній творчості, який майже зовсім не залежить від твоїх

зусиль!»<sup>1</sup> Це ще одне свідчення, що самі митці у більшості випадків не мають ні змоги, ні бажання «сушити мозок» тасмницями інтуїції і через це найчастіше ункають прагнення науково пояснити її природу й механізми.

Якими б індивідуальними особливостями не відзначався творчий процес різних художників, романи, поезії, картини тощо кожного з них народжуються у постійному і безпосередньому зіткненні з життям. Проте ілюзію незалежності завершених образів від попереднього досвіду, від зафіксованих свідомістю зв'язків з об'єктивною дійсністю найчастіше справляють саме такі моменти художніх шукань, як натхнення, фантазія. Але пайспльніше ця ілюзія виявляється в інтуїції. Нібито «несподівано», «незрозуміло», «наче без причин», «невідомо як» нерідко виникають ідеї та ситуації художніх творів.

Погляд на інтуїтивне розв'язання творчих завдань як на щось винятково «таємниче», «дивовижне» утвердився не лише як результат фальсифікації природи інтуїції ідеалізмом, а й через недостатню вивченість багатьох аспектів роботи мозку та методологічні помилки у тлумаченні складних інтелектуальних процесів. Філософський ідеалізм відокремлює інтуїцію від логічного мислення, протиставляє її свідомості, зображує її як стихійне, містичне явище, механізми якого ніколи не можна зрозуміти чи хоч якоюсь мірою пояснити, оскільки воно, мовляв, зовсім не підкорене будь-яким причинам, нормам і закономірностям.

Ліпше лєнінська теорія відображення, діалектико-матеріалістична гносеологія, науково осмислена практика художньої творчості, сучасна фізіологія вищої нервової діяльності дають змогу раціонально підійти до питання про природу й сутність інтуїції. Щоправда, питання це склад-

<sup>1</sup> Федор Абрамов. Сюжет и жизнь.—«Литературная газета» від 13 січня 1971 р., стор. 7.

не й маловивчене, якоїсь однієї, всебічно обґрунтованої концепції інтуїції в радянській науковій літературі ще й досі не існує. Інколи у нас висловлюється думка, що «гіпотеза несвідомого гальмує науковий підхід до пояснення психічних процесів»<sup>1</sup>. Проте такий скепсис у наші дні вже не виправдовується, бо існування інтуїції — факт, а факти, як відомо, — річ уперта.

Спираючись на діалектико-матеріалістичне вчення про суспільно-практичну природу людської свідомості, переважна більшість наших учених доводить, що «несвідоме» не відірване від свідомого, що воно «діалектично пов'язане з відбиттям свідомістю об'єктивного світу і являє собою такі форми вищої нервової діяльності, які не супроводжуються усвідомленням викликаної ними поведінки»<sup>2</sup>. В процесі активної роботи мозку за межами фокуса свідомості часто залишається величезний багаж знань, вражень, звичок, розрізнених рефлексорних зв'язків, які нагромаджуються протягом усього життя людини і зберігаються пам'яттю. Звичайно, при нагоді цей багаж використовується мозком — найскладнішою в світі системою зв'язків.

Людина має принаймні три інстанції зв'язку організму з навколишнім середовищем: підкорку з безумовними рефлексами; першу сигнальну систему — умовні рефлексі, систему сприйняття зовнішніх образів, явищ та предметів; другу сигнальну систему — систему «вторинних», мовних рефлексів. Отже, орган мислення сприймає інформацію про об'єктивний світ різними каналами. Сприйняття, зберігання, преробка та використання цієї інформації мозком — явище складне. Та й інформація, яка потрапляє в кору великих півкуль різними каналами, в залежності

<sup>1</sup> А. Бочоршиєв і л. Проблема бессознательного в психологии. Тбилиси, Изд-во АН ГрузССР, 1981, стор. 43.

<sup>2</sup> Ф. В. Бассин. Проблема «бессознательного». М., «Медицина», 1968, стор. 30, 44, 134.

від свого соціального, індивідуального, емоційного забарвлення має різне значення для людської свідомості. Наприклад, інформація від підкірки є найпростішою, найелементарнішою формою зв'язку організму з оточенням, і на її обробку використовується менше «енергії свідомості». Автоматизм, відсутність зосередження свідомості на безумовнорефлекторних зв'язках зумовлюють те, що останні, як правило, реєструються поза межами фокуса мислення, десь у побічних зонах. Найскладнішою формою зв'язків є зв'язок через другу сигнальну систему. Будучи органічною єдністю почуттєвого й логічного, слово викликає в людини образ і поняття об'єкта, позначеного цим словом.

Безумовнорефлекторна інформація, сигнали, що потрапляють у мозок від внутрішніх органів, автоматичні дії, якщо вони не є предметом спеціальної уваги, суб'єктом не усвідомлюються, хоч і фіксуються корою великих півкуль. Крім того, чимало зовнішніх подразнень у людини виступають *допороговими* або *запороговими* — вони впливають на органи почуттів, але завдяки наявності певних меж чутливості кожного з аналізаторів не оформляються засобами другої сигнальної системи. Так, наприклад, американські фізіологи провели дослід: у стрічку звичайного художнього фільму через рівні відрізки часу було вмонтовано по одному кадру з написом «Пийте кока-кола». Око глядача, звичайно, свідомо не вицеляло цього кадру в загальному русі кінострічки, проте наслідок виявився цікавим: після закінчення сеансу більшість присутніх у залі попрямували до продавців кока-кола. Значить, у мозок може потрапляти інформація, яка не усвідомлюється, логічно не оформляється людиною. Більше того, така інформація, об'єднана в певну систему зв'язків, нерідко *асоціативно* викликає певну поведінку, хоч причини її появи людиною не усвідомлені, оскільки така інформація є запороговою або допороговою (око розрізняє кольори



лише певної довжини хвиль, вухо здатне реєструвати звуки тільки певної частоти).

В інтуїції значне місце займають і випадкові, для даної ситуації непередбачені асоціації, стихійний момент творчого процесу. І сам творчий процес періодично збуджує, стимулює творчу енергію: коли герой, певний життєвий матеріал починають «вести за собою» митця, коли безпосередньо в процесі створення характеру починають «впливати» свої нові рпси, активна, творча робота свідомості збуджує в мозку таку наявну інформацію, котра в дуже віддаленому від безпосереднього, основного завдання, яка не перебуває в полі оптимального збудження кори великих півкуль, але асоціюється з тим матеріалом, про який зараз мислить автор, яким він зараз активно «розпоряджається». Очевидно, можна стверджувати, що якби творчий процес був тільки матеріалізацією того, що вже до найменших деталей вималювалося в свідомості, тоді б в інтуїтивних розв'язаннях не було потреби і вони не «осявали» б митця.

Однак таким процес художньої творчості майже не буває чи буває нечасто й далеко не в усіх митців. Художник творить і тоді, коли вже приступає до безпосередньої реалізації свого задуму. Навіть у стадії остаточного відшліфування твору він може щось переробляти, відкидати, додавати. Творчість завжди, на усіх без винятку етапах пов'язана з активністю свідомості й почуттів. У ній органічно сплавлені й розум, і почуття. Як відзначено дослідниками (П. К. Анохін, Б. С. Мейлах, Є. С. Громов, О. М. Іліаді), людина має здатність складати певні судження не лише опосередковано — шляхом абстрактного мислення, а й безпосередньо — шляхом почуттєвої інтуїції. Можливо, саме такими є судження типу «доц іде», «море сміялося», «вітер плакав». При цьому людина часто не замислюється, як і чому виникли ці судження. Її мозок, її емоції набувають стану «задоволення» саме від

того, що ці «відкриття» — цікаві, потрібні для розв'язання даного творчого завдання. Вони, безперечно, також відіграють свою роль у процесі мислення.

Об'єктивною властивістю людської поведінки є усвідомлення мети, процесу й засобів виконання певної дії. Ідеально, найдокладніше формування мислительних операцій, понять і образів відбувається в такій послідовності: складання орієнтовної основи нової дії на базі попередніх знань і безпосереднього практичного досвіду; утворення матеріальної форми нової дії; побудова її мовної форми; формування дії мислительної операції. Як свідчать експерименти психологів, у людини разом з формуванням дії відбувається й формування образу предмета дії. Коли ж відсутній певний практичний досвід, то й інтелектуальна робота неможлива.

Щодо цього цікаві деякі факти з практики художньої творчості. В оповіданні «Божі кігті» незрячого письменника Добржинського є такі рядки: «Перед самим заходом сонця вітер трохи ніби замислився і притих. На заході заіскрився червлений поясок вузької зорі, а над нею яскраво діамантовою краплею затремтіла вечірня зірка...»<sup>1</sup>. Ці рядки написані Добржинським через 25 років після втрати зору. Але ж не слід забувати, що в юності письменник мав цілком нормальний зір, безпосередньо спостерігав багато явищ життя і вони яскраво відбилися в його пам'яті. Ще в дитячі роки майбутній письменник відзначався творчою зоровою уявою і надзвичайною пам'яттю, яка й зберегла найповніше саме зорові враження. Тому навіть через чверть століття після втрати зору Добржинський мав змогу малювати барвисті картини реального життя. Так само незрячий скульптор Ліна По, очевидно, не змогла б виліптити ні «Башкирський танець», ні

<sup>1</sup> Див.: Н. М. Костомарова. Особенности зрительного представления у лиц с поврежденным зрительным анализатором. М., «Известия АПН РСФСР», вып. 76, 1956.

«Негритянку», ні «Партизанку», якби до втрати зору не павчалася в хореографічному училищі, якби в неї не була високо розвинена кінестетично-тактильна система зв'язків.

Отже, без попередніх знань, без наполегливої праці, без конкретного досвіду практичного життя ні «талант», ні «фантазія», ні навіть «божественна інтуїція» нічого значного створити не можуть. Щоб працювати, мозок, «душа» повинні мати «предмет», матеріал, який завжди є наслідком зв'язку з об'єктивним світом, своєрідним підсумком пізнання навколишнього життя. Розум «мовчить», коли «мовчать» органи почуттів, коли їм «нема чого сказати» чи коли вони «говорять» надто мало. Мисль не сформує образу предметів, якщо практично людина ніколи з ними не стикалася, якщо вони ніколи не ставали для мозку «предметом» мислення. І навпаки, ставши предметом цілеспрямованої дії, операції, що відбуваються в мозку, пабирають сили конкретного знання.

Сучасна наука остаточно відкинула гіпотезу про безпосередню локалізацію психічних функцій мозку. Кора великих півкуль має неоднакову будову й неоднакові функції. В головному мозку відбувається динамічна, системна локалізація функцій найвищих і найскладніших порядків, наукою остаточно ще не з'ясованих. У всякому разі, вже тепер відомо, що мозок не має в своєму розпорядженні готових, біологічно успадкованих органів, які б у кожному окремому випадку визначали психічну діяльність незалежно від взаємодії з іншими зонами мозку. Психічна діяльність — не комплекс простих властивостей, а діалектична взаємодія складних функціональних систем, які завжди спираються на спільну роботу окремих ділянок мозку<sup>1</sup>. Той самий аналізатор, як свідчать дослід-

<sup>1</sup> Цікаві роздуми щодо цього знаходимо в працях радянських учених П. К. Апохіна, І. Т. Бжалави, Р. А. Лурія, О. М. Леонтьєва, Д. Н. Узнадзе, П. В. Симонова та інших.

жешня фізіологів, може бути «представленим» у різних зонах кори головного мозку. Це вже залежить від того, в яку структурну систему рефлексорних зв'язків він включається та яку функцію в ній виконує. Такою складністю творчої діяльності органу мислення і пояснюються труднощі усвідомлення детальних механізмів відбиття в ньому об'єктивної дійсності.

Як показав І. П. Павлов, у корі великих півкуль завжди є ділянка, яка в кожний окремий момент перебуває в стані оптимального збудження (великий фізіолог влучно назвав її «творчим відділом мозку», «світлою плямою свідомості»). Мозок працює так, що найважливіше для особи, найбезпосередніше для реалізації певної мети потрапляє до «творчого відділу». Залежно від роду діяльності особи «світла пляма» весь час переміщується по корі, «освітлюючи» найголовніше в даний момент. Зате інші зони мозку в цей час перебувають у стані більш-менш загальмованому, у фазі відносного спокою. Фон і рівень, обсяг та інтенсивність збудження «творчого відділу» визначаються важливістю і глибиною практичного завдання.

Зовнішні подразнення, певні реакції організму, потрапляючи у сферу «світлої плями», оформляються словом, фіксуються думкою, усвідомлюються суб'єктом. Наче об'єктив кіноапарата, мозок виділяє «крупним планом» найголовніше в даний момент, «подає» його більш «освітлено», перетворює на центр свого фокуса, неголовне ж, другорядне — відводить на задній план, дещо «затемнює», приглушує, гальмує (якби не було поряд зі збудженням пов'язаних з ним процесів гальмування, мозок взагалі не зміг би весь час працювати точно й безперебійно).

Мозок діє як одноканальна система інформації, в кожному мить реагує лише на головне подразнення з тих, що потрапляють до нього, йому віддає свою «симпатію» й «перевагу». Зона оптимального збудження здатна утримувати враження і після зникнення подразника. Цей, за

висловом О. О. Ухтомського, «домінантний осередок» частково або повністю «поборює» всі інші «осередки». Образно кажучи, домінанті в мозку належить командне становище, в ній концентрується безпосередня творча робота інтелекту. «Світла пляма» свідомості є головним центром замикання старих, утворення і здійснення нових умовнорефлекторних зв'язків. Такі зв'язки, повторюємо, усвідомлюються людиною.

Проте утворення нових зв'язків відбувається не лише в «творчому відділі». Цей процес набагато складніший. Щодо своєї «територіальності» він може відбуватися й за межами «світлої плями». Як відзначав І. П. Павлов, «спитезування може відбуватися і в частинах півкуль, які перебувають у певному ступені гальмування під впливом сильного подразнення, що переважає в корі в даний момент»<sup>1</sup>. Тоді цей процес не отримує точної фіксації в другій сигнальній системі — в мовно вираженій думці людини. Свідомість фіксує інтелектуальний процес у повному вигляді тільки тоді, коли подразник, реакція і зв'язок між ними послідовно відбиваються другою сигнальною системою. Але оскільки реакції можуть відбуватися в мозку блискавично, оскільки інтенсивність подразника може бути надто малою, оскільки зв'язки замкаються й поза межами «світлої плями», — остільки далеко не завжди в корі фіксуються всі три складові компоненти роботи мозку. Часто інтелектуальні операції відбуваються в умовах яскравої вираженості лише однієї чи двох із цих ланок. Тоді найчастіше ми й маємо справу з інтуїцією. «Умовнорефлекторні зв'язки, — відзначає П. В. Симонов, — які замкнулися поза «світлою плямою», можуть потім опинитися в межах «плями», бути усвідомленими й вербалі-

---

<sup>1</sup> І. П. Павлов. Полное собрание сочинений, т. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1951, стор. 433.

зованими. Саме в цих випадках вони уявляються людині такими, що взялися «невідомо звідки» (Павлов) і дають привід для міркувань про непередбачене «осяння», «наитие свыше» і т. д.»<sup>1</sup>.

Отже, фізіологічною основою, матеріальним субстратом інтуїції є замикання умовнорефлекторних зв'язків поза межами «творчого відділу» мозку, встановлення раціональних контактів і творчих взаємодій між інформацією, що реєструється і зберігається різними зонами мозку. Дуже часто ці зв'язки не оформляються словом і тому здаються нам дивними, незрозумілими. Але не тому, що вони не мають під собою жодної конкретної основи, а внаслідок того, що складні подразнення в даному випадку впливають на людину й викликають у неї реакцію-відповідь таким чином, що стимул і мотив дії, навіть реалізація реакції не потрапляє повністю у фокус оптимального збудження кори й тому остаточно не усвідомлюються.

Важливого значення в інтуїції набрас й соціальна та біологічна значимість сигналів. Із неусвідомлених в усвідомлені переходять і піддаються аналітико-синтетичним операціям тільки ті, які відіграють першорядну роль у виконанні поставленого завдання, які мають принципове значення у світогляді, знаннях, цілеспрямованій діяльності людини. В свою чергу, емоції, доводить фізіологія, і мобілізують «позаплямові» зв'язки, і впливають на формування «світлої плями» свідомості. Чим більше інтелектуальна діяльність підкріплюється позитивною емоційною реакцією людини, тим активніший творчий тонус її свідомості, тим глибше збудження творчих ділянок мозку і тим пліднішими можуть стати наслідки творчої діяльності.

---

<sup>1</sup> П. В. Симонов. Метод К. С. Станіславського в фізіології емоцій. М., Изд-во АН СССР, 1962, стор. 31.

Оскільки в процесі творчості мозок функціонує як складна синтетична система, оскільки логічно осмислюється тільки те, що в даний момент перебуває у сфері оптимального збудження кори, оскільки для здобуття нових знань мозком може використовуватись інформація різних його зон, оскільки відбувається постійний рух «світлої плями» та взаємодія з новими рефлексорними зв'язками, оскільки замкнення ланцюга «подразник» — «капітал пам'яті» може відбуватися в фокусі збудження, поза його межами й навіть у підкорковій сфері, минаючи поріг логічного усвідомлення, — оскільки й стає можливим явище інтуїції в процесі людського мислення. Отже, індивідуальний інтуїтивний досвід детермінований особистим життям людини, суспільно-історичною практикою.

Митець практично майже ніколи не охоплює свідомістю весь творчий процес. Однак його свідомість, «освітлюючи» найголовніше, постійно активізована. Здійснюючи задум, реалізуючи свій намір, художник може одержувати випадкові, системно не пов'язані з процесом творчості зовнішні подразнення і збудження: перебувати під впливом образів власної фантазії; раптово, в залежності від руху «світлої плями» свідомості, згадувати давно забуте, воскресити зафіксований пам'яттю минулий досвід, який у звичайних обставинах (поза творчим процесом) не «живає»; логіка характерів героїв, їхня жива взаємодія самі можуть «підказувати» авторові певні нові варіанти, риси й таким чином викликати окремі відомості з багажу пам'яті.

Усі ці та інші, не названі тут, чинники впливають на хід думки митця незалежно від того, усвідомлюються вони автором чи ні. Мікеланджело надав куполові собору святого Петра в Римі найпрекраснішої з усіх можливих форм. Геометр Лагір робить креслення споруди, вмірює розміри й виявляє, що крива, яку Мікеланджело використав для купола, є лінією максимальної здатності опору.

Її, очевидно, «підказали» митцеві досвід життя, практика творчості, використання неоптимальних збуджень органу мислення.

Крім постійного сприйняття та осмислення дійсності, джерелами інтуїції в художній творчості є мимовільна пам'ять, призабуті знання, звички й традиції, мимовільне наслідування попередників і сучасників тощо. Потрапляючи в певні пові системи зв'язків, оживляючи, ці джерела разом з глибоким знанням життя складають той «будівельний матеріал», з якого інтуїтивно синтезуються нові зв'язки в свідомості. «Я вважаю,— говорив І. П. Павлов,— що всі інтуїції так і треба розуміти, що людина кінцеве пам'ятає, а весь шлях, яким вона підходила, підготовляла,— вона його не підраховувала на даний момент»<sup>1</sup>. В інтуїції основна увага фіксується на наслідках, а не на деталях процесу досягнення цього результату. Логічний хід думок у цей момент не є предметом зосередження, він не реєструється свідомістю. Момент розсудку в інтуїції стертий. Тут панує революціонер-розум.

Таким чином, поза матеріальними процесами діяльності мозку піякі інтелектуальні операції, в тому числі й інтуїтивні, практично неможливі. Слушне застереження свого часу зробив О. М. Горький, іменуючи інтуїцію людською якістю, яка виникає із запасів вражень, ще не оформлених думкою, свідомістю, не втілених у думку й образ; за словами Горького, інтуїція є тим, що ще не включено у свідомість, але в досвіді вже існує<sup>2</sup>.

*Отже, в основі інтуїції митця завжди лежать досвід і конкретні знання та почуття. Інтуїція — це узагальнений, спресований у часі підсумок активного життя автора, його постійних зв'язків з дійсністю, його праці. Вона — не «несвідоме», а неусвідомлене в свідомості, синтетична вза-*

<sup>1</sup> Павловские среды, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1949, стор. 227.

<sup>2</sup> Максим Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27. М., Гослитиздат, 1953, стор. 414.



смордія логічного і почуттєвого, опосередкованого й безпосереднього.

Те, що іменується «несвідомим», «підсвідомим», «осіянням», інтуїцією, прямо залежить від багатства свідомості, від її скарбниць, а точніше — від багатства життя, знань автора про світ, від широти й глибини цих знань. Чим більше в людини знань, чим багатший її досвід, тим більш творчою, наполегливою є її праця, тим частіше можуть виникати в неї правильні інтуїтивні рішення, тим більша можливість використання духовного багажу неусвідомленими шляхами. Вільніший в інтуїції той, хто більше відчував, переживав, мислив, працював. Тільки працездатній, високорозвинутій з інтелектуального та емоційного погляду людині інтуїція допомагає не повзти думкою, піби на милицях, а блискавично, наче космічний метеор, проноситися від початкового до кінцевого пункту роздумів, не порушуючи при цьому раціонального смислу, логіки, цінності загальних наслідків діяльності.

Будучи формами відображення дійсності у свідомості людини, усвідомлюване та інтуїтивне в роботі мозку забезпечують митцеві реальну можливість правдивого художньо-естетичного відтворення життя. Не випадково письменники визнають: «Те, що не виросло й не дозріло в мені самому, чого я не бачив, не спостерігав, чим не жив, те недоступне перу моєму» (І. О. Гончаров)<sup>1</sup>. «Не знаю, як хто, а я здатний вигадувати й домислювати тільки в тому випадку, коли розпоряджаюся достатнім «живим» матеріалом» (В. Кочетов)<sup>2</sup>. «Приблизно п'ятдесят процентів успіху «Розлому», — говорив Б. Лавренцов, — я зараховую не до власного таланту, а до того, що

<sup>1</sup> Русские писатели о литературном труде, т. III. М., «Советский писатель», 1955, стор. 109.

<sup>2</sup> В. Кочетов. Кое-что из практики. — Зб. «Советская литература и вопросы мастерства», вып. II. М., «Советский писатель», 1961, стор. 72.

взяв матеріал, з яким я був глибоко знайомий з дитинства, матеріал, в якому я плавав, наче риба в воді... Матеріал сам вкладався в п'єсу, тому що цей матеріал був мною просто особисто пережитий»<sup>1</sup>.

За словами Л. Соболева, «таємниця мистецтва, між іншим, полягає в тому, що одне вдало знайдене слово, один життєво створений образ — це вершина велетенської піраміди думок, знань, вражень, основу якої складає саме життя»<sup>2</sup>. І. Франко також не перебільшував, коли говорив:

Кожна пісня моя —  
Віку мого день,  
Протерпів її я,  
Не зложив лишень.

Кожна стрічка її —  
Мізку мого часть,  
Думки — перви мої,  
Звуки — серця страсть<sup>3</sup>.

Художня творчість — це, передусім, мислення образами. А мислення митця, як і кожної людини, — процес, другий необхідний полюс якого, крім розуму та почуттів, — реальне життя у всій своїй безмежності й багатогранності.

Інтуїція — неусвідомлена робота мислення, а не його заперечення. Вона — у свідомості, а не над нею. Ні фантазія, ні інтуїція не відокремлені від розуму й розсудку, вони залежать від багатств «кладових» мозку, що впливають і наповнюються шляхом постійного пізнання певних явищ і закономірностей життя. Вони не особливий вид пізнання, а елементи нормального творчого процесу художньо обдарованої людини. Художник, як і всі люди, в процесі пізнання проходить ступені почуттєвого пізнання й абстрактного мислення. Він також починає з пізнання окремих сторін і властивостей предметів та явищ, також підноситься до глибоких узагальнень.

<sup>1</sup> «Вопросы литературы», 1963, № 3, стор. 165.

<sup>2</sup> Л. Соболев. Писатель и время. М., Изд-во «Правда», 1960, стор. 20.

<sup>3</sup> І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. 10. К., Держлітвидав України, 1954, стор. 58.

У справжнього митця усвідомлене та інтуїтивне завжди йдуть поруч, підтримуючи одне одного. Будучи результатом відбиття дійсності мозком, усвідомлене й інтуїтивне забезпечують митцеві реальну можливість правдивого образного осмислення об'єктивного життя. «Кожний з нас, починаючи з дитинства й до зрілого віку, нагромаджує дорогоцінні враження, пайбагатші життєві спостереження. Ми, художники, професійно є безперервними спостерігачами. Наприклад, навіть сидючи за столом якихось зборів (що буває зі мною дуже часто), я раптом ловлю себе на тому, що весь час спостерігаю за тпм, як сидить та або інша людина... Ці життєві враження та спостереження залишаються на «полицях» нашої пам'яті», — пише Б. В. Іогансон у статті «Роль інтуїції й логіки в художній творчості»<sup>1</sup>.

Без використання багажу отих «полиць» неможливі ні фантазія, ні інтуїція. За словами відомого радянського живописця Ю. Пименова, «всі звичайні явища життя, прості почуття, малі й великі події — усе поєднується у швидкому потоці дійсності. Художник не може й не повинен зобразити всю цю громаду. Але індивідуальність художника знаходить у цій різноманітності особливо чутливі для нього частини й починає їх розробляти кожного часу й кожного дня... Художник не може свідомо заготовувати матеріал на всі потрібні йому випадки. Але він повинен усе життя вбирати в себе оточуюче, яке осідає поживним ґрунтом в усіх кутках його серця й розуму... Звичайні справи кожного дня і яскраві події в країні, роздуми й дороги, спогади й розмови — все залишається в голові й блокноті, в досвіді й етюдах. І потім щось, зміцнівши й дозрівши, з особливою яскравістю з'являється в свідомості, вимагаючи виходу на світ і свого утверд-

---

<sup>1</sup> Вопросы изобразительного искусства. М., «Советский художник», 1954, стор. 26.

ження в мистецтві... У кожного художника лежить такий багаж нагромадження, і чим він гостріше та уважніше побачений, тим кращі він приносить плоди... Для справжньої праці нема нічого зайвого в досвіді, і все знадобиться в живому господарстві мистецтва — і високий берег міста Горького, де зливаються Волга й Ока, і схожі на старе срібло з чорниною гори зимньої Грузії, і чайний домашній стіл кожного ранку, і білі кораблі великого порту, що пропливають за вікном вагона»<sup>1</sup>.

Задуми й твори всіх видатних митців диктувалися тим, що непокоїть автора як громадянина, як сина свого часу — найчастіше злободенними соціальними проблемами. В цьому красномовно переконує творча практика Л. Толстого й І. Тургенєва, Т. Шевченка і М. Коцюбинського, О. Фадєєва і М. Рильського, В. Пудовкіна й О. Довженка.

Той, хто глибоко знає життя свого народу, хто злив з його життям свої ідеали, мрії, помисли та надії, навіть у далечині від нього творитиме художні образи, бо йому є про що сказати людям. І на далекому безлюдному Кос-Аралі Тарас Шевченко, «караючись, мучачись, але не каючись», творив про людей і для людей.

Митець повинен глибоко, «осердечено» знати життя, «особистостно» ставитись до його подій, бути внутрішньо дозрілим для розв'язання творчого завдання, потреба в якому стала суспільною необхідністю. Усім своїм життям, власною біографією художник змушений нагромаджувати творчий досвід. Треба нагромаджувати цей досвід і професійно. Без постійного вторгнення в життя неможливо стати вільним співцем свого часу, свого народу.

Потрібні ще міцна філософська база в осмисленні життя, закоханість у певні теми та ідеї, бо «поет тільки тоді й щирій, а отже, тільки тоді й патхненний, коли виражає

---

<sup>1</sup> Ю. Пименов. Искусство жизни или «искусство ничего». М., «Искусство», 1960, стор. 56—57.

безпосередньо властиві його душі переконання, корені яких сягають у ґрунт історичної суспільності його часу»<sup>1</sup>. Потрібні спілкування в середовищем, про яке розповідаєш людям, чиста совість, постійна правдивість перед собою й народом, свобода думок і понять, знання й освіченість.

У наш час плідним і справді вільним може бути тільки один кут зору на життя — марксистсько-ленінський, комуністичний. Інтуїція, фантазія, натхнення творчо, дійово «працюють» лише на того, хто вільний справді, тобто по-комуністичному.

Отже, історична практика художньої творчості, швидкоплинний розвиток сучасних наукових знань переконливо свідчать, що лише скрупульозно освоюючи певні явища та події життя, глибоко знаючи соціальні закони і процеси, будучи досвідченим майстром своєї справи, митець здатний створити суспільно значимі художні цінності. Його творчий успіх, його внутрішня свобода детерміновані багатствами його душі, які виникають та поповнюються лише завдяки активній боротьбі за пізнання і практичне перетворення дійсності, завдяки глибокій відданості корінним інтересам трудящих.

---

<sup>1</sup> В. Г. Белінський. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. II. М., Изд-во АН СССР, 1951, стор. 524.

## У ЛЕЩАТАХ ВІДЧУЖЕННЯ

*(класове обмеження свободи художньої творчості  
в капіталістичному суспільстві)*

Оглядаючи здобутки людської цивілізації — її філософські, естетичні, етичні, політичні концепції, творіння художньої культури, — неодмінно помічавш у них постійну зверненість до проблем свободи. Часом навіть важко сказати, хто більше займався цими питаннями — мислителі стародавньої Греції чи французькі просвітителі, класики німецької філософії XVIII—XIX ст. чи російські та українські революціонери-демократи, блискучі поети середньовічного Сходу чи творці реалістичних полотен сучасності.

Глибока пристрасність думок про свободу звучить і у виповнених високого інтелекту роздумах Герцена та Бєлінського про суспільне життя, і у філігранних поезіях Франка та Лєсі Українки, і в піднесених образах Шекспіра та Мікеланджело, Грабовського та Петефі, і в філософських теоріях Гегеля й Канта...

На зошитах моїх шкільних,  
На парті, змалку, на деревах,  
І на піску, і на снігу  
Пишу твоє ім'я.

На всіх прочитаних листках,  
На всіх листочках білих,  
На камені, на крові, на папері  
Пишу твоє ім'я...

Серед ночей чарівних,  
На запашному хлібі,

На спільній всім надії  
Пишу твоє ім'я...  
На обрисах блискучих,  
Серед веселки барвів,  
На правді на земній  
Пишу твоє ім'я...  
З ясним могутнім словом  
Я знов іду в життя,  
Я народивсь — тебе пізнати,  
Назвать тебе, —  
Свободо! —

так висловлює вічний потяг людини до свободи французький поет Поль Елюар у вірші «Свобода» (переклад М. Терещенка).

Думами про свободу духу й дії сповнені могутні симфонії Бетховена й Чайковського, безсмертні шедеври Шевченка й Коцюбинського, Редіна і Врубеля. І тільки створене класиками марксизму-ленінізму діалектико-матеріалістичне вчення про революційне оновлення світу показало трудящим масам справжні шляхи до «царства справжньої свободи» — суспільства без експлуататорів і експлуатованих.

Крилате слово «свобода» — це і популярне соціальне гасло, і невмируще джерело натхнення, і бажана мрія, і здійснений ідеал. Головне в діалектико-матеріалістичному розумінні свободи — це ствердження свободи людської діяльності. Принциповим завоюванням марксизму-ленінізму у науковому осмисленні проблеми свободи є розкриття її органічного зв'язку із суспільно-історичною практикою.

Справжня, а не ілюзорна свобода там, де думка втілюється в дію, де теорія звершується в практиці мільйонів. Кому потрібні найсвободолюбивіші думки і твердження, якщо вони не служать і не служитимуть людству, нікому не приносять практичної користі?

Свобода діяльності залежить не просто від здібностей

особи, але — вирішальною мірою — від характеру й умов того суспільства, в якому розвиваються ці здібності та розгортається діяльність, реалізуються творчі можливості людини. І найважливіше значення для розуміння реальної свободи набирає в зв'язку з цим усвідомлення того, як ставиться суспільство до того чи іншого роду діяльності, чого вимагає від людини — сприяє чи гальмує, підтримує творчу особу чи створює на її шляху нездоланні перешкоди.

Про свободу можна говорити в кількох аспектах. Принаймні можна виділити вузьке й широке її розуміння. В першому випадку вона означатиме оволодіння предметом праці, професією, певною сумою знань тощо. В другому — її зміст включає також і владу над природною та суспільною необхідністю, відсутність класового, економічного, політичного, расового й національного гніту, рівність усіх людей у праці та житті. Реальна свобода там, де інтереси окремої особи служать інтересам всього суспільства й навпаки.

Ці принципові зауваження повністю стосуються й творчої діяльності митця, адже його свобода — похідна від загальної суспільної свободи.

Свобода — найбільше благо для людини. Будучи вільною, особа впевнено дивиться вперед, відчуває радість і доцільність життя, велич і повноцінність буття. І навпаки, позбавлена свободи, вона наче птах без крил: летіти хочеться, але неможливо. Художник, якого позбавили свободи, приречений на страждання й муки. Не всі знаходять у собі стільки сил, як Т. Г. Шевченко: і в закинутому серед мовчазних степів Кас-Аралі він залпшпвся і людиною, і поетом, не схилив голови перед жахливою долею.

На початку цього розділу не випадково наведено стільки прізвищ митців і мислителів, підкреслено надзвичайно широкій діапазон роздумів про свободу. В тій різно-



мапітності висловлювань в дещо спільне. Усі, хто дошукувався реальних коренів свободи, неодмінно зверталися до людини, бачили її внутрішні зв'язки з суспільним життям. Пафосом гуманізму, віри в щастя, ідеями боротьби виповнені художні образи, створені митцями-реалістами усіх часів. Це, як правило, спільні натури, цільні особистості, відважні бійці за прогресивні ідеали. Вони завжди тягнуться до людей, там черпають свої сили й насагу.

Проте чи не найчастіше слово «свобода», всілякі декламації про неї звучать у творах сучасних буржуазних митців та ідеологів. Їй присвячуються трилогії й однотомні романи, есе й філософські трактати, публіцистичні статті й теоретичні дослідження. Свобода — цей головний експонат, виставлений на сучасній західній вітрині, — експлуатується антикомунізмом чи не найінтенсивніше.

Духовні адвокати приватновласницьких суспільних порядків всіляко прагнуть переконати людей у справедливості облудних концепцій «безпартійності мистецтва», його безідейності й аполітичності, «абсолютної незалежності» митця від суспільного життя та навколишньої дійсності. В руках магнатів капіталу жонглювання багатослівними розмовами про «абсолютну свободу» творчості митця буржуазної країни стало постійним засобом антикомуністичної пропаганди. Святе слово «свобода» наші ідейні вороги перетворили на візитну картку «вільного суспільства», як іменується капіталізм буржуазними ідеологами.

«Свобода» і «свобода творчості» заплутуються буржуазними теоретиками як завгодно, аби позбавити ці поняття реального життєвого смислу. «Талант не має потреби у зв'язках з життям»; «геній сам собі найвищий і єдиний суддя»; «художник творить із себе, наче уві сні чи на зразок божевільного»; «натовп не розумів генія»; «мистец-

тво вільне від політики, воно безпартійне і безідейне», — ось далеко не повний перелік тих «вихідних положень», навколо яких ламають списи буржуазні вболівальники за «абсолютну свободу». До цього слід додати, що галасливі заяви з цих питань неодмінно зводяться до єдиного «висновку»: «вільний світ» капіталістичних «рівних можливостей» падає митцеві абсолютну свободу творчості. Навпаки, проголошується навмисно сенсаційно, комунізм, мистецтво соціалістичного реалізму — це «вербування талантів», «сваволя комуністів», «абсолютна відсутність творчої свободи» і таке інше. Чим же завершується така «свобода»?

Звернімося до фактів. ...Один із основних персонажів п'єси Сартра «Мухи» Орест подорожує «з метою розширення кругозору». Ненароком Орест потрапляє в заповнене смертоносними мухами місто Аргос. «Що вам тут треба? — запитує Ореста закривавлений бог мух і смерті Юпітер. — Ви хочете пред'явити свої права? Даремно. Ви гарячий, міцний — із вас вийшов би хоробрий командир в армії, повний бойового завзяття. Ви знайдете для себе справу кращу, ніж царювати над напівмертвим містом...»<sup>1</sup> Юпітер настійно радить Орестові покинути Аргос, мешканці якого стали «на шлях виліковування» своїх колишніх гріхів. Їхні «ліки» — докори власної совісті, не більше. Але це місто, де народився Орест, де Егісфом вбитий його батько, а вбивця посаджений на троп. До речі, серед мешканців цього міста й рідна сестра Ореста Електра. Та про це йому поки що невідомо.

Відкидаючи свободу тих, хто «володіє будинками, худобою, слугами й пашинями», невдоволений «свободою павутинц, що плыве у повітрі», Орест все-таки не може вільно покинути Аргос. «Ніхто мене не чекає. Я подорожую з

---

<sup>1</sup> Жан-Поль Сартр. Пьєси. М., «Искусство», 1967, стор. 17—18.

міста в місто, чужий усім і самому собі... Ось я покину Аргос, який слід від мене залишиться?.. Я хочу, щоб у мене були мої спогади, мій ґрунт, моє місце серед жителів Аргоса,— зізнається Орест.— Я хочу бути людиною звідкіля-небудь, людиною серед людей»<sup>1</sup>.

І він шукає свій шлях, свою свободу. Який же цей шлях? Взяти на себе сумніви й докори совісті аргосців! Що ж сталося? Для себе Орест з'ясував дещо, але водночас його прихід в Аргос... обернувся смертю сестри. Шляхів до сердець аргосців він, що понад усе ставив особисту свободу, так і не знайшов. І скільки б не повторював Орест: «Я вільний! Я вільний!»,— крім почуття самотності, нічого не залишається в його душі. Він прагнув добра, а творить зло. І стає ще більше невизначеним, ніж був до цього. Наприкіпці, звертаючись до аргосців, Орест промовляє:

« — Я прийшов, щоб вимагати своє царство, і ви відкинули мене, я був вам чужий. Тепер я ваш, о мої піддани. Ми зв'язані кров'ю, я здобув право стати вашим царем. Ваша вина, ваші докори, ваші вічні жахи, гідстуності Егісфа — я взяв на себе, все належить мені... Я хочу бути царем без земель і без підданих. Прощайте, мої люди, спробуйте жити: все тут треба починати спочатку, заново»<sup>2</sup>.

Орест зникає невідомо куди. А в місті залишаються володарювати... Юпітер та смертоносні мухи. Якщо пам'ятати, що, за задумом Сартра, все зображене у п'єсі — натяк на фашистську диктатуру, то персонаж мовчазно погоджується із пануванням соціального зла, яке індивідуально вільна особа зламати неспроможна. Свобода окремого індивіда для всього народу добра й щастя не забезпечує.

<sup>1</sup> Жан-Поль Сартр. Пьеси, стор. 48.

<sup>2</sup> Там же, стор. 82.

...Мирно й тихо, плакаючи надію розбагатіти, живуть мешканці французького міста Оран, зображеного в «Чумі» Альбера Камю. «В Орані, як і всюди, через відсутність часу й здатності мислити люди хоч і люблять, але самі не знають про це»<sup>1</sup> — неначе обмовляється автор на початку повісті. Фраза ця має глибинний смисл.

Певно, кожний з оранців на запитання: «чи вільні ви?» — відповів би тільки стверджувально. Та раптом... у місті одна за одною почали дохнути криси. З кожним днем все більше. Незабаром жертвами епідемії стають і люди. Чума косить усіх. Живі покірливо чекають... власної смерті. Жах і відчай, самотність, злість і роздратованість охоплюють кожного окремо, а отже, і всіх разом. Проте на першому плані в кожного особисті почуття.

«Найрозумніше — стати на коліна», — філософствує журналіст Тарру. «Єдина зброя проти чуми — це чесність», — вважає доктор Рне.

« — А що таке чесність? — запитує його журналіст Раймон Рамбер.

— Що таке вона взагалі, я й сам не знаю, — визнає доктор»<sup>1</sup>.

І хоч дехто ще вважав себе вільним, усі жили, як у пеклі. Всі чужі один одному, в кожного, крім жаху й відчаю, ніяких інших людських почуттів. Ніяких дій. Применшені в своїх можливостях, безсилі постаті, пригнічені долею індивіди. Кожний вмирає самотнім, приймаючи смерть як належне. Складається враження, що мешканці Орана до того звикли з теперішнім своїм станом, що без нього вже й не уявляють свого існування. Соціальна індиферентність — їх найістотніша ознака. «Епідемія, яка, здавалося, повинна була б згуртувати мешканців міста,

---

<sup>1</sup> Альбер Камю. Избранное. М., «Прогресс», 1969, стор. 136. (Далі цитуємо за цим виданням).

як згуртовує вона під час облоги, розривала традиційні угруповання і знову прирікала людей на самотність»<sup>1</sup>.

Чума задушила живий людський голос. Морок папує в серцях мешканців Орана. Все місто здавалося «величезним залом чекання», стихійного кінця страждаль. Люди «...вже нічого не вибирали. Чума позбавила їх здатності оціночних суджень»<sup>2</sup>. Так довго й безглуздо плине в місті життя-смерть. Здається, тільки торговець їжею та одягом Коттар радіє: чума колосально розширила його можливості вигідно продавати свої товари.

Інші, як, скажімо, Тарру, здатні лише копирсатися у власній душі й заспокоювати себе: «...кожний носить її, чуму, в собі... ті нечисленні, хто не хоче жити в стані зачумленості, доходять до крайніх меж стомленості, звільнити їх від якої може тільки смерть»<sup>3</sup>.

«Я, як був, так і залишився зачумленим,— думає Тарру,— а сам вірив, що борюся з чумою. Схвалюючи принципи політики засудження на смерть, я опосередковано схвалював смерть. Я був з ними, і в той же час один. Я обрав сліпоту, очікуючи того дня, коли бачитиму яскравіше»<sup>4</sup>. Після цього закономірне й остаточне самовизначення Тарру:

«Тепер я знаю, що я нічого не вартий для ось цього світу і що з того часу, коли відмовився вбивати, я сам себе засудив на вигнання без вороття. Історію будуть робити інші. Але тепер я змирився з тим, що я такий, який є, я навчився скромності. Я тільки знаю, що на нашій планеті існують лихо й жертви і що треба по можливості намагатися не стати на бік лиха»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Альбер Камю. Избранное, стор. 268.

<sup>2</sup> Там же, стор. 279.

<sup>3</sup> Там же, стор. 334.

<sup>4</sup> Там же, стор. 332—333.

<sup>5</sup> Там же, стор. 334.

Чума згодом відступає сама. Люди повністю спасували перед нею. Та залишилися зачумлені. Залишилися й ті, кому, як Коттару, наприклад, чума конче потрібна, і, коли епідемія скінчилася, вони, озлоблені до запаморочення, беруть у руки кулемета, щоб розстрілювати кожного, хто з'являється на вулиці. Це теж вписується в межі їх свободи...

Темою безмістовності людського життя, відсутності в ньому високих прагнень та надій, приреченості на абсолютну самотність, випадкової закинутості в цей «шалений, шалений, шалений... світ» пронизані твори широко відомого «авангардиста», не так давно увінчаного лаврами лауреата Нобелівської премії С. Беккета. «...Справді, це не має ніякого значення,— заявляє персонаж роману «Мелон вмирає»,— був я народжений чи ні, жив чи не жив, мертвий чи ще тільки вмираю. Я буду продовжувати робити все, що робив завжди, не знаючи при цьому, що саме я роблю, хто я такий, де перебуваю і чи існую взагалі».

Хто ж ці «вільні» особи, подібні до Мелона? В глухому степу біля ледь вкритого листям дерева чекають невідомо кого чи чого Володимир та Естрагон, персонажі п'єси С. Беккета «Чекаючи Годо». В довгих нудних розмовах вони ще пориваються... піти кудись, розкаяться, повіситися на дереві... Але так нічого й не роблять. Вони не знають, який тепер день, чи сюди вони прийшли, чи тут були вчора, чи прийде Годо. У цих персонажів — ні прав, ні обов'язків, ні минулого, ні майбутнього, ні свідомості, ні пам'яті...<sup>1</sup>

У п'єсах Беккета «О, чудові дні» та «Гра» персонажі вже взагалі позбавлені всіх людських якостей. Засмоктані по шию в пісок або поселені у величезні глиняні

---

<sup>1</sup> Див.: Семюел Беккет. В очікування Годо.— «Иностранная литература», 1966, № 10.

глекн, вони нікуди не поспішають, нікого не чекають. Кожний виголошує довжелезні, безглузді, нікому конкретно не адресовані монологи. Один не чує іншого. Ніякого життя, нічого справжнього. Паралітики, що агонізують. Обрубки тіл, що гниють живцем.

У п'єсі Артура Копита «Що ж ти наробив, Джонатан?» багата жінка, подорожуючи по світу, всюди возить за собою тупого, недорозвиненого сина і... тіло задушеного нею ж власного чоловіка. Тіло завжди висить у шафі серед одягу. І коли в синові вперше прокидається бажання діяти самостійно, всупереч вказівкам матері, той починає знищувати геть усе — і рибок з акваріума, і квіти, і дівчину, яку покохав. Саме в останню мить із шафи вивалюється... труп батька. «Що ж ти наробив, Джонатан?» — вигукує мати. Завіса.

«Ха! Чоловіки й жінки гниють повсюди! Це неможливо, — вигукує персонаж новели Ле Клезіо «Униз, до смерті». — Я вбив свою матір. Потім я народився. Я знаю все. Ти розумієш, я бачу все. Досить. Я не існую. Я знаю все, що я знаю, я є усім тим, що бачу. Мені погано. Ха! Мені погано. Рух — усюди. Всюди, куди я йду. Все руйнується. Без кінця. Потім все переробляється. Все водночас нерухоме й рухоме. Платани. Чотири, п'ять, шість, сім, вісім, дев'ять. Ще, ще. Це пустота. І якщо пустота настільки заповнена, то куди йти? Мені пече очі. Досить. Залишаються лише слова, я не бачу більше предметів. І навіть слова тікають від мене...»<sup>1</sup>

«Тікають» не тільки предмети й слова. Зникають імена, вчинки людей, відкидається їхня психологія. М. Бютор, Н. Саррот нерідко позначають своїх персонажів латинськими буквами, немов у алгебраїчних рівняннях. Потік свідомості, монтаж якихось уривків з телетайпної

---

<sup>1</sup> Цит. за книгою: Юрій Жуков. Без язика. М., «Советский писатель», 1964, стор. 45.

стрічки. Читаш дві, три, чотири глави роману «Змінювання» М. Бютора<sup>1</sup> й живої людини не відчуваєш. Скільки красивих слів про свободу... про те, що не обов'язково бути вірним чоловіком, кохати тільки дружину, матір двох дітей (саме так розуміє свободу цей «герой»), скільки дифіраблів розкованим почуттям виголошує персонаж роману — службовець фірми «Скабеллі», скільки у нього мрій про майбутню зустріч з незаміжньою Сесіль... Реально ж відбувається одне: персонаж їде в Рим... Розгублений, внутрішньо спустошений, не здатний привабити хоч якоюсь своєю рисою. Його погляд ковзає по всьому й ні на чому не зупиняється. Уривки цього «ковзання» протокольно фіксує перо письменника...

Приклади можна наводити без кінця. Це і Кафка, і Джойс, і Пруст, це і психоаналітичні твори, це «абсурдні» речі Іонеско, це багато подібного цьому в сучасному буржуазному кінематографі, живопису, музиці, театрі.

Безперечно, ми пам'ятаємо й про Е. Хемінгуей та У. Фолкнера, Р. Роллана й Р. Тагора, Т. Манна й Л. Фейхтвангера, багатьох сучасних митців-реалістів, що в умовах капіталістичного світу виборюють право на правду-красу. Проте надто вже поширені в тому світі «арман» і «антитеатр», «пост-арт» і «іноживопис» та безліч інших шкіл і напрямків, щоб не говорити про них як про типові явище. Явище буржуазної культури, буржуазного світовідчуття й світорозуміння. До того ж саме такі «твори» подаються приватновласницьким світом як зразки... «повної», «абсолютної», «нічим не обмеженої» свободи. Справді, як тут не згадати влучні слова Гегеля: «Про жодну ідею не можна з таким повним правом сказати, що вона невизначена, багатозначна, доступна найбільшим непорозумінням і тому дійсно їм підвладна, як

---

<sup>1</sup> Див.: Мпшель Бютор. Изменение.— «Иностранная литература», 1970, № 8—9.



про ідею свободи, і про жодну не говорять, як правило, з таким малим ступенем розуміння її»<sup>1</sup>.

Щоб мати змогу займатися художньою творчістю як окремим видом діяльності, людство повинно було пройти досить довгий і складний історичний шлях, залишити позаду первісно-общинний стан, де й особи, індивіда в повному розумінні цього слова ще не існувало: там інтерес кожного був загальним інтересом усіх членів роду. В індивідуальну, самостійну форму він ще не виділився.

По-друге, суспільство повинно було досягти розподілу праці, коли один став жити за рахунок товарів, що виробляються іншими. Виникнення обміну товарів, у свою чергу, стимулювало розвиток, удосконалення людських якостей, майстерності. «Внаслідок поділу суспільних галузей виробництва товари виготовляються краще, різні нахили й таланти людей дістають змогу обрати собі належну сферу діяльності, а без обмеження сфери діяльності не можна ні в одній галузі здійснити щось видатне»<sup>2</sup>.

За виразом Ф. Енгельса, «кожний крок уперед на шляху культури був кроком до свободи»<sup>3</sup>. Перестаючи бути «зовнішніми», «ворожими» до людини, явища дійсності розкривалися перед суб'єктом новими, різними, в тому числі й естетичними, своїми гранями.

Водночас приватна власність породжує можливість купляти людину і її працю, привласнювати те, що власникові грошей не властиве. Класова нерівність лягла важким тягарем на плечі індивідуальної свободи експлуатованих, бо «...поділ праці робить можливим — більше того: дійсним, що духовна і матеріальна діяльність, насолода і праця, виробництво і споживання випадають па долю

<sup>1</sup> Гегель. Сочинення, т. 3. М., Соцэкгиз, 1956, стор. 291.

<sup>2</sup> К. Маркс. Капітал, т. I. К., Держполітвидав УРСР, 1954, стор. 367—368.

<sup>3</sup> Ф. Енгельс. Анти-Дюрінг. К., Держполітвидав УРСР, 1949, стор. 103.

різних індивідів...»<sup>1</sup> Завдяки розподілу праці й виникненню антагоністичних класів свобода перестає бути загальним благом, вона відчужується від одних і привласнюється іншими. Це явище не залишає осторонь і мистецтво. І на художню творчість воно накладає свій відбиток.

Художник-реаліст силою власного розуму і власного почуття проникає в сутність фактів або явищ, розкриває їхні закономірності, значення і місце в боротьбі за щастя та прогрес. Мистецтво виступає могутнім джерелом людського пізнання.

Художні образи являють собою естетичне розуміння буття. На відміну від науки, мистецтво ставить у центр своєї уваги цілісне осмислення конкретності, особливо людського життя, торкається всіх без винятку його сфер. Сила впливу мистецького образу — в здатності активізувати людину, зворушити збережені пам'яттю скарбниці її досвіду, викликати цілу серію асоціацій, роздумів, почуттів, емоцій. Тому надовго, інколи на все життя, залишаються в душі читача, глядача, слухача хвилювання і пристрасті митця, викарбовують там свій глибокий слід — не лише чисто логічні висновки, але й певну ситуацію, цілий комплекс явищ і подій, які супроводжували процес формування цих висновків. Підкріпленій почуттєвою реакцією, зміст твору «прописується» у свідомості. Він нерідко по асоціації з іншими фактами спливає на поверхню і діє як наявний, такий, що має місце зараз.

З психологічного боку сприйняття творів мистецтва саме й цікаве своєю внятковою силою враження, здатністю залучати нас до думки й дії. «Крізь магічний криштал» дивимось ми на життя, наче добровільно віддаємося владі твору. В цій психологічній «бездатності» саме й прихована одна з дивовижних особливостей мистецтва. Нespo-

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 3, стор. 29.

дівано, поначе мимоволі людина опиняється під владою художнього твору. І разом з автором то захоплюється, то ненавидить, то сміється, то сумує.

Ця «влада» мистецтва над людиною, це всесильне підкорення індивіда авторському напрямкові думок і почуттів, ідей та емоцій і є основою того «підключання» про мистецтво з боку різних кіл антагоністичних суспільств, яке нерідко позбавляє митців свободи художньої творчості.

У той час, коли буржуазія як клас, образно кажучи, тільки підводила плечі, аби згодом їх цілком розправили — повністю утвердитись на політичній арені, вона поводила себе інакше, ніж в епоху свого безроздільного владарювання. Щоб ствердитись у житті, вона повинна була протиставити себе дворянству й повести народ на боротьбу з гальмуючим дальший суспільний розвиток класом. Усяке зерно проростає з землі. Так і буржуазія трималася в той час за все земне: заохочувала науку, не заважала творчості митців-реалістів, розкривала двері допитливому розуму. Тоді їй, щоб крокувати вперед, конче необхідно було пізнати закони буття. І вона змушена була виконувати цю прогресивну необхідність.

Об'єктивна істина, правда життя на тому етапі не суперечили інтересам буржуазії. Епоха вимагала талантів, і вони з'являлися. Цікаво, що країною талантів і геніїв стала Італія, держава, де вперше зійшла зоря капіталістичних відносин. І в цьому нема нічого дивного. «Люди, які заснували сучасне панування буржуазії, — говорить Ф. Енгельс, — були всім чим завгодно, але тільки не людьми буржуазно обмеженими»<sup>1</sup>.

Ф. Енгельс бачить силу геніїв епохи Відродження у постійних зв'язках з практичним життям, з сучасністю.

---

<sup>1</sup> Фрідріх Енгельс. Діалектика природи. К., Держполітвидав УРСР, 1953, стор. 6.

«Тоді не було майже жодної визначної людини, яка не зробила б далеких подорожей, не говорила б чотирма або п'ятьма мовами, не відзначалася б у кількох сферах творчості!»<sup>1</sup> Капіталізм, що народжувався, ще не знав тієї трагічної розірваності життя, внутрішнього світу особи, яку породить дальший розвиток приватновласницьких суспільних відносин.

Проте, займаючись винятково нагромадженням багатств, повсякденною конкурентною боротьбою, буржуазія скоро «забула» про свою «революційність». Її інтереси відтепер все більше стають протилежними прагненням тих, чіпми руками здійснена антифеодальна революція. Водночас і реалістичне мистецтво все частіше лякає «ділового» буржуа. Він намагається придушити його силою всього державного апарату, силою підкупу й насильства. «Буржуазія,— писав у листах про Францію О. І. Герцен,— з'явилася на сцені найблискучішим чином в особі хитрого, верткого, пишучого, як шампанське, цирюльника й дворецького, одне слово, в особі Фігаро; а тепер вона на сцені у вигляді сентиментального фабриканта, покровителя бідних і захисника пригноблених. У часи Бомарше Фігаро був *поза законом*, у наш час Фігаро *законодатель*; тоді він був бідний, принижений, стягував тельбухи з барського столу і від того співчував голодним; тепер бог благословив його усіма дарами земними, він розпух, розтовстів, ненавидить голодних і не вірить у бідність, називаючи її лінощами та бродяжництвом»<sup>2</sup>. Звідки ці метаморфози?

Є цікава особливість у реалістичного мистецтва. Правдиво зображуючи суттєві сторони життя, воно, так би мовити, «підказує» людині: все в житті змінюється, все перебуває в русі, все шляхом боротьби може бути замінено

<sup>1</sup> Фрідріх Енгельс. Діалектика природи, стор. 6.

<sup>2</sup> А. І. Герцен об искусстве. М., «Искусство», 1954, стор. 162.

новим. Відбиваючи капіталістичну дійсність, мистецтво показує, що їй остання не вічна, що і в ній є сторони, проти яких треба боротися або їй зовсім знищити приватновласницький суспільний лад.

Але вже в період народження, в епоху свого формування буржуазія виставляла власні класові інтереси як вічні, загальнолюдські. І надалі вона завжди спрямовувала ідеологічну машину на рекламування саме цієї догми: «капіталізм — це світ рівних можливостей для всіх членів суспільства», «буржуазна демократія надає права свободи всім без винятку». Реалістичне ж мистецтво говорить зовсім протилежне. Говорить переконливо, поскільки спирається на конкретні, типові факти й події. Тому буржуазія їй прагне приглушити, а згодом і зовсім ліквідувати правдиве художнє осмислення капіталістичної дійсності. Відбувається майже неймовірне.

Свого часу кидали гнилим яблуками в теоретика футуризму Маринетті, коли той закликав знищити в мистецтві логіку, сором, розум, граматику і т. п. Були роки, коли гітлерівські «молодчики» виселили з Німеччини коронованого батька абстракціонізму В. Кандинського. Газети Херста ще на початку 50-х років нашого століття висміювали абстрактний живопис. Через десять років влаштовуються численні виставки Кандинського, видаються його книги. Газети того ж Херста оголошують неперевершеними живописцями Ротко, Поллока та багатьох інших. Був час, коли С. Далі за копійки розмальовував вітрини магазинів; тепер він володар неймовірних сум долларів і публікує «Щоденник генія». Колись «короля рок-н-ролу» Елвіса Преслі виганяли з кабаре; тепер його фотографіями торгують в наймодерніших готелях капіталістичних столиць, жінки на вулицях цілують його фрак, «король» має чотири «кадплаки», кілька дач і мільйони грошей; кілька років тому бундесвер присвоїв йому навіть звання... полковника. Такий вигляд має буржуазна свобода.

да з свого зовнішнього боку. А що ж відбувається насправді?

Класики марксизму-ленінізму неспростовно довели, що гасло «Братерство! Рівність! Свобода!» в часи панування капіталу є засобом обдурювання народу, що демократизм буржуазного суспільства — лише формальний. К. Маркс уже в ранніх своїх творах неодноразово закликає трудящих не дозволяти обдурювати себе абстрактним словом «свобода», бо в капіталістичному світі це не свобода кожної окремої особи по відношенню до іншої особи. Це — свобода капіталу вижимати всі соки з трудящих.

К. Маркс розкрив складну казуїстику буржуазної свободи. Буржуазія, показав він, надала працівникові право розпоряджатися собою, своєю особою. Але, щоб існувати, щоб жити і працювати, власник робочої сили повинен піти в кабалу до володаря грошей. Він змушений зустрітись з приватним власником, продати йому свою здатність працювати. Завдяки тому, що буржуазія нагромаджує в своїх руках усі матеріальні багатства, вона виступає й організатором виробництва (в тому числі й духовного), і роботодавцем.

Парадоксально, але факт. Капіталістичне здійснення праці, доводить К. Маркс, виступає стосовно робітника як закабалення предметом, а освоєння предмета — як відчуження, як самовідчуження. Для того, хто трудиться, праця замість джерела творчості стає чимось зовнішнім, не властивим його сутності — засобом задоволення не духовних, творчих, а фізичних потреб. У той же час при відсутності приватної власності людина, за думкою К. Маркса, виробляє людину — саму себе й іншу людину.

Капіталізм на місце гармонійної єдності усіх людських духовних і фізичних почуттів поставив відчуження цих почуттів — почуття володіння річчю, тобто почуття, що має односторонній, обмежений зміст. Так обкрадається людина.

...Сільвія й Жером, персонажі роману Жоржа Перека «Речі», одружившись, мріють про свою багатокімнатну квартиру на двох. Часто й натхненно уявляють вони, де висітимуть килими, картини, де стоятимуть шафи з книгами й з посудом, якими будуть відпочивальня, ванна кімната, кабінет. Все продумується до дрібниць — від кольорів дерева до розміщення речей. Багатство для них — насолода. Звідси — гонитва за модою, ненаситні фантазування про своє безхмарне майбутнє. В цій гонитві вони відмовилися від духовного й професійного зростання, назавжди відійшли від того середовища, до якого належали, — від не дуже забезпечених людей.

Гроші замінили їм усі уявлення про світ. У Сільвії й Жерома на цьому ґрунті утворилася своя компанія — збіговисько таких же спустошених, де читають лише щотижневик «Експрес», де усталені, стандартні смаки, лексика, звички, спогади, думки. Головне — розваги. «Вони були закохані у свободу», — підкреслює автор. Та це лише химери. Справжньої розкованості вони не знають. Минає час, і постійна тривога непокоїть молоде подружжя: залишитись на тимчасовій роботі й повсякденно відчувати загрозу безробіття чи перейти на штатну службу? Адже коли до 30 років нема постійної роботи, тебе потім ніхто не візьме — ти не викликаєш довір'я. «Вони відчували себе загнаними, що потрапили в капкан, наче паціюки». Життя не виправдовує їхніх надій. Не вистачає грошей на їжу й одяг — і вони ладні з'їсти одне одного. На зміну кохання приходить злість. Між ними нема ні розуміння, ні єдності.

На якийсь час їх захопили події, пов'язані з агресивним нападом Франції на Алжир. Однак у суспільних подіях вони не зрозуміли й не хотіли зрозуміти нічого. «Продбати хоч якусь точку зору» Сільвії й Жерому не вдається. Невдовзі «герої» почали жити як і раніше. Вони постаріли від нездійснених бажань, неповноцінної радо-

сті, марно витраченого часу. Життя стало поступовим згасанням. Усі колишні друзі продалися світові речей і покинули їх: пристосувалися, кинулися за грошима, посадою, владою. І тепер Сільвія й Жером — самотні, роздавлені життям, спустошені, інертні.

У другій частині книги персонажі пробують ще на щось сподіватися: може, вдасться придбати гроші десь за межами батьківщини? Сільвія працює в Тунісі вчителькою в сільській школі, Жером не може знайти роботу. Омріяної розкоші вони так і не досягли. Тепер уже ніщо не зв'язувало їх зі світом. «Вони більше не будували планів, ні до чого не прагнули, нічого не чекали від життя, навіть відпустки... не відчували ні радості, ні печалі, ні навіть нудьги... вони перетворилися у сомнамбул». І невідомо, чи пристануть десь колись хоч до якогось берега. Так на собі пізнали Сільвія й Жером силу капіталістичного відчуження.

«...При пануванні буржуазії індивіди видаються більш вільними, ніж вони були раніше, бо їх життєві умови випадкові для них; а в дійсності вони, звичайно, менш вільні, бо більш підпорядковані матеріальній силі»<sup>1</sup>, — підкреслюють К. Маркс і Ф. Енгельс. Справа в тому, що, надавши робітникові юридичну свободу, право розпоряджатися собою, буржуазія аж ніяк не зробила його справді вільним.

Шляхом встановлення всеохоплюючого панування товарногрошових відносин буржуазія знищила усіякі громадянські свободи й поставила на їх місце *одну* — *свободу торгівлі*. В орбіту своїх користолюбних прагнень втягла вона буквально всі сфери людської діяльності.

Усі види праці, усі без винятку професії капіталістичне приватне виробництво позбавляє священного ореолу, підкоряє єдиній меті — одержанню грошового, матеріаль-

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 3, стор. 72.



ного прибутку. Навіть особисту гідність людини, її здібності, кохання, мрії буржуазія перетворює в мінову вартість. Недаремно Міппа Карлсон-Кананен, головний персонаж роману М. Ларні «Прекрасна свйпарка», говорить про себе: протягом більш ніж 20 років моєю улюбленою книжкою була чекова книжка... Якщо я була навмисно різкою і образливою, мене називали одухотвореною, коли я ставала ехидною і злою, говорили, що я вражаюче розумна й дотепна... Це й закономірно. Адже люди, які весь час оточували мільйонершу Міппі, всі схожі один на одного: живуть вони єдиним бажанням: придбати капітал і підкинути горошину в черевик сусіда; дивляться на весь світ то поглядом скотаря, то очима володаря притону — залежно від того, чим займаються; цілують жінці руку тільки до визнання в коханні, а одружившись, робити це примушують дружину; пропонують жінці захоплення максимум на два тижні, зате вимагають від неї два роки пристрасі, двадцять років кохання і на все життя відданості. Марті Ларні тонко підмітив типові риси «ділового буржуа». Його характеристики різуче влучні.

Трагедія капіталістичного способу виробництва в тому й полягає, що оці «раби речей» правлять суспільством, нав'язують йому свої погляди на норми життя.

Нам не довелося б говорити про відкриті К. Марксом і Ф. Енгельсом закономірності капіталістичного виробництва, якби вони розповсюджувалися лише на сферу матеріальних відносин. Проте ми звертаємося до їх розгляду, оскільки ці закономірності охоплюють в капіталістичному суспільстві й духовну працю, і мистецьке життя.

Справа в тому, що товар в епоху панування буржуазії стає єдиною формою виразу суспільного багатства. Золото, гроші виражають собою всю гідність їх власника. Цей безособовий, позбавлений індивідуальності бог набирає необмеженої сили і влади. Не потрібно мати видатні індивідуальні здібності, варто мати великі гроші — і ти

володітимеш усім тим, що роблять здібні, талановиті люди, творці. Відсутність же грошей — це відсутність задоволення своїх потреб, це фактичне задушення особистих здібностей.

Політичне безправ'я трудящих, неможливість здобувати вищу освіту, займатися улюбленою справою, національні, расові бар'єри — все це також об'єктивні явища, завдяки яким свобода відчужується від безпосередніх виробників матеріальних та духовних благ. В межах буржуазного суспільства людина не може вільно віддаватися своєму покликанню, вільно розгортати багатства своєї душі, велич свого таланту.

З того часу, як К. Марксом була розкрита сутність буржуазної експлуатації, пройшло більше ста років, але відтоді жорстокість, знущання над трудящою людиною ще більше зросла й поглибилась. Імперіалізм лише розширив межі влади капіталу та надав йому деякі зовнішні зміни. І сьогодні, як висловився один із закордонних журналістів, «перепустка в царство свободи, оголошене буржуазною конституцією, коштує принаймні мільйон доларів».

Духовна спустошеність, безперспективність, індивідуалізм буржуазного суспільства дійшли до крайньої межі. Буржуа стали богами в окремих галузях техніки і водночас моральними, естетичними, духовними дегенератами. Капіталістичний світ знецінює людину.

Ідеологічна містифікація життя, формалізація людської діяльності, обмеження духовних горизонтів, «механізація» людини, зведення її внутрішнього багатства до обмеженого «функціонування», деградація ідеалів, стандартизація усієї духовної сфери, відсутність високих ідеалів, егоїзм, індивідуалізм, стереотипізація поглядів на життя — ось далеко не повний перелік найтиповіших рис життя капіталістичного світу другої половини ХХ ст. Ці риси в

наслідком ворожості мети виробництва інтересам самих виробничників, інтересам вільного розвитку особи.

«...Я службовець,— розмірковув персонаж оповідання Гоффредо Паризе «Службовець»,— і ні для чого іншого, крім служби, в моєму житті місця немає. У мене сім'я: дружина, п'ятирічний син і трирічна донька. Але соціальна роль сімейних уз і прихильностей невелика, вона відносна. Для мене найвище від усього праця, вона істинна і єдина мета мого життя»<sup>1</sup>. Оглядаючись у дзеркало, він розуміє, що шістнадцять років життя вже відано... фірмі. Його обов'язок в тому, щоб прокидатися о сьомій, голитися, вмиватися, сідати в тролейбус і без запізнь з'являтися на роботу. Вся його філософія — «мурашача»: якби досягти мурашачої організованості, прогрес був би значно більшим. «Моя голова, руки, ноги — всі органи мого тіла, мій характер злаштовані так, щоб я міг працювати лише в одній фірмі й більше ніде; так же, як мурашці дані вусики, птахові — крила, а рибі — плавники»<sup>2</sup>.

Дружина персонажа іншого оповідання Паризе «Гроші — це все» відверто заявляє: «Я завжди була з тобою відверта, не стану хитрувати й цього разу. Гроші — головне в житті. Я більше від усього на світі люблю гроші».

— Більше, ніж мене? — запитав я, жартуючи, але, відверто кажучи, стривожений і невдоволений.

Поглянувши на мене своїми світлими, напрочуд спокійними очима, вона впевнено відповіла:

— Так, більше, ніж тебе»<sup>3</sup>.

«Я не бачу різниці між людьми й речами», — признається персонаж оповідання «Запаморочення»<sup>4</sup>. Він готовий

<sup>1</sup> Гоффредо Паризе. Человек-вещь. М., «Прогресс», 1970, стор. 29.

<sup>2</sup> Там же, стор. 31.

<sup>3</sup> Там же, стор. 58.

<sup>4</sup> Там же, стор. 83.

змінити не лише римську площу, що перед вікнами його будинку, поміняти не тільки меблі, квартиру, але й... дружину, сина, самого себе. Бо «ніякої різниці між людьми й річчю нема».

Високими ідеалами не наповнений світогляд і персонажа оповідання Паризе «Філософ»: існують люди й речі, а поміж людиною й речами — гроші, тобто засіб спілкування або, простіше кажучи, спільна мова. От і все! <sup>1</sup>

Відчуження набрало в капіталістичному світі тотально-го змісту. Про нього тепер навіть буржуазні ідеологи говорять як про явище, без якого суспільне життя немислиме. Щоправда, при цьому, як і завжди в таких випадках, робиться натяк, ніби цей феномен належить сучасній цивілізації взагалі, незалежно від її соціально-класових ознак. «Сучасна людина,— зазначає відомий американський соціолог і психолог Е. Фромм,— своїми руками створила цілий світ досі не бачених речей. Щоб керувати механізмом створеної нею техніки, вона побудувала найскладніший соціальний механізм. Але вийшло так, що це її творіння стоїть тепер над нею і придушє її. Вона почуває себе вже не творцем і господарем, а лише слугою виліпленого нею голема. І чим могутніші й грандіозніші вивільнені нею сили, тим слабшим творінням відчуває себе вона — людина. Їй протистоять її ж власні сили, втілені у створених нею речах, сили, віднині відчужені од неї. Вона потрапила під владу свого творіння і більше не владна над собою» <sup>2</sup>.

Людина відчуває себе товаром, а не активним діячем, носієм універсальних всемогутніх здібностей. Мета єдина — якомога дорожче продати себе. «Ми не просто нове покоління, ми, по суті,— вже не те, що досі іменувалося людьми» <sup>3</sup>,— продовжує визнання Фромма публіцист

<sup>1</sup> Дпв.: Гоффредо Паризе. Человек-вещь, стор. 183.

<sup>2</sup> «Иностранная литература», 1966, № 1, стор. 230.

<sup>3</sup> Там же, стор. 233.

Г. Андерс. Зовні все відбувається піби «по той бік добра і зла», насправді ж ці велетенські дракони, що зуться «жовтим дияволом», захоплюють і душу людини, її мрії, прагнення, помсли. «...Світ уже взнав Гітлера, Хіросиму й водневу бомбу. Ця трійця вселила в людину жах перед новими сатанинськими силами. І мистецтво, яке в усі часи відтворювало свій час, саму його суть, проникло в його душу критичним поглядом,— мистецтво теж починає відчувати себе лише перехожим, і чим більше воно освоюється з цією новою роллю, тим більш механічним і бездушним стає, тим більше з'являється в нас дешевих підробок, не здатних глибоко й надовго зачіпати нас»<sup>1</sup>,— узагальнює живописець Ф. Евергуд.

І той, хто в умовах капіталістичного суспільства зміг пробити собі дорогу в мистецтво, не стає вільним. Він потрапляє в жорстокі лещата капіталу, бізнесу, реклами. Його експлуатує видавець, продавець, покупець і багато інших власників. «У суспільстві, основаному на владі грошей, у суспільстві, де злидарюють маси трудящих і дармоїдствують жменьки багатіїв, не може бути «свободи» реальної і справжньої. Чи вільні ви від вашого буржуазного видавця, пане письменнику? від вашої буржуазної публіки, яка вимагає від вас порнографії в рамках і картинах, проституції у вигляді «доповнення» до «святого» сценічного мистецтва?.. Свобода буржуазного письменника, художника, актриси є лише замаскована (або лицемірно маскована) залежність від грошового мішка, від підкупу, від утримання»<sup>2</sup>,— вказує В. І. Ленін.

Гроші, які складають власність капіталіста і яких не має митець, позбавляють творчу особу можливості вільно віддавати свій талант людям. Митець змушений підкоритися волі власника грошей, тобто втратити власну свобо-

<sup>1</sup> «Иностранная литература», 1966, № 1, стор. 237.

<sup>2</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 10, стор. 30.

ду. Доля митця, доля його творів залежить від інтересів капіталіста — він може створити рекламу, нажитися на продажу творів або ізолювати їх від людей, якщо ідейна спрямованість не сходиться з його власним інтересом.

Відчуження — не вихідний і не вічний стан людського буття, а закономірний наслідок капіталістичної форми розподілу праці. Саме в цьому суспільстві утворюється «нелюдська» дійсність, ілюзорний тип буття. Саме тут речова форма відношень пабирає значення фетишу, а люди паділяються речовими якостями і змушені не творити світ, а лише пристосовуватися до нього. Ось як говорить, зокрема, про мистецьку діяльність американський професор Л. Гурко: «Діячі мистецтва будь-якої спеціальності вважаються людьми, чужими умовностям, їм інколиц, від нудьги, можна позаздрити, але їх ні в якому разі не варто допускати в порядне товариство. На інтелігента багато хто дивиться як на соба, і саме слово «інтелігент» набрало поганого відтінку»<sup>1</sup>. На справжню культуру в американському діловому світі дивляться як на щось інородне й антиамериканське: митцеві не вистачає міцного суспільного престижу. «Культура може служити екзотичною приправою для підсолондження повсякденної рутини, але вона рідко сприймається як щось істотне в дійсності саме по собі й таке, що приносить самостійний життєвий досвід»<sup>2</sup>. Нормальнішим вважається мати гроші, ніж мозок.

Звичайно, «автомобільний король» в Детройті Генрі Форд II може говорити про капіталістичні «рівні можливості», коли тільки на святкування першого виходу «в світ» своєї 18-річної доньки Шарлотти він «вільно» витратив 250 тисяч доларів. З цього приводу з Парижа був викликаний навіть спеціальний художник-декоратор,

<sup>1</sup> Л. Гурко. Кризис американского духа. М., «Иностранная литература», 1958, стор. 27—28.

<sup>2</sup> Там же, стор. 30.

який протягом чотирьох місяців надавав мастку Форда вигляду Версальського палацу.

В буржуазному розумінні «вільний» і Гвідо Меллі, головний персонаж роману Джузеппе Д'Агата «Діти Гіпнократа». Усіма відомими йому шляхами конкурентної боротьби відвоює він у колег пацієнтів, бо пацієнти — це гроші. «Я і моя мати проти того, щоб запасатися терпінням і сидіти, склавши руки. Нам необхідно пробитися якомога швидше», — рано зрозумів Гвідо. «В наш час всі роблять гроші», — вважає він. Заради цього Меллі покинув кохану дівчину, придбав автомобіль, кабінет, устаткування, біля ліжка вмираючого колеги доктора Буї клянеться в коханні його старіючій дружині Амелії, мріє про «завоювання» почуттів Клавдії — дівчини з грошима. Він на все здатний, цей Гвідо. Правда, медицини він не знав і не знає: для нього надзвичайно важка справа дати укол, прослухати серце тощо. Зате професію «збільшення грошей» він освоїв досконально. І процвітає. Ні на що не скаржиться. Дарма, що через нього безліч його колег взагалі залишається без крихти хліба. «Ти підлий, Гвідо, — скаже йому Тереза. — Ти завжди був підлий». І це правда. Проте хто переконає Меллі, що свобода володаря капіталу й підлість — це речі несумісні? Найчастіше, навпаки.

А чи вільні Ч. Чаплін і багато інших талановитих кіноакторів та кінорежисерів, яким довелося покинути Голлівуд, де вже давно не існує умов для справжньої, серйозної творчості? Чи вільні митці-реалісти, які прагнуть правдивого розкриття душі своїх героїв?

Капіталіст і до творів мистецтва ставиться як до товару, реалізуючи який можна збільшити грошовий прибуток. Естетичний бік художніх цінностей його зачіпає лише остільки, оскільки він може бути прибутковим. Отже, цей бік втрачає своє самостійне значення перед меркантильними міркуваннями, відступає на задній план. Проте

насправді естетичне освоєння світу означає не стільки володіння річчю, скільки розуміння змісту, смислу, зв'язків, сутності даного предмета або явища. По відношенню до твору мистецтва освоєння включає і розуміння задуму митця, і відповідність художнього образу дійсності, і високий ступінь духовно-емоційної насолоди і багато інших компонентів. Все це не має місця в капіталістичній системі, основний принцип якої — приватне володіння, купівля предмета за гроші. Ось чому К. Маркс говорить, що у торговця мінералами нема «мінералогічного почуття», бо він бачить у предметі продажу лише меркантильну вартість, а не красу, не своєрідну природу мінерала.

Тому суспільний зв'язок, який базується на грошах, прямо протилежний тому зв'язку між людьми, який припускається мистецтвом. Мистецтво за своєю природою, за своїм призначенням має служити суспільству, тисячам людей, а капіталістичні відносини передбачають приватне користування ним. Капіталізм і художні твори прагне ізолювати від людей, зробити винятково особистою, приватною власністю.

«Поет, — сказав колись Г. Гейне, — повинен відчувати світ так, що, коли світ трісне, тріщина повинна пройти крізь серце поета». Але світ капіталістичної конкуренції чужий, ворожий душі художника-правдолюбця, він позбавлений поетичності. Отже, капіталістичне виробництво, яке відчужує людину від результатів своєї праці, підриває здібності, обмежує індивідуальну своєрідність працівника, прямо протистоїть свободі реалістичної художньої творчості. Пристрасть до грошей вбиває талант. Де починається праця заради долара, там кінчається щира, осередчена творчість.

Як у сфері творчості, так і в акті реалізації художньої продукції капіталізм розпинає свободу на золотому хресті. Адже організатором мистецького життя також в буржуа, і він необхідно здійснює його за всіма жорстокими



законами капіталістичного товарообігу. Живописець І. Мозалевський, який довгий час прожив у Франції і добре ознайомлений зі становищем митців цієї країни, в своїй книзі «Сучасне становище митців у Франції» малює трагічну картину закабалення західного живописця владою капіталу<sup>1</sup>. Твори живопису стали однією з форм стандартного *товару*, а імена художників перетворилися на біржові акції. Долею творів розпоряджаються «Синдикат торговців картинами» і маршанс, яким належать картинні галереї. Маршанс можуть спеціально ігнорувати талановитого митця, не сплачувати йому жодної копійки, довести до голодної смерті, а вже потім оголосити генієм і нажити мільйони на збуті його картин. Ці ж ділки афішують певні напрями, течії, роблять моду. В їхніх руках — виставочні зали, газети, спеціальні журнали, гроші.

Цікаво, хто ж ці маршанси? Яке відношення мають до мистецтва? Виявляється, Маргуліс раніше торгував панчохами, Петридес був кравцем, Ван-дер-Кліпп постачав мішки. А згодом усі трое почали вирішувати долю творів мистецтва.

Не краще становище і в інших видах мистецтва. В книзі «Кіно і монополії в США» Анрі Мерсійон, якого не запідозриш у симпатіях до комунізму, малює жахливу картину підкорення кіновиробництва владі найсильніших банків, трестів, синдикатів. Автор розкриває процес виникнення багатьох голлівудських студій, їхню фінансову політику, ставлення їхніх керівників до творчих працівників — акторів, режисерів, сценаристів. Невипадково ж у США кіно включають у число десяти головних галузей промисловості. Про яку свободу творчості може йтися, коли навіть буржуазний вчений зізнається, «що ...фільм виробляють не заради нього самого, його не розглядають як

<sup>1</sup> Див. про це у статтях: И. Грабарь, «Искусство в плену»; И. Мозалевский, «Сколько стоит искусство?», надрукованих у зб. «Искусство и жизнь», Л., «Художник РСФСР», 1963,

твір мистецтва. Виробництво фільмів падає фінансистам можливість вигідно розміщувати свої капітали»<sup>1</sup>.

Відверто всловлює свої принципи один з керівників англійської кіностудії «Англо-Амалгамейтед». «Головне, — говорить він, — не віддавати перевагу художності. Я роблю прекрасні картини — картини, які приносять прибуток. Це і є прекрасні картини»<sup>2</sup>. І система «зірок», і реклама, і спекуляція на моді — все є нездоланною перешкодою на шляху справжньої свободи художньої творчості. В лещатах капіталу стогне талант митця-правдолюбця, не знаходячи для себе широкого поля діяльності.

Саме тому маємо реальну підставу зробити висновок: *у буржуазному суспільстві для чесного митця-реаліста творчої свободи не існує*. Буржуазний модернізм — це залежність від пануючого капіталу, а не справжня свобода.

Захисники буржуазних концепцій «абсолютної свободи» творчості люблять наголошувати на незалежності митців їхніх країн від політики правлячих кіл, звинувачуючи діячів радянського мистецтва в підкоренні «диктату комуністів». Це безпідставні твердження. Коли люди говорять, що не беруть участі в політиці, вони таким чином стають зброєю політики інших, тих, хто безпосередньо займається політикою. Невтручання в цю галузь суспільного життя означає забезпечення вільної діяльності політиканів. Отже, осторонь політики не залишаються й ті, хто вважає себе непричетним до неї.

Подібно до цього один з улюблених маневрів буржуазних мислителів — проповідь художньої творчості як невідомого, інстинктивного акту — теж автоматично «знімає» такі найважливіші питання, як класова обумов-

---

<sup>1</sup> Апри Мерспйон. Кино и монополии в США. М., «Иностранная литература», 1956, стор. 276.

<sup>2</sup> Джудит Тодд. Большой обман. М., «Иностранная литература», 1962, стор. 101.

леність творчості, партійність і народність у ній, роль світогляду й методу в художньому відображенні дійсності, а також багато інших проблем, в яких констатується необхідний зв'язок художника з суспільним життям.

Який смисл криється за гаслом «абсолютної свободи» творчості в буржуазному світі? У філософському розумінні це — абсолютна метафізичність в уявленні про характер творчої діяльності, поскільки вона механічно виривається з тисяч реальних необхідних зв'язків. Це суб'єктивний ідеалізм, оскільки за єдині, реальні, об'єктивні феномени видаються винятково суб'єктивні, існуючі виключно в свідомості митця явища. Нарешті, буржуазні теорії «абсолютної свободи» творчості антинаукові, поскільки сам творчий процес як складний, багатогранний, суперечливий процес осмислення й відображення об'єктивної дійсності заперечується. В плані соціальному ці теорії є один з видів ідеологічного захисту інтересів буржуазії, поскільки буржуазний модернізм відвертає увагу від злободенних справ, не втручається в них. Модернізм, коротко кажучи, — це байдужість до народу.

Сучасний буржуазний модернізм пропагує серед людей жах, відчай, абсурд, спекулює на тваринних почуттях індивіда, відвертає увагу від соціальних проблем життя нашого століття. Він відокремлює мистецтво від навколишньої дійсності, віддаляє його від трудящих.

У творах, зітканих із символів, які не виражають ні соціальних контрастів сучасності, ні авторських роздумів про долю людства, нема й не може бути типового характеру, зворушливої думки, гуманної ідеї. В таких творах нема великої правди, тепла, щирості й розуму. Митець позбавляється модернізмом споконвічної місії вісника ідей своєї епохи, авторитету тлумача навколишнього світу. Його штовхають у сферу аристократичного презирства до страждань народу, прирікають на відмову від передачі дійсності з істинною щирістю і майстерністю.

Колінь Капдписький проголосив: «У мистецтві нема поняття обов'язку. Мистецтво вічно вільне. Мистецтво тікає від велінь, як день від ночі». Але це — лише пишномовна фраза. Вона сказана, щоб приховати інші веління. Сучасним «сильним світу цього» саме й потрібно принизити, придушити трудящу людину, примусити її повірити у свою безспільність, в абсурдність буття, відмовитись від активної боротьби за щастя й свободу. В ім'я цього буржуазія назавжди відвертається від реалістичного мистецтва, забороняє його силою поліції, тюрем і долара, всіляко підтримує людей, які «доводять», що «справжній поет починається там, де кінчається людина» (Ортега-і-Гассет), що «головне місце в романі майбутнього повинні зайняти речі і предмети, а не людина» (Робб-Грійс).

Навіщо така «свобода» чесному мистцеві? Вона не приносить ні радості, ні натхнення, ні спілкування з людьми. Мистець залишається на самоті, на периферії суспільного життя. Він і не підозрює, що йому дозволяють «малювати даму з половиною, чвертю або однією восьмою частиною ока», «комбінувати біле, червоне чи синє» лише тому, що художник у своїх творах обминає життєво важливі суспільні проблеми сучасного капіталістичного життя. До того часу, поки автор твору не торкається цих проблем, йому платять, рекламують. Варто ж переступити цей заборонений кордон, як від «абсолютної свободи» навіть і спогаду не залишиться.

Не може бути справді вільний одинокий індивідуаліст, позбавлений можливості знаходити своє особисте щастя в праці разом з іншими і для інших, у художньому осмисленні суспільного життя. Для справжньої свободи «є тільки один ліки — правда», — говорив Ромен Роллан. «Треба бачити й відображати життя таким, яке воно є... У всіх один обов'язок: взяти за основу реальне спостереження, реальні факти, реальні почуття... Перш за все потрібно, щоб твір міцно стояв на землі! Щоб він брав участь у

земному житті... щоб, зображуючи дійсність, митець держав дивитися їй в обличчя»,— підкреслював великий реаліст Ромен Роллан.

В умовах буржуазного суспільства свобода творчості стала рекламною фразою, позбавленою реального життєвого змісту. Буржуазії вигідно примусити людей вірити у вічність капіталістичних відносин. Реалізм же, відбиваючи історію, показує процес зміни самого людського буття, боротьбу зі старим, неминучу загибель усього відживаючого. Саме тому митець-реаліст став небезпечним ворогом буржуа, якому потрібне «чисте», далеке від аналізу сучасного життя мистецтво.

Усі модні «ізми» у своїй основі базуються на ґрунті безвихідного становища трудящої людини у світі приватної власності, складного, суперечливого духовного відношення індивіда до об'єктивної дійсності.

Будова капіталізму, яка колись вважалась непохитною, сьогодні тріщить на кожному кроці, викликає хаос в думках про неї. Люди і предмети втрачають свою цінність. Всюди розповсюджується почуття тривоги. Пасивно сприймаючи світ капіталістичного поневолення мільйонів людей, не виступаючи на активну боротьбу проти нього, не помічаючи в ньому нічого світлого і радісного, митець починає взагалі увесь світ вважати спотвореним і свої особисті уявлення про дійсність переносить на все існуюче, об'єктивно реальне. Так він потрапляє в полон власних ілюзій, нерідко навіть щиро вірить у них. Не знаючи, як передати загальний смисл ірраціональних явищ буржуазної дійсності, приголомшений надлишками зла й жорстокості, митець заплутується в цьому складному лабіринті. Він неспроможний осмислити антипоетичну реальність і піддається впливові занепадницького світорозуміння, бере його на озброєння у своїй творчій діяльності.

Причина трагічного самообдурення полягає і в намаганні свідомо не втручатися в сферу об'єктивних законо-

мірностей суспільного життя, у прагненні обмежити творчі горизонти «чистим» мистецтвом. Така позиція в житті немпуче робить світогляд митця хибним, вузьким, ідеалістичним. Одна помилка, як відомо, викликає інші. У митця хибі його світогляду зумовлюють хибні художньої творчості.

Втеча у сферу абстракцій, жахів, кошмарів, спекуляції на тваринних інстинктах людини, відмова від розуміння того, чим митець повинен займатися насправді, виростає з невір'я у світлий завтрашній день, у людей, з неозброєності марксистсько-ленінським, діалектико-матеріалістичним вченням про народ, історію та перспективи її розвитку, з певніння правильно зорієнтуватися в закономірностях сучасного суспільного життя. Митець і не помічає, як необізнаність з діалектико-матеріалістичним вченням про суспільне життя, недовір'я народіві потрібні саме буржуазії, потрібні не тільки практично, а й теоретично, естетично-художньо, морально. Саме тому остання приймає й оплачує його такого — самотнього, незрозумілого, «всіма покпнутого генія».

Модернізм різних видів виростає, в першу чергу, з обмеженості знань митця про дійсність, з його помилкових суджень про навколишній світ.

По-друге, велетенський стрибок уперед, зроблений сучасними природничими науками, також, якщо його неправильно осмислити, нерідко наптовхує митця капіталістичного світу на хибні висновки. Наука ХХ ст. проникла в таємницю атома, створила теорію відносності, квантову теорію, збагатилась десятками різних цікавих гіпотез, відкрила безліч елементарних часток матерії. З точки зору сьогоднішньої фізики, хімії, математики разом узятих світ складається з часток, які не можна спостерігати неозброєним оком, безпосередньо, час існування яких нерідко — мить, які в сукупності своїх рухів складають картину чогось невизначеного, з першого погляду хао-

тичного, безсистемного, хоч (і це доведено) в мікросвіті існують свої досить точні закономірності та системність. Апелюючи до того факту, що мистецтво минулих епох нерідко збагачувалося за рахунок наукових знань, сучасні модерністи вважають: художня творчість ХХ ст. повинна йти в ногу з фізикою мікросвіту — давати хаотичні, миттєві, просторово невизначені картини дійсності. «Сьогодні наука повідомляє нам, що ми живемо в світі тіпей, настільки абстрактних, що неможливо сформулювати будь-яку уявну картину про те, що насправді відбувається», — заспокоює себе, наприклад, П. Бланк і таким шляхом намагається виправдати модерністське кривляння численних своїх колег-живописців...

Як вважає відомий теоретик модернізму Г. Рід, «ми досягли тепер такого етапу релятивізму в філософії, коли можливо стверджувати, що реальність фактично є суб'єктивністю, а це означає, що для індивіда нема іншого вибору, як сконструювати власну реальність, наскільки це здавалася б вона довольною і навіть «абсурдною». Цій філософській позиції відповідає така ж позиція у світі мистецтва, яка вимагає такого ж рішення. «Інтеграція» (або навіть «імітація») реальності була переконливою функцією для митця, доки погоджувалися, що існує загальна й основна реальність, котра чекає лише свого виявлення»<sup>1</sup>. Ці висновки практично кладуться в основу сюрреалістичного, експресіоністського, абстрактного живопису, декадентської музики, «безпредметної» скульптури та інших видів мистецтва.

Так, художня творчість збагачується за рахунок наукових знань, але збагачення відбувається шляхом поглиблення естетичного відношення митця до дійсності, завдяки розкриттю все нових і нових граней життя, багатства

---

<sup>1</sup> Цит. за зб.: «Модернізм в раждебен іскусству». М., «Прогресс», 1964, стор. 158—159.

людської душі. Іншого шляху не існує. Тільки у зв'язку з новим змістом виникає і необхідність у новій формі, яка у справжніх митців ніколи не була самоціллю. Модернізм усіх мастей, навпаки, спрямований не в бік прогресу людської думки й досягнень цивілізації, а в бік або ігнорування цих досягнень або хибного осмислення суспільного прогресу.

Буржуазна дійсність, якщо дивитись на неї очима безпорадного, самотнього індивіда, справді дуже часто дає привід для досить перекручених суджень про навколишній світ. Крім того, не тільки сама буржуазна дійсність нерідко штовхає митця до втечі від жахливого життя, а буржуазія прагне й духовно заповнити людину, підкорити її своєму ідеологічному впливові. На це й спрямовані буржуазна філософія, естетика, психологія, преса й радіо. Розглянемо лише кілька прикладів теоретичного обґрунтування розірваності внутрішнього світу людини в капіталістичному суспільстві.

Чи не найпоширенішою дискредитацією істини є екзистенціалізм. Цей ідеалістичний філософський напрямок виростає з суперечності між реальним становищем особи в умовах буржуазної експлуатації і світом її прагнень, мрій, сподівань. Екзистенціалізм фіксує людину лише на стадії розпаду, коливань, відсутності віри у щось світле. Вважаючи справді людською і єдиною цінною тільки духовну діяльність, Сартр, наприклад, і сферою свободи обирає свідомість. «У тузі людина усвідомлює свою свободу, або, якщо хоче, туга є спосіб буття свободи, як свідомості буття»<sup>1</sup>. За логікою екзистенціалізму, всякий соціальний колектив впливає на особу негативно. Саморозірваність, «доводять» Ясперс, Хайдеггер, Камю, є справжньою діалектичною формою «цільності» суб'єкта. Щоб досягти свободи, треба заглибитися в самотність, у поки-

<sup>1</sup> I.-P. Sartre. L'Être et le Néant. Paris, 1943, стор. 66.



путість, у власну, словнену відчаю і жаху, душу. Свобода — у виборі. Тож хай кожний обирає тільки своє внутрішнє «я», яке начебто незалежне від «емпіричної дійсності» та її законів. Справжня свобода — в досягненні смерті, оскільки «лише смерть є верхньою межею людських можливостей». Щоб стати вільним, треба, виявляється, смиренно нести тягар повсякденності, підкорятися тому, що є в житті. «Люди народжені для того, щоб вмерти», — підсумовує Хайдеггер.

Екзистенціалізм прагне переконати своїх прихильників в абсурдності, безцінності існування на землі. А саме це й потрібно сучасній буржуазії, яка, наче вогню, боїться активності, організованості народу, революційності мас. Екзистенціалісти метафізично підносять до абсолюту відносну самостійність внутрішнього світу людини, роблять нормою життя тимчасовий розрив декого з людей, пропагують дрібне копірвання у власній душі, щоб відвернути увагу від розуміння й аналізу тих великих соціальних проблем сучасності, які є істинною причиною розірваності свідомості, безперспективності життя трудящої людини в капіталістичному світі.

Замість конкретного аналізу соціального життя екзистенціалізм пропонує абстрактний набір суто психологічних категорій, які, до речі, розглядає в суб'єктивно-ідеалістичному плані, заперечуючи факт відбиття навколишньої дійсності людською психікою. Свобода, яку обґрунтовує екзистенціалізм, — це відмова від наукового розуміння життя, від перетворюючої світ активної суспільної практики. Людина, виявляється, — не продукт історії та природи, а якась стихійна, незрозуміла річ у собі.

Митець, якщо він потрапляє на гачок філософії екзистенціалізму, підкоряється її владі, втрачає прагнення зрозуміти життя і вказати народу шлях виходу з світу гноблення, нерівності та експлуатації. Такий митець неодмінно починає вірити в те, що, крім суб'єктивного стану

власної душі, у світі більше нічого їй не існує. Погляд на дійсність міцно обмежується ілюзіями індивіда, які видаються за щось універсальне, істинне, цінне. «Будь-який мій твір,— говорить Ежен Іонеско,— це спроектоване на сцену зображення мого внутрішнього світу з усіма властивими йому суперечностями... Проте цей індивідуальний світ є носієм певного універсального змісту... Театр внутрішнього «я» багатший, ширший, реальніший і, в усякому разі, чистіший від епічного, історичного, соціального й тенденційного театру...» Реалістичному театрові, вважає Іонеско, недоступне усе величне, загальне, універсальне, поскільки він «прив'язує» своїх героїв до соціального середовища. Перебороти цю «обмеженість» театр, за Іонеско, може єдиним чином: стати абсурдним, порвати зв'язок з реальним життям, втілювати на сцені лише не поєднані між собою абстрактні поривання душі художника.

Щоб залучити у свої лави якомога більшу кількість прихильників, буржуазні ідеологи жонглюють популярними гаслами, вуаюють свої думки, одягають їх у заплутану філософську термінологію, надають їм вигляду «науковості». Тільки в стані звільнення інстинктів від «деспотизму розуму» художник стає справжнім творцем, вважає З. Фрейд. Психоеаналітична концепція зводиться до висновку про те, що в суспільному середовищі митець не може досягти задоволення своїх прагнень, і тому він повинен ізолюватися від нього, заглибитися в образи власної фантазії — єдину сферу реалізації «лібідо». Там, у фантазії, стверджує фрейдизм, митець стає справді вільним і, наче невротик, повністю віддається владі своїх прихованих в глибині душі тваринних інстинктів, які видаються психоеаналізом за сутність людини.

В образах Гамлета й леді Макбет, у картинах Леонардо да Вінчі — всюди Фрейд та його послідовники намагаються знайти «едіпів комплекс», щоб оголосити його першоджерелом художньої творчості. Внаслідок цього за

межами мистецтва залишається вся свідомість художника, усі його думки та ідеали, усі суспільні мотиви людської діяльності. Суспільне життя, знання, культура, розум лише заважають митцеві творити вільно й натхненно — такий висновок випливає з психоаналітичної концепції художньої творчості. Фрейдизм активно пропагує крайній егоїзм, індивідуалізм, душевну розбещеність, абсолютне ігнорування суспільних питань людського життя. Очевидно, саме тому буржуазія ХХ ст. так охоче прийняла Фрейда в число своїх духовних батьків.

Психоаналітична концепція художньої творчості базується на антинаукових засадах. Фрейд виходить з антагонізму свідомості й несвідомого, з біологізації соціальних проблем, з абсолютизації окремих, далеко не головних явищ людського життя. Проте, як вже підкреслювалося нами в розділі про інтуїцію, свідомість і несвідоме діалектично пов'язані між собою, і саме свідомості належить вирішальна роль у психіці людини. До того ж соціальне життя ніколи не можна пояснити винятково біологічними закономірностями. Удаваною повнотою знань, інтимністю звернення до людини фрейдизм приваблює багатьох. Проте, випускаючи на свободу егоїзм і тваринне в людині, він фактично розкриває шлях насильству й жорстокості, виправдовує естетику низького й потворного.

Не лише «глибинна психологія», а й велика кількість інших впливових буржуазних концепцій також перешкоджають правдивому показу життя в художніх образах, якщо заволодіють думками, світоглядом творців мистецтва. Як і фрейдизм, бергсоніанство, крочеанство та інші популярні ще й досі течії, прагнуть примусити людей повірити в те, що для митця існує лише єдиний світ — світ його індивідуального я, що зовнішній світ для нього не має абсолютно ніякого значення, що йому не потрібні високі гуманістичні ідеали, глибокі думки й цілеспрямований світогляд, що зв'язок із соціальним життям лише

заважає творити вільно й натхненно. Творчість нічим не детермінована, вона інтуїтивна, несвідома, для фантазії зовнішня дійсність ніякого значення не має — ось ті основні ідеї, в світлі яких виховуються цілі покоління творчої молоді.

Перебуваючи в становищі ізоляції від марксистсько-ленінської філософії, від трудящого народу, митці буржуазних країн не завжди мають змогу вирватися з полону ідеології власників капіталу. «Як довго,— писав про себе Іоганнес Бехер,— продовжувались мої шукання! Скільки кустарних, непридатних засобів я використав, щоб з'ясувати собі загадку мого століття! Скільки непродуманих, навіть безглузких рішень приходило мені в голову! При всій інстинктивній огиді, яку я почував до Ніцше, я все-таки не міг збагнути його витонченої брехні і сам «брав участь у його грі», бо більше від усього боявся набути ім'я «жахливого спрощенця», страховиська, в якому Ніцше бачив привид комунізму. Ні, спрощенцем я не хотів бути й тому ускладнював найпростіші речі, а те, що й насправді було складним, заплутував так, що будь-яке розв'язання ставало вже немислимим. Леніну я зобов'язаний тим, що мало-помалу навчився бачити речі такими, якими вони є, навчився не привносити в них те, що їм не властиве, і не випускати того, що в них є, на догоду кому б то не було. Леніну я зобов'язаний тим, що перестав піддаватися провокаціям Ніцше й навчився розуміти те, що так чудово вмів виражати Горький, а саме: справжня людська веліч завжди проста»<sup>1</sup>.

Лише окремі художники підіймаються до вершин об'єктивного осмислення життя. Більшість же з них так і залишаються в полоні ідеалістичних вчень про світ та життя або створюють не менш облудні власні ілюзії щодо

---

<sup>1</sup> Іоганнес Р. Бехер. В захиту поезиї. М., «Иностранная литература», 1959, стор. 25.

павколишнього оточення й особистого місця в ньому. Далекій від розуміння рушійних сил суспільства, відірваний від народу, буржуазний митець-індивідуаліст втрачає особисту свободу і як громадянин, і як професіонал, оскільки його мимоволі спрямовують по шляху, який не веде до великої мистецької правди, до справжньої краси та глибокої істини. Обдурений буржуазною ідеологією, митець, коли вірить у неї, обдурює і самого себе, і тих людей, які спілкуються з його творами.

Та «духовна їжа», якою кожного дня частують митців ідеологи буржуазії, нерідко веде прямо до антиестетизму. «...Можна навіть стверджувати, що найвищий тип уявлення — саме той, який займається створенням абстрактних пропорцій і гармоній»<sup>1</sup>, — радить митцям Г. Рід. Досить популярний на Заході Б. Кроче не менш відверто закликав митців до свідомого ігнорування інтересів народу й законів мистецтва: «Мета, що приписується мистецтву: направляти до добра і прищеплювати жах перед злом, виправляти й поліпшувати звичаї — впливає з етичної доктрини... Це ж стосується і заклику, адресованого митцям: брати участь у вихованні нижчих класів, у зміцненні національного або воєвничого духу народу, в поширенні ідеалів скромного і трудового життя тощо. На все це мистецтво здатне не більше, ніж геометрія...»<sup>2</sup> Краса, за Кроче, — це просто вдале вираження, і нічого іншого вона собою не являє. Кроче зовсім ліквідує наявність будь-яких зв'язків, умов, причин, закономірностей в явищах дійсності, «звільняє» митця від будь-якої необхідності. Таким шляхом виправдовується анархія індивідуалістських бажань митця.

Не менш антинаукові й найновіші концепції творчості — обґрунтування «алітератури», «іножжвопису», «ан-

<sup>1</sup> Современная книга по эстетике. М., «Иностранная литература», 1957, стор. 111.

<sup>2</sup> Там же, стор. 164.

ти театру». За думкою теоретиків «нового роману» (А. Робб-Грійє, Н. Саррот, М. Бютор, К. Симон та ін.), осмислення суспільного життя — це справа журналістів, а не романістів. Романіст повинен досліджувати «логічну структуру універсального буття» (?), — заявляє М. Бютор. Образ, характер, вважає Н. Саррот, це категорії мистецтва минулих епох, для сучасної літератури вони — пережиток. Художник повинен малювати не характери, а відтворювати лише той стан, який знаходить у самому собі. На думку Н. Саррот, образ-тип повинен звестися до «нульового характеру». Роман мусить набрати форми безперервного, позбавленого усяких зв'язків та переходів чергування реплік, слів, описування психологічних станів.

Навіть азбучні істини логіки та філософії сучасними буржуазними ідеологами відкидаються. Вони взагалі за все «нове», яке не повинно бути пов'язаним з усім передуючим. Звинувачує ж Робб-Грійє авторів, які пишуть в реалістичній манері... у формалізмі, оскільки реалістично вже писали Бальзак, Флобер і Л. Толстой. Головне для теоретиків «абсолютної свободи» — як писати, а не що писати. Зміст для них не має ніякого значення. А тому й форма спотворюється ними. Про «поетичний аналіз суспільного життя», а саме в цьому В. Г. Белінський вбачає першорядне завдання мистецтва, «новий роман» не говорить жодного слова. Теоретики і практики «ароману» на словах ведуть боротьбу за звільнення митця від догм та канонів, а практично штовхають його в анархічне свавілля.

Кооперуючись з екзистенціалізмом, прагматизмом (а він активно пропагує крайній егоїзм, аморальність, виправдовує які завгодно шляхи досягнення приватновласницьких прагнень), з фрейдизмом та численними іншими напрямками сучасної буржуазної філософії, естетика модернізму обстоює ті ж самі принципи, «доводить» ті ж догми, що і філософія.

Світ поета — це його власний внутрішній світ: зовнішній світ для митця, вважає Кристофер Кодуелл, не має ніякого значення, бо «...поезія в своєму використанні мови постійно спотворює і заперечує структуру реальності, щоб звеличити структуру я. За допомогою ритму, співзвуччя або алітерації вона поєднує разом слова, які не мають розумового зв'язку, тобто не пов'язані за допомогою світу зовнішньої реальності»<sup>1</sup>. Для митця, за Кодуеллом, головне — світ власних інстинктів, афектів, емоцій тощо. Страждання, радість, сподівання людей — то не його справа.

«Митця не підганяє ніякий обов'язок, над ним не тяжіє ніяка відповідальність», — стверджує західнонімецький філософ Н. Гартман<sup>2</sup>. Митець покликаний утвердити ірреальне; він сам собі влада й закон. Такими «ідеями» надзвичайно багата книга цього автора. Аналогічних прикладів можна навести безліч.

Отже, буржуазна естетика також збиває митця на шлях втечі від людей, від життя. Треба багато мужності, сили, розуму, досвіду, щоб вистояти в цій боротьбі з ідеологією людиноненавистництва, залишитися стійким бійцем за щастя народу. Модернізм — якщо й бунт, то бунт на колінах.

Завершуючи розділ і повторюючи висновок про несумісність капіталістичних суспільних відносин із свободою реалістичної художньої творчості, хочеться згадати відверті слова одного з буржуазних теоретиків Р. Міллса: «В минулі часи... свобода була річчю, якою справді користувалися... Тепер же вона перетворилася в таку річ, яку заощаджують, відкладають і охороняють, як усяке інше майно — як зберігають у банку документ або облигацію...

---

<sup>1</sup> Современная книга по эстетике, стор. 211.

<sup>2</sup> Н. Г а р т м а н. Эстетика. М., «Иностранная литература», 1958, стор. 64.

Куди небезпечніше прославляти громадянські свободи, ніж захищати їх; куди небезпечніше захищати їх як формальне право, ніж користуватися ними як дійовою політичною зброєю. Навіть той, хто найохочіше підриває свободи, робить це, як правило, прикриваючись їхнім же іменем. І вже заздалегідь легше займатися доведенням того, що хтось у минулому використав громадянські свободи цілком правомірно, ніж сказати своє власне слово про *нинішній* стан громадянських свобод — і сказати це вагомо й ефективно»<sup>1</sup>. Тут про зміст свободи у світі відчуження сказано точно й справедливо...

---

<sup>1</sup> Р. Мпллс. Властующая элита. М., «Иностранная литература», 1959, стор. 446.



# КРИЛА СПРАВЖНЬОЇ ТВОРЧОЇ СВОБОДИ

*(комунізм і свобода художньої творчості)*

Свобода в думці,— влучно зауважив якимось Гегель,— воїстину є лише чиста думка, яка не наповнюється життям, а тому є тільки поняттям свободи, а не самою живою свободою. Та чи вільний митець у творчій діяльності? Чи завжди спроможний створити видатні художні цінності та донести їх до серця й розуму народу? Чи може він у своїй особистій праці не рахуватися з інтересами епохи, з прагненнями суспільства, із загальними закономірностями художньо-естетичного відтворення життя? Звідки бере художник свої теми та ідеї? Такого роду питання завжди цікавили й цікавлять людство. І це природно, адже свобода творчості — одна з найгостріших проблем естетики й художньої практики. В ній, ніби в краплі роси, зливаються воедино життя й теорія.

Основний зміст свободи художньої творчості органічно пов'язаний з сутністю реалізму, народності, партійності в мистецтві, з суспільним призначенням і використанням художніх творів, з естетичними ідеалами та смаками суспільства, з його політикою. Інакше кажучи, це по вузьке питання, а одна з кардинальних проблем вчення про художньо-естетичне відтворення дійсності. Вона тим більше значуща, що нагадує про себе безпосередньо, в кожному практичному акті творчої діяльності, оскільки стосується й індивідуальності митця, і становища його особи в су-

спільстві, й постійних, часом складних та суперечливих, стосунків між суспільством та художником.

Марксистсько-ленінська естетика розглядає творчу діяльність митця і свободу в ній з позицій єдино правильного (це доведено життям, історичною практикою) філософського вчення — діалектичного та історичного матеріалізму. Свобода в марксистській філософії характеризує свідому діяльність суспільної людини, тобто має реальну об'єктивну основу. Пізнаючи й перетворюючи світ у процесі та на основі суспільно-історичної практики, людина стає господарем практично освоенних явищ навколишньої дійсності. Вона відкриває закономірності розвитку цих явищ і підкорює їх своїм інтересам або власні дії узгоджує з ними.

Але навіть суспільна людина не може стати абсолютно незалежною від об'єктивної дійсності. Діалектичний матеріалізм науково доводить, що «...необхідність природи є первинне, а воля і свідомість людини — вторинне. Останні повинні, неминуче і необхідно повинні, пристосовуватись до першої»<sup>1</sup>. Тому свобода людини в освоєнні світу — це не усунення, не знищення необхідності. «Необхідність не зникає, стаючи свободою»<sup>2</sup>, зазначає В. І. Ленін. Навпаки, тільки у взаємозв'язку з необхідністю свобода набирає раціонального смислу.

Марксизм-ленінізм підкреслює соціальний зміст людської свободи, тобто пов'язує її з розвитком продуктивних сил суспільства і його виробничих відносин, зі ступенем освоєння дійсності людством, характером взаємовідносин між членами виробничого колективу. В цьому смислі свобода означає економічне й політичне розкріпачення людей, знищення експлуатації, класового поневолення. Будучи усвідомленням суспільної та природної необхідності, свобода, з другого боку — це свідомо й активна

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 14, стор. 168.

<sup>2</sup> Там же, т. 38, стор. 147.

колективна та індивідуальна діяльність. У соціалістичному суспільстві це науково-творча, планомірно спрямована класова діяльність в ім'я перемоги комунізму.

Разом з тим кожна людина, кожна особа має свої неповторні властивості й здібності, які також не можуть не позначатися на процесі та результатах її діяльності. Тому, розглядаючи названу проблему, ми не повинні забувати і про те, як відбивається дійсність у свідомості конкретної людини, наскільки вільна вона у своїх особистих можливостях пізнати життя. Інакше кажучи, свобода та необхідність — це і складна теоретико-пізнавальна проблема, пов'язана не лише із загальними закономірностями соціального життя, а також і з психологією духовної творчості. Соціальна і гносеологічна сторона — діалектично поєднані сторони одного й того ж питання.

Свобода у філософському сенсі не зводиться тільки до свободи духу, волі людини. Мета й воля — важливі компоненти, але вони лише передумова, можливість реальної свободи. Справжня свобода полягає в досягненні результату, в практичному здійсненні мети. Категорії: *мета — свобода — практика* — нерозривні. Тому відповідь на питання: що таке свобода? — слід шукати не в абстрактно взятій людині, не в її волі, ізольованій від усіх інших характерних рис особи, як це роблять ідеалісти, а в зв'язках людини з навколишнім світом, у вічному процесі складного, суперечливого історичного освоєння дійсності людиною. Зрозуміло, воля, темперамент, хист та інші суб'єктивні якості особи з цього процесу ні в якому разі не виключаються.

Таким чином, «...не в уявній незалежності від законів природи полягає свобода, а в пізнанні цих законів і в оснований на цьому знанні можливості планомірно примушувати закони природи діяти для певних цілей»<sup>1</sup>. *Свобо-*

---

<sup>1</sup> Ф. Енгельс. Анти-Дюрінг, стор. 103.

да в «здатність приймати рішення із знанням справи»<sup>1</sup> і вміння та реальна можливість практично здійснювати це рішення у відповідних соціальних умовах. Свобода, в тому числі й творча, має завжди конкретно-історичний характер. Коли йдеться про свободу, то науково виправданий підхід може бути лише конкретним: в якому суспільстві, коли, для кого і в ім'я чого існує свобода?

Мірою свободи кожного індивіда є свобода суспільства в цілому. Свобода особи можлива лише на основі свободи суспільства. Де є соціальна нерівність, класове поневолення, там нема й не може бути тієї жаданої свободи, за яку боролися кращі сини людства, тобто там нема й не може бути повної свободи як в соціальному, так і в гносеологічному смислах.

...Мартін Іден з однойменного роману Джека Лондона, прагнучи до заповітної мрії — стати письменником, мужньо переносив нестатки й знущання, спав лише по чотири години на добу, здобував знання. Нескоро й нелегко, але Мартінові твори почали друкувати, в газетах з'являються його портрети, репортери скрупульозно описують риси його обличчя, не соромлячись підраховують його гонорари. І саме тоді, коли слава розкрила свої обійми Іденові, коли мети, здавалося, досягнуто, письменник кінчає життя самогубством.

Чи не помилився Джек Лондон, надавши роману такого фіналу? Ні! Доля Ідена справді трагічна, вона типова для чесного митця буржуазного суспільства.

Виходець з робітничого класу, Іден — жертва логіки життя: звільнившись од матеріальних нестатків, письменник, в якого є й гроші, й слава, не знайшов духовної свободи. Відірвавшись од свого класу, пролетаріату, він став духовним буржуа. Іден втратив ідеали, втратив самого себе — матроса, робітника, людину. Буржуазна преса ство-

---

<sup>1</sup> Ф. Енгельс. Анти-Дюрінг, стор. 103.

рила не реального Мартіна, а міф про нього. І цікавить репортерів він лише тому, що в нього є гроші. А в тому світі гроші — всесильний бог, ними вимірюють усе, навіть те, для чого доларова мірка зовсім не підходить, — честь, совість, гідність, кохання, талант. Руф Морз, яка була колись втіленням мрії Ідена про чисте, безкорисливе кохання, його ідеалом, батьки дозволяють одружитися з Мартіном лише тоді, коли в нього з'явилися гроші й слава. Герой роману розуміє: не сам він, з його душею й серцем, потрібний Морзам та тисячам до них подібних. Вони цінують у ньому не людину, а його нове становище в суспільстві, гроші. Саме це гнітить свідомість Мартіна Ідена, штовхає його, чесну людину, до загибелі.

Фінал роману Джека Лондона закономірно породжений нормами життя і творчості в умовах буржуазного діляцтва. Автор переконливо показав, чого варта в приватновласницькому суспільстві ота хвалена, щодня повторювана, але існуюча тільки на словах, ілюзорна «абсолютна» свобода творчості.

Може, зараз, через півстоліття, в тому світі вже немає місця для трагедій, подібних Іденовій? Факти, ці вперті речі, свідчать про інше. В пам'яті людей ще не стерся той день, коли пішла з життя голлівудська зірка, відома кіноактриса Мерплін Монро. В книзі Чарльза Хемблета «Хто вбив Мерплін Монро, або Клітка, куди замкають мрії» досить однозначно сказано про причини, що штовхнули актрису на самогубство. То соціальні причини.

...Це повинно було трапитись. Не знаю, коли і як, але це неминуче повинно було трапитись, — пише Хемблет. — У своєму будиночку в Лос-Анжелосі Монро залишилася зовсім самотня. Все її особисте життя через репортерів відоме публіці, внаслідок розриву шлюбу з впливовою людиною втрачено контракти, зруйновано кар'єру. Ні від кого — ні підтримки, ні розуміння, ні допомоги. Самотність і забуття. Ніхто навіть не поцікавився, як живе ак-

триса. Вона була гідним партнером такого майстра, як Лоуренс Олів'є, а їй незмінно пропонували грати одну й ту саму роль «секс-бомби». Врятувати актрису могла праця над серйозними ролями, професіональне зростання. Але їй заборонили грати в екранізації роману С. Моема «Про пристрасті людські» й лише посміялися, коли режисер Генрі Хетауей запропонував спробувати її на роль Грушеньки в екранізації «Братів Карамазових» Достоевського. Моцро вбила та проклята соціальна машина, що зветься Голлівудом, а ще точніше — торгівлею талантами. Пута буржуазної «абсолютної» свободи творчості нестерпні для митця, який прагне до правди, до служіння народові й не мириться з владою «жовтого диявола».

У романі Павла Загребельного «День для прийдешнього» йдеться теж про творчість, про зіткнення людей талановитих і бездарних, про колізії життя, але зовсім в іншому суспільстві — соціалістичному. «Бути справжнім художником — означає вибрати тяжку долю. Талант ще нікому не полегшував життя», — підкреслює письменник. Однак у Радянській країні це зовсім інша «важкість». «Щодня, щохвилини, скрізь, на кожному кроці хтось іде на подвиг, і цим тримається наше життя, наше суспільство, завдяки цьому воно просувається вперед, розвивається, завдяки цьому ми йдемо до комунізму. Чи плануються ці подвиги? Так, вони плануються вже самим нашим народженням, нашим вихованням, і коли водія важкого автопарку Володимира Пушкаря приймали на вечірне відділення будівельного інституту, то вже десь хтось мав на увазі, що через еяну кількість років Пушкар абудує будинок, або школу, або лікарню, і на тій майбутній споруді у великому плані людської перспективи вже накреслив хтось за старовинним звичаєм традиційну формулу: «Puskar fecit»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Павло Загребельний. День для прийдешнього. К., «Радянський письменник», 1964, стор. 294.

Для Володі Пушкаря дорогоїй наш народ, дороге місто, в якому він живе. До Києва він завжди повертається, як до рідної матері, а до свого покликання — архітектури — мов той легендарний Орфей до Еврідіки. Він мріє про житла, що своєю досконалістю, високою красою приносять людям радість. Його діяльність — це проектування краси для людей. Не випадково й своєму проекту Володя дав назву «Сонце для всіх».

Але є в романі й інші персонажі. Це — кукулики та кошарні зі своїми підсобниками жеребилами. Будь-що прагне директор проектного інституту Кукулик, користуючись посадою, становищем, протягти власний, досить-таки посередній, безбарвний проект, бо перша премія для Кукулика — це перше місце серед талантів, це принцип, гордість, певність сил, завдяки чому він, попиваючи з Кошарним коньяк, може гордовито вважати, що на них «дивиться весь світ».

Кукулика давно полишили творчі поривання. Все життя він керував архітекторами, нічого не проектуючи сам, звик привласнювати собі права на здібності й монополію, на обдарованість. Свою роль у житті він вбачав не в тому, щоб наближати архітектуру до потреб народу. Він звик вимахувати руками й закликати тих, хто нижче, йти за собою. А куди йти, цього він, поки не сповістять телефоном зверху, ніколи й не знав. «Архітектор — це не талант, а посада, — вважає він. — І в художників так само, і в письменників, і в композиторів, а ти ж думав як? Намалювати зуміє кожен. А просунути, прощтовхнути? Тут потрібен авторитет, так би мовити, рука майстра. Щоб жодних сумнівів. В інстанціях сидять люди темні. Їм треба одержувати гроші, через те вірять вони тільки перевіреному, щоб не ризикувати»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Павло Загребельний. День для прийдешнього, стор. 331.

За такими принципами живуть і Кошарні, й Кукулики. Але помиляються вони. Наше життя йде в іншому напрямку. Люди хочуть жити в будинках Володі Пушкаря й житимуть, бо вони — господарі своєї долі. І премії одержують проекти Пушкарів, а не кукуликів та кошарних. Така логіка нашого життя, така в соціалістичному суспільстві внутрішня закономірність діяльності справжнього митця, творця краси для народу.

Зрозуміло, свобода творчості передбачає передусім наявність таланту, всебічного знання життя, досвіду відтворювати засобами того чи іншого виду мистецтва певні життєві ситуації, явища й події, глибокого розуму й емоційної небайдужості до зображуваного, здатності до натхнення, інтуїтивного «вгадування» поведінки героїв, внутрішньої, психологічної готовності до творчої діяльності.

Різномічне оволодіння темою, матеріалом твору, висока майстерність втілення задуму в системі художніх образів — то, певна річ, значні фактори внутрішньої творчої свободи. Але водночас свобода соціальна за своєю сутністю. Там, де панує поневолення, класове пригнічення, немає й не може бути реальної свободи, в тому числі й свободи художньої творчості. В історії не було періодів, коли б експлуататорські класи залишалися байдужими до мистецтва, не прагнули б використати його в своїх інтересах. Ось чому талант, його діяльність слід розглядати як явище соціальне, адже він нерозривно зв'язаний із законами суспільного життя, політичними боротьбами й тенденціями.

Свобода є реальна, дійова можливість для людини творити свої життєві умови, практично реалізувати свої суспільні прагнення, надії, ідеали. Але протягом усієї історії панування класової експлуатації ця практична реалізація індивідуальних інтересів пригнобленої більшості людства ставала неможливою, оскільки інтереси народу



в усі епохи класового антагонізму піколи не сходилися з інтересами пануючої меншості суспільства.

Установивши цю закономірність, К. Маркс і Ф. Енгельс уже в період формування свого революційно-пролетарського світогляду прийшли до висновків, які пізніше стали фундаментом теорії і практики революційної боротьби робітничого класу. «Якщо людина, — писали творці наукового комунізму, — дістає всі свої знання, відчуття та ін. з чуттєвого світу і досвіду, якого набуває від цього світу, то треба, значить, зробити навколишній світ таким, щоб людина в ньому пізнавала і засвоювала справді людське, щоб вона пізнавала себе як людину... Якщо характер людини створюється обставинами, то треба, значить, зробити обставини людськими. Якщо людина за природою своєю суспільна істота, то вона, значить, тільки в суспільстві може розвинути свою справжню природу, і про силу її природи треба судити не по силі окремих індивідуумів, а по силі всього суспільства»<sup>1</sup>. Таким чином, проблема свободи була поставлена як свобода творення людьми життєвих умов, що відповідали б їх індивідуальності, об'єктивній потребі, яка викликається соціальним способом життєдіяльності цього індивідуума.

У жорстоких класових битвах, озброєні марксизмом-ленінізмом, Комуністична партія й радянський народ завойовували для своїх митців ні з чим не зрівнянну свободу — свободу бути творцями великого, правдивого, народного мистецтва, незалежного від влади золота й насильства, свободу жити і творити серед народу і для народу. Вперше в історії талант став народною, державною цінністю.

Комуністичне суспільство, що утверджується в боротьбі як за нову людину, так і за нові стосунки між усіма членами суспільства, надає людству справжню свободу. Не як примарний, хай і привабливий, але недосяжний іде-

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 2, стор. 138.

ал, а як реальну життєву справу. Воно звільняє творців художніх цінностей від необхідності за гроші продавати талант «верхнім десяти тисячам» економічно пануючого класу, від тяжкого ярма володаря капіталу, надає діячів мистецтва громадянських і політичних прав, повднує художника з народом, робить його активним учасником життя народу, мислителем у сфері художнього відтворення дійсності, мудрістю і совістю людей.

У бесіді з Кларою Цеткін В. І. Ленін відзначав, що соціалістична революція звільняє усі сковані до цього часу сили, висуває їх з глибини на поверхню життя. Колись у феодально-кріпосницькій Росії розвиток скульптури, архітектури, живопису в країні залежав від примх царя та його оточення. Капіталізм примушує митців виробляти товари для ринку, робить їх залежними від покупців. Соціалістична ж революція звільнює творців художніх цінностей від цих гнітючих умов. Вона перетворила Радянську державу в захисника митців, в їхнього замовника. Кожен митець здобуває право творити вільно, у відповідності зі своїм ідеалом, на благо народу.

Лише в колективі, неспростовно довели К. Маркс і Ф. Енгельс, індивід одержує засоби, що забезпечують йому можливість всебічного розвитку своїх задатків, власних здібностей. Тільки в колективі можлива справжня свобода кожного. Проте далеко не кожний колектив здатний до породження вільної особистості. Жан, Беранже, Дезі, Дюдар, Ботар та інші персонажі п'єси Іонеско «Носорог» формально теж об'єднані в колектив, ну, хоча б у колектив мешканців того невеличкого провінціального містечка, куди «поселяє» їх автор. Хай жаліються вони на відсутність розваг, на монотонність щоденної роботи, але все-таки живуть вони не одинаками на покинутому в океані острові. Та що це за колектив?

Вже в першій дії п'єси домашня господарка приділяє звичайній кішці в десятки разів більше уваги, ніж

батьки дітям. А коли кішку випадково розчавив носоріг, над нею проливають рясні сльози... І водночас у цьому «колективі» глухі до страждань ближнього. «Життя — це сон», — підсумовує Беранже. Це «колектив» безпорадних, самотніх, відчужених, невільних. У цьому не важко переконатися.

У місті несподівано з'являється носорог — як провісник наступного зла, «носоророжування» людей. І ніхто не знає, навіть не намагається дізнатися, звідки це чудовисько, навіщо воно тут, що з ним робити. Персонажам нічого не залишається, як довго й нудно сперечатися — втік він із зоопарку, з цирку чи ще звідкілясь. У хвилини «тотальної загрози» Жан пропонує озброїтися терпінням, розумом і культурою; логік для самого себе намагається встановити, африканський чи азіатський це носорог, з одним чи з двома рогами; інші взагалі здатні лише на те, щоб охати та ахати. Навіть тоді, коли в носорогів поступово перетворюються чоловік мадам Беф, вона сама, Жан, логік...

З кожним днем число цих перетворень катастрофічно збільшується. Але усі, кому ще пощастило залишитись у «колективі» людей, бездіють і погоджуються з визнанням Жана: «А я скажу, що це зовсім не так уже й погано. Зрештою, носороги такі ж істоти, як і ми». Або мовчазно слухають Дюдара: «Може, це чудеса природи, дивацтва, вередування, гра — хто знає... не може бути справжнього пороку в тому, що природне... хто може знати, де добро, а де зло? де закінчується нормальне й де починається аномальне?» Або приєднуються до позиції Дезі: «Найрозумніше — дати на вулиці дорогу носорогам і йти далі; треба звикнути».

Нарешті носорогами стають усі мешканці міста. Більше того, згодом усі починають вірити, ніби огидні голови носорогів стають все красивішими, а їхнє несамовите ревіння звучить як наймелодійніша музика. Чудовиська гос-

подарують уже всюди — на телефонній станції, на радіо, в державних установах, у серцях і думках мешканців міста. Людський вигляд має тільки один Берамже. «Я за вами не піду,— звертається він, знесиленій, до носорогів.— Мені не стати чудовиськом. Один проти всіх! Я остання людина і я залишуся людиною до кінця. Я не капітулюю». Позбавлений будь-якої підтримки, не маючи змоги на щось чи на когось спертися, Берамже просто втішав себе своєю індивідуальною «свободою». Проте в нього — ні перспектив, ні шансів хоч трохи протриматися серед «опосорожених», не кажучи вже про перемогу над ними. Його стоїцизм удаваний...

За словами К. Маркса і Ф. Енгельса, в експлуаторських суспільствах, у цих «сурогатах колективності», особиста свобода існувала *лише* для індивідів, що розвинулися в межах пануючого класу і настільки, наскільки вони були індивідами *цього класу*. Це була «колективність» одного класу проти іншого, свобода одних за рахунок інших. Трудящий же індивід, як це показано в попередньому розділі, не тільки змушений задовольнятися свободою «добрих намірів», замурувати її під власною черепною коробкою, але й — внаслідок ілюзорності суспільних відносин, фетишизації речей — залишати поза увагою «виробництво самого себе» як суспільної людини, втрачати навіть правильне уявлення про власну сутність, мету й завдання особистого індивідуального буття. Та драбина, завдяки якій відбувається «оносорожування», надто висока й багатоступінчата, її внутрішні механізми збагнути важко. Однобічний прояв індивідуальності здається породженням самою індивідуальністю, а не однобічністю й ущербністю того суспільства, в якому ця індивідуальність формується й функціонує.

З соціалізму і з соціалізмом людина одержує свободу брати участь у вільному творенні суспільних справ, у тому числі й культури, мистецтва, свободу робити те, що

відповідає свободі інших. Це і є реальна та справжня, а не уявна й ілюзорна свобода. Адже відтепер народжується та колективність, в якій мої знання виступають продовженням знань усіх членів колективу — братів по зброї, по класу; створені мною культурні цінності збагачують інших; моя особиста інтелектуальна сила розширює духовний світ кожного, хто не є «мною». Це помпозення сили суспільства па творчі здібності кожної особи й навпаки. В комуністичному суспільстві «...те, що я роблю з моєї особи, я роблю з себе для суспільства, усвідомлюючи себе як суспільну істоту»<sup>1</sup>. Завдяки цьому тут необхідністю стає не обмеження свободи, як це має місце в умовах приватної власності, а найширше й найінтенсивніше її розгортання для кожного і в кожному. Така неспростовна внутрішня логіка й діалектика комуністичного буття.

Ніби звертаючись саме до цих філософських узагальнень, поетичним словом викарбовує цю логіку Андрій Малишко в книзі «Полудень віку»:

Середина двадцятого віку, іди  
І постукай людині в незамкнену хату.  
Не зловісним пожаром, не криком біди  
І не клетою бою у ніч розіп'яту.  
Сонце краще горить — серединою дня,  
Доспівають сади — серединою літа.  
Ти ж мені і товариш, і брат, і рідня,  
Вік двадцятий, надія, не горем словита.  
Я з тобою навпіл все життя поділю:  
Хліб, і сіль, і краплину гіркого жалю,  
Краплю щастя — на двох і дихання любові,  
Клекіт серця мого розпацілого в слові  
У твоє, у столітнє, як хочеш, віллю.  
Тільки йди поміж люди, ставай на роботу  
І чоло не втирай від солоного поту.  
Вік прожити — не ниву пройти гомінливу,  
Ну, а ти вже із памі пройди тую ниву!

<sup>1</sup> К. Маркс п Ф. Енгельс. Из ранних произведений. М., Госполитиздат, 1956, стор. 590.

Звичайно, ні соціалізм, пі навіть вища його фаза — комунізм «не роблять кожного Рафаелем». Зате той, як зазначав К. Маркс, «в кому сидить Рафаель», при комуністичній формації здобуває соціально необмежені можливості для безперешкодного розвитку своїх здібностей<sup>1</sup>.

Соціалізм усім талантам з народу падає умови для розвитку природних задатків, для здобуття освіти, знань, удосконалення творчих здібностей. Вже в перші роки Радянської влади В. І. Ленін піклувався про те, щоб в консерваторії, художні училища та інститути, в театри, в літературу йшли люди з трудящих, щоб вони зростали духовно, професійно, творили в усю шпирочінь своєї душі. В ім'я цього Радянська влада надала в розпорядження народу усі скарбниці культури.

Соціалістичний лад відчинив двері у велике мистецтво трудящим усієї країни, талановитим представникам усіх націй і народностей нашої багатонаціональної держави. Саме тому народи, які в минулому нерідко не мали своєї літератури, музики, живопису, сьогодні по праву пишуться Ч. Айтматовим і Є. Сєркебаєвим, Ю. Рїтхеу і К. Кулієвим, М. Джалілем, М. Ауезовим і багатьма іншими митцями. Яюсь до революції на сцені актового залу Київського університету виступав український хор, але українські народні пісні виконувалися в цей вечір... французькою мовою, бо царські власті не дозволяли включати в концерти пісні нашого народу рідною мовою. Нерідко митці-патріоти змушені були йти на подібні хитрощі, щоб донести національне мистецтво людям. А тепер Україна — держава небаченого злету освіти і культури, що дала світові таких титанів, як П. Тичина й О. Довженко, В. Сосюра й Ю. Яновський, М. Рильський і А. Малишко.

...Не тільки буденним виконанням своїх робітничих обов'язків зайняті Дмитро Череди, Євген, Лєоня Шляхтич,

---

<sup>1</sup> Див.: К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 3. стор. 374.

Гриша Фрусін, інші герої роману П. Загребельного «З погляду вічності». «Кінчається зміна — та не для нас. Люди квапляться додому, люди кудись поспішають, дець їх там ждуть, щось їх вабить — ми зостаємося в цеху.

— Працювати просто від такої години й до такої нецікаво, — каже Шляхтич. — В людині повинні бути вищі інтереси... У людини повинні бути вищі цілі. Як у Лепіна. Отак, хлопчики мої»<sup>1</sup>.

Вищі цілі ваблять не лише Шляхтича. Хлопці палять сигарети з фільтром, сперечаються, часом не погоджуються один з одним, носять модні галстуки або черевки, але коли йдеться про кровне для них — оті нові, так потрібні державі труби, — вони стають єдиним організмом, наснагу якого живить переконаність у суспільній користі свого шукання, жагуче прагнення помножити «коефіцієнт корисної дії в людині». Л. І. Брежнєв цілком правильно підкреслив на XXIV з'їзді КПРС, що «соціалізм не тільки відкрив трудящим масам широкий доступ до духовних цінностей, а й зробив їх безпосередніми творцями культури»<sup>2</sup>.

Знищення соціальних бар'єрів у творчій діяльності митця — це чи не найосновніше, чим характеризується свобода творчості в державі комуністичної формації. Це головне завоювання Жовтня для діяльності художників.

Іншим істотним фактором творчої свободи митця є завоювання для мистецтва реальної можливості відбивати життя мільйонів трудового народу, розкривати красу й велич душі трудящих, повсякденно спілкуватися з людьми, а не з купкою естетів-снобів. Саме соціалістична революція відчинила трудящим двері до найкращих художніх надбань людства, зробила їх вимогливими цінителями іс-

<sup>1</sup> Павло Загребельний. З погляду вічності. К., «Дніпро», 1970, стор. 74, 75, 76.

<sup>2</sup> Матеріали XXIV з'їзду КПРС. К., Політвидав України, 1971, стор. 102.

торичної культурної спадщини, активними учасниками мистецького життя.

Переконаність автора в існуванні людей, які відгукнуться на його думку, які не залишаться байдужими до його хвилювань, є необхідною складовою частиною почуття творчої свободи і творчого процесу взагалі, бо без такої переконаності, без усвідомлення суспільного призначення особистої діяльності талант не може творити вільно й патхненно. Жага відгуку сучасників на відтворене в художніх образах потрібна кожному митцеві, незалежно від того, перебуває він на вершині мистецького Олімпу чи десь біля його підніжжя. І тільки соціалізм уперше в історії поєднує митця з тим, для кого він творить, — з народом. Завдяки цьому художник здобував такі джерела творчого заряду, мистецького патхнення, про які колись можна було тільки мріяти, але які майже ніколи не здійснювалися.

Соціалізм пробудив мільйони до творення краси, до активної участі в цьому творенні. Думка: «Революція зробила мене митцем», — належить не тільки С. Ейзенштейну чи О. Довженку, а й В. Впшневському, П. Павленку, Л. Соболеву, О. Фадєєву та багатьом іншим видатним діячам радянського мистецтва. Всеволод Впшневський відзначав в одній із своїх статей: «У життя і мистецтво мене, як і багатьох письменників, вводила партія і Червона Армія. Жовтень розгорнув широку дорогу»<sup>1</sup>. «Не будь революції, я, може, так би й зачахнув на нікому не потрібній релігійній символіці або розгорнувся... не в той і непотрібний бік»<sup>2</sup>, — зізнавався С. Єсенін.

«Жовтнева революція дала мені все... якби не було революції, — писав О. Толстой, — в кращому випадку мене б

<sup>1</sup> В. С. Впшневский. Статьи, дневники, письма. М., «Советский писатель», 1961, стор. 31.

<sup>2</sup> С. Есенин. Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 5. М., «Художественная литература», 1961—1962, стор. 276.



чекала доля Потапенка: сіра, безбарвна діяльність до-революційного середнього письменника... До 1917 р. я не знав, для кого я пишу... Зараз я відчуваю живого читача, який мені потрібний, який збагачує мене і якому потрібний я»<sup>1</sup>. Досвід художника, глибокий розум дав О. Толстому переконаність у необхідності покинути сите життя в еміграції і повернутися у Росію, яка вже в 20-х роках розкрила нові, грандіозні можливості для митця. «Я не був вільним, коли, як і всі, носив модну зачіску, читав Каутського, тікав у бегему... Справжню свободу творчості, широчінь тематки, багатство тем, яке не охоплюється одним життям,— я пізнав тільки тепер, коли оволодіваю марксистським пізнанням історії»<sup>2</sup>,— підкреслював у 1933 році автор «Ходіння по муках».

Із спільного життя з народом, з партією таланти нашої країни черпали й черпають вогонь натхнення, ясність та яскравість погляду на життя, на необхідність своєї власної діяльності. «Я прожив довге життя, зустрічався і вів бесіди з багатьма чудовими людьми і добре пам'ятаю, як у буремний романтичний час ми, художники, набирали впевненості й мужності в щоденному спілкуванні з героями жовтневих боїв. Золотий літопис радянського образотворчого мистецтва почався знаменитим ленінським планом монументальної пропаганди. У думках ми мимоволі звертали погляди до самого Леніна»<sup>3</sup>,— згадував лауреат Ленінської премії скульптор С. Коньонков.

...Народ хочеться зробити: сплю — і бачу його, їм — і думаю про нього, п'ю — ввижається мені він, він один, цільний, великий, непідфарбований і без нудносолодкого,— писав М. Мусоргський, починаючи свою оперу «Хо-

---

<sup>1</sup> Алексей Толстой. О литературе. М., «Советский писатель», 1956, стор. 134—136.

<sup>2</sup> Там же, стор. 158.

<sup>3</sup> Див.: «Литературная газета» від 28 грудня 1963 року.

ванщина». Яких труднощів, якої боротьби коштувало це за царизму! Соціалістична революція назавжди знищила ці труднощі, надала митцеві безмежну свободу творити для народу і про народ. Саме соціалізм здійснив ленінське побажання: мистецтво повинно належати народові! І в цьому — одне з найяскравіших свідчень свободи творчості художнього таланту в умовах комуністичної формації.

— Слухай і мовчи! — звертається до засліпленого огидними почуттями чернеця герой п'єси О. Левади «Фауст і смерть» Ярослав:

Гадюкою... Гадюкою слізкою  
з мою оселю вийти ти припова,  
щоб каламуттю чорної отрути  
затъмарити для мене сонця світ...  
Приділ несхибно вибрав ти сьогодні,  
але забув, що вже не ті часи,  
коли отруйні стріли єзуїтів  
на смерть вражали душі і серця!  
Людина я, й навколо мене — люди,  
і, навіть біль тамуючи душі,  
ми не сплямуєм людяності прапор  
і честь свою в болото не жбурнем.  
До того ж, знай, що не порив гордині  
мені накреслив трасу аж до зір,  
але мільйонів воля непохитна,  
і в ній моєї сили джерело.

Творчість в ім'я людей піднесла Ярослава на найвищі орбіти злету людської думки — на «трасу аж до зір». І тому повністю заповненому власною «самістю» Вадимові врешті-решт нічого не залишається, як сумно визнати:

О господи! Нема для мене місця  
на цій Землі. Тут — Ярослава світ!  
А я по ньому вовком самотнім  
бреду наосліп — вовком самотнім,  
самотнім вовком між людьми живу...  
А-ву-у!.. А-ву-у!.. А-ву-у!..

Як і завжди, в наші дні Комуністична партія розкриває нові горизонти розвитку літератури та мистецтва. Перехід до комунізму означає всебічний розвиток свободи особи і прав радянських громадян. Краса стає принципом праці в усіх галузях, художнє начало все більше пронизує діяльність кожної людини. Таланти розгортають здібності в усю широчінь, на повну глибину, правдиво відображають соціалістичну дійсність, натхненно відтворюють все нове, справді комуністичне, таврують те, що заважає рухові суспільства вперед. «Працівники радянської культури і мистецтва,— підкреслювалося на XXIV з'їзді КПРС,— виховані Комуністичною партією; вони живуть ділами і помислами свого народу, їх творча доля невіддільна від інтересів соціалістичної Батьківщини»<sup>1</sup>. Не зводити багатогранність життя до вже розв'язаних проблем, не консервувати уявлення й погляди, які йдуть врозріз з тим новим, що внесено в практичну і теоретичну діяльність, а глибоко й високомайстерно відтворювати сучасність,— ось до чого закликає партія радянських майстрів мистецтв.

Щасливий митець, у якого суб'єктивність його почуття сходиться з великими справами епохи й народу. У нього немає тоді нестатку в думках і темах. Життя бере його до себе на постійну й гарячу роботу. Безперечно, у творця художніх цінностей можливі невдачі втілення, певні «муки творчості», навіть прорахунки, тому що життя, яке йде вперед, вимагає від художника нового, реального виразу, нової пластики, нових роздумів та узагальнень. Але ці невдачі у митця соціалістичного реалізму породжуються не соціальними умовами нашого суспільства. Безмежно відданий комуністичним ідеалам, митець завжди сповнений постійних пошуків істинної правди та справжньої краси, щирого прагнення ввібрати в себе кращі риси на-

---

<sup>1</sup> Матеріали XXIV з'їзду КПРС, стор. 101—102.

роду, а потім — через вірші, пісні, фарби, мелодії — повернути цей золотий слав своїм сучасникам.

Той не митець, хто до океану людського розуму не додав жодної своєї краплі, хто в глибинах людських почуттів не залишив свого неповторного сліду, хто хоч якоюсь мірою не зробив світлішим людській погляд на світ. І якщо таке «соціальне замовлення» виконується важко, ціною напруги всіх моральних та інтелектуальних сил митця, ми не маємо підстав вважати його «несвободою», бо саме через таке напруження і навіть перенапруження створюються духовні цінності, які звільнюють народ від затьмареності думок і почуттів, від розчарувань у житті, від брехні й користолюбства, кличуть до боротьби, до правди, краси й служіння людям. Це найвища творча свобода, коли митець може сказати про себе словами М. Алігер:

Я не вмю, хоч би як старалась,  
На людей дивитись звіддалік.  
Просто, бачите, жива їх радість,  
Біль — усе моїм став навік.

*(Переклад з російської В. Струтинського)*

Щоб переплвти річку, яка тече швидко, треба намагатися брати трохи вище потрібного місця, бо течія знесе. Так і в творчості: треба брати вище, глибше, дивитися далі буденних випадковостей, інакше автор залишиться позаду бурхливого потоку людських справ, сподівань, прагнень. Треба жити з людьми і для людей, пам'ятаючи, що природне проростає в серці або злаками, або будьяками, і вирощувати в собі «сонячні злаки». Адже, за словами М. Горького, думка митця — завжди публічна думка, вона віддається всім, і якщо вона хвора, то заражає всякого, хто до неї доторкнеться.

Партія і народ завжди відстоювали й відстоюють здорове, глибоке, розумне, правдиве, потрібне людям мистецтво. Для комуністичного суспільства велика втрата, якщо

людина не стала творцем цінностей для народу. Свобода в нашій країні полягає в необмеженому праві натхненно робити те, що сприяє свободі суспільства. Відсутність приватної власності, соціальної нерівності, повага до себе й до інших, особисте духовне збагачення, відносини братерства, товариства, взаємодопомоги, помноження сил одного на силу всіх, вільна творча праця, свобода розвитку індивіда — ось що таке комуністична свобода творчості, якщо сформувати її в найзагальнішому вигляді.

Ще К. Маркс і Ф. Енгельс зазначали в «Німецькій ідеології», маючи на увазі остаточну перемогу комунізму: «В усякому разі при комуністичній організації суспільства відпадає підпорядкованість художника місцевій і національній обмеженості, що цілком впливає з поділу праці, а також замикання художника в рамках якого-небудь певного мистецтва, завдяки чому він є виключно живописцем, скульптором і т. д., так що вже сама назва його діяльності досить ясно виражає обмеженість його професійного розвитку і його залежність від поділу праці. В комуністичному суспільстві не існує живописців, існують лише люди, що займаються і живописом, як одним з видів своєї діяльності»<sup>1</sup>.

Отже, при комунізмі людина має змогу проявляти всі різнобічні свої здібності, а не концентрує їх винятково в одній якійсь галузі, поскільки в безкласовому суспільстві відпадає необхідність жити і працювати тільки заради заробітку, для задоволення лише своїх індивідуальних потреб в одязі, їжі та житлі. Людина комуністичного суспільства — це духовно й фізично гармонійно розвинена особа, член колективу, в якого широкі й високі інтереси, думки і прагнення. Це справді вільна особа, якої не знала вся попередня історія. Гляньмо на «державно мислячих» героїв творів О. Довженка: Сава Зарудний, Іван Ор-

---

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 3, стор. 375.

люк, Щорс, Мічурін, Василь, Іван Кравчина — це не просто особи, яскраві індивідуальності. В кожному з них — втілення духу, характеру, філософського розуму народу. В історії кожного з них — історія епохи.

Оглядаючи широкі поля пшениці, йде степом генерал Федорчепко з «Поєми про море», якого дід попросив: «Прийди додому пішки». Немов кораблі в морі, плывуть по степу комбайни. Вдалині спній-синій Дніпро, а там, у далеких мареві, піби зграйка білих голубів, рідне село. «Як багато щастя знав я в житті! Щастя боротьби, напруження волі, труда. Щастя любові, й грізних битв, і перемог мого народу у велетенській боротьбі труда з капіталом. І щастя моїх перемог. Адже це я — босній пастушок — ганяв тут чужі отари, натер тут перші мозолі на дитячих руках. Я бродив по незайманых берегах великої моєї ріки, — линуць думки цієї давно поспіволі людини. — Тут пройшло моє босоноге дитинство і моя буремна юність... Тут діди мої запорожці стояли на сторожі народу два з половиною століття, і сам я кров свою пролив, і ворог біг, тікав мій враг передо мною...»<sup>1</sup>

На важких фронтових дорогах пізнав генерал велике людське щастя. І ніщо не здатне розірвати його кровну єдність з землею, де «пройшло босоноге дитинство», з людьми, волею яких мужніла й повертала свої дари земля, працею яких і тепер твориться все найпрекрасніше в світі.

Протягом століть панування речово-грошових відносин об'єктивно приводило митця до жахливих суперечностей: до внутрішньої боротьби між індивідуальним почуттям і суспільним обов'язком, між словом і ділом, між тим, що хотілося б сказати у своєму творі, і тим, що фактично можна сказати в умовах класового суспільства...

---

<sup>1</sup> Олександр Довженко. Твори в трьох томах, том II. К., «Дніпро», 1959, стор. 76.

Скільки людських трагедій, важких душевних мук породжено цими суперечностями. Лпше той, хто остаточно відмовлявся зрозуміти сутність суспільного життя, не знав тих мук. Але тоді він вже ставав рабом повсякденності, а не справді вільним художником.

Більше того, капіталізм породжує в людині, якщо вона підкоряється його моралі та «ідеалам», такі почуття, які аж ніяк не є «поетичним предметом». Колись Джон Рескін слушно зауважив, що дівчина може співати про втрачене кохання, але скнара ніколи не співатиме про загублені гроші. Капіталізм же виховує у своїх «спнів» необмежене прагнення до індивідуального володіння річчю, до паживи, а такі прагнення, зрозуміло, не являються «поетичними». Вони не можуть стати загальнолюдськими. З ними не можна звертатися до широких мас народу.

Хіба що тільки для себе та купки собі подібних може бути «цікавим» і «цінним» здичавілий до егоцентризму Жан-Батист Кламанс, персонаж повісті А. Камю «Падіння». Він високий, широтою плечей і обличчям схожий на гравця в регбі. У нього хороші манери, культурна мова, вихолені нігті. Він хвацько водить автомобіль, подобається багатьом жінкам. Оце і все, що має Кламанс. В усьому іншому він — порожня посудина, людиноподібна істота, якщо не сказати просто — тварина. Як же інакше назвати молодика, котрий, вгледівши, як топиться в річці жінка, спокійно йде докурювати свою цигарку, і радіє від того, що під час війни в одному з кварталів Амстердама гітлерівці водночас знищили та відправили в концтабори 75 тисяч євреїв? «Я шукав,— признається він,— тільки насолоду і перемогу». Тільки брати, нічого не віддаючи,— такий його девіз. Оточити себе брехнею, бо правда засліплює. В брехні — ніби в темряві: можна припинювати, обкрадати інших, вихвалити рабство в усіх його формах, без кінця повторювати високопарні слова про «недорганість» особистості тощо. Цілком закономірно, що до

таких «героїв», як правило, не прислухаються й піхто з неотруєних егоїзмом не виявляє бажання наслідувати їхній приклад.

Художник, вихований в душі буржуазної моралі, фактично обкрадає себе, збіднює власне серце, виношуючи в ньому почуття, про які соромно й не варто розповідати людям. Чесному талантові в капіталістичному суспільстві принципово ворожий світ чистогану й наживи. Тому дуже часто мистецтво в тих умовах змушене називати себе «окремим», «чистим» світом, не пов'язаним з «брудною прозою» повсякденності, ізолювати себе від реального сучасного життя, «тікати» у сферу ілюзорної «свободи духу».

Комуністичне суспільство, навпаки, створює всі соціальні умови для справжньої, а не фіктивної, свободи художньої творчості. Назавжди знищивши класовий антагонізм, приватну власність та експлуатацію людини людиною, комунізм таким чином знищує:

*відчуженість праці.* У праці віднині людина розкриває свої творчі здібності, стверджує свою гідність, честь, виявляє своє внутрішнє багатство;

*відчуженість продукту праці.* Разом з усіма членами суспільства людина стає повновладним господарем того, що виробляється нею;

*відчуженість людини людиною.* Між членами суспільства стверджуються стосунки справжньої дружби, взаємодопомоги, товариства, ліквідується конкуренція, наживання одного за рахунок приниження іншого;

*відчуженість людини від суспільства.* Зникає діаметральна протилежність між суспільними та індивідуальними, особистими інтересами, народжується їх гармонійний нерозривний зв'язок.

Отже, комуністичний лад робить особу людиною в найвищому розумінні цього слова — громадянином, рівноправним членом суспільного колективу, активним борцем за загальнонародні інтереси, всебічно розвиненою, духовно



багатою індивідуальністю, висококваліфікованим майстром своєї справи, особою, для якої власні здібності, таланти мають цінність остільки, оскільки вони об'єднують її з масами, оскільки вони корисні для тисяч мільйонів трудящих.

З міркою підозри й недовір'я, з прагненням «викрити», «звинуватити» старших за віком підходить спочатку до людей Наташа, героїня п'єси В. Собка «Далекі вікна». Старші завжди здаються молодим трохи заскорузлимим й «зіпсованим» життям або диваками й такими собі «гвіздками» в житті. І справді, в кожному з п'яти виявлених в місті Федорів Коваленків героїня знаходить чимало такого, з чого може навіть поіронізувати сучасна молода людина.

Але помилилася Наташа. Вона шукала в людях те, що роз'єднує їх, прагнула бачити в кожному брехуна й боягуза, що ховається від аліментів. Їй спочатку не збагнути, що є безліч інших, справді високих і невід'ємних рис радянської людини. В тому будинку, адресу якого не називає жодний паспортний стіл, лежить нескорений духом і сповнений творчих дерзань справжній батько героїні. Горе, каліцтво не зламало в ньому любові до життя. Хіба що зробило його трохи імпульсивним, знервованим. І нерідко саме тут збираються фронтові друзі, співають пісень, згадують відшумілі бої. Кожний пам'ятає про іншого, і, коли випаде необхідність, негайно ж покине свої щоденні справи, щоб стати в ряди борців за свободу рідної землі. Тільки власними очима побачивши в «кумедних» своїх «батьках» це внутрішнє горіння, цю бойову готовність номер один, зрозуміла героїня п'єси обмеженість своїх критеріїв у оцінці тих людей, з якими звела її доля.

Своїм митцям комунізм надав рівні *можливості* для всіх, хто мав покликання бути художником, забезпечує свободу художньої творчості шпрокких пародних мас.

У комуністичному суспільстві самим способом життя художникові гарантуються всі громадянські свободи, якими користується народ. Вперше у багатовіковій історії людства комунізм поєднує митця з народом, робить його вихідцем з народу, захисником і виразником прагнень трудящих. Невипадково на V з'їзді письменників СРСР так переконливо звучала думка про «нетурпистичні стосунки з життям» у виступах С. Михалкова й О. Шестинського, С. Наровчатова й Ч. Айтматова, багатьох інших майстрів слова.

Глибокий, правдивий зміст криється й у роздумах Р. Рождественського на останньому письменницькому з'їзді про кровний зв'язок сучасного письменника — літописця народного подвигу — з усіма історичними подіями в долі нашої країни, афористично сформульованими в рішучому запитанні з моорівського плаката: «Ти записався добровольцем?», у конармійському: «Да-а-вш!!!», у короткому написі: «Райком зачпнено. Усі пішли на фронт», у ключовських словах: «Велика Росія, а відступати нема куди. Позаду Москва!», у післявоєнному: «Підкорись, Єнсей!», у всесвітньовідомому гагарінському «Поїхали!». Та й виступаючий від імені молодого покоління радянських поетів Є. Євтушенко теж анітрішечки не перебільшив, коли дітьми Великої Вітчизняної війни, важких післявоєнних років, дітьми партійних рішень назвав майстрів слова, які народилися в 30-ті роки, а в 60-ті роки, змужнівши, добре зрозуміли, що слово «письменник» у нас звучить, як «учитель».

Завдяки таким специфічним рисам комуністичної формації стає реальною розмова автора художніх творів з народними масами як рівного з рівним, як вільного з вільним, як друга з другом. Відбувається постійне спілкування художника з величезною аудиторією людей, взаємне збагачення, духовне зростання, чого не було й не могло бути в експлуататорських формаціях. Тільки комунізм,

підкреслює М. З. Шамота<sup>1</sup>, дозволяє художникові жити серед людей з відкритим серцем, оскільки лише безкласове суспільство виховує в людині такі думки й почуття, з якими не соромно звертатися до людства.

Тільки наш лад здатний створити позбавлену пороків минулого, справді вільну людину, яка і в своєму особистому житті керується найвищими суспільними критеріями, яка стає справжнім борцем за красу та істину. Він ліквідує ті суспільні сили, що спекулюють на складностях людського пізнання, свідомо заважають шукати і знаходити істину. Перед митцем розкриваються необмежені можливості для розуміння, образного осмислення великої правди життя, для партійного, загальнонародного відображення сучасності й перспектив суспільного руху вперед.

Комунізм створює новий тип ставлення художника до життя, формує нову, не відому раніше, дійсність — нову людину з її новим внутрішнім світом, нові відносини між людьми в праці й побуті, нові ідеали, мрії тощо. Все це також колосально збільшує горизонти художньо-образного осмислення реальності. Разом з мільйонами трудящих митець стає борцем за практичне освоєння і перетворення світу. Зникає соціальна «відчуженість» його від окремих сфер суспільного життя. Будучи повноправним членом єдиного колективу трудящих, художник має можливість про кожна грань життя людей сказати: «Це моє». І якщо він мовою мистецтва не про все може висловитися з однаковою силою, то це зумовлено не соціальним його становищем, а відносною обмеженістю можливостей пізнання дійсності кожною окремою особистістю, зумовлено характером обдарованості, спрямованістю таланту, ступенем духовної зрілості для розв'язання тих або інших творчих завдань.

<sup>1</sup> Див.: М. Шамота. Комунізм і свобода творчості. К., «Наукова думка», 1959; а також: М. Шамота. За велінням історії. К., «Дніпро», 1965.

Соціалістичне суспільство єднає митця з народом, завжди ліквідує «відчуженість» автора художніх творів од справ, прагнень і сподівань своїх співвітчизників. Надійка Очеретна з повісті В. Козаченка «Листи з патрона» — звичайна дівчина, яких у нас десятки й сотні тисяч. Війна перекалічила її життя: вона втратила батьків, сестру, брата, навіть своє справжнє прізвище встановила вже дорослою. Не так склалося, як хотілося б, і сімейне життя — довелося поріднитися з нечесними людьми — свекром та свекрухою, які були їй чужими по духу, намагалися протистояти її чистим пориванням та прагненням. Але усім сством зв'язана Надійка з трудовим та громадським життям, з дівчатами зі своєї бригади на фабриці, з роботою. До неї адресовані і потрапляють оті листи з патрона, що їх написали своїм нащадкам розстріляні фашистами герої Вітчизняної війни. І серед чесних, самовідданих, чуйних людей знаходить вона своє особисте щастя, черпає сили для боротьби з сидорами сидоровичами. «Після нас залишаться наші діла, наше суспільство. Потрібне людям добре діло ніколи не гине», — ось що відстоює в житті Надійка. І тому не сумніваєшся, що вона завжди переможе, не запламує честі, совісті, гідності.

Саме тому, що комунізм породжує кровну спільність життя людини й життя народу, країни, трудящих усього світу, що він назавжди ліквідує «відчуженість» автора художніх творів від повсякденних справ, прагнень і сподівань своїх співвітчизників, ми постійно зустрічаємося з сотнями тисяч прикладів цієї «кровності». Діячі мистецтва соціалістичного реалізму — й на будові Дніпрельстапу, і в нафтовиків Баку, і в металургів Уралу, і на фронтах Великої Вітчизняної війни, і на цілні, і в Братську чи Каховці, і на колгоспних ланах. Усюди, де творить життя сповнений натхнення великий народ-трудівник.

Антоніна Коптяєва в статті «Наше особисте», розповідаючи про власні творчі справи, про конкретні факти, що

стурбувалп її, між тим висловлює те загальне, що властиве кожному справжньому митцеві соціалістичного реалізму, — глибоке бажання постійно сприяти народному щастю, боротися за якнайскоріше усунення недоліків, які заважають людям жити повнокровно й масштабно. На нафтопромислах у Татарії, пише Коптяєва, марно спалюють газ, пояснюючи безгосподарність то молодістю підприємства, то неосяжними багатствами газу в природі, то ще чимось. «А у тебе (письменника. — А. Г.) вже болить серце, а тебе вже не влаштовують ці пояснення: адже летять на вітер невичерпні багатства». Цей невикористаний газ, говорить письменниця, — і шини для автотранспорту, і спирт для промисловості, і багато такого, завдяки чому життя радянських людей може стати кращим. Тому «чисто літературні» справи художника стають складовою частиною його громадянського обов'язку. Життя народу в усіх його проявах — це й особисте, наболіле, власне питання кожного справжнього митця комуністичного суспільства.

Мистецтво в усі часи прагнуло до правди, до спілкування з найширшими колами людей, до можливості бути зброєю практичного перетворення дійсності. Але тільки в комуністичному суспільстві ці невід'ємні прагнення великих художників-правдолюбів усіх часів стають реальною дійсністю, тільки тут гармонійно, цілком природно повднюються правда і краса, ідеал і дійсність, митець і народ, слово і діло, почуття й обов'язок, наявне й бажане. І свобода таланту тепер полягає у здатності визначити особисте місце в житті, знайти своє найспільніше покликання, пройти життєвий шлях так, щоб залишити «троянди й виноград» — красу й користь для сучасників та нащадків, тобто створити глибокі, хвилюючі, високохудожні полотна про свою неповторну епоху. І це не дивно, адже наше суспільство знищує владу речі над людиною і стверджує на землі владу людини над світом речей.

Законом життя стає наявність душевної радості від спілкування з рівними, вільними, щедрими, багатими у думках і почуттях людьми.

Невідкладні справи на землі у Сергія Танченка, героя роману О. Гончара «Циклон». «Своєю» стала та, тепер уже віддалена в часі, епоха воєнних літ, коли нечуванним злетом мужності й духовної краси виплескувала душа простих, звичайних у повсякденному житті радянських людей. Треба зняти фільм, викарбувати на плівці той казковий, велетенський героїзм, бо саме для таких, як Сергій, залишили свій заповіт полегли в кривавій борні з фашизмом. «І хіба не прагнув ти життя саме такого? — запитує автор. — Що у вічній неспокої та в тривогах, у щоденній готовності — одержати завдання й вирушити з кінокамерою хоч на край світу... Чи на якісь зовсім буденні кар'єри...» Весь у полоні цікавості пізнання, у владі своїх ніким не знаних шукань, Сергій подеколи ніби й шторму не помічає, шумів його не чує, увесь задивлений, заслуханий у щось приворожливе, в нерозгадану мову стихії.

Та в хвилини, коли шалений циклон, нищівна сила якого асоціюється в творі з фашистською навалою, губить все живе й прекрасне — і молоде подружжя, і дітей, і старих, і худобу, і споконвічні обжиті місця, — Сергій відкладає всі свої особисті справи.

«Міст обваливсь, потонув, як тонуть у штормах десь кораблі. З людиною, що до останнього фільмувала, поки разом з бетоном мосту пішла в буруни стихії. Так загинув цей непокійливець, шукач, вічний ловець невольного. Зосталось від нього кіногрупі лише щось на легенду схоже. Взірець самовіддачі від нього зоставсь, «півцарства за голікоптер!» та ще отого натхнення шал...»<sup>1</sup> Він зостався переможцем. Завдяки таким, як Сергій Танченко,

---

<sup>1</sup> Олесь Гончар. Циклон. К., «Дніпро», 1970, стор. 224.

«світиться світ. Всюди розіллялося тихе, сріблясте, безкрає... І повинь уже тут не повинь. І небо вже тут не небо, а небеса».

У своїх роздумах про художню творчість, виступах перед співвітчизниками, з трибун усіх міжнародних мистецьких форумів радянські літератори завжди висловлюють щирі думки про власні погляди на роль мистецтва в суспільстві, про зв'язок художника з народом, із сучасністю. «Ні, я не вірю в мистецтво,— говорить Л. Леонов,— яке починається з барабанних маніфестів. У мистецтві можна як завгодно, при одній лише умові — щоб було добре. Форму диктує практична мета художника, гавань призначення, яку кожний серйозний майстер повинен передбачати наперед»<sup>1</sup>. Для радянських митців ця гавань чітко визначена — інтереси народу, інтереси комунізму. Буржуазні ж митці прагнуть протягти життя через «пгольное ушко» однієї єдиної догматичної концепції, мізерної за своїм змістом, — концепції «чистого», «незалежного» мистецтва. Але це — вираз їхньої несвободи, а не свободи. Як висловився на симпозіумі європейських письменників у Ленінграді К. Федін, «...бачення світу лише й спонукає романіста обрати той, а не інший матеріал для свого твору. Погляд на людське суспільство як на світ, що розумно організовується людьми, відповідає тому, що я знаходжу в дійсності, і вона збагачує мене доведенням моєї правоти...»<sup>2</sup>

Цікаво, що думки буржуазних романістів, висловлені під час Ленінградського симпозіуму європейських письменників 1963 р., відбивають їхню невпевненість у силі мистецтва, недовіря до реальної дійсності, відсутність чіткого, послідовного світогляду. «Я не впевнений у тому, що сучасний роман буде ще довго існувати» (Роже Кайюа, Франція); «Ми всі воюємо за нові цінності. Справа

<sup>1</sup> Див.: «Иностранная литература», 1963, № 11, стор. 213.

<sup>2</sup> Там же, стор. 206.

в тому, що ми не знаємо, які ці цінності...» «І коли мене питають, навіщо ви пишете, я можу відповісти лише одне: я пишу, щоб спробувати встановити, чому мені хочеться писати» (Ален Робб-Грійє, Франція); «Не існує ніяких законів мистецтва, ніяких зв'язків його з політикою, соціологією чи ще чимсь»,— твердить Джон Леман (Англія); «Нам важко дійти до публіки... Ми маємо право доступу до мас тільки в тому випадку, якщо ми сподобаємось пануючій еліті» (Жан-Поль Сартр).

Безумовно, талант і комунізм — поняття, які нерозривно пов'язані. Комуністи не «спалюють Рафаеля», не «розбивають Венеру Мілоську», як намагаються зобразити нас наші ідейні вороги. Навпаки, наше суспільство створює соціально не обмежені умови для свободи художньої творчості, вирощує «нових Рафаелів», залишає людству нових, ще привабливіших своєю душевною щедрістю й красою «Венер» та «Афродіт» — в образах Аксінї з «Тихого Дону», Меланії Чобітько з «Соняшника» Гончара, Ульяни Громової з «Молодої гвардії», тієї колгоспниці, що у всесвітньовідомій скульптурі В. Мухіної підвелася поруч з робітником до нечуваннх висот духу людського й небачених творчих перемог.

Звільняючи митця від фальші, загравання з совістю, соціалістичний реалізм за внутрішньою своєю природою вимагає від художника правдивості, чесності, незалежності від чужих його талантові смаків і впливів. Він виражає необхідний, закономірний хід суспільного розвитку, розкриває необмежені простори для творчої уяви, цілісного охоплення світу, ліплення масштабних людських характеристик, забезпечує щастя вільно мислити й діяти. Він робить можливим шлях до свободи через служіння істині, художній правді.

Таким чином, *комунізм — єдиний у світі суспільний лад, який всебічно забезпечує митцеві умови для справді вільної творчої діяльності.*



Справжнє мистецтво завжди служить людині, допомагає їй жити й боротися, розкриває суть сьогоднішнього життя і кличе до краси у майбутньому, зміцнює віру в силу розуму й справедливості, віру в правду й щастя. Воно кличе людину на подвиги. В епоху комуністичного будівництва література й мистецтво стали нерозривною частиною загальнонародної справи, активним учасником творчої праці мільйонів трудящих.

Відтепер найвище задоволення, найдорожча нагорода для митця — висока оцінка його творів народом, усвідомлення того, що думками й почуттями, знаннями й досвідом, вкладеними у художній твір, збагачується погляд людей на життя, повняється радістю та щастям серця і колгоспної ланкової, і будівника нових електростанцій, і підкорювача космічних просторів, і вченого, в лабораторії якого народжуються найсміливіші ідеї та гіпотези. «Мені пощастило, — сказав на V з'їзді письменників СРСР поет О. Шестинський, — бути в тюменській поїзді і в поїзді лєнінградців у Кузбас. І я свідчу, якими душевно оновленими поверталися з цих поїздок письменники. Так загострено відчували ми напружений трудовий ритм, що мимоволі кожний замислювався про вагомість своєї творчої праці порівняно з працею металургів, нафтовиків, орачів, і, навіть, приховувати, якісь з рукописів, що лежали на столі, вже не витримували випробування життям»<sup>1</sup>.

Скільки б не базікали про «нівелювання індивідуальностей», «стандартизацію талантів» апологети антикомунізму, в соціалістичному мистецтві були, є й будуть Довженко й Остап Вишня, Яновський і Сосюра, Рильський і Тичина, Божій і Шовкуненко, Бучма й Мілютенко й багато інших яскравих, неповторних, самобутніх творців прекрасного та виплеканих їхнім талантом героїв і героїнь.

<sup>1</sup> Див.: «Литературная газета» від 7 липня 1971 р., стор. 6.

Самою сутністю нашого ладу митцеві гарантовано право вільно творити в ім'я народу, про народ, для народу. Це і є найвища свобода, про яку мріяли, за яку боролися найкращі сини людства. І зрозуміло, варте заперечення все, що спрямоване на шкоду народним інтересам, на шкоду комунізмові. В нашому суспільстві йдеться не про відсутність свободи, а про вміння користуватися тією великою свободою, що завойована для всіх і кожного партією та народом. Усе залежить від самого митця — від глибини та яскравості його таланту, від його художньої майстерності, знання життя, стійкості світогляду, відданості народові.

Хіба що в єдиному розумінні можна сказати про «несвободу» митця соціалістичного суспільства, в тому, що прозвучало з трибуни останнього з'їзду письменників у виступі С. Михалкова. «Так, радянський письменник, — навів С. Михалков слова поета Є. Ісаєва, — справді не вільний! Він не вільний від своєї вдячності нашим батькам, що ствердили для нас революційне нове, він не вільний від своєї пам'яті, яка воскрешає найбільші випробування, що випали на долю його Вітчизни в боротьбі з фашизмом, він не вільний від почуття любові до Батьківщини, від почуття громадянського обов'язку, від почуття власної відповідальності за виховання молодого покоління, від вдячності Комуністичній партії за все те, що вона зробила й робить для блага народу»<sup>1</sup>. Але про таку «несвободу» можна говорити лише у невласному для цього слова розумінні...

Для справжнього радянського митця свобода — у служінні народові, у створенні справді новаторських художніх полотен про життя і боротьбу своїх сучасників. Бути вільним — це йти разом з народом, створювати духовні багатства для народу, бути попереду народу в розумінні

---

<sup>1</sup> Див.: «Литературная газета» від 7 липня 1971 р., стор. 4.

гостроти, широти й глибини думки, але не над пародом, не без нього. Це означає також бути і разом з партією, бо комуністична партійність — потреба душі радянського митця.

Але разом з тим зростають і вимоги до художника соціалістичного реалізму, адже він — слуга народу, його друг і порадник у житті. «Мало мати талант, — говорив С. М. Сергєєв-Ценський, — треба ще його й вирощувати в собі, розвивати і, головне, берегти. Треба ставитись до свого таланту як до надбання народу, довіреного на строк особистого життя тому або іншому, а за цілісність, збереження і яскравість прояву цього народного надбання відповідаєш ти, носій таланту»<sup>1</sup>.

Народ цінить передусім того художника, творчість якого надихається його життям. Наче перегукуючись з сьогоднішнім днем, В. Г. Белінський писав: «Ні один поет не може бути великий від самого себе і через самого себе... всякий великий поет тому великий, що корені його страждання і блаженства глибоко вросли в ґрунт суспільності й історії, що він, отже, є орган і представник суспільства, часу, людства. Тільки маленькі поети і щасливі і нещасливі від себе і через себе: зате тільки вони самі й слухають свої пташині пісні, яких не хоче знати ні громадянство, ні людство»<sup>2</sup>.

Виправдати високе довір'я народу — велика честь. Вона зобов'язує до глибини думки, гостроти почуття, до безмежної відданості справі, якій служиш. Істинна свобода — в єднанні того, хто творить, з тим, для кого він творить; вона не в словах, не в уяві, а там, де думки здійснюються в практичному житті. Ідея детермінізму, якою ми керуємося при розгляді процесу художньої твор-

<sup>1</sup> С. Н. Сергєєв-Ценський. О художественном мастерстве. Симферополь, Крымиздат, 1956, стор. 186.

<sup>2</sup> В. Г. Белінський. Вибрані філософські твори в двох томах, т. 1. К., Держполітвидав УРСР, 1948, стор. 388.

чості і яка встановлює необхідність у людській діяльності, не відкидає питання про свободу. Лише при детерміністичному погляді й можливе справді наукове розуміння сутності свободи в творчій діяльності художника. Бути з людьми, віддавати їм усі свої сили, помисли й думи — це і є справжня творча свобода художника в її найвищому виразі.

Кожен крок людства вперед по шляху цивілізації був новим кроком до все зростаючої свободи, проте тільки комуністичне суспільство створює соціально не обмежені умови справді вільної творчості, в тому числі й художньої. Таким чином, комунізм є вершиною людської свободи, її справжнім царством.

## «ЗА ВСІХ СКАЖУ, ЗА ВСІХ ПЕРЕБОЛІЮ...»

*(творча свобода й суспільна  
відповідальність митця)*

Вражений гангреною, самотній і спустошений, вмирає в африканських горах колишній талановитий письменник Гаррі, персонаж оповідання Хемінгуея «Сніги Кіліманджаро». Йому тепер байдуже абсолютно все: прийде чи не прийде за ним грузовик, прилетить чи не прилетить літак, вдасться чи не вдасться написати ще хоч кілька рядків. Навіть присутність тієї, що кохає найбільше від усіх, тільки дратує. Стомленість і злість володіють письменником.

У зображенні кількох останніх годин людського життя Хемінгуей уледів набагато більше, ніж просто фізичну смерть Гаррі. Там, де, «заступаючи собою весь світ, тягнеться до неба вкрита вічними снігами, немислимо біла від сонячних променів, квадратна вершина Кіліманджаро», в уривчастих спогадах далекого і близького минулого постає жахлива трагедія творчого шляху буржуазного письменника.

Його щедро обдарувала природа. Він мав талант. Але вже давно, набагато раніше від фізичної смерті, Гаррі вмер морально. За словами Хемінгуея, він «занапастив свій талант, бо прирік його на бездіяльність, занапастив зрадою самому собі і своїм віруванням, занапастив надмірним пияцтвом, яке притупило гостроту його почуттів,

лінощами, сибаритством і спобізмом, честолюбством і чванливістю, всіма правдами й неправдами»<sup>1</sup>.

Все життя обернулося для Гаррі суцільною брехнею. Зрада високим принципам принесла матеріальну забезпеченість і водночас замінила творчій неспокій безтурботністю й байдужістю. Колись самому собі наказував він написати про спустошеність племені тпх, казково багатих, ожирілих від байдювання людей. Колись мав він нагоду затаврувати на сторінках своїх книг те, як його приятель «полетів через лінію фронту бомбардувати поїзд, що віз додому австрійських офіцерів, а коли вони повискакували з вагонів і сипонули врозтіч, розстрілював їх із кулемета». Була можливість написати й про злиденне паризьке життя, про кохання, про соціально значущі події. Але жодного слова не сказав про це Гаррі. І ніколи вже не скаже. Він назавжди втратив здатність хоч якось впливати на хід життєвих подій, на рух часу.

Світ, що оточував його, змусив замовкнути перо. Його душа обросла жиром, як обростає ним тіло боксера, коли той нехтує тренуванням. Кожний день, сповнений комфорту, ситості, презирства до інших, притупляв його здібності й послаблював бажання працювати. Врешті-решт Гаррі зовсім кинув писати. В його душі — спустошеність і самотність. Попереду — тільки фізичний біль, наближення смерті, позаду — лише пустота. Моральна зрада, соціальний опортунізм — хвороба, у тисячі разів жахливіша від гангрені чи ще якоїсь відомої медицині хвороби. Цю хворобу, доки існує буржуазне поневолення людини людиною, вилікувати неможливо.

Зовсім іншими, діаметрально протилежними категоріями мислять, інакше відчуває світ і своє особисте щастя радянський митець. Згадаємо героя одного з ліричних віршів Леоніда Мартінова:

<sup>1</sup> Ернест Хемінгуей. Збірання сочинень в 4-х томах, т. 1. М., «Художественная литература», 1968, стор. 445.

Я зрозумів,  
Що значить вільним бути.  
В складному розібрався почутті —  
В одному з найособливіших на світі.  
І знаєте, що значить вільним бути?  
Адже це значить бути за все в одвіті!  
І за вітхання, сльози, горе й втрати.  
За все відповідальний в повній мірі я!  
За віру, суєвір'я і безвір'я...

*(Переклад В. Стругинського)*

Або наведемо звернені до колективу митців слова видатного українського кінорежисера О. П. Довженка, органічно вплетені ним у текст кіносценарію «Щорс»:

«Приготуйте найчистіші фарби, художники мої. Ми будемо писати відшумілу юність свою.

Перегляньте всіх артистів і приведіть до мене артистів красивих і серйозних. Я хочу відчутти в їх очах благородний розум і високі почуття.

Декоратори, розташуйте їх у народній школі на підлозі, на лавах, на столах на фоні зелених півкуль. Поранених перев'яжіть свіжими бинтами, покладіть їх у ряд, і шаблі покладіть поруч. Хай відпочинуть вони після довгих кривавих трудів. Вдягніть їх — відповідно дорогим спогадам про початок нашої епохи.

Освітіть їх, оператори, чистим світлом, щоб усе прекрасне, що пронесли вони по полях України, відобразилось на їх обличчях повністю і передалося глядачам, і хвилювало серця нащадків високим хвилюванням.

Хай це буде світ вечірній, тихий, як перед святом після довгих трудів.

Хай вони мріють. Не треба їм ні їсти в цей час, ні пити, ні курити, ні зашивати поношений одяг. Не треба звичайних слів, побутових рухів, правдоподібних подробиць. Приберіть геть всі п'ятаки мідних правд. Залиште тільки чисте золото правди. Не опускайте їх в побут. Є війна. Є перемога і відпочинок поміж битвами. Товари-

ші артисти, є перемога, і всі ви її героїчні виконавці. Я горджуся і захоплююся вами.

Вдивіться в себе, — як невпізнанно змінилися ви всі! Так недавно відірвала вас доля від мирної праці, весіль, вечорниць і так багато повідала вам на історичних шляхах України. Як піднялися ваші наміри над побутовими латками, їжею та іншою грою з речами! Які виразні ви самі по собі! Ви — цвіт народу, його благородна юність па гірському привалі. Тихше! Хай ніщо не відвертає вашої уваги. Зараз ми будемо вкладати в уста артистів слова, які навіть не приснились би на чернігівських луках ні їм, ні їхнім нащадкам цілі, можливо, століття, — не поклач їх до подвигу грім пролетарської революції»<sup>1</sup>.

Розуміючи, що мистецтво — не засіб розваг, а трибуна, за допомогою якої люди шукають відповідей на найжагучіші філософські, моральні й політичні проблеми сучасності, радянські митці прагнуть яскраво, крупномасштабно й високомайстерно відтворити образ громадянина ХХ ст. «Все залишається людям!» — доводить усім життям, усією своєю діяльністю блискуче зіграний М. К. Черкасовим академік Дронов з відомого одноіменного фільму. І заради цього навіть смертельно хворий Дронов не відкладає на «потім» жодного земного свого вболівання, яких так багато. У нього злилися воедино особисті, громадянські й наукові позиції.

До речі, таким, як Дронов, був у житті і М. К. Черкасов. За спогадами народного артиста СРСР І. О. Горбачова, цей видатний актор нашого часу «...на сцену входив, як у бій. Він не сюсюкав, він пристрасно наступав, відстоював, переконував... Сам жив за принципами, які стверджував у мистецтві... Зразу після спектаклю я зайшов до нього як до депутата, щоб поклопотати за

---

<sup>1</sup> Олександр Довженко. Твори в трьох томах, т. I. К., Держлітвидав України, 1958, стор. 185—186.



одну стару актрису. Черкасов був уже безнадійно хворий. Він не встиг переодягтися, напівлежав у кріслі, важко дихав. Я зрозумів, що з'явився несвоєчасно, і, пробубонівши кілька фраз про суть справи, поспішив ретируватися. Раптом гукають по театру: «Горбачова — до Черкасова!..» — «Що ж це ти втік? — зустрічає він мене. — Давай про свою справу. Треба ж допомагати людині...» Ось так, буквально до останнього подиху, служив людям»<sup>1</sup>.

У наш час, коли ні на хвилину не стихає боротьба між буржуазною та комуністичною ідеологіями, коли антикомунізм прагне винайти все витонченіші шляхи одурманення мільйонів людей своїми ідеями, вдається до підступних спроб поширити їх у соціалістичних країнах, питання про відповідальність митця перед суспільством стає особливо актуальним.

Яких тільки «свобод» не пропагує сучасна буржуазна ідеологія! У світі капіталу свободі боротьби проти прогресивних сил не заважають, за свободу обливати комунізм брудом платять, свободу перекручувати й підтасовувати факти заохочують. Там важко тільки одній свободі — щиро говорити правду, відверто ставати на бік народних інтересів.

У книзі «Романи про кохання» турецька письменниця Суад Дервіш яскраво показує, чим є насправді буржуазна «свобода» творчості. Совість наказує героїні книги Фатьмі писати твори про борців за щастя батьківщини, розповідати про їх ув'язнення в тюрми, де взимку в'язнів роздягненими підвішують до решіток вікон, де вагітним жінкам не дозволяють спати по вісім діб, де діти вмирають раніше, ніж з'являються на світ. Їй хочеться з'ясувати, чому в буржуазному суспільстві таке знущання

---

<sup>1</sup> Убежденность — душа творчества.—«Правда» від 17 січня 1971 р.

пад людипою став нормальним явищем. Але видавець Ахмед Тюркап згодний надрукувати речі зовсім протилежного спрямування. За його вказівкою Фатьма, щоб мати хоч мінімум на прожиток, щодня має подавати 50 сторінок рукопису... про кохання.

«...Кожного разу, замовляючи їй новий роман, Ахмед Тюркап суворо попереджував:

— Прошу тебе, сестро, — рабом твоїм буду — не підкинь свиню. Мені потрібний звичайний роман про кохання, щоб у ньому не було думок. Ради бога, не потрібно думок! Хай це буде прекрасний сусально-любвний роман. Хай люди в ньому закохуються, плачуть, сердяться, мпряться, але через кохання, тільки через кохання!

...Ахмед взяв рукопис і почав його гортати.

— Сподіваюсь, ніякої політики пема?

— Яка там політика! Роман про кохання, як ти бажав. І жодної думки.

— Піджилки у мене трясуться, коли подумаю: ось надрукую твій роман, а в ньому виявиться пропаганда... Прошу тебе, не зловживай моїм довір'ям.

— Хіба я хоч раз дозволила?

— Було, було. В останньому твоєму романі ледь-ледь не прогледіли... Ти написала про червоні гвоздики. Хлопець прпніс у тебе своїй коханій червоні гвоздики (не могла вибрати іншого кольору, чи що?). Найголовніше — в кінці роману. Там у тебе закохані зустрічаються, здається, на пляжі, й останні фрази такі: «Айсель з надією дивилася. як наближається до неї Джемаль, силует якого вшмальовувався на червоному горизонті. Уся його фігура ніби говорила, що він несе їй радісну звістку». Бачиш? Буквально так і написала «червоний горизонт», та ще «радісна звістка». Ми замість «червоного» написали «блакитний горпзонт»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Суад Дервиш. Любовные романы. М., «Молодая гвардия», 1969, стор. 20, 32, 34.

Наведені в попередніх розділах книги факти й теоретичні висновки переконують, що в лещатах комерції та влади речей над людиною не може бути вільною й художня творчість. У насиченій цікавими літературознавчими спостереженнями та глибокими філософськими узагальненнями книзі М. З. Шамоти «За велінням історії» цілком слушно підкреслено: «Той, хто пливе за течією, може здаватися вільнішим, ніж той, хто перетинає течію або пливе проти неї. Але тільки в тому випадку, коли в нього немає мети. І тоді це вже не його свобода, а свобода течії»<sup>1</sup>. Марксистсько-ленінський аналіз діалектики зв'язків художнього таланту з суспільним життям переконливо свідчить, що свобода буржуазного митця саме і є свободою «пливти за течією», свободою «не мати мети», свободою «течії», а не творця художніх цінностей. Цією ілюзорною свободою можна «п'яніти» в думках, тішити індивідуальну «самість». Зате нею не доводиться користуватися в реальному житті.

Аналогічно до того, як не можна ставити поруч із священним словом «свобода» творчість модерністів усіх відтінків та напрямів, безпідставним було б і пов'язувати їхню «художню діяльність» з не менш священним принципом високої суспільної відповідальності за кожний створений образ, за кожний мистецький твір.

Справді, за що може відповіdatи, що здатний відстоювати в житті самотній індивід, який ні до чого не приростає серцем, нікого й нічого не розуміє та й розуміти не намагається? Яку активну позицію в житті може займати, як може боротися за щастя й свободу інших, скажімо, комівояжер Грегір Замза з новели Ф. Кафки «Перетворення», коли волею авторської фантазії він позбавлений не лише ознак соціальної чи хоча б індивідуальної активності, але й людського вигляду. Він взагалі викинутий

<sup>1</sup> М. З. Шамота. За велінням історії. К., «Дніпро», 1965, стор. 11.

із суспільного життя й покірливо чекає кінця свого «приречення». Ні Замза, ні будь-хто з його оточення навіть на хвилину не замислюються над причинами цього дивовижного «перетворення». Усі змирлися з фактом, усі мовчазно «пливуть за течією», і, насамперед, головний персонаж новели.

Та й зберігаючи людську зовнішність, банківський уповноважений Йозеф К. з «Процесу» того ж таки Ф. Кафки виявляється не більше вільним, ніж Грегор Замза. І ця «людина без властивостей» безпорадна перед суспільними силами, які пригнічують її. Від Замзи його відрізняє хіба тільки те, що він хоч зрідка ще може розмовляти й ходити до слідчих. Ніхто, в тому числі й Йозеф К., не знає, в чому його провинна, за що його весь час тримають під таємничим арештом, що йому інкримінують. Невідомі сили зла він і не пробує з'ясувати. Залишається одне: постійний, незмінний стан безвихідності. А думка про недоцільність боротьби за власні права поступово витісняє інші й стає єдиною.

У дивне становище потрапив би той, хто вдався б до спроби говорити про громадянський обов'язок та вболівання за долю своїх співвітчизників з персонажем вже згадуваної повісті А. Камю «Падіння». Жан-Батист Кларманс не зрозумів би такого співрозмовника. Ні, слуховий аналізатор у нього не пошкоджений. Але це особа, остаточно з'їдена хворобою егоцентризму. Широка палітра людських почуттів та емоцій у нього давно замінена «привілегією крупних звірів»: рахуватися тільки зі своїм настроєм. Зрозуміло, «свій настрій» википав би протест, якщо б Клармансу запропонували «спати на підлозі». Проте це не заважає постійному бажанню, щоб йому служили, прагненню почувати себе «...зовсім вільним від обов'язків перед іншими людьми через те, що завжди вважав себе розумнішим від усіх... а також наділеним довершеними органами чуття».

Колись, у молодості, Кламанс хоч зрідка, бажаючи здаватися ввічливим, допомагав незрячому перейти вулицю, показував дорогу тому, хто заблудився у великому місті. Тепер він абсолютно байдужий до всього, що не зачіпає його я. У нього єдина мрія: мати владу над суспільством шляхом насильства, відчувати насолоду від пригнічування інших, користуватися земними благами, коли заманеться. Щоб усе було як у холодильнику: відчинив і взяв. Аби тільки нічого не віддавати комусь. Тепер йому більше від усіх подобається той російський поміщик, що наказував сікти різками і тих кріпаків, що провинилися, і тих, що вклоняються під час зустрічі. Він страшенно радіє, коли штовхає й збиває з ніг... сліпих на вулиці.

Як і Мерсо з «Чужого» А. Камю, персонаж оповідання «Допит» Гоффредо Парізе абсолютно глухий до суспільного розуміння не тільки створених людиною цінностей, а й самої людини.

«— Ви стріляли з вікна в пішоходів і вбили вісім чоловік. Чи розумієте ви, що зробили?— питають у нього під час допиту.

— Безперечно, я влучив у вісім мішеней з восьми можливих.

— Ні, ви здійснили вісім убивств, причому без наявної на те причини, оскільки ви з цими людьми не були навіть знайомі. Адже ви стріляли навмання, в кого завгодно, чи не так?

— Саме так. Як на полігоні, де мішені — шпалерами, стріляєш, в яку доведеться...

— Однак ви цілились не в дерев'яні фігури, а в живих людей!

— Але ж мішені бувають не лише у вигляді дерев'яних фігур! Бувають і рухомі. В рухому ціль набагато важче влучити, тут потрібна майстерність. Зате задоволення одержуєш незрівнянно більше!

— Але ж ви стріляли не в мішені, а в живих людей, і ви їх убили!

— Ні, я людей, принаймні в загальноприйнятому значенні цього слова, не вбивав. Я просто бив по живій цілі, що переміщується вздовж вулиці. Ви приписуйте мені злочин чи ряд злочинів, які я не здійснював. Адже жодного з цих пішоходів я не знав. Навіщо мені було їх убивати? У мене ж не було збуджувальної причини, якщо, звичайно, комусь не заманеться вважати збуджувальною причиною просте й досить безневинне бажання влучити в ціль з першого пострілу...»<sup>1</sup>

Персонажів з аналогічною «філософією» в сучасному буржуазному мистецтві, на жаль, немало. Подібні приклади для «вільного» світу — явище типове. Ми торкнулися їх, щоб підкреслити: справжня свобода й суспільна відповідальність людини за свою діяльність, поведінку, вчинки стоять поруч, ніби дві одвічні опори земної цивілізації. Проте справедливою виявляється й антитеза: поруч з галасливими вигуками про «абсолютну свободу» у «вільному» капіталістичному суспільстві незмінно крокує соціальна безвідповідальність перед історією, перед людством і культурою. Це, так би мовити, діти однієї матері й тому вони так схожі одне на одного. Схожі до того, що буржуазна думка все частіше й частіше цілком серйозно береться теоретично обґрунтовувати безвідповідальність як норму соціальної поведінки митця, мовчазно погоджується саме з цією «поведінкою». Або тільки зітхає: мовляв, «так повинно бути...».

Пригадується найсолідніший за останні чотири роки форум естетиків світу, присвячений проблемі взаємозв'язків мистецтва з суспільним життям, VI Міжнародний естетичний конгрес, що відбувся 1968 року в шведському

---

<sup>1</sup> Гоффредо Паррзе. Человек-вещь, стор. 173.

місті Упсала. Всіляко уникуючи прямого наукового аналізу питань відповідальності художника перед історією, на різні лади вуалуючи свої думки, буржуазні доповідачі в той же час одноставно наполягали на «шкідливості» втручання суспільства у творчий процес, на «безконтрольності» художньої фантазії й мистецького натхнення. Навіть тоді, коли в актовому залі найстарішого у Швеції Упсальського університету, так зворушливо оформленого чудовими класичними скульптурами титанів-реалістів минулих століть, учені антимарксистського табору не вголосували промов, абсолютно співзвучних Канту чи Шопенгауеру, Фрейдю чи Кроче, Ніцше чи Бергсону, Ясперсу чи Бретону, їхній душевний запал витрачався саме на виправдання байдужого ставлення митців до найзлободенніших проблем сучасного суспільного життя.

У перший же день на пленарному засіданні з великою доповіддю «Мистецтво й насліство» виступив президент Американського естетичного товариства Томас Манро. Певну стривоженість можна було вловити в словах цього маститого, широко відомого вченого, коли той повідомляв про відсутність на його батьківщині достатньої відрегульованості «права власності на вогнепальну зброю», спробував засудити, правда, надто обережно й невизразно, вбивства «заради жартів», що не тільки безмежно поширюються в житті, але й заповнили екран, театр, романи й оповідання. Коли ж ішлося про причини цього лавиноподібно зростаючого загрожуючого явища, Т. Манро не перевищив тих, хто схильний пояснювати «кровожерливість» мистецтва неврозами, слабкістю впливу церкви на людей чи поганим прикладом батьків.

На думку цього теоретика мистецтва, «цензорство», соціальна заборона відтворювати в художніх образах вбивства й жахи «викликали б невдоволеність з боку інтелектуальних лібералів, для яких свобода вираження в ми-

стецтві в майже релігійним принципом»<sup>1</sup>. Мовляв, насильство й вбивства з давніх-давен існували й нічого протестувати проти їхнього поширення в наш час. «Спроба заборонити злочинне мистецтво законодавчим шляхом тепер була б безуспішною. Це могло б принести більше шкоди, ніж користі...»<sup>2</sup> Зрештою Манро тільки й спромігся запропонувати, щоб естетики активніше досліджували порушену ним проблему.

Виступивши проти «цензури» в мистецтві, всіляко відстоюючи свободу вираження індивідуальних настроїв митця і водночас обходячи питання про суспільні причини смакування вбивств у буржуазному мистецтві, американський естетик завершив свій виступ думкою про те, що ніхто не може втручатися в мистецький процес, і коли художники надто схильні до відтворення злочинності, то хай вони діють так, як вважають за потрібне. Байдуже, що створені ними образи спотворюють душі й серця людей, особливо молоді. Передбачати соціальний ефект дії свого твору — то не турбота митця.

Повністю зняв питання про суспільну відповідальність творця художніх образів і автор виголошеної на цьому ж конгресі доповіді «Мистецтво й праця» відомий французький естетик академік Етьєн Суріо. «Серйозна помилка, — зразу ж заявив він, — і, на жаль, досить поширена в наші дні, криється в тому, що вважають, ніби все, що стосується життя мистецтва, повинно класифікуватися з соціальної точки зору...»<sup>3</sup> Мистецтво, на думку Е. Суріо, покликане реалізувати й зберігати сприятливі «життєві

---

<sup>1</sup> Цитується за машинописним текстом виступу Т. Манро на VI Міжнародному естетичному конгресі: Munro, Th. Art and Violence (текст зберігається у автора цієї книги).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цитується за машинописним текстом виступу Е. Суріо на VI Міжнародному естетичному конгресі: Soureau, Etienne. Art et travail.



прикраси», виступати декором, виконувати «комеморативні, церемоніальні» функції і бути «засобом підходу до вищих рівнів людської психіки». Та ще одне: воно — не звичайна розвага, а праця. Оце і все. Вимагати від мистецтва чогось іншого — це значить ставити перед ним «не властиві йому завдання».

На шлях відвернення уваги від розгляду мистецтва як «публічної трибуни», як засобу аналізу суспільного життя (а саме в цьому В. Г. Белінський вбачав його найвище достоїнство) стали й інші доповідачі, що репрезентували на конгресі сучасну буржуазну естетичну думку. «Висловлювання Толстого, що головне завдання мистецтва — передавати вищі релігійні почуття, а також об'єднувати людей у братерській любові,— заявив американський естетик Лоуренс Гимен,— уявляється позбавленим смислу в сучасній критиці. Об'єднуюча сила мистецтва набирає форми саме протилежної тій, яку захищав Толстой... Для сучасних провідних критиків найкращі романи й поезії — це засіб підриву етичних принципів і моральних устоїв». Мистецтво черпає свої сили в своїй аморальності,— вважає Гимен. Його функція — заглиблювати нас у «необізнаність та неусвідомленість», змушувати «іти геть від наших інтелектуальних і моральних категорій».

Це й закономірно. Під час конгресу можна було ще раз переконатися, що, незважаючи на строкатість течій і напрямів у сучасній буржуазній думці, всі вони базуються на ідеалістичному розумінні суті мистецтва, всі заперечують його глибокі зв'язки з реальною дійсністю, особливо з суспільним буттям. «Єдиним специфічним предметом мистецтва,— вважає французький дослідник Жан Дожа,— є довершеність твору... і митець як митець ніколи не керується іншими вимогами, крім довершеності твору. Усі вимоги, які поставили б перед ним соціальні

потреби, були б чужими довершеності так само, як і твір був би шкідливим для мистецтва»...<sup>1</sup>

Виступи буржуазних учених на конгресі мимоволі нагадують слова, сказані колись Блейком. Хай минуло чимало часу, але суть ідеалістичного розуміння творчого процесу в мистецтві залишилася незмінною. Вона зводиться до проповіді індивідуалістського трюкацтва й ігнорування соціальних функцій художнього образу. «Я стверджую, — говорив Блейк, — що, коли йдеться про моє я, я не сприймаю зовнішню дійсність, і вона є для мене лише перешкодою, а не джерелом впливу на мене. Вона ніби багно, що прилипло до моїх ніг, вона не частинка мого я... Я не ставлю під сумнів мій внутрішній погляд більше, ніж коли б я міг поставити під сумнів, вгледівши те, що відкривається перед моїм вікном. Я дивлюся крізь нього, а не за його допомогою»<sup>2</sup>.

У різноголосому сум'ятті думок впевнено й переконливо прозвучав на конгресі змістовний виступ голови делегації радянських учених професора М. Ф. Овсянникова «Свобода творчості й моральна відповідальність». Виходячи з марксистсько-ленінських принципів розуміння суспільної природи художнього слова, М. Ф. Овсянников показав, що фактично митець вільний лише тоді, коли його діяльність мотивується глибоким усвідомленням законів і тенденцій історичного розвитку, коли те, що він створює, служить прогресивним соціальним силам. Справжня свобода впливає із добровільного служіння справі соціального прогресу, із глибокої суспільної відповідальності митця. Великі письменники, живописці, композитори незмінно були людьми з високим моральним характером й володіли гострим почуттям моральної відпо-

<sup>1</sup> Цитується за машинописним текстом виступів Л. Гимена та Ж. Дожа на VI Міжнародному естетичному конгресі.

<sup>2</sup> Цитується за кн.: Lillian R. Furst. Romanticism in Perspective. Macmillan, London, St. Martin's Press, N. I., 1969, стор. 119.

відальності. Безвідповідальні ж дії — це дії раба найгіршого гатунку, раба, якому здається, що він вільний.

Ми погрішили б проти істини, якби обійшли мовчанкою той факт, що окремі буржуазні мислителі інколи теж ставлять питання про моральну відповідальність, часом теж вдаються до роздумів про місце й роль художника в сучасному політичному житті. Проте важливе інше: як розв'язується це питання, до яких практичних висновків воно зводиться? Як співвідноситься це розв'язання з марксистсько-ленінським розумінням поставленої проблеми?

Серед зарубіжних учених найяскравіше і найвідвертіше ідею «ангажованості» митця всловив відомий французький письменник, філософ-екзистенціаліст Жан-Поль Сартр. 1948 року у книзі «Що таке література?» він піддав гострій критиці тих літераторів, хто й після колосальних потрясінь другої світової війни відстоював ізольоване від соціально-політичних проблем мистецтво. На думку Сартра, створювані художньою літературою цінності повинні стосуватися «клятих питань» епохи, мати політичний характер, не уникати соціальних функцій. Виступаючи у 1963 р. на Ленінградському симпозиумі європейських письменників, Сартр знову відзначив, що не відмирає критична функція літератури, що «письменник відповідальний перед суспільством, яке створило його, та перед іншими людьми, які створені тим же суспільством», що художнє слово «немивуче в завербованім».

Науково розв'язати проблему суспільної відповідальності митця можна лише базуючись на діалектико-матеріалістичних вихідних позиціях. Однак, скільки б не еволюціонували філософські погляди Сартра, скільки б не визнавав він у своїх книгах і промовах науковий характер марксистсько-ленінського світорозуміння, яку б гучну славу громадського діяча, художника слова не здобував, подолати обмеженість екзистенціалістського розуміння суспільного життя йому ніколи ще не вдавалося. Сартр

докоряс маркспзмові за те, що той визнає детермінізм і нібито «не помічає» відповідальності людини за свої вчинки, прирікає її на підкорення об'єктивним обставинам, владі обов'язку, звинувачує комуністів у «економічному фаталізмі», запереченні свободи вибору тощо. Що ж пропонується натомість?

За Сартром, питання про відповідальність можна ставити лише тоді, коли свобода людини нічим не обмежується. З одного боку, він надмірно розширює проблему, проголошуючи індивіда відповідальним абсолютно за все — за самого себе, за людство, за війни, розчарування, кохання і так далі. Проте тут же й зразу ж застерігає: людина відповідальна тільки в тому випадку, якщо вона *визнає* свою відповідальність. Коли йдеться про відповідальність, суспільство права голосу не має.

Але найголовніше те, що Сартр пов'язує відповідальність, як і свободу, тільки з свідомістю, лише з психологічним станом особи, з осмисленням факту, а не його практичним перетворенням. Єдиний вид діяльності, який визнається французьким мислителем, — це духовна діяльність. Тільки вона, виявляється, надає світові реального існування, тільки вона виступає джерелом усякої активності й визначеності. Разом із свободою відповідальність видається за антологічну структуру людського буття. Як і свобода, відповідальність не має сутності, вона не підкорена логічній необхідності.

Свобода й відповідальність, таким чином, не виборюються в житті. Вони апріорно приписуються людині раз і назавжди, поза суспільними зв'язками індивідуальностей. Людина, на думку Сартра, самостійно створює для себе й долає різні ситуації, надає значення перешкод оточенню, якостям і властивостям речей, минулому та іншим факторам буття. Все відбувається в свідомості. І сама людина, мовляв, обирає, за що і як, залежно від особистого бажання, їй відповідати.

До цього й зводяться екзистенціалістська свобода та відповідальність. Фактично це не переборщення, не практичне подолання колізій буржуазного світу, а виправдання неодмінного прагнення залишити їх недоторканими. Обов'язок врешті-решт оголошується справою суто індивідуальною, виплатково суб'єктивною, бо підкорення людини суспільним нормам, вважає Сартр, — це вже «позбавлення свободи». Таким чином, залишається абсолютно вільним поле для безвідповідальності, оскільки абстрактно подані совість, чесність, добропорядність, гуманність, на яких охоче паполягає екзистенціалізм, — зовсім не ті рушійні сили, якими визначаються і спрямовуються суспільні дії економічно й політично пануючих експлуаторських класів. Доки індивід «осмислює свій вибір», ці класи діють, діють рішуче й наполегливо, часто-густо поглинаючи й самих «осмислюючих» осіб.

Щоб бути вільною, вважає Сартр, людина повинна «проектувати себе», відсторонитися од «людської реальності». А щоб відповідати, вона, за Сартром, змушена звертатися тільки до усвідомлення своїх можливостей «проектувати», «вибирати», бути відповідальною лише перед собою, прагнути не заплямувати власні духовні принципи.

До чого практично приводить така «відповідальність»? Антуан Рокантен з «Нудоти» Сартра, потрапивши до міста Бувиля у розшуках матеріалів про авантюриста XVIII ст. маркіза Роллебоне, менше від усього працює над задуманою книгою. Його охоплює відчуття нудоти. Все йому чуже, абсурдне, випадкове. Навіть Анні, з якою чекає побачення. Ця «людина взагалі» свого часу об'їздила півсвіту, але ніде, в жодній країні, не взяла в свою душу нічого дорогого. У Рокантена нема ні особистих, ні соціальних прихильностей. З однаковою легковажністю висміює він і гуманізм, і соціалізм, вважає принципово неможливою солідарність між людьми. Щоправда, фак-

тично він не такий уже й віддалений від суспільства, як здається. Хоча б тому, що в нього 300 тисяч ф'ранків спадщини, які щомісяця приносять 1200 ф'ранків прибутку. Саме цей ф'актор і забезпечує йому можливість «вільно» залишатися інтелігентом-рантьє, паразитувати за рахунок інших, втішатися «свободою без змісту й визначеності».

Скільки б такий персонаж не виголошував сентенцій про відповідальність, він, будучи непричетним до суспільних процесів, впливати на щось не спроможний, хіба крім одного: не заважати тим, хто справді спрямовує ці процеси. «Відповідальний» по-сартрівськи Орест із п'єси «Мухи» тільки й здатний покинути людей у той момент, коли їм, сповненим сумнівів, так потрібні були розум, воля та рішучі дії вождя. До чогось іншого, крім героїчного жесту, Орест ф'актично не здатний. Такі персонажі й інших художніх творів Сартра: це дрібні духовні буржуа, відчужені один від одного й від боротьби за щасливу долю.

Та й життя самого Сартра багато про що говорять. Літератор енциклопедичного складу, маститий філософ, властитель дум цілого покоління західної молоді, визначний громадський діяч... Чимало вагомих епітетів можна додати до його імені. Це складна, суперечлива фігура ХХ ст. Навіть у буржуазній пресі його вихваляють і лають, підносять і паплюжать.

У книзі «Слова» Сартр багато чого відверто сказав про себе й сам. Дитинство в забезпеченій інтелігентській родині, де всі сімейні клопоти зосереджені навколо єдиного маленького Жана-Поля. І тим не менш — самотній вундеркінд, затурканий словами про його обдарованість. З уст оточуючих — тільки похвали дитині. Сімейні колізії, глибокі суперечності між ріднею, несумісність духовних запитів матері, діда, бабусі до його свідомості тоді ще не дійшли. Раніше він осмислив себе як «культурну

цішність». Леде навчившись читати, Сартр уже й сам хоче писати книги. Переповненість сумнівами. Безініціативність. Усі відомості про життя у цієї тепличної квіткн — з книжок. «Платонік внаслідок обставин, я йшов від знання до предмета: ідея здавалася мені матеріальнішою від самої речі, тому що ідею першою подавали мені в руки і подавали так, ніби вона була самою річчю. Світ вперше відкрився мені через книги, розжований, класифікований, розграфлений, осмислений, але все-таки небезпечний, і хаотичність мого книжного досвіду я плував з привередливою течією реальних подій. Ось звідки взявся в мені той ідеалізм, на боротьбу з яким я витратив три десятиліття»<sup>1</sup>.

В іншому місці книги вже старіючий Сартр зізнається: «Я й не думав про те, щоб піднятися над людьми: я хотів ширяти в повітряному просторі серед ефемерних схожостей світу речей»<sup>2</sup>. Важко сказати щось остаточне щодо першої частини цієї фрази. Друга ж, здається, відбиває джерела тієї концепції свободи та відповідальності, про яку щойно йшлося. Адже далі Сартр пише: «...я загнав плавний прогрес буржуа в свою душу, я перетворив його у двигун внутрішнього спалення; я підкоряв минуле теперішньому, а теперішнє майбутньому... Я творю цих героїв за власним образом і схожістю... Я зробився зрадником і ним залишився. Марно я вкладаю всього себе у все, що затіваю, цілком віддаюсь роботі, гнівові, дружбі — через хвилину я зрікаюсь себе...»<sup>3</sup>

Набагато далі від Сартра пішов, керуючись екзистенціалістською «свободою й відповідальністю», Альбер Камю, який прагнув «не бути солдатом ворогуючих регулярних армій і прислухатися не до наказів командирів, а передусім до слабого шуму надії, народженої, одухотворе-

<sup>1</sup> Жан-Поль Сартр. Слова. М., «Прогресс», 1966, стор. 49.

<sup>2</sup> Там же, стор. 55.

<sup>3</sup> Там же, стор. 163.

ної й підтриманої мільйонами самотніх». Оскільки в суспільному житті нема «нічийної землі», Камю схплювся то в один бік, то в інший, лише здаля висловлюючи поверхові думки про соціальне оточення. Студент Алжирського університету. Суфлер, актор, режисер, драматург у театрі. Есеїст. Співробітник газети. Крах надій у зв'язку з подіями 1936—1937 років у Іспанії. Письменник. Під час другої світової війни якийсь час навіть перебував серед борців французького руху Опору, очолював газету підпільної організації «Комба». Але невдовзі назавжди порвав з усіма, хто, не шкодуючи життя, боровся за свободу Франції, оголосив комуністів винними за гітлерівські казарми, виступив з цілком антикомуністичною книгою «Людина, яка бунтує». Буржуазне суспільство легко приручило Камю. Він уже не «бунтував», став ординарним службовцем реакції. Типовий шлях. Інакше й не міг завершитися той «вільний вибір», що відстоюється екзистенціалізмом, хоч сам Камю власну совість вважав незабрудненою, а себе — пристойною людиною, борцем.

Тисячами видимих і непомітних зв'язків, доводить марксистсько-ленінська естетика, з'єднаний митець із своїм часом, із соціальною дійсністю, класовими, політичними боріннями епохи, з шуканнями, устремліннями, настроями своїх сучасників. Його діяльність завжди обумовлена суспільними відносинами. Яким би вільним не відчував себе митець у власних думках і почуттях, він не буде справді вільним, доки не матиме змоги донести особисті роздуми до мільйонів людей праці, втілити їх у зрозумілих людям книгах, фільмах, симфоніях.

У змозі щиро, відверто вести співбесіду з мільйонами трудящих, знаходити в їхніх серцях відгук на власні радощі й болі, збагачувати їх красою — творче й людське щастя художника, яке нічим іншим замінити не можна. І це обумовлено самою внутрішньою природою тієї діяльності, якій віддає свої сили художній талант.



Справжній художник — завжди трибун, провісник розуму, світла, добра, щастя. В людському житті черпає він натхнення, людям адресує своє пристрасне слово. «Важко уявити собі людину, — справедливо зазначає наш сучасник, письменник Віталій Закрукін, — яка з перших днів життя росла б у самотності, де-небудь на ненаселеному острові, в непролазних джунглях або в пустелі і, не зустрічаючись з людьми, не знаючи людської мови, стала б раптом створювати поеми, оди, ліричні вірші. Адже мистецтво — одна з великих можливостей спілкування людей, і ніколи жоден із художників не створював творів мистецтва без надії на те, що хтось живий їх побачить, почує, зрозуміє... І щасливий той митець, чиї творіння стали надбанням мільйонів людей, схвилювали їх, зробили кращими, добрішими, моральнішими, окрилили сили людини, вселили в неї світлу віру в майбутнє...»<sup>1</sup>

Ще на початку ХХ ст. В. І. Ленін, аналізуючи творчість Л. Толстого та багатьох інших видатних реалістів, прямо наголосив на тому, що справжню оцінку творчості «великого письменника землі російської» може дати лише революційний пролетаріат. Адже тільки він здатний визволити країну від кайданів експлуатації, духовної забитості, суцільної неосвіченості мільйонів людей. З революційною діяльністю партії комуністів, з перетворюючою світ енергією пролетарських мас В. І. Ленін пов'язав створення літератури, яка «...служитиме не пересиченій героїні, не «верхнім десяти тисячам», що пудьгують і страждають від ожиріння, а мільйонам і десяткам мільйонів трудящих, які становлять цвіт країни, її силу, її майбутнє»<sup>2</sup>. Вождь народу був сповнений непохитної віри в таку перемогу. І накреслені ним плани збулися.

---

<sup>1</sup> Віталій Закрукін. Художник и народ.—«Литературная Россия» від 7 лютого 1969 р., стор. 2.

<sup>2</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 10, стор. 30.

Справді, історію духовного прогресу ХХ ст. в наш час просто-таки неможливо уявити без творів Маяковського й Тичини, Шолохова й Головка, Светлова й Сосюри, Ейзенштейна й Довженка, О. Толстого й Стельмаха та багатьох-багатьох інших діячів літератури, сцени, музики, живопису, кіно.

Епоха комуністичного будівництва ще більше підносить роль митця в суспільному житті. Правдиво відображувати життя будівників нового світу, натхненно відтворювати все нове, комуністичне, викорінювати все, що заважає рухові суспільства вперед,— ось які завдання ставить перед діячами літератури й мистецтва наша партія. «Бути літератором Країни Рад,— підкреслюється в привітанні ЦК КПРС IV з'їздові письменників СРСР,— це означає завжди і в усьому залишатися стійким бійцем партії, розкривати героїку комуністичного творення, вести непримиренну боротьбу проти будь-яких проявів буржуазної ідеології. Бути літератором Країни Рад— це означає чуйно вловлювати пульс часу, йти з народом у бій і па будову, жити його ділами й турботами, віддавати йому весь свій талант і майстерність, увесь жар свого серця. Бути літератором Країни Рад— це означає окриляти своїм словом людину, пробуджувати в ній високі помисли й почуття, давати їй радість і естетичну насолоду».

Серед великого комплексу складних завдань, що їх розв'язує зараз радянський народ, однією з найважливіших ланок є прискорення темпів науково-технічного прогресу, який став основним резервом поступального руху соціалістичного суспільства до комунізму. Розгортання науково-технічної революції значною мірою зумовлює також результати історичної боротьби між двома протилежними соціально-економічними системами.

Породжена великими відкриттями ХХ ст. нинішня науково-технічна революція охоплює весь світ і насамперед індустріально розвинуті соціалістичні та капіталістичні

країни. Але за своїм характером, функціями та наслідками ця революція докорінно відрізняється в соціалістичному й капіталістичному суспільствах. По-перше, в умовах соціалізму науково-технічна революція органічно й безпосередньо пов'язана з суспільним прогресом, тут розвиток техніки складає його матеріальну основу. В нашому суспільстві науково-технічна революція зміцнює соціалістичну систему, а в країнах імперіалізму — поглиблює й загострює всі їхні суперечності. Історичний досвід переконливо свідчить, що науково-технічна революція в умовах сучасного державно-монополістичного капіталізму не має адекватної суспільної форми свого втілення. Для цього необхідна заміна капіталістичних виробничих відносин соціалістичними.

По-друге, досягнення науково-технічної революції за соціалізму підпорядковані максимальному задоволенню потреб трудящих, всебічному духовному, інтелектуальному й фізичному їх розвитку. А капіталістичні форми використання цих досягнень зрештою ведуть до посилення експлуатації, зростання безробіття, ще більшого підкорення людини техніці, граничної інтенсифікації праці, до однобічного формування особи виробника як елемента стандартизованого виробництва. Монополістична буржуазія прагне використати досягнення науково-технічної революції для збереження свого класового панування, як зняття насильства й мілітаризму.

По-третє, соціалізм об'єктивно, завдяки суспільній власності на засоби виробництва, здатний забезпечити вищі темпи й ширші можливості для реалізації безпосередніх та віддалених результатів науково-технічної революції. Як відомо, імперіалізм також використовує науково-технічні досягнення для прискорення темпів економічного розвитку й забезпечення порівняно високої ефективності виробництва. Але сам він став великим гальмом розгор-

танця науково-технічної революції і за своєю природою несумісний з її магістральними напрямками.

В. І. Ленін, оцінюючи розвиток машинної індустрії в капіталістичному суспільстві, підкреслював, що «прогрес цей супроводиться, як і всі інші прогреси капіталізму, також і «прогресом» суперечностей, тобто загостренням і розширенням їх»<sup>1</sup>. Ці суперечності в сучасних умовах набули характеру конфлікту між інтересами людства у розвитку науки й техніки та інтересами монополістичного капіталу, який, підпорядкувавши науково-технічний прогрес служінню своїм експлуаторським цілям, використовує науково-технічні досягнення проти мирних інтересів людства, прагне девальвувати його найвищі моральні цінності, загрожує самому існуванню людської цивілізації. Сучасне світове реалістичне мистецтво переконливо відбиває цю руйнівну тенденцію капіталістичного суспільства.

Ідеологи буржуазії прагнуть представити соціальні наслідки приватновласницького використання науки й техніки як наслідки нібито самої науково-технічної революції. Звідси — поширення занепадницьких концепцій ворожості науково-технічного прогресу інтересам людини, навіть самознищення людської цивілізації на основі розгортання науково-технічної революції. Причому затяжна криза буржуазної культури в цих концепціях видається за кризу культури взагалі, занепад буржуазної цивілізації, неминучість її краху — як занепад людської цивілізації.

З другого боку, буржуазні ідеологи продовжують шукати врятування буржуазної цивілізації в розвитку самої науки й техніки. Використовуючи соціальні зміни в структурі буржуазного суспільства, обумовлені науково-технічною революцією, захищаючи його наріжний камінь —

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 2, стор. 162.

монополістичну і державномонополістичну власність, представники цього напрямку пропагують «конвергенцію» капіталізму й соціалізму, виникнення так званого «пост-індустріального» суспільства, в якому нібито зникне експлуатація трудящих мас і настане царство «соціальної справедливості».

Пов'язавши науково-технічний прогрес саме з суспільним прогресом, марксизм-ленінізм переконливо довів, що соціальний і науково-технічний розвиток людства в питанні соціально-економічному, яке насамперед пов'язане з типом виробничих відносин і формою власності. Розглядаючи технічний прогрес при соціалізмі в нерозривній єдності з прогресом соціальним, В. І. Ленін незабаром після Жовтневої революції з геніальною прозорливістю писав: «...тепер всі чудеса техніки, всі здобутки культури стануть загальнонародним добром, і віднині ніколи людський розум і геній не будуть обернені в засоби насильства, в засоби експлуатації»<sup>1</sup>.

У процесі будівництва соціалізму партія комуністів спрямувала невичерпну енергію та ентузіазм трудящих мас на виконання геніальних левінських накреслень і передбачень. Нині радянський народ розгорнутим фронтом будує комунізм — суспільство повної соціальної справедливості, всебічного задоволення матеріальних і духовних потреб робітників, колгоспників, інтелігенції, розвитку всіх їхніх здібностей і талантів, торжества ідеалів, за які вікамп боролося людство.

Сучасна науково-технічна революція все глибше проникає в різні галузі людської діяльності, вносить принципові зміни в усі сфери суспільного життя, наповнюючи їх новим змістом, дає могутній поштовх дальшому прогресивному розвитку суспільства. Вона змінює функції

---

<sup>1</sup> В. І. Ленін. Твори, т. 26, стор. 430.

та соціально-економічний характер праці. Продуктивна праця втрачає односторонність, насичується духовним змістом, відбувається її інтелектуалізація у сферах матеріального виробництва. Інтелектуальна діяльність внаслідок цього безпосередньо включається у виробничий процес.

Здійснюються глибокі зміни у психології, побуті, усьому способі життя радянського народу, ліквідуються істотні відмінності між містом і селом. Реалізується найвища гуманістична мета комунізму — забезпечення всебічного розвитку членів суспільства. В умовах бурхливого науково-технічного прогресу формування кожної людини, як гармонійно розвинутої, духовно багатой творчої індивідуальності, набуває характеру типової риси сучасної цивілізації. Зростає комуністична свідомість, суспільна активність та ініціатива всіх громадян. Суспільство робить все, щоб кожний громадянин свідомо й активно брав участь у творенні комуністичної цивілізації.

Чим ширше розмах нашої творчої діяльності, чим складніші проблеми, які доводиться розв'язувати, тим вища роль і відповідальність усіх ланок суспільного організму, діяльності кожної людини, кожного громадянина. Масштабність, динамізм і високі темпи сучасних науково-технічних перетворень небачено підносять місію й авторитет радянського мистецтва як найдійовішого джерела формування гармонійного духовного розвитку нової людини.

Гляньмо, як у наші дні неспізнано змінилося хоча б тільки з культурного боку обличчя колишнього віддаленого від «центру» міста. Не так давно соціологи комплексно дослідили Таганрог — середня за кількістю населення, промисловим потенціалом, особливостями побуту тощо місто, яких у нас в країні сотні. Серед питань, що вивчалися, було й питання про «споживання» та «виробництво» культури трудящими міста. І що ж виявилось?

У Таганрозі успішно працює дитячий хор із власним ансамблем скрипалів. Цей колектив швидко звертається до творів Рахманінова, Дебюссі, Кабалевського, Масне, своєю виконавською майстерністю він полонив слухачів Москви, Ростова, Краснодар та багатьох інших міст. Там, де колись А. П. Чехов, згадуючи свої проведені в Таганрозі дитячі роки, з боєм виголосив: «У дитинстві в мене не було дитинства», ніби професійні майстри, робітники заводів і фабрик виконують тепер найскладніші ролі в сучасних радянських та зарубіжних п'єсах. Під силу їм і класичні театральні твори. Третину свого вільного часу трудящі міста віддають художній самодіяльності, дві третини його використовують для розширення естетичної інформації: щоденно дивляться телепередачі, читають книги, журнали, часто відвідують кіно, театр, віддаючи перевагу творам, здатним викликати роздуми, співпереживання, естетичну насолоду.

Таганрог виявився типовим містом. Як свідчать інші дослідження, подібні ж явища спостерігаються тепер повсюдно — і в містах, і в сільських районах. Кожний день творчого дерзання й боротьби нашого народу породжує багато нового, неповторного, унікального, того, чим житимуть наші нащадки. А головне — формується людина, повновласний господар свого життя, душевно багата й красива особистість. Проникнути в ці глобальні, неперехідного історичного значення процеси, розкрити в яскравих, високомайстерних художніх образах їхні тенденції й перспективи, мов лазерним променем, зворушливо й небуденно висвітлити душу сучасного героя, творця справжнього щастя на землі, максимально сприяти його дальшому духовному збагаченню покликані митці соціалістичного реалізму.

Сучасного героя — будівника найпотужніших у світі атомних та гідроелектростанцій, господаря неозорих колосальних ланів, вченого й інженера, творця казкових апа-

ратів, що сягають далеко за межі земного тяжіння,— не назвеш простим і легко зрозумілим. Глибока внутрішня культура, інтелігентність, душевна тонкість, мужність і самовідданість, складні творчі шукання — хіба перелічити все, що характеризує його! «Звичайне» життя кожного вміщує в собі свята й будні, радощі й печалі, ніжність і вірність, любов і труд. І митцеві нелегко відтворити цю майже неосяжну палітру людської краси. Найпроникливіші спостереження, глибокі роздуми, складні й напружені шукання чекають його. Але й найвища радість, незрівнянне щастя — висока оцінка народом вишених, вишестованих, створених тобою образів.

Справжня людина бере від «інших», від життя, щоб віддавати — збагачувати світ іскрами й фарбами свого таланту, серця й розуму. Вона, досягаючи свободи «для себе», неодмінно думає про те, як почувують себе інші, чи не ущемлені вони «моїм зростанням», чи не стало помітним це зростання тільки тому, що через це хтось не виявив свої такі ж яскраві потенціальні можливості? Погляд такої особи спрямований до людей. І на цьому ґрунтується відповідальність її перед народом, партією, історією.

Чим жахливий індивідуалізм? Як система поглядів, як принцип життя він веде до самоізоляції людини, до самотності. Згодом він здатний перерости в егоцентризм, а далі — в невпевненість у собі, у байдужість чи у відчай, навіть презирство до всього світу. Тому так настирливо прокладали шлях «із самотності до людей» Ромеє Роллан та інші прогресивні європейські інтелігенти початку нашого століття. «Бути світлим променем для інших, — писав Фелікс Дзержинський, — самому випромінювати світло — ось найвище щастя для людини, якого тільки вона може досягти. Тоді людина не боїться ні страждань, ні болю, ні горя, ні нужди. Тоді людина перестає боятися смерті, хоча лише тоді вона навчиться по-справжньому



любити життя. Лише тоді людина ходитиме по землі з відкритими очима і все побачить, почує й зрозуміє, тоді лише вона вийде на світ із своєї вузької шкаралупи й відчуватиме радощі та страждання всього людства й тільки тоді справді буде людиною»<sup>1</sup>.

Незламним і стокрилим відчуває себе, готуючись у далекий космічний політ, герой трагедії О. Левади «Фауст і смерть» Ярослав:

Кожну хвилину я буду з тобою,  
Голос любові почую здаля,  
Матінко рідна! Твоєю рукою  
Благословить мене мати Земля,—

звертається він до матері. І навпаки, жалюгідний, приречений на духовну, моральну загибель Вадим, який живе протилежними моральними принципами:

Я не для того свій талант зростив,  
Щоб він, мов сіль, розтав у океані,  
Що звуть його «суспільство», «колектив».  
Бо я... Я мислю!

Тимчасове «перебування на самоті» виправдане лише в одному випадку: коли необхідно зібратися з думками і силами, аби створити щось цінне. Коли в душі — «початок світу». Коли вона вщерть переповнена переживаннями, роздумами про життя. Якщо ж самотності шукає пуста душа, вона ще більше наближається до розз'єднання з людьми, до втечі від світу. Тоді вона стає «одницею», до якої легко чіпляється все низьке, огидне, нелюдське. «Голос одиниці — тоньше писка. Кто его услышит? Разве жена. Да и то, если не на базаре, а близко», — сказав би В. В. Маяковський.

---

<sup>1</sup> Феликс Дзержинский. Дневник. Письма к родным. М., «Молодая гвардия», 1958, стор. 180.

Коли ж у «партію сгрудились малые», тоді — «враг, замри и ляг!». «Згрудитсь» — це не просто наблизитись. Це — єдність думок, поглядів, почуттів, прагнень. Зрештою це — єдність цілей і сил у суспільній боротьбі в ім'я трудящих, робітничого класу, його партії. «У тюрмі, — записує в «Щоденнику» в 1908 р. ув'язнений Ф. Е. Дзержинський, — я дозрів у муках самотності, в муках пудьги за світом і життям. І, незважаючи на це, в душі ніколи не зароджувався сумнів у правоті нашої справи. І тепер, коли, можливо, на довгі роки всі надії поховані в потоках крові, коли вони розіп'яті на шибеничних стовпах, коли багато тисяч борців за свободу мучиться в темницях або кинуто в сніжні тундри Сибіру, — я пишаюся. Я бачу величезні маси, вже приведені в рух, що розхитують старий лад — маси, серед яких готуються нові сили для нової боротьби. Я гордий тим, що я з ними, що я їх бачу, розумію і що я сам багато вистраждав разом з ними. Тут, у тюрмі, часто бував тяжко, навіть жахливо... І тим не менш, якби мені належало знову починати життя, я почав би так, як починав. І не за обов'язком, не за повинністю. Це для мене — органічна необхідність.

Тюрма зробила тільки те, що наша справа стала для мене чимось відчутним, реальним, як для матері дитина, вигодована її плоттю й кров'ю...»<sup>1</sup>

Такої єдності й відповідальності не знав та й не може знати індивідуаліст. Він «кохається» лише в собі і для себе. Після мене хоч потоп — ось його найвищий девіз. І суспільство тому цілком справедливо має всі підстави суворо спитати з такої «індивідуальності».

Відтворюючи життя, реалістичне мистецтво завжди наголошує на відповідальності особи перед суспільством, піддає гострій критиці егоїзм та індивідуалізм у людській

---

<sup>1</sup> Фелікс Дзержинський. Дневник. Письма к родным, стор. 73.

поведінці. О. С. Пушкін устами старого цигана засуджує Алеко, бо той «для себе лише хоче волі». Таврує й О. М. Горький тих, хто перед принципами Данко поступається «філософією» Ларри.

Судом совісті, пам'яті, самим життям покараний і Михайло Платов з фільму режисера Ф. Філіппова «Розплата». Зрадивши Батьківщину, друзів по зброї, шукаючи волі лише для себе, Платов так і не знайшов її. Доводиться ховатися від усіх, навіть від власного сина. І ніхто його не розуміє, ніхто не співчуває, ніхто у важку хвилину не простягне руку допомоги, не підставить «плече друга».

Випробування війною — а то чи не найсуворіше випробування людських якостей — пройшли герої фільму А. Смирнова «Білоруський вокзал». Давно минулися ті грозові роки, у кожного своє покликання й свої обов'язки, власні турботи й радощі в житті. Але й через чверть століття не розгубили вони сповненої великого смислу внутрішньої краси — чесності перед людьми, обов'язку перед Батьківщиною. Вони й тепер — бійці мирного фронту. Їм нема чого кривити душею, їх погляд чистий і вільний. Тому й не втратив жоден з них відчуття часу, тому й бачиш у них того, кому завдячуємо ми своїм сьогоднішнім мирним днем і нашим достатком.

Наскільки відповідальна, настільки ж і тривожна праця митця. І чим глибша вона, тим тривожніша. «...Літературний герой, — говорять про власні погляди й відчуття Ч. Айтматов, — не може бути безпроблемним. Позитивний він чи негативний — він не може бути безпроблемним. Але чи є проблема даного героя проблемою покоління, проблемою часу — це завжди питання тривожне.

У такі дні я, ніби пілот, що на якийсь час втратив орієнтацію при посадці на незнайомому місці, пробиваюся крізь хмари й млу до землі, до життя, мислено кружляю над нею, прагнучи розібратися в долі, справах і вчинках

людських, які складають суть історичних та повсякденних явищ, намагаюся досягнути єдиним поглядом усе, що доступне моєму розумінню й досвіду, щоб потім зібратися, сконцентрувати увагу на головному — на «посадочній полосі»: на таких характерах та життєвих ситуаціях, які б дозволили мені сказати нове, цікаве про наш час, про нашу дійсність.

Можливо, така «авіаційна» аналогія здасться комусь штучною. Можливо, не сперечаюся. Кожний по-своєму розуміє свою справу. А тому я гадаю, що письменник, як і пілот, не має права погано літати, тим більше — погано садити свою машину. Адже в народі нам вірять не менше, ніж віримо ми льотчикам у польоті. Відповідальність ця повинна бути двоєдиною — і за себе, і за тих, хто на «борту» твору, тобто тих, кого ми відтворюємо, — одне слово, за творчість свою<sup>1</sup>.

Творча свобода, а разом з нею й громадянська відповідальність мистецтва соціалістичного реалізму зумовлюються його небаченим авторитетом у суспільстві, безмежним довір'ям народу й партії митцям, а також митців — народу й партії. Це довір'я базується на єдиній соціальній спільності, на відсутності «відчуження» в усіх його формах і проявах. Виправдати таке довір'я — справа важка. Але вона — найповніша творча радість. Совість митця ні на хвилину не може звільнитися від найсуворішої вимогливості до себе, від глибокого засудження нещирого ставлення до творчої праці або сумнівної цінності «новаторських» самореклам.

Скільки б не стверджував, наприклад, А. Вознесенський, що «таланти не вирощуються квадратно-гніздовим способом», що вони — «як вересень у Сигулді або цілюще

---

<sup>1</sup> Чингіз Айтматов. Творчество. Опыт. Молодость.— «Литературная газета» від 12 травня 1971 р.

джерело»<sup>1</sup>, але читач поряд з талановитими, справді неповторними віршами й поемами зустрічає у нього й експериментц, якими можна займатися як індивідуальними словесно еквілібристичними справами, проте зовсім недоцільно віддавати людям під виглядом поетичного слова. Ну який людський настрій виражають, про що життя важливе говорять, скажімо, претендуючі на поезію рядки, вміщені в розділі «Изотопы» збірки А. Вознесенського «Тень звука»? Що читачеві від того, що слова «а луна канула» читаються однаково й спереду й ззаду? Ці вправи вже мали місце в 20-ті роки н. ст., і не вони становлять золотий фонд радянської поезії, не вони хвилюють сучасників та нащадків. «Легковажність», яку спробував виправдати майстер художнього слова, обертається щонайменше «дптячими розвагами», а точніше — зневагою до естетичних смаків читачів. Певно, й авторові вміщених у згаданій збірці шарад варто було б завжди пам'ятати власні ж слова з поеми «Майстри»:

Мистецтво воскресало  
Із страт, тортур страхіттів.  
Сікло, мов те кресало,  
В каміння Моабітів.

Кривавий піт з сльозою,  
Гора зол.  
І Музу, ніби Зою,  
На ешафот вели.

*(Переклад В. Струтинського)*

Дещо таке, що йде від зовнішніх уявлень про смисл художньої творчості, від незнання життя, від манірності, а не серйозності зустрічається й у декого з українських поетів та прозаїків. В окремих їхніх творах відчувається недостатня обізнаність авторів з конкретними життєви-

<sup>1</sup> Андрей Вознесенский. Тень звука. М., «Молодая гвардия», 1970, стор. 146.

ми явищами, нечіткість вихідних, світоглядних позицій, прагнення до абстрактних міркувань про людину взагалі, добро і зло взагалі, красу взагалі, ніби живуть ці автори десь на позбавленій соціальних ознак, загубленій у все-світі планеті, а не на виповненій radoцями й тривогами, соціальними катаклізмами й класовими боріннями матері-Землі. Читаєш такі твори — й замість художньої правди часом натрапляєш на ідейну невизначеність, замість осмислення бурхливого життя — на абстрактні, ніде не вживані «вселюдські» сентенції, замість живих героїв нашого часу — на персонажів, якими чомусь милуються, ніби знайденим археологами черепком. Коефіцієнт сприйняття епохи, здатності осмислити й виразити її найголовніші риси у таких творах занижений.

Розірваність свідомості, запрограмована ускладненість, нагромодження асоціацій, замислуваті звиви форми тощо навряд чи мають вважатися ознакою сучасного мислення, а тим більше сучасного мистецтва. Убогість змісту, нарочиту недомовленість, «розмитість» світорозуміння ніколи й нічим не приховавш. Добре відомо, що велике мистецтво не народжується на второваних стежках, але художник не має права поводити себе, як той кухар, що готував котлети окремо для відвідувачів і окремо для себе; ніколи не переплутуючи, сам він вживав тільки ті, що виготовляв для себе. У митця все створене ним повинно бути завжди вищої якості, для людей, а не для обмеженої купки снобів.

Збагаченню творчих можливостей та успіхів радянського мистецтва не сприяють і теоретичні «знахідки» деякого в учених, спроби побудувати концепції, абсолютно відмінні від уже існуючих. Не так давно опубліковано книгу М. Маркова «Искусство как процесс». Прагнучи до «ококтурювання усієї концепції мистецтва як цілого явища в його функціонально-структурних особливостях й від-

мінностях»<sup>1</sup>, автор передусім закидає нашим естетикам, що вони й «власної метамови» не виробили, й теоретичні поняття запозичують у представників інших наук, і користуються формулою «мистецтво в форма суспільної свідомості», яка... «не визначає об'єкт теорії мистецтва»<sup>2</sup> і багато такого іншого. Натомість пропонується безмежно формалізована концепція мистецтва, яке на сторінках книги постає передусім не складним, специфічним суспільним явищем, а «тільки й винятково твором мистецтва», форма твору іменується лише кодом, а «зображувальні засоби мистецтва — це засоби кодування»<sup>3</sup>. Художній код — ось, виявляється, власна функція твору мистецтва.

Тому й не дивно, що в книзі М. Маркова художня творчість цілком зведена виключно до психічного процесу, її предметом назване «пізнання як досвід», її функцією — «пізнання смислів». Автор настільки захопився переглядом усталених у нас точок зору, що й поняття «художнього образу» його вже не влаштовує (твір — це «не образ, а об'єкт образу») <sup>4</sup>. Що далі в ліс, тим більше дров. Комічне й трагічне — «не естетичні категорії». Художнє зображення — це «ідеальний кодовий еквівалент смислу, що «озарив» митця». А саме мистецтво — «система психічних діяльностей, що розвивається в часі» <sup>5</sup>.

«Генетичний аналіз» Маркова не просто «схематичний», не тільки такий, «що не збігається з раніше відомим», як говорить про це автор. У викладеній більше ніж на 200 сторінках розмові про мистецтво зникли поняття художньої правди, класовості, партійності, соціалістичного реалізму.

---

<sup>1</sup> М. Марков. Искусство как процесс. М., «Искусство», 1970, стор. 9.

<sup>2</sup> Там же, стор. 14.

<sup>3</sup> Там же, стор. 22, 24.

<sup>4</sup> Там же, стор. 76.

<sup>5</sup> Там же, стор. 131.

лізму, типізації, методу, стилю, світогляду людини як суспільної істоти з її політичними симпатіями та антипатіями, тобто проблеми, що становлять ядро марксистсько-ленінської естетики. На головні проблеми сучасного мистецького процесу відповіді в книзі так і не знаходим. А пропонується ж «нова теорія»... Добре, що творча практика, користуючись правом своєї свободи, може й не наслідувати рецептів такої «теорії».

Справжня відповідальність радянського митця як майстра культури передбачає, крім таланту, досконалого володіння «секретами» творчості, усвідомлення ним закономірностей суспільного буття, напряму й рушійних сил сучасного соціального прогресу, розстановки класових сил на світовій арені, ролі кожного класу в дальшому поступі людської цивілізації. Вона включає глибоку повагу до особистості, визнання інших людей, їхніх інтересів, справ і прагнень, «вільне» підкорення індивідуальної діяльності суспільній меті, а не вузькоособистим цілям.

Колись учений, митець навряд чи могли передбачати, коли, де й як функціонуватиме їхнє відкриття. Часто-густо ці відкриття прокладали собі шлях стихійно. В наш час цей процес відбувається інакше. Колосально зросли свідомість, організованість суспільства. Високі темпи й широкі масштаби науково-технічного прогресу швидко переконують, «що є що» і «хто є хто». Навіть за життя одного покоління можна спостерігати і причину, й наслідок того чи іншого соціального явища, наукового відкриття. Воно ще «на кінчику пера», «в чорнильниці», а людство вже замислюється, «чим це може завершитися».

Подібні процеси характеризують тепер і мистецтво. У ньому також відбувається гостра боротьба ідей, зіткнення й сутички різних напрямів, стилів, умонастроїв, підходів. І вільний той, хто обирає лінію прогресу, віддає талант силам, що збагачують світ, роблять його розумнішим, щасливішим і справедливішим. «Я не зміг би роз-



межувати питання «Чому?» й «Для кого?» пишу я, — відзначав ще в 30-і роки Ромен Роллан. — Чому я пишу? Тому, що інакше не можу... Тому, що така моя манера мислити вслух, моя манера проявляти себе в дії... Я завжди писав для тих, хто йде вперед, тому що я сам завжди йшов уперед... Я разом з тим народом і класом, який прокладає русло потоку людської історії, разом з організованими масами пролетаріату, разом з Союзом Радянських Соціалістичних Республік...

Для кого ж я пишу? Для тих, хто стоїть на чолі армії в поході, для тих, хто веде великий міжнародний бій, чия перемога забезпечить вселюдську спільність, без класів і без державних кордонів. Комунізм у наші дні — це єдина партія соціальної дії. Вона відкрито й чесно, без угодівства, підносить свій прапор і безстрашно й рішуче йде на завоювання цих висот.

За цією армією неминує піде вся громада людства, хоч і на певній відстані, не без коливань, не без спроб до відступів. Ми, письменники, трубимо збір відстаючим. Але ми не чекатимемо їх. Хай поспішають примкнути до нас! Бойова колона в поході ніколи не зупиняється»<sup>1</sup>.

Де відсутня активна діяльність, спрямована на досягнення прогресивних суспільних цілей, там нема місця й свободі, там нема за що й відповідати. Без необхідності свобода — фікція. Зрозуміло, що необхідність, з якою стикається митець соціалістичного реалізму, не усуває права вибору, вона містить у собі найрізноманітніші можливості й тенденції, і саме вона — безмежний прогрес людства. Ніхто не приковує художника до галері.

З формальної точки зору відповідальність виступав «обмеженням» свободи. Проте все залежить від змісту. Одна справа, коли свобода обмежується для егоїстичних, кла-

---

<sup>1</sup> Ромен Роллан. Зібрання сочинень в 14-ти томах, т. 13. М., Гослитиздат, 1958, стор. 372—373.

сово-експлуататорських інтересів. Ми пам'ятаємо, чим вона завершується. Коли ж це «обмеження» — в ім'я щастя й свободи народу, трудящих, людства, то це для свободи «безмежна межа». Якщо в колі такого «обмеження» особа здатна одержувати все нові й нові сили для вияву й розквіту своїх можливостей та здібностей кожного іншого, говорити про наявність більшої свободи сенсу нема, якщо не хочеш впасти в пусті абстракції й схоластику. Саме тому в комуністичному суспільстві відповідальність не суперечить свободі. Само собою зрозуміло, що безвідповідальні, антигромадянські вчинки і в нас — це замах на свободу інших, свободу суспільства. Природно, їм ми встановлювали й встановлюватимемо чітко визначені межі.

Тільки будучи вільним і відповідальним по-комуністичному митець може висловитися про себе словами О. Довженка: «Я люблю свій народ, розумію, що моє особисте життя має смисл остільки, оскільки воно спрямоване на служіння народові... Я творив, що хотів і що думав. Я насправді був вільним художником у своєму мистецтві»<sup>1</sup>. Або так, як сказав Ч. Айтматов: «Село — моє письменницьке поле. Важке поле. І я — його орач. Тут я впевненіше себе почуваю, тому що люди села — мої земляки. Без них я не мислю себе — ні як письменника, ні як людину. Їхні думки — мої. Їхні радощі — мої. Їхні вболівання й тривоги — мої. Говорю це не задля красивих слів — на кожному з нас відбиваються їхня доля, їхні справи, їхні успіхи й поразки»<sup>2</sup>.

Високу суспільну місію радянського мистецтва, ствержену вже більше ніж півстолітньою його історією, ідейні вороги марксизму-ленізму ще й досі всіляко намагаються представити зарубіжному читачеві як несумісну з творчим шуканням, як «заангажованість», як «відсутність свободи художньої творчості».

<sup>1</sup> Див.: «Комсомольская правда» від 12 вересня 1969 р.

<sup>2</sup> Див.: «Комсомольская правда» від 25 листопада 1969 р.

Який же зміст вкладається при цьому в термін «заапагжованість»? Чим так лякає це слово наших зарубіжних опонентів? Виявляється, ним користуються завжди, як тільки натрапляють у мистецтві на серйозну соціальну проблематику. Його ототожнюють з «політикою», неодмінно вважаючи несумісними художню й політичну ідею: де політичний зміст у творі, там, мовляв, обов'язково аптихудожність, примітив. Дехто, як, наприклад, англійський поет С. Спендер, у своїй неапаті до «завербованості» доходить навіть до того, що антифашистські виступи прогресивних митців 30-х років нашого століття оголошує «проявом незрілості». До речі, сам Спендер пройшов шлях від «завербованості» 30-х років до співробітництва в наш час з американським Центральним розвідувальним управлінням.

На думку таких «теоретиків», будь-який громадянський виступ митця за права й свободи скривджених, а тим більше виступ засобами художньої мови, обов'язково девальвує його творчість, змушує «відставати» від часу. Зрозуміло, «найвідсталішими» завжди іменуються радянські митці. Парадоксально, але факт: самі ж «незавербовані» найчастіше опиняються в полоні реакційних філософських і політичних течій, стають законтракованими ними. А ті, хто від нечітко визначених шукань у творчості йшли до суспільної відповідальності — як Маяковський, Тичина, Брехт, Елюар, — ставали борцями за свободу й прогрес.

Яскравим спростуванням усіх буржуазних вигадок і наклепів є, звичайно, слова, почуття самих радянських митців. Для переконливості наведемо тільки кілька свідчень такого роду. Зрозуміло, їх кількість ніяким числом не обмежена.

Для кожного, хто хоче бути творцем, а не баластом у суспільстві, вважає Олесь Гончар, хто прагне досягнути, збагнути дійсність, найвища свобода — по-лепіськи

сприймати й розуміти світ, відтворювати його як революційне оповіщення життя, як неповторний героїчний шлях радянських народів до вершин культури й прогресу, як схвильований погляд митця у майбутнє. «Радянський письменник свідомо віддає свою творчість народові, і якщо хто вбачас в цьому «заангажованість» літератури соціалістичного реалізму, то ми на це скажемо: віддавати свій хист, творчі сили рідному народові, ставити їх на службу інтересам людини і людству — це тільки честь... Життя тому і життя, що воно бурунчить, вирує, клекаче, що все воно в складних діалектичних зв'язках, у плині, в розвитку! І хай не все вже в нас вирішено сьогодні, кажемо ми нашим опонентам, але головне для нас у тому, що ми на вірнім шляху, що ленінський дороговказ світить нам ясно»<sup>1</sup>.

Саме тому, що життям народу, його історією надихаються особисті почуття митця, так правдиво звучить вірш Р. Рождественського.

### ПІДКУПЛЕНИЙ

«Всі радянські письменники підкуплені». Так про нас пишуть на Заході.

Я підкуплений. Це факт.

Його ж по стерти.

Доостанку.

Уві сні.

І наяву.

«Він пропав...»—

уперто твердять ті «експерти».

Усміхаються товариші:

«Живу!...»

І підкуплений я

кригою

кронштадтською.

І акцентом

<sup>1</sup> Олесь Гончар. За покликом ленінської доби. «Літературна Україна» від 10 квітня 1970 р.

комеданта-латиша.

Комісарами

війни

громадянської

і свицевою водою

Сиваша...

Підкупили ще

Іртиш — він грізно плине,

довобна тиша,

білий-білий сніг.

Підкупила

кров пролита —

до краплини! —

тих, хто в сорок першому

в боях

поліг...

Ватра, що при ній випадком

день стрічаєм —

(так в шаленій грі

і карта

повезе).

Буйством барв у Хохломі,

Бакинським часом,

Хлопцями спокійними із ЧТЗ

Я підкуплений...

Підкупив і вертоліт —

його кабіна,

кубрика погойдування,

ніч

без сну!..

Якось жінка увійшла.

І підкупила.

Підкупила,—

чим? —

і досі

не збагну.

Та по веснах я

став лік вести

серйозний.

Не свицю жду відниці,

а шпака...

Підкупила донька

норовом стержовим,—

і в кого

вдалась вона  
така?..  
Підкупив Расул

Шумом-клекотом — карбамі па киджалі.  
ангарська течія.

Я підкуплений  
Палапгою,  
Кпжамп.  
Тпм, що знаю.

І чого не знаю я...  
Я підкуплений  
пароджуваннм словом,  
що розмінують на дріб'язок  
не дам.

Маяковськпм,  
звісно,  
і Свєтловпм,

і землею,  
де збуватпся  
віршам!..

Долі зламп  
відгадали ще не всі мп.

Й ватра  
ще не відпалала — спалахпє...

Я підкуплений  
із бебехамп всімп,  
а тому нікому  
не куппть мене!

*(Переклад В. Струтинського)*

Суспільна відповідальність митця закономірно породжується внутрішньою природою реалістичного художньо-образного відтворення дійсності. Справжні мистецькі твори завжди відзначаються глибоким естетичним впливом на сучасників та нащадків, здатністю відстоювати й доносити до людей найпередовіші для свого часу суспільно-політичні ідеали, розширювати горизонти людських знань та уявлень про навколишній світ, а передусім — про внутрішній світ людини, її зв'язки із суспільним життям, її щастя й долю. Мистецтво завжди виконує

суспільні функції. Поза цими функціями його існування мети не має.

Індивідуальна діяльність художньо обдарованої людини, осмислена з діалектико-матеріалістичних позицій, при всій своїй своєрідності та неповторності, виступає не чимось внутрішньо замкненим, внятково ізольованим від соціального оточення явищем, а глибоко детермінованою суспільним життям. Як справедливо зазначав М. Горький, «письменник ніколи не є випадковістю; він — явище, покликане до життя духовною роботою нації, насичене її творчою силою, виправдане її потребою бачити своє життя відображеним у мистецтві. Індивідуалістам важко довести можливість абсолютної свободи творчості, адже історія надто багата доводами протилежного: письменник завжди внутрішньо зв'язаний даними своєї епохи, нації, класу, підкорений найяскравішим ідеям часу. Якщо ж ці ідеї віджили, перетворилися в догмати і пригнічують людей — письменник бореться проти них, надихаючись прагненням до нових ідей, нових форм. Але це прагнення вже склалося раніше, ніж він увійшов у світ як письменник.

Таким чином, кожний твір мистецтва викликається до життя духом і запитамі нації, суспільства, письменник творить з готового матеріалу, даного йому історією, а тому продукти його творчості є національною власністю»<sup>1</sup>. Своє натхнення, творчу наснагу, нові задуми, образи та естетичні ідеали митець завжди черпає в найжагучіших подіях та явищах, ідейних боріннях свого часу і свого народу.

Художній талант, без наявності якого суспільно-значуща творча діяльність у мистецтві неможлива, є не просто даром природи, а високо розвиненою за рахунок формування в певному соціальному середовищі і за рахунок титанічного напруження усіх емоцій, інтелектуальних та

<sup>1</sup> «Русские писатели о литературном труде», т. 4, стор. 22.

моральних сил, здатністю з позицій певного суспільно-естетичного ідеалу сприймати світ, його явища, факти і тенденції, давати їм ідейно-естетичну оцінку та відтворювати в яскравих образних картинах. Але праця художника не є знаходженням у житті ситуацій та подій, які варто лише передати засобами того чи іншого виду мистецтва. Художник змушений з тисячі фактів відбирати й узагальнювати лише характерні, типові, він владний падати відтворюваному явищу чи герою тих рис і властивостей, які відповідають його особистим уявленням про них у відповідності з логікою життя, логікою розвитку характерів.

Ці та названі у попередніх розділах внутрішні властивості й особливості мистецтва обумовлюють суспільну відповідальність художника як за те, що він бере з життя для творчості, що відтворює, так і за те, для чого творить, кому і як служить створене ним.

Відповідальність, будучи щільно пов'язаною із свободою, являє собою комплекс вимог до діяльності особи, що диктуються як об'єктивною дійсністю в цілому, так і кожною певною ситуацією життя. Вона виступає мірою суб'єктивної людської активності, спрямованої на той або інший об'єкт діяльності, стимулом до творчої діяльності суспільства, яка забезпечує зростання його свободи. Свобода породжує відповідальність; відповідальність, з свого боку, спрямовує свободу.

Можна без перебільшення сказати: чим глибше проник митець у суть процесів, що уособлюють життя трудового народу, чим ширшою стає аудиторія, якій адресується той або інший художній твір, тим більше зростає відповідальність автора за створення художнього образу сучасності.

Відтворити людину у всій її красі й величі, радіощах і тривогах, звеличити трудівника-творця, розумом і руками якого кується щастя мільйонів,— це завжди ставить у центр своєї уваги мистецтво соціалістичного реалізму.



лізму. «Велика людина-тип — ось завдання мистецтва,— наголошував ще в 30-ті роки видатний радянський письменник О. М. Толстой.— Лев Толстой написав Платона Каратаєва; вони, Платон, мільйонами бродили в той час по російській землі. Тепер Платон, та не той. Я не хочу читати про те, як людина випустила кшкки іншій. Це їхня приватна справа, це мене не стосується. Я хочу знати — який зараз цей стомільйонний Платон... Я хочу знати цю нову людину»<sup>1</sup>.

У різноманітності життя знаходити характерні-типи, створювати образи, що наповнюють людину гордістю, звеличують її,— ось до чого прагнуть радянські митці. На противагу облудній «філософії» модернізму вони утверджують філософію активного борця за комуністичне перетворення світу, свободу та щастя всіх народів. Кожен радянський митець може сказати про свою працю словами О. М. Толстого: «Я не можу відкрити очі на світ раніше, ніж уся моя свідомість не буде охоплена ідеєю цього світу,— тоді світ постане переді мною осмисленим і цілеспрямованим. Я, радянський письменник, охоплений ідеєю перетворення старого й будівництва нового світу. Ось з чим я відкриваю очі. Я бачу образи світу, розумію їхнє значення, їхній взаємний зв'язок, їхнє відношення до мене і моє відношення до них.

Я пронизаний наскрізь силовими променями цього світу, і кожний словий промінь закінчується в моєму мозку почуттєвою крапкою»<sup>2</sup>. Здатність радянського митця бути наскрізь пронизаним «силовими променями цього світу», тобто його постійну відповідальність перед людством і власною совістю за все, що відбувається чи може відбутися у світі, вдатний поет нашого часу П. Г. Тичина афористично, влучно й дуже точно окрес-

<sup>1</sup> Алексей Толстой. Художественное мышление. М., «Советская Россия», 1969, стор. 12.

<sup>2</sup> Там же, стор. 87.

лив словами «за всіх скажу, за всіх переболію...», вразивши цим глибоку незаперечну істину про пайвагоміші стимули творчої діяльності.

Револуційне ХХ століття, будівництво соціалізму й комунізму породили тип мптця-громадянина, для якого участь у суспільному житті, в усьому, що стосується долі народу, стала такою ж душевною потребою, як писати вірші, романи, створювати симфонічні чи екранні образи. Навпаки, звільнене від історичної відповідальності мистецтво здатне тільки на одне — втратити своє суспільне значення, стати безсилим і безпорадним у розв'язанні найжагучіших проблем сучасності. Коли воно ухиляється від розв'язання суспільних проблем, тоді й завдяки цьому створюється ґрунт для різного роду штукарств під виглядом мистецтва, безмістовних підробок під нього. Тоді цей вакуум заповнюється алітературою, антитеатром, іноживописом та іншими претензіями на художню творчість.

Справді вільний той, хто відповідає за спрямування суспільних подій, за утвердження найпрогресивніших, пайгуманістичніших ідеалів. Горьківський Данко, ця людина з палаючим серцем, пі па хвилину не може уявити себе поза тимп, кого прагне вивести до світла. Так, він відповідає за їхню долю. Але саме тому він у сотні разів вільніший од сліпих і глухих душею, людей з гіпертрофованим розумом, вражених моральною пизофренією, яким, крім власного спокою, нічого в житті й не треба, для яких визначеність активної думки й дії, інтелектуальна й емоційна зрілість, цілісність натури тощо — речі, тільки обтяжуючі індивідуальне «щастя». Зате й палає серце Данко, а не тих, хто «чадить» у цьому світі.

Пригадаємо ще двох героїв, створених радянським мистецтвом,— Альошу Скворцова з «Балади про солдата» і Федора Сухова з фільму «Біле сонце пустелі». Різні за віком ці герої, в різний час живуть і в різних обставинах

діють. Проте в них те спільне, завдяки чому одержують вони горде ймення — радяпський громадянин. І один і другий поспішають до дорогих людей — перший до матері, другий — до коханої. І хоч у кожного «для себе» пад-то мало часу, завжди готові вони без жалю витратити його «для інших», адже щастя інших — це й їхнє особисте щастя. І цим дорогі вони суспільству, цим хвилюють глядача.

Митець учить народ жити, відчувати, мислити. Він, як сказав би Р. Тагор, висвітлює «до білизни лотоса душу людини», підносить трудящих до висот культури, синтезує досвід людства. «Філософія — не моя спеціальність», — любив говорити Достоевський. Йому можна вірити. Не повинен письменник бути і вченим, — підкреслює Е. Межелайтіс. — Але не може писати й не мислити... Через розум його, через його серце проходять усі головні, усі великі питання Буття. Він роздумує про структуру нашого великого світу. Філософія письменника — не наукова дисципліна. Філософія його — не умоглядний предмет. Вона обгрунтована людським матеріалом, картинами життя, конкретним аналізом їх...»<sup>1</sup>

Від зрілості таланту митця, від його ідейної, політичної спрямованості залежать художньо-естетичні якості твору, ідейна чіткість, «корисність» для широких мас трудящих. Насамперед, з діяльністю митців пов'язані формування естетичних і моральних смаків та поглядів народних мас, шляхи розвитку мистецтва. Митці беруть безпосередню участь в ідейній, класовій боротьбі. Це також переконливо свідчить і про високу місію художника в суспільстві, і про різноманітні сторони його відповідальності перед останнім.

Соціалістичне суспільство створило всі соціальні умови для справді вільного розвитку й діяльності таланту. Але

<sup>1</sup> Едуардас Межелайтіс. Ночные бабочки. М., «Советский писатель», 1969, стор. 187.

наявність такої — ніколи й ніде раніше не знаної — свободи необхідно породжує й зростання відповідальності митця перед суспільством. І це закономірно: кому багато дається, з того більше й питається. Митець соціалістичного реалізму покликаний глибше та всебічніше, яскравіше, переконливіше за своїх попередників вивчати й відтворювати дійсність. Ускладнилося сучасне суспільне життя, незмірно зріс духовний світ сучасної людини, розширилося коло його безпосередніх справ і вболівань, дум і прагнень. Мистецтво небувало заглиблюється в людські душі, в сучасні суспільно-історичні процеси. Питання щастя людей усього світу, війни й миру, свободи й демократії тощо неодмінно постають нині й перед мистецтвом.

Митець соціалістичного реалізму покликаний по-новаторському відтворювати в художніх образах справи й думи тих, хто практично втілює найпередовіші у світі ідеали. Не можна не поділити у зв'язку з цим думку поетеси Л. Тат'яничевої, висловлену нею у «Вільному вірші»:

Вірш вільний...  
А від чого, запитать?  
Від чарів неповторного співзвуччя?  
Від чесних бить?  
Чи правди, бо колюча?  
Не хочу вірша я такого зпать!  
Але як буде вільний вірш од гри  
Понять розмінних  
І нікчемних;  
Од дряхлих рпм,  
Пустої мішури,  
Що в русі заважа; од гадок темних,  
Глухого почуття, —  
Чи є щось гірше? —  
Я голос подаю  
За вільний вірш!

*(Переклад В. Струтинського)*

У наш час художник повинен бути неперевершеним знавцем своєї справи. Йому необхідно глибоке знання

закономірностей естетичного відтворення світу, вільне володіння «секретами» того виду й жанру мистецтва, в якому він працює. В нього повинні бути теми й ідеї, до яких він ставиться з особливим хвилюванням і натхненням, які знає й розуміє краще за інших, адже, за словами О. Довженка з його «Щоденника», «народ обирає своїх художників для того, головним чином, щоб показати світові, що життя прекрасне, що саме по собі воно найбільше благо і щастя»...

А найголовніше — радянський митець повинен акумулювати в собі передові політичні, етичні та естетичні ідеї, усе найкраще, що є в наших людях, у житті. Справді естетичне, суспільно вагоме відтворення дійсності немислиме без міцної філософської бази в осмисленні життя, без стійкого марксистсько-ленінського світогляду, без глибокої народності й комуністичної партійності.

Право вільно творити в ім'я народу, для народу — це високе право і високий обов'язок. Водночас це — найвищий вияв справжньої, а не ілюзорної свободи творчості, яка органічно включає в себе високу відповідальність митця перед суспільством, діалектично пов'язана з нею.

# ЛЮДЯНЕ Й РАДІСНЕ МИСТЕЦТВО

*(соціалістичний гуманізм та історичний оптимізм радянського мистецтва)*

Зараз нелегко встановити, хто перший поіменував радянське мистецтво людяним і радісним. Та й не у виявленні пріорітету на введення термінів полягає справа. Головне, що суть схоплено надзвичайно точно. Це, певно, чи не найтипівіші риси кращих творів мистецтва соціалістичного реалізму, яке всьому світові відоме, передусім, своїм соціалістичним гуманізмом та справжнім оптимізмом.

Глибоким уболіванням за долю трудящої людини, боїсним співчуттям до її страждань, стихійним бунтом проти пригнічення й поневолення народних мас відзначалося правдиве мистецтво всіх епох і народів, насамперед, мистецтво критичного реалізму. Своїм густо насиченим гуманістичним пафосом, надзвичайно майстерним відтворенням різноманітних форм закабалення народу приватновласницькими суспільними відносинами російська та українська література XIX — початку XX ст. ст. приваблює й сьогоднішнього читача. Митці-правдолюбів завжди, чим не займалися б, звертали погляди до людини, до возвеличення в ній доброго й красивого, заперечення нязкого й огидного. З нечисленної кількості можливих типових прикладів пригадаємо тут хоча б один.

«...Мусила баба злазити в печі, — занотовує М. М. Коцюбинський в оповіданні «Що записано в книгу життя», —

онука заслабла і потребувала тепла. А що не було місця на лаві у тісній хаті, послалась баба долі. І син і невістка наче не бачили того. Там вона і лишилась.

Тяжко й пусто у вічно непагодованій синовій родині, вщерть виповненій нестатками. Де ж вона? Чому не приходить? — звертається старенька мати до смерті. Бродить навколо, а про бабу забула. Чоловіка забрала, задушила семеро дітей, ось-ось не видко, як по онуку прийде. Скрізь покосила, поклала цілі покоси, а про бабу забула.

Довгими днями і ще по довгих ночах, коли мпші товчуться по згнилій картоплі і по бабинім тілі, а таргани шарудять коло неї, як коло старої ганчірки, лежить тишенько баба і од часу до часу викидає з присохлих грудей тужливе зітхання, тонке, як скавуління сліпого щеняти:

— Ох-ох!.. Де та смерть моя ділась?..

Нікому не потрібна вже стара: ні невістці, ні онукам. Тільки одна зовулястенька курка прожогом біжить до неї, як відчинять вдень двері.

— Одвези мене в гай... гріха не буде... У гаю чисто й біло... дерева, як свічі у церкві... Засну й прокинусь та й скажу: «Матінко божа, не суди сина, суди нужду людську», — благає вона Потапа.

Щось здригнулося в синові. Бог? Ти дивишся з неба. Дивись. Гріх? Вся земля в гріху. Хіба його голод не гріхи ситих? І розповіді старих, як колись діти вивозили немічних батьків у поле й залишали там помирати, мимоволі спливають у свідомості Потапа. Хіба гріх допомогти старій вмерти? Думки борються, змінюють одна одну.

А в домі не те що шматка хліба, навіть свічки нема... Одягли бабу в чисту сорочку, поцілували всі її, поклали на сани... та й повіз Потап матір... до лісу. Дорогою здебільшого мовчали. Не помітили навіть, як обступив їх гай. Навіс син у сніг сіна, зробив для мами ложе і поклав стару навзнаки. Хотів накрпiti веретою ноги, а вона не дала.

— Не треба, візьми додому, в хазяйстві здасться.

Засвітив Потап свічку, застромив її між пальці матері.

— Простіть мене, мамо...

— Хай бог прощає...

Крав серце останнє мамине прохання: не ріжте зозулястої курки, вона буде пестися... Упав з розгону в сани і вдарив коняку. Озирнувся. Свічка тихо й рівно палала поміж деревами. Втягнув у себе морозне повітря, почув порожняву в грудях. Згадав, як наївся, коли помер батько. Глянув у небо. Може, то не хмаринка, а душа мамина пливе. І думки побігли назад. Ось і село вже видніється...

— Ньо, стер-во! — вигукнув Потап па коняку і понісся в туман... назад по бабу»<sup>1</sup>.

Не можна без внутрішнього здригання стежити за цією трагічною картинною. І все-таки в Потапові перемагають думи не про злидні й голоднечу, а про красиве й людяне. Так завжди було в реалістичному мистецтві, хоч найчастіше його твори закінчувалися людськими трагедіями й безвихідністю. Його гуманізм нерідко оповитий тяжким сумом. Правильних шляхів подолання тієї безвихідності автори творів, як правило, не бачили. Вони лише здогадувалися, що причини людських страждань повинні критися у несправедливих суспільних відносинах.

Небаченим ніколи раніше, глибоким, всепоглинаючим пафосом, нескінченною вірою в Людяну, правда, спочатку ще трохи абстрактною вірою, не пов'язаною із всебічним усвідомленням перетворюючої ролі колективної революційної дії трудящих, утверджувалося в житті мистецтво соціалістичного реалізму. Запалюючим гімном звучали такі твори, як «Людяна» Максима Горького, його пісні про Сокола й Буревісника:

---

<sup>1</sup> Див. Михайло Коцюбинський. Твори в шести томах, т. 3. К., Вид-во АН УРСР, 1981, стор. 105—115.



«...В години втоми духу,— коли пам'ять оживляє тіні минулого і на серце від них віє холодом, коли мисль, як безстрасне сонце осені, освітлює грізний хаос сучасності і, безсила піднятися вище, летіти вперед, зловісно кружляє над хаосом дня,— у години тяжкої втоми духу я викликаю в уяві образ величний Людина.

Людина! наче сонце у грудях моїх народилось, і в яскравому сяйві його повільно простує — вперед! і — вище! — трагічно прекрасна Людина!

Я бачу її горде чоло, сміливі і глибокі її очі, а в них — ясне проміння Мислі, величної тієї сили, яка в моменти втоми — створює богів, а в добу бадьорості — їх повергає...

Іде вона, все зрошуючи кров'ю серця — весь свій важкий, самотній, гордий шлях, і створює з вогню цієї крові — поезії ясні нетлінні квіти, душі бентежної своєї крик тужливий в музичні звуки втілює майстерно, із досвіду — науки творить, і, кожним кроком красячи життя, мов сонце землю щедрим сяйвом,— вона простує далі — і вище! і — вперед! — зорею провідною на землі...»<sup>1</sup> Любов, дружба, ненависть, гнів, віра, смерть оточують людину. Сум, туга, відчай, нудьга, пошлість підстерігають її. А вона, бунтівлива, непокірлива, гордо простує вперед — далі і вище!

Іноколи вона схожа на Ларру. Тоді інші люди, коли той відмовляється обличити власну гординю, вирішують:

«Стривайте! Кара є. Це страшна кара; ви не вгадаєте такої за тисячу літ! Кара йому — в ньому самому! Пустіть його, нехай він буде вільний. Ось його кара!»<sup>2</sup>

І він став жити, вільний, як птах. Викрадав худобу, дівчат. Але без людей не те що жити, навіть вмерти не може. Стає тінню й блукає по світу, пі до кого не наближаючись, вічно сумний та гідний жалю.

<sup>1</sup> Максим Горький. Буревісник. К., «Дніпро», 1966, стор. 204.

<sup>2</sup> Там же, стор. 45.

Щасливими й сповненими смыслу власного буття на землі стають не ларри. «Що зроблю я для людей?! — дужче за грім гукнув Данко. — І враз він розірвав руками собі груди і вирвав з них своє серце і високо підніс його над головою... — Ходімо, — гукнув Данко й кинувся вперед, на своє місце, високо піднявши палаюче серце й освітлюючи ним шлях людям... І от враз ліс розступився перед ним, розступився й залишився позаду, густий і німий, а Данко і всі ті люди зразу пірнули в море сонячного світла й чистого повітря, промитого дощем...»<sup>1</sup> Не Вуж, для якого розкіш злітати до неба — лише в падінні, не пінгвін, що тіло жирне тулить в скелях, а Сокіл і Буревісник уособлюють Людину — творця і борця. Силу гніву, полум'яність, пристрасть, певність у перемозі чують хмари в крику птці...

Шукання нової людини починалися в Максима Горького з «ходіння по Русі» — з прагнення знайти людей гуманних і сильних, чесних і благородних. Та найчастіше зустрічалися тоді індивіди, які намагаються скоріше пристосуватися у житті, ніж змінити його. Важко йшов письменник до розв'язання корінної естетичної проблеми — проблеми людини. На цьому шляху мучилися, не знаходячи виходу, Л. Толстой, А. Чехов, В. Короленко, Марко Вовчок, Архип Тесленко, Панас Мирний, інші реалісти. Довго, доки серед робітників Сормова не запримітив нових людей, шукав Горький свого найголовнішого героя. Людину, що оновлюється разом з революційним пробудженням свідомості та перетворенням дійсності.

Не поет, у кого думки  
Не літають вільно в світі,  
А заплутались навіки  
В золотії тонкі сіті;

---

<sup>1</sup> Максим Горький. Буревісник, стор. 59, 60.

Не поет, хто покидає  
Воронить пародну справу,  
Щоб словам своїм блискучим  
Золотую дати оправу;  
Не поет, хто забуває  
Про страшні пародні рани,  
Щоб собі на вільні руки  
Золоті падить кайдани,—

це чудово розуміла вже геніальна Леся Українка.

Повновладним господарем життя стала людина, тільки взявши в Жовтні 1917 р. в свої руки політичну владу. Тепер гуманістичний ідеал наповнювався конкретним змістом, яскравішим і активнішим ставав соціальний оптимізм мистецтва соціалістичного реалізму.

Щоб яскравіше уявити собі суть народженої соціалізом людини, знову повернемося думкою до «залізного лицаря революції», сповненого багатством думок та силою почуттів,— до Ф. Е. Дзержинського. Його щоденники й листи найчастіше писалися ще до революції, в тюрмі, там, де нема з ким заговорити, де весною «усякий дзвін кайданів, і стук дверей, і проходження солдатів під вікнами відгукуються в душі, паче вбивання гвіздків у труну». Умови зовсім не сприятливі для оптимістичних роздумів, особливо коли знаєш, що завтра тебе із в'язниці можуть відправити прямо на ешафот. Проте серед багатьох людських документів, збережених історією, небагато знайдеться сповнених такого запалюючого оптимізму й такої проникливої людяності.

І у в'язниці відчай був чужий Ф. Е. Дзержинському. В одному з листів до сестри Альдони він признається, що почував себе набагато щасливішим від тих, хто на волі веде безсміслене життя, у кого рабські, пристосовані тільки до сліпої покори душі. І це — не перебільшення, цим словам вірши, бо вони доведені життям. Вірши тому, що любов'ю серця охоплював Дзержинський мільйони, що вихід з пекла життя, в якому володарюють вовчі за-

копи, гніт і насильство, бачив він в ідеї соціалізму, в ідсі такого життя, яке базується на гармонії, в житті повному, яке охоплює все суспільство, все людство. Держинський мав непорушну віру в перемогу добра й справедливості. У нестерпні хвилини страждань він усією душею прагнув, щоб не було на світі злочинності, пияцтва, надлишків, надмірної розкоші, будинків розпусти, у яких люди продають своє тіло чи душу або те й інше разом; щоб не було пригнічення, братовбивчих війн, національної ворожечі... Революційна боротьба за вільне для народу життя надавала сил Держинському. Усвідомлення того, що любов до людини проникає в душу, падав сил, а жах, біль і сором тільки калічать особу, що любов — творець усього доброго, високого, теплого й світлого, — окрилювало його погляд у майбутнє.

«Я набагато молодший від тебе, — відповідає Держинський на пропозицію сестри змінити погляд на життя, — але гадаю, що за своє коротке життя я увібрав у себе стільки різних вражень, що не кожний старий міг би цим похвалитися... Я не вмію наполовину ненавидіти чи наполовину любити. Я не вмію віддати лише половину душі... Я випив із чаші життя не лише всю гіркоту, але й усю сладість, і коли хтось мені скаже: поглянь на свої зморшки на лобі, на свій виснажений організм, на своє теперішнє життя, поглянь і зрозумій, що життя тебе зламало, я відповім їм: не життя мене, а я життя поламав, не воно взяло з мене, а я брав усе від нього повністю! Так! Бо люди створили собі багатства, і ці багатства, ці мертві речі, створені ними, прикували до себе своїх творців, так що люди живуть для багатства, а не багатство існує для людей! Я зненавидів багатство, тому що полюбив людей... Пам'ятай, що в душі таких людей, як я, є свята іскра... яка дає щастя навіть на вогнищі»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Фелікс Держинський. Дневник. Письма к родным, стор. 123.

Чимало втрат і горя довелося пережити Андрієві Соколову із «Доли людини» М. Шолохова. Іпколи безсонними ночами спливають перед ним жахливі запитання: за що ти, життя, так скалічило мене, за що так виспажило? Та не вони заволодівають його душею. Хай, притулившись ніби листок до гіллячки, випроводила його на фронт дружина й загинула сама. Хай спалена, перетворена на попіл рідна хата. Хай скаже він про сина Анатолія: «Поховав я в чужій, німецькій землі останню свою радість і надію, вдарила батарея мого сина, впряджаючи свого командира в далеку путь, і щось у мені паче обірвалось...»<sup>1</sup>. Але на те ти й людина, на те ти й солдат, розуміє Соколов, щоб все витерпіти, все знести, якщо до цього покликкала необхідність. Стоїть він, хитається часом з боку в бік, немов тополя в бурю, але нікому й ніколи не зламати його духу та віри в життя.

Били його, полоненого, за те, що — росіянин, за те, що на світ білий ще дивиться, що не так став, не так обернувся, що живий ще і вмрати не збирається. Але й у тому жахливому поєдинку, так майстерно й психологічно точно змальованому письменником, коли перед розстрілом німецький офіцер пропонує горілку в'язневі, який не закушує ні після першої, ні після другої склянки, переможцем виходить не фашист Мюллер, а радянський солдат Соколов. Перемагає тому, що є в нього «своя російська гідність і що в тварину вони мене не перетворили, як не прагнули». Навіть смерть його обминає. Зате для такої душі завжди знайдеться в житті рідне серце. Хай, як це показано в оповіданні, ще маленьке Ванине серце... Та «коло батькового плеча виросте той, хто, підрісши, зможе все витерпіти, все подолати на своєму шляху, якщо на це покличе його Батьківщина».

---

<sup>1</sup> Михайло Шолохов. Доля людини. К., «Дніпро», 1968, стор. 80.

Як завжди, у важкі для себе часи, в епохи найвідчутнішої в капіталістичному суспільстві девальвації людських цінностей, буржуазія найохочіше звертається до популярних гасел і притягальних своїм звучанням закликів. Коли свобода попирається найбезсоромніше, буржуа повторює це слово найголосніше. В наші дні таким активно експлуатованим капіталістичною пропагандою гаслом є ідея гуманізму. Тієї галузю — все частіше визнають буржуазні ідеологи, — куди спрямовується суперечність, яка роз'єднує два світи і яку важко розв'язати, є сутність людини, її внутрішній світ. Тут міститься поле битви, тут схрещуються мечі.

Досвід реалістичного відтворення життя переконливо довів, що саме концепція людини, розуміння її визначального місця й активної ролі в суспільстві складає основу художнього образу, що будь-яке послаблення уваги до особи загрожує духовним збідненням мистецтва, навіть його виродженням. Людина, що «звучить гордо», що являє собою, як сказав би Максим Горький, все, що падишах митця на найпрекрасніші ідеї й почуття, — це рухоме початок мистецтва, його провідне, стрижневе ідейно-естетичне джерело. Не дивно, що тема формування нової людини-творця в наш час знаходить все більшого поширення, стає всевизначаючою в прогресивному світовому мистецтві.

І навпаки — дегуманізація художньої творчості, виведення людини за межі мистецтва прямо пропорційно пов'язані з бездушними комбінаціями, елегантним ухиленням від боротьби за соціальний прогрес, проповіддю ходульних, фізіологічних персонажів, яким невідомі будь-які боріння й пристрасті, які позбавлені індивідуальних та соціальних ознак. Саме тоді далеких від історії, якихось «універсальних», неповноцінних осіб з роздрібленою свідомістю, егоїстів, для яких власна сльоза дорожча, за

висловом А. Макаренка, від спільної радості, пастирливо прагнуть проголосити ідеалом сучасності.

Історія не знає жодної суспільно-економічної формації, коли б урахування гідності людини, повага до особи, її творчих здібностей і прекрасних моральних якостей були піднесені на такий щабель, як у соціалістичному суспільстві. Цей невторований шлях наше суспільство проклало через соціалістичну революцію, через знищення і основ, і рудиментів приватно-власницьких стосунків між людьми, через торжество гуманізму.

Безперечно, соціалістичний гуманізм не збігається з ідеями гуманності й людяності, проголошеними буржуазією в часи свого становлення як класу. Будучи ширшим та багатшим, він визнає трудящу людину як найвищу цінність світу. Він активний, невіддільний від боротьби за торжество справді людяних стосунків у суспільстві — позбавлених експлуатації, будь-якого приниження людини людиною. В комунізмі вбачав К. Маркс реальний гуманізм, в боротьбі за соціальні цілі всіх трудящих.

Не з декларацій і зовнішньо привабливих гасел, а із справедливих суспільних відносин і дій виростає соціалістичний гуманізм — як боротьба за людину, за все людяне й справді прекрасне, творче, спрямоване на суспільне благо в ній. За Марксом, головне в людині — не те, що вона «самоусвідомлюючий суб'єкт», а те, що людина — «практично й предметно діючий суб'єкт». Суть у тому, що «багата людина — це в той же час людина, яка терпить нужду в усій повноті людських проявів життя»<sup>1</sup>. Духовні атрибути особи, що можуть їй повнокровно розкривають себе в революційній перебудові світу, колосальне збільшення масштабів діяльності, мислення, почуттів, зліт

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних проповедей, стор. 596.

творчих дерзань, фантазії, натхнення, природний розворот цих якостей — все це неодмінно включає в себе соціалістичний гуманізм.

Гуманістичний світогляд базується на вченні про людину як творця історії, на постійній турботі про благо, свободу, всебічний моральний, фізичний та інтелектуальний розвиток особистості. Водночас соціалістичний гуманізм включає ненависть і нетерпимість до тих соціальних сил, що спотворюють, припнувають і придушують індивідуальність, обкрадають її творчі здібності. Він, як необхідну умову, передбачає повний розквіт кожної особи та суспільства в цілому.

Раніше, в досоціалістичних формаціях, гуманісти, як правило, лише заперечували «нелюдяні» суспільні порядки, лише етично обґрунтовували добре й красиве в людині, мріяли про майбутню справедливість, не бачачи шляхів та засобів її досягнення. Це був абстрактний гуманізм. Усвідомивши людину як біосоціальну істоту, в якій головне місце належить її суспільним якостям, марксизм-ленінізм вказав шляхи завоювання гуманізму реальних, конкретно-історичних особистостей.

Про те, що «...людина спроможна створити багато чого шляхом доречного використання окремих сил», створити виняткове «завдяки взаємодії різноманітних здібностей; але єдине й зовсім несподіване творить вона тільки тоді, коли в ній рівномірно поєднуються всі якості. Коли здорова натура людини діє як єдине ціле, коли людина відчуває себе в світі як у чомусь великому, примітному, прекрасному й гідному цілому»<sup>1</sup> — про це здогадувалося багато мислителів минулого. Однак піти далі цього нікому в домарксистських гуманістів не вдавалося.

---

<sup>1</sup> И.-В. Гете. Сочинения, т. X. М., Гослитиздат, 1937, стор. 543.



На місце абстрактної мрії про щастя, замість філантропії й співчуття до страждань людини марксизм-ленінізм поставив вимогу повного революційного знищення нелюдських життєвих умов і утвердження таких суспільних відносин, коли не моральне обурення та «непротивлення злу насплям», а класова боротьба приводять до утвердження всіх прав і обов'язків трудящої людини. «Робітник, — відзначає Ф. Енгельс, — значно більш чутливий у повсякденному житті, ніж буржуа... Для них (робітників — А. Г.) кожна людина — людина, тимчасом як для буржуа робітник не цілком людина»<sup>1</sup>. Наш гуманізм обстоює не розвиток окремих, обраних осіб, а забезпечення умов для повного гармонійного зростання кожного трудівника.

Людьми з усіма тривогами й радощами світу, особами, що мужньо йдуть назустріч вітрам історії, відгукуються на кожний її поклик — такими постають гуманістичні образи, створені мистецтвом соціалістичного реалізму. Вони не тішають себе ілюзіями, а йдуть на нелегку боротьбу за свої ідеали. І тому вони не в третьому ешелоні, ні в обозі життя, а йдуть врівень з часом, нерідко випереджаючи його. Повсякденно зростає у них моральна озброєність, їм підвладне освоєння все глибших пластів життя. Це цільні, змістовні, значні особистості, розумні й добрі люди, з усіма барвами характерів, але без тієї сліпоты й глухоты інтелекту, що завжди віддаляє одного від іншого Священною й великою назвав Максим Горький безперервно зростаючу людину. І добре розуміючи, що без любові не можна «глаголом жечь сердца людей», радянські митці впевнено створюють образ героя нашого часу.

Так, це справді герої. Простий і легендарний, звичайний і великий Іван Орлюк О. П. Довженка. Духовно багаті й відважні в усіх розуміннях Сергій, Валя, Віктор

<sup>1</sup> К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 2, стор. 342.

з «Іркутської історії». Навіть Валя, яку так легковажно вважали колись «дешевою», ставши рівноправним членом колективу, в якому жив і зростав Сергій, почерпнула небачений заряд доцільності буття, що, може, й не снівся їй раніше. Сповнені невичерпних духовних сил, гармонії суспільного й особистого герої «Тронки»... Чабан Горпищенко собою незavidний, але в степу його якимось далеко видно. Низькорослий, осадкуватий, прогартований вітрами, шкіра на ньому пропечена, як шкураток, а очі вже сиві од старості чи вицвіли від сонця та від неба, і самі вони мають барву вилинялого степового неба. Про таких чабанів кажуть, що він природний чабан, і хоч ростом його природа й не щедра дарувала, але тим вразливіший він... «Чабани — ми теж робітничий клас», — говорить про себе Горпищенко. І це так.

«Не слід ідеалізувати хірургів, — розмірковує Михайло Іванович, герой повісті «Думи і серце» М. Амосова. — Вони жертвують тільки чужими життями, а не своїм. Щодо цього вони не солдати, а генерали... І ми робимо для людей потрібну, але непрємну роботу. Чому ж ми її все-таки робимо?»<sup>1</sup> Не гроші, не слова, не лестоці, навіть не саме відчуття боротьби кличе хірурга до ризикованих операцій.

«Людина од природи добра.

Людина жорстокіша, ніж лютий звір.

Чи вона багатолпка? Що таке добро й зло?

Прогрес? Майбутнє?

Хотілося б це знати раніше, ніж умерти. Невже не можна зробити, щоб ці маленькі хлопчики й дівчатка були щасливі й далі, так само, як вони щасливі зараз, коли здорові, неголодні й обласкані?»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Микола Амосов. Думи і серце. К., «Дніпро», 1967, стор. 31.

<sup>2</sup> Там же.

Не лише страждання дітей кличуть до боротьби Миколу Івановича. «Що таке щастя? — замислюється він. — Я бачу страждання людей від хвороб. А скільки ще інших, котрих я не бачу? Від приниження гідності людини, від бідності, від неможливості зрозуміти одне одного?» Вповнений таким активним гуманізмом, хірург знову й знову кидається рятувати життя людей. Кожного разу повими, невторованими стежками, шляхами шукання, нерідко — болісних помилок...

«Зрозуміло, щоб робити тільки не гірше іншого, — запам'ятовує герой роману Ю. Германа «Справа, якій ти служиш» Володимир Устименко слова свого батька, — особливого нічого не вимагається; а щоб на крок, на пару кроків авіацію вперед рвонуть, для цього ба-а-гатий фундамент потрібний». Не Євген Степанов, хто ще в шкільні роки задумав стати «великою людиною», не ті, для кого захистити докторську чи кандидатську дисертацію — це здобути право на повний життєвий достаток, а він, звичайний юнак, практично реалізує великий принцип: людина все може! І, навчившись думати й діяти для інших, в ім'я їхнього блага, підкорює найвищі життєві висоти. Служити, а не кадити — це для Устименка бути там, де важче, де найнеобхідніший ти людям. Переконаючись, що лише через потрібну народові творчу трудову діяльність утверджує себе людина у суспільстві, знаходить Устименко сповна своє справжнє щастя. Тоді навіть послала йому доля «руду Варюху», кохання до якої було таким довгим та важким. Зате «себелюбці» жовтяки, женечки степанови, вересови та іраїди так і залишилися обійденими життям; адже, наприклад, Вересова завжди розв'язувала одне питання: Устименко повинен увійти в Берлін не майором, а генералом. І це тоді, коли Володимир був зайнятий зовсім іншим: «...Не можна говорити про все людство, забуваючи людину. Людство складається з осіб».

Хай буде так, як він того навчив:  
Із іскри — жар, з зерна — важкий палив,  
З графіту — шлях, із квіту — теплий мед.  
І вір людський, що прагне лиш вперед,—

стверджує А. Малишко в книзі «Полудень віку».

Хай буде так, як заповів для нас:  
Із праці — щастя, в ночі — світлий час,  
Із мислі — подвиг, в мудрості — вогонь  
І подих віку — вітром біля скронь.

Хай буде так, як діяв наш Ілліч:  
Усмішка людям. Доброта із віч,  
І для людини — щастя повні ріки.  
Не відступи  
І стій на тім повіки!

Тим же акордом звучить, тією ж вірою наповний і вірш  
В. Коротича, поета молодшого покоління:

Поети!  
Вчіть планету доброті —  
Вона давно вже миру й ласки прагне.  
В народів і серця, і губи спрагли  
Чекають слів, що мудрі та святі...

Скільки б творів зі скарбниці мистецтва соціалістичного реалізму ми не перегортали, у які з них не заглиблювалися б, крім прямої зверненості до серця й розуму людини, крім революційного утвердження пролетарського гуманізму, в них неодмінно натрапляєш на оптимістичний настрій душі, на активне відстоювання смислу людського буття. Ця риса нерозривно пов'язана з соціалістичним гуманізмом. Вона невід'ємна від нього.

Чим же породжується той життєдайний, запалюючий мільйони сердець оптимізм соціалістичної художньої творчості, без перебільшення названий історичним? Здається, відповідь може бути тільки одна: новим світовідчуттям і світорозумінням. Без цього, без великих

думок і почуттів, як показано на попередніх сторінках книги, не може бути справжнього суспільно значущого мистецтва. Проте буде сказано далеко не все, якщо водночас не підкреслити, що новий тип художника, якісно властиві лише йому світовідчуття та світорозуміння породжені соціалістичним типом суспільних відносин, повою розстановкою соціальних сил у суспільстві й повою їх спрямованістю; всією нашою складною, багатобарвною дійсністю, безмежними радощами й історичними завойованнями; справами й перспективами радянського народу, людей доброї волі на нашій планеті.

Так, ми не збираємося замовчувати, що шлях до цих перемог вкритий не лаврами й трояндами. На ньому народ зазнавав і втрат дорогих людей, і краху окремих людських доль, й не до кінця здійснених сподівань. Однак, незважаючи на це, соціалізм назавжди «зняв» відчуження людини і праці, теперішнього й майбутнього, суспільного й особистого, наявного й бажаного, справи й мрії. І через це породив новий тип людей — колективістів у найвищому розумінні цього слова.

Не маю лірк я,  
та жайвір в небі раннім  
тебе із сонцем, земле ти моя,  
зв'язав топкми співанням.  
Струною срібною, напнутою до краю,  
підтяг він землю в височинь щонайстрімкішу.  
Я чисті й чуйні струни пальцями перебираю  
і звук, мов кришталевий келих, в даль несу  
крізь тишу,—

має повне право сказати про себе ліричний герой книги Е. Межелайтиса «Людина».

У програмному для нього циклі «Людина» Е. Межелайтису, як свідчать він сам, нічого не довелося вигадувати, непотрібно було шукати поетику десь осторонь. Саме життя підказало йому ці величні поетичні думи

й почуття. Серце сучасника стало мислячим, розум — крилатим. «О, як зросла людина! Чи не пора писати її ім'я з великої літери?.. Кінцева мета — це людина. Вирініше, довершена гармонійна людина. В кожному з нас виростає нова людина й вимагає, щоб мистецтво, поезія, музика росли разом з нею. І допомагали їй рости. Вона змушує нас спрямовувати на неї допитливий погляд»<sup>1</sup>. Людина — не маленька, знеосіблена клітина, словнена скорботою, самотністю, вродженими інстинктами, що прагне до смерті. Це — діюча, суспільна істота. Її боротьба завжди мусить завершуватися перемогою над злом. Якщо ж викинути з лексики людини й гуманізм, залишаться самі тільки раби історії й капітуляція перед звірячими нормами життя. Складна й важка сучасна людина, — вважає поет. Але коли наводити на неї «афокусовані кванти поетичних частинок», — вона прекрасна. Чим глибше в неї занурюєшся, тим величнішою постає вона. Тим гучніше звучить нота любові, гордості, захоплення від людини:

Що земля,  
що без мене вона?  
Нежива, зморшкувата, приплюснута куля,  
що у безкраях Всесвіту мовчки блукає...  
І земля від пудьги породила мене  
і в дарунок дала мені голову круглу,  
дуже схожу на сонце і землю.  
Голова моя, в думках ясна,  
Стала пині сильніша,  
піж сама вона, куля земля.  
Покорилась рукам моїм дужим земля,  
я красою її оповив...  
Стою мудрий, твердий, мускулистий, плечистий,  
від землі виростаю до самого сонця,  
випромінюю сонячні усміхи, земле, на тебе,  
на всі боки — на схід і на північ, на південь,  
на захід.

<sup>1</sup> Едуардас Межелайтис. Лірические этюды. М., «Молодая гвардия», 1969, стор. 220.

Світле завтра творю,  
Комуністом зовуся віднині —  
Я,  
Людина.

*(Переклад В. Бичка)*

Це не самолюбубання, не нарцисизм. Це поетичне утвердження розкритої справжньою свободою людини, її перетворюючої ролі в суспільстві, її боротьби за світле майбутнє всього людства, це заперечення тієї внутрішньої порожнечі, що охопила сучасний капіталістичний захід. Новий суспільний лад кожній людині розкрив мету її особистого життя й праці, забезпечив непохитну віру в себе й інших, у завтрашній день, поєднав сучасників і нащадків, яким перші заповідають не завершені ними справи. Від того перед такою людиною, озброєною знанням історії й власних можливостей, перспектив прийдешнього, безсилою виявляється навіть смерть. Така людина-колективіст непохитна.

Комісар з «Правди» О. Корнійчука ні на хвилину не сумнівається в правоті справи, заради якої веде на боротьбу солдатів революції. Брянський з «Прапороносців» глибоко переконаний, що саме в ім'я перемоги над фашизмом ллється кров його співвітчизників. Чітко усвідомлюють, заради чого живуть і працюють, герої М. Стельмаха, Ю. Шовкопляса, В. Козаченка, П. Загребельного та багатьох інших письменників.

Співпадання бажаного й наявного, загального й «мого» тисячократно множить індивідуальні сили, надає історичного смислу особистому буттю людини, вселяє в неї незборимий оптимізм — як переконаність у правоті спільної справи, як прагнення віддати всі свої здібності її найскорішому наближенню та практичному утвердженню. Тож і не дивно, що життєві прикрощі, навіть трагедія не згинають у три погібелі героя книги В. Титова. «Усім смертям назло» залишаються в строю сильними й

непереможними герої, породжені нашим життям, навіть тоді, коли життя їй не багато відпускає на їхню долю безхмарних днів. У боротьбі за свободолюбиві ідеали загартовуються їхні характери борців за комунізм.

Будучи за формою індивідуальною, часом аскетичною, за своїм змістом праця митця найбільш громадянська. Кожний творить не для того, щоб здивувати когось своїм я, а заради вираження прагнень та хвилювань мільйонів. «Ми, радянські письменники, — заявив М. О. Шолохов, одержуючи Нобелівську премію, — відповідно до своїх комуністичних переконань, вважаємо: якщо вбивця, грабіжник заніс руку над жертвою, не той гуманіст, хто лише жаліє бідну жертву і схлипує з приводу того, що вбивства існують на землі. Гуманіст — той, хто бореться, хто допомагає відвести руку вбивці, знешкодити його злу волю»<sup>1</sup>. Бореться не просто проти вбивць-індивідів, а й проти расової ворожечі, грабіжницьких воєн, класового поневолення, всього, що несе з собою світ експлуатації й насильства.

Побачити в одній краплі все море — здатен не кожний, говорив видатний радянський актор С. Закаріадзе. Декому легше перетворити море на краплю. Справжній радянський актор спроможний жити у різних вимірах. Він турбується: чи вийшов спектакль, чи досягне цілі «Венера-7»? Він радіє: створена діагностична машина, працює місяцехід, товариш добре зіграв роль. Такий актор не мислить своєї творчості поза громадянською цілеспрямованістю й відповідальністю. Соціальні пристрасті стали для нього особистими почуттями. Що може сильніше захопити громадянина, ніж благородна, гуманна мета!

---

<sup>1</sup> Михайл Шолохов. По веленню души. М., «Молодая гвардия», 1970, стор. 326.



Творчість такого митця возвеличує людину, пробуджує в ній художника, творця. Вона приєднує людей до майбутнього, освітлює теперішнє. Активний, не споглядальний гуманізм, гуманізм революційний, соціалістичний через свою ідейність та партійність веде до усвідомлення загальнолюдського, невмирущого в цивілізації. Зрозуміло, це не якісь аморфні загальні цінності, не позначені ні добою, ні класовими та національними якостями. Як показує історичний досвід, нащадки беруть з собою в дорогу й користуються, як своїм надбанням, лише тим, що є найлюдянішим у кожного класу, кожної нації, кожного народу. Не важко переконатися, як зазначено у попередніх розділах книги, що найлюдянішими, безперечно, є ідеали комунізму, пролетарська мораль, марксистсько-ленінська ідеологія, практична діяльність партії комуністів, на стязі якої полум'яніють слова: все для людини, все в ім'я людини!

Парадоксально, але факт: вороже за своєю природою й суттю трудящій людині капіталістичне суспільство оголошує світові про гуманізм і свободу гучніше й настирливіше, ніж будь-хто інший. Та придивимось уважніше, до чого зводяться ці карколомні «оголошення». Стверджують вродженість егоїстичної натури індивіда, фатальну гріховність людини. Шукають суперечність між історичною необхідністю й цінністю особистості. Звинувачують маркспзм-ленінізм у... запереченні свободи й гуманізму. Його боротьбу проти егоїзму та індивідуалізму, за колективізм та розквіт особи виставляють за придушення особи взагалі, його критику гуманізму абстрактного іменують відмовою від гуманізму взагалі тощо.

Як вогню боїться нинішня буржуазія всезростаючого прогресу особи в соціалістичному суспільстві, подолавши безформеності й нечіткості в духовному світі людини, пробудженні в ній революційної свідомості, інтелекту-

ального змужвіння, зростання ваги політичних ідеалів. Неспроможний здійснити гуманістичні принципи, капіталізм тепер не тільки ігнорує страждання трудящих, а й теоретично та естетично прагне виправдати девальвацію людини як цінності в буржуазному суспільстві, представити її в особі такого собі дрібненького індивіда, що задовольняється власною ницістю і не поривається до її-шого життя.

Усе, що завгодно, аби тільки не допустити історію в я. людини. Хай особистість стане «технічно невдалою конструкцією», хай вихвалитиметься як змістилище диких інстинктів, пристрастей до насильства й жорстокості, хай буде вона схильною лише до падіння, смерті, безглуздої «спізифової праці»... Аби тільки виступала індівідом з пониженою соціальною активністю, нерозвиненими суспільними почуттями, з інтересами, що обмежуються винятково запропонованими буржуазією потребами. Хай усі перешкоди поборюють її, хай буде вона нездатною розібратися в цьому шаленому світі, що «зірвався з завіс», хай самотність та некомунікабельність охоплюють її, хай її свобода зводиться до прагнення не перебувати у вирі складних суспільних подій, аби тільки не класові почуття, не об'єднання для спільної боротьби проти влади капіталу.

Звідси, з самих суспільних порядків, з моральних норм життя в буржуазному світі, — людина-ерзац, духовний паралітик, часткова особа. Замість цільності — розірваність, замість психологізму — інтуїтивізм, замість простоти — спрощеність, замість ясності — туманні натяки. Врешті-решт, це естетизація самотності, справжнісінький антигуманізм, скільки б не говорили і як би не переконували у протилежному.

Найактивніше ідеї гуманізму експлуатуються екзистенціалізмом. І не лише в теоретичних філософських роздумах, а й у всіх художніх образах, створених митцями

цього напрямку. Придивімося уважніше до того «гуманізму». Зупинімося хоч на окремих сторінках роману Сimoni де Бовуар «Чарівні малюнки».

«Що в оточуючих людях є такого, чого не вистачає мені?» — дошукується Лоранс, одна з основних персонажів книги. Здається, з того, що так часто подається на сторінках популярного журналу для домогосподарок, є все. Смачні блюда, родинний затишок, цікаві подорожі влітку — навіть на Бермудські острови чи па Таїті, куди заманеться. Багато ще зовнішніх аксесуарів «власної атомної сили» подібних до Лоранс людей подається в книзі<sup>1</sup>. Проте жоден з них, як і Лоранс, не відчуває себе щасливим, не вважає своє життя повнокровним. Ми не творці, ми виконувачі, — зізнається Дюфрен. Ніщо нікого не радує. Все ніби на малюнках з журналу: застигле, непривабливе, несвіже. Про жодного не можна сказати, що це людина серед людей. Усі звикли до буржуазних норм життя, смиренно погодилися з соціальним злом.

«У мене нема принципів», — сумно констатує Лоранс. Музика вже давно не доходить до неї, поезика Монтеверді, трагізм Бетховена незрозумілі, краси древніх Афіндратують. «Скоро техніка стане для нас, ніби природа. і ми житимемо в абсолютно обезлюдненому світі». Та й у інших не кращі настрої. Жан-Шарль любить книги, які ні про що не говорять. Домініка лише шле несамовиті прокльони Жильберу за його зраду з іншою жінкою, ні на хвилину не заглиблюючись у причини факту, що скотівся: навіть страждання не зробили її людиною. Скрізь навколо — життя, схоже на малюнки: кохання, як на малюнках, почуття, ніби пофарбовані живописцем. Скрізь не прагнуть хоча б мріяти про майбутнє. Заради цікавості часом можна допустити десь маленьку інтрижку,

---

<sup>1</sup> Див.: Симо́на де Бовуар. Прелестные картинки. М., «Молодая гвардия», 1968.

а по суті — абсолютна байдужість у душі кожного з персонажів. Пустота як у родинних, так і в громадських стосунках. Жодної рідної душі. Навіть у снах не з'являються кохаючі серця.

Суцільні ізгої, тьмяні душі, глухі до зворушень і потрясінь, із затьмареними думками й почуттями. Розпливчаті, невизначені зв'язки часу, діяльності, дружби, кохання. Замкнені в магічне коло власних переживань особи, що тільки й займаються самоаналізом, немов садизмом. Ні до чого не веде й не може привести така збентеженість. «Соціалістична країна чи капіталістична, — констатує Лоранс, — все одно людина всюди пригнічена технікою, відчужена». Усе зло — просто від зростання потреб, від невміння обмежити себе. Породжуючи нові потреби, ми все більше відчуваємо свою знедоленість. Винні — Відродження, раціоналізм, обожнення наук. Треба кожному здійснювати моральний переворот у собі. Це єдиний шлях до заповнення духовного вакууму, який пропонується персонажам роману. Згодом — тільки плутанина в думках, повна неспроможність обрати якусь життєву концепцію. «Безліч знайомих — жодної подруги. Нікого, хто здатний вислухати чи просто відвернути увагу. Несеш на самоті цю хлипку конструкцію, власне життя, а загрозам кінця нема»<sup>1</sup>. Задоволення, як у Домініки, тільки від того, що можна хоч зрідка насолити комусь, «зіпсувати першу шлюбну ніч».

В оточуючому житті все вишло з моди, — розуміє подеколи Лоранс: немодні класичний роман, гуманізм, цінності, істини. Якийсь кастраційний комплекс у всьому. Навіщо ж ми існуємо? Не варто питати. «Існуємо і все. Головне, не звертати увагу, взяти розгін і одним подихом — до самої смерті». Бо й батько, в якому колись

---

<sup>1</sup> Сьмона де Бовуар. Прелестные картинки, стор. 87.

Лоране спостерігала якусь цільність і задріпа йому, виявляється просто актором у житті, все в нього несправжнє, від гри. Та й дітям життя нічого кращого не віщує. Скрізь гнітюча одноманітність. Ні впевненості, ні надії.

Якісь проблеми С. Бовуар поставила, щось сказала про недовершеність буржуазного світу, його «незручність» для людини. Але сказала абстрактно, не про істотне, не про основні причини. Сказала сумно, безнадійно. Гуманізмом її слово не обернулося.

І так завжди в модернізмі. Досить пригадати речі, скажімо, Камю й Сартра, про які йшлося попереду. «Гуманізм мені не противний, він навіть мені усміхається. Але я знаходжу його кучим», — зізнавався автор «Чуми» й «Чужого». Екзистенціалізм зіштовхує особу лише з моральною ситуацією, мовчазно стверджує непереборність суперечностей капіталістичного суспільства, його тіньових властивостей, спрямовує людський бунт у спокійне річище — у змирність з долею, безвихідність життя, у прагнення до смерті. Не розуміючи справжніх причин такого суспільного стану й не вказуючи шляхів виходу з нього, він тільки й спроможний запропонувати ще безпорадніше борсання в індивідуальній душі та підтримку безмістовності боротьби за кращу долю, згодом, як у «Падінні» Камю, — егоїстичну свободу «незалежності від суспільства», тобто антигуманну свободу, або «метафізичний гуманізм» абсурду, вічний сум за людяністю. До внесення смертного вироку абсурдному суспільству екзистенціалізм підніється не здатний. Адже в людині, яку він обстоює, ніколи нема ніякої позитивної програми дій. Вона — суцільний індивідуаліст, самотня піщинка в океані людському. Тому всеплыним виявляється лише абсурд. Навіть Сартр, який багато чим відрізняється від Камю, знаючи про існування багатьох страждаючих, пропонує тільки співстраждання людям. Показати їм шлях до щастя він не може.

Інші «відчужені» індивіди ще безпорадніші. Не обов'язково робити те, що робить більшість людей, вирішує для себе персонаж, змальований польським письменником К. Филиповичем у «Щоденнику антигероя». І тому він у захопленні від фашистської армії, що в 1939 р. поставила на коліна його батьківщину, а підкорені поляки «не викликали у мене навіть жалю». До біса героїзм, непокірливість, боротьбу; героїв не існує. Мос життя — найвище благо! Через таку позицію його та йому подібних невдовзі після підкорення Польщі фашистською Німеччиною географічне поняття «Польща» було анульоване, а сам він перетворився на звичайнісіньке бидло, прислужника гітлерівців. Життя з кожним днем ставало все безнадійнішим, як би не намагався він «вийти цілим і непошкодженим». Мерзене проведення часу, а не життя. Тим не менш про себе він досить-таки непоганої думки: «Мої симпатії до тих, хто перемагає, не мають нічого спільного з переконаннями. Я вищий від ідеалів; я не підвладний коливанням та сумнівам, як усі ці надміру ідейні; я позбавлений опатності, якою відрізняються патріоти. Я вищий від усього цього».

Чи може бути гуманістом, та ще активним, персонаж оповідання Г. Парпзе «Філософ», коли вся «філософія» його життя зводиться до досить банальної сентенції... «Передусім завжди, в усі віки, були, є й будуть людина й речі. Стосунки їхні незмінні, однакові навіть тоді, коли людина була амебою, рибою, плазуном, мавпою, а речі — мінералами й рослинністю, — одне слово, коли людина не була ще людиною, а речі не були такими, якими ти бачиш їх в універмазі. З того моменту, як вони виникли і, так би мовити, паралельно сформувалися, завжди мала силу проста формула: існує людина (або частина живого світу) і речі (або частина неживого світу). І все. А відношення між ними, як я тобі вже казав, виражались

у володінні...»<sup>1</sup>. Абсолютна приреченість на незмінне борсання, пасивність і самозаспокоєність — нічого іншого така «речово-мурашача» філософія стверджувати й не намагається. Будь покірним та вдячним, що існує! Це найвище її заключне гасло. Про історичний оптимізм чи якісь життєві перспективи говорити зайве.

Та чи не найглибшим знуцанням і приниженням піддає людину Ф. Кафка, зарахований сучасним модернізмом до числа найгеніальніших. Справа тут нерідко доходить до утвердження прямого здичавіння особи. В останнє десятиліття Кафку всіляко підносять; такі, як Р. Гароді та подібні до них, причисляють його творчість до «розширених» берегів реалізму. Чи то за покликом моди, чи з недостатньої вваженості висновків навіть дехто з наших дослідників часом перебільшує його місце в літературному процесі ХХ ст. І такий вдумливий фахівець з питань сучасної зарубіжної літератури, як Д. В. Затонський, з нашого погляду, все-таки не зовсім об'єктивний, коли наголошує, що Кафка «ненавидів обездушений світ, виразив жах людського існування, страждав за людину, почував себе відповідальним за неї»<sup>2</sup>. Звернімося безпосередньо до творчості цього митця.

Ні, Кафка не гуманіст і не оптиміст. Він не вірить у майбутнє, тільки проливає сльози над «нерозумною» дійсністю, не кличе до боротьби. На суб'єктивізм, пасивну покірливість долі, байдужу споглядальність і смиренність прирікає він людину. Його персонажі — не просто відчужені, а відсторонені. Нічого людського немає в Грегорі Замзі з «Перетворення». Замість голосу — писк, замість рук — безліч ніжок, з якими він сам і не впорасться. П'ять років мовчазно проводить він не в кімнаті, а в якомусь приміщенні, схожому на свинюшник. Їсть, як

<sup>1</sup> Гоффредо Паризе. Человек-вещь, стор. 184.

<sup>2</sup> Д. В. Затонский. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., «Высшая школа», 1965, стор. 3.

тварина, спить, як тварина. Замість розваг ця потвора повзає по стелі, висить, падає, знову шкребеться по стіпах.

Що це — метафоричний натяк на відчуження? Але чому тоді ні батько, ні мати, ні сестра Грегора, ні сам він — ніхто не спробує щось змінити. Адже це природно для людини: боротися, добиватися кращого для себе й інших. Усі намагаються тільки здихатись цього чудовиська, вкинути його з життя, як впливають у яму помії. І коли він... не вмирає, а здихав, рідні не сумують: парешті житиметься легше.

Випадкова така позиція у Кафки? Здається вона закономірною, бо в усіх інших своїх творах він послідовно дотримується її... Родина — мініатюрний суспільний організм. Ось який вигляд має вона в притчі «Одишадлять синів»<sup>1</sup>. Найстарший син — «не дивиться ні праворуч, ні ліворуч, ні вдалечінь», «востузиться на місці». Другий — з «душевною тріщпною», «якась отрута бродить в його крові». Третій — «з неповнозвучним голосом», народившись у сім'ї, ніби не належить до неї. Четвертий пагадує стрибуна, який відділяється від землі тільки для того, щоб плюхнутись на неї жалюгідною пікчею. Присутності п'ятого взагалі ніхто ніколи не помічав. Шостий — меланхолік, у нього «лоб не хороший». Сьомий ні до чого не причетний, ні до кого не прив'язаний. Восьмий відмовився від рідного батька, людина «з чавунним черепом». Дев'ятий «радпй би все життя провалитися на дивані» з «сонливими очима». Десятий — «завершений лицемір». У одинадцятого над усе переважає слабкість, зибучість. Як бачимо, жодної пристойної особи. Не люди, а Ніхто.

Саме таких персонажів випускає Кафка, на них зосереджує свою увагу. «Я б дуже охоче — чому ні? —

---

<sup>1</sup> Тут і далі цитуємо за видавням: Франц Кафка. Романи. Новелли. Притчі. М., «Прогресс», 1965.



здійснив прогулянку в компанії таких Нікто-Нікто», — зізнається він у притці «Прогулянка в гори». І закономірний цей потяг. Адже, як стверджується в притці «Дерева», «ми ніби зрублені дерева взимку». «Мд, — читаємо в повелі «Діти на дорозі», — занурюємось у вечірню млу. Для нас не існує ні дня, ні ночі». Така вже вона, ця позиція відсторонення: «...якщо гуляєш вночі по вулиці й назустріч біжить людина, помітна вже здаля — адже вулиця йде вгору й на небі повний місяць, — ти не затримаш її, навіть коли вона недолугий обірванець, навіть коли хтось жешеться за нею й кричить; ні, хай біжить, куди бігла» (новела «Ті, що проходять мимо»). «Я не збираюся ні затримувати вас, ні проганяти», — запевняє Кафка в повелі «Сум». Все в світі — немов ті привиди, що самі з'являються, самі й зникають. «Тихо, наче дряхлі старики, сунемося ми засніженою пустелею; довго ще супроводжує нас нова, але вже запізніла пісенька дітей:

Веселіться, пацієнти,  
Лікар з вами в ліжку ліг!»—

підсумовує письменник у «Сільському лікарі».

Не треба протестувати, боротися проти існуючого. Хай терзає брат брата, захоплюючись вбствством, хай відчуваш ти себе деревом, покладеним через річку для зручності пішоходів, а ти будь мовчазним і покірливим, сприймай життя, як сон, що завжди швидко кінчається. Адже все рівно один з іншим ніколи «не домовляться» і ти нічого не змінш. «Найкраща музика для народу, — вважає Кафка в «Співачці Жозефіні», — мпр і спокій», вдоволеність сьогоднішнім днем, хай навіть капосним, нестерпним днем. Народ не знає юності, він застиг у дитячості, та в ній же й зачахає передчасно. Як і Жозефіна, усі приречені лише «скочуватися донпау». А там їх поглинає безодня, прірва. Тільки повітрям в'язниці мусять дихати вони.

Що ж, персонажі, які перебувають «у становищі паса-жирів, що потрапили в катастрофу в довжелезному залізничному тунелі, причому в тому місці, де вже не видно світла початку, а світло кінця настільки слабе, що погляд час від часу шукає його і знову губить» (притча «Залізничні пасажири») — ці персонажі, певно, іншої долі ї не гідні. Мужність та відданість Прометея для них — настільки давня бувальщина, що про неї ї згадувати не варто: «залишилися непояснювані скелі». І тільки. Вихід, за Кафкою, єдиний: «зануритися в ніч, як часом, схиливши голову, занурюєшся в думки,— ось так бути усім єством зануреним в ніч».

Кафка, не протестуючи, приймає і настирливо вдовбує у голову читача «єдиний, зримий, безперечний закон, підкоряться якому ми зобов'язані,— це аристократія, і заради цього єдиного закону ми повинні втратити самих себе». Дарма, що довкола шуліки: коли їхні пазурі впи-ваються в твоє тіло, «скоріше відчуваєш себе вільним».

Як акорд, ніби рефрен кафкиного розуміння, точніше — нерозуміння людина, звучить повела «Нора». Це щось ще нелюдяніше, ніж «Чума» чи «Мухи». Персонаж, від-мовившись буквально від усього в житті, придбав пору ї дуже задоволений, що «вийшло вдало». Ніхто не зава-жає йому «в своєму домі» бути єдиним господарем: ви-копувати запасні виходи — «потрібні шляхи для втечі», «солодко ї мирно спати», не згадувати про жодну з нормальних людських потреб, безцільно ї беззмістовно копирсатися в темряві, радіти, коли на лобі набиваєш гулі... Допустити когось у ці підземні лабіринти? Ні, це «безмежно важко». У єдиному прагненні до власної без-печності персонаж довіряє тільки своєму житлу. У нього від цього хоч і мишача, але все-таки впевненість. Адже «ніщо, крім виходу, не з'єднує мене із зовнішнім світом».

Тваринний оптимізм, підземна любов до життя... Якісь інші визначення до такої «життєвої концепції» не відпо-

відатимуть дійсності. Суцільна дегуманізація мистецтва. Мають цілковиту рацію ті спостережливі дослідники модернізму, хто, як, наприклад, З. Я. Лібман, відмовляється іменувати таких персонажів навіть «негероями», вони просто «протагоністи».

Ось чому Кафка разом з усіма своїми послідовниками та прихильниками ні гуманіст, ні оптиміст. Справжні історичні цінності він не відстоює, буржуазне «відчуження» приймає як необхідність. Мовчазно погоджується зі злом. І тому не Кафка, а Фучик, не Камю, а Роллан кличуть і ведуть людей до боротьби за свободу й світлу долю.

Навіть тоді, коли модернізм патякає на «нерозумну» дійсність, він говорить не про соціальну несправедливість, а про внутрішню недовершеність людини-індивіда, не наполягає на покращенні світу, а закликає самозаспокоїтися. До чогось вищого він ніколи не прагне, та й неспроможний прагнути. Вселити в людину історичний оптимізм він не здатний.

Коли перегортаєш тисячі назв і сотні модерністських творів, неодмінно вловлюєш ущербність зображених там персонажів. Усі вони ніби бривнять на єдиній струні, так ніколи й не кінчаючи розпочатої одноманітної мелодії, певно, й не вірячи, що вона може скінчитися. Усі вони якісь дуже сумні, навіть тоді, коли подорожують по розкішних столицях світу чи розважаються у веселій компанії. Нерідко в цих творах зовні благополучний фінал. Та радості нема. Хай персонажі й досягають якоїсь індивідуальної мети, внутрішньої скованості й неповноцінності вони не позбавляються.

Кожне явище має свою суть, у кожного наслідку — своя причина. Є причини й у цього явища. Вказані якості модернізму не просто песимізм, бо як настрої, світовідчуття песимізм може залежати й від хворобливості нервів чи ще чогось суто особистого. Головна причина —

умови людського буття в буржуазному суспільстві. Це — соціальна безглуздість, недоцільність виявлення високих гуманістичних ідеалів, якнайповнішого духовного багатства особи, здатності обдаровувати світ красивим та корисним. У світі речей не можна принести свободу всім. А до марксистського розуміння справжнього змісту людського щастя приходять далеко не всі. Переважна більшість лише вловлює якимось «пшостим» почуттям химерність буржуазно-егоїстичних ідеалів, відчуває хиткість їхнього ґрунту, немовби здогадується, що воли — наче пісня влодія, який, уявіть на хвилину, почав вихвалити себе зі сцени за вкрадені у безробітного останні гроші. Звідси ота оповита сумом роздвоєність та безрадісність існування людської особистості, яка рідко dorостає до справжньої трагедії, зате часто завершується коли не розладом психіки, то спустошенням коротанням днів примарних.

Підсумовуючи, отже, маємо всі підстави стверджувати: модерністська дегуманізація людини, відсторонення від спроб зрозуміти ворожість приватновласницьких суспільних порядків трудящим масам, проповідь зневіри в завтрашньому дні, у спроможності досягнути об'єктивні історичні закономірності й причини соціальних несправедливостей — це прямий наслідок «нетолерантності» капіталістичних суспільних відносин, тотальної безнадійності індивідуального буття у світі володіння речами, глибокого песимізму буржуазного світовідчуття й світорозуміння, породженого історичною безперспективністю того суспільства. Це наслідок омапи, а не істини, духовного збіднення, а не збагачення.

Контрастність завжди дозволяє вглядіти щось яскравіше. Тому зіставимо модернізм з реалізмом. Митці, які, живучи в буржуазному суспільстві, беруть на озброєння хай поки критично-реалістичний метод, заглиблюються у повнокровні реалії світу, керуються матеріалістичним

світоглядом, створюють речі зовсім протилежного звучання, зовсім іншого пафосу й закликку.

...Невеличке містечко, розташоване вдалині від вузлових пунктів, зображене в романі П'єра Гаскара «Зерно». Живуть тут робітники. Герой роману, від імені якого ведеться розповідь, змалку зізнався із злиднями. Після смерті матері та від'їзду батька живе він у дядька. Влітку всі школярі наймаються на роботу. Щоб хоч щось заробити, змушений і він від зорі до зорі відшукувати у помійних ямах кісточки персиків та здавати їх скупщичкові. Ще в дитинстві на собі відчув він, що таке виснажуюча праця, що це таке — замість персиків задовольнятися їхніми кісточками. Зате все більше дозріває в ньому прагнення виростити своє персикове дерево — як символ повнокровного життя.

Кількома роками пізніше — дрібний заробіток у церковному хорі. Тут герой роману побачив і людське горе, і людські пристрасті, відчув байдужість до себе з боку оточуючих. «Зникли я, на моєму місці не утворилася б пустота, ні в кого наприкінці обіду не з'явилось б бажання скинути гніт тиші, сказати щось хоча б для того, щоб прочистити голос». Життя повертається до нього тільки спиною. Але, всупереч всьому, герой вірить у весну, життя, в персики. Ніхто і ніщо не дає йому щастя. Що ж, тим настирливіше треба шукати його. Не варто згинати коліна.

Обставини життя змусили його дізнатися, як роздобути жалюгідні копійки, знаходячи у помпях персикові кісточки, відкопуючи з гною черв'яків, мерзнути у крижаний воді. Труднощі тільки загартували його. І ставши дорослим, герой може сказати про себе: я зрозумів, що відтепер не можу жахатися ні нових страждань, ні нових припиржень... І справді, він навчився дивитися в очі тому, хто пажається на несправедливості. Він навчився судити тих, хто вважав, що його можна безкарно при-

пнжувати й змушувати гнути спину, він навчився збрати речові докази їхньої вини й готувати грунт для їх наступного покарання... На тих, хто володарює, він навчився спрямовувати вогонь свого розуму... Ряди тих, хто страждає від свавілля експлуататорів, множитимуться, доки свавілля не буде знищене остаточно... І хай не знайомий ще герой з пролетарською солідарністю, віриш, що він, підносячись до класової свідомості, вистійть у нелегкій боротьбі. Внавши навіть на кам'яний грунт, стверджує письменник, зерно проросло волею, ненавистю до пригнічення людини людиною. Це звучить гуманістично й оптимістично.

Хай трохи наївна й камерна у своїх діях скалічена війною Констанція Орглез, героїня роману Ерве Базепа «Підведпся і йди». Але й у найжахливіші хвилини не складає вона єдину зброю, що залишилась цій немічній дівчині,— розум і душевну доброту. Суму вона, напівпаралізована, не визнає. Задовольняється скромною допомогою на інвалідність, спартанським виглядом житла. І в середовищі відчужених прагне сколотити колектив. Без справи їй не прожити й дня. Вона хоче служити людям. Перешкодою передчасному згасанню тіла стає її жага до книг, знань, людей. Не працює тіло — хай напружується мозок. Спла духу, мужності, безкорисливості тримають її скромні фізичні сили. Коли не слухаються ноги й руки, вона бере на виховання Клода, безнадійно хвору чужу дитину, в його серце щедро переливає свої знання, свої надії. Життя минає не марно, не безмістовно. Не випадково французи називають Констанцію Орглез сестрою Павла Корчагіна.

Людина зіткана із зв'язків,— любив повторювати Антуан де Сент-Екзюпері. Найбільша в світі розкіш — це розкіш людського спілкування,— стверджував своїми творами, своїм життям-подвигом цей поет-мислитель, пілот-впвахідник, що й у часи знецінення людини зміг

статися живою легендою Франції. Та й не лише Франції. Тепер він належить усьому прогресивному людству. Завжди прагнув Екзюпері навести думки зпудьгованих і спраглих на життєствердну хвилю своєї душі і, немов той Маленький Принц троянду, «приручав» людей доброї волі, любив «пробуджувати в людщині шляхетні почуття». Своїм життям, своєю творчістю він залишив нащадкам модель життя. Гідність, краса, інтелект, емоційне багатство, лицарство — всі ці стійкі цінності злилися в ньому самому, у створених ним героях. Як прямий докір самотності, розірваності буття звучить його свідоме зречення затишного щастя, утвердження сили дії й мислі.

«...Обставинами треба керувати — і вони скоряються, і ти твориш! Та й людей створюєш», — запевняє Рів'єр у «Нічному польоті» Екзюпері, думаючи і про долю живих, і про тих, хто загинув під час польотів. Могутнім гімном землі — вітчизні людей, братству в спільній боротьбі, відповідальності одного перед іншими стала «Планета людей». Сповнені філософських роздумів та узагальнень про життя, творчу місію людини в ньому і «Маленький принц», і «Листи до заручника», і листування Екзюпері. Передусім активним, життєстверджуючим гуманізмом, пробуджуючим, заряджаючим оптимізмом дорогий своїм нащадкам цей мужній письменник-реаліст.

Ми підкреслювали вже, що за нападами буржуазних ідеологів на партійність радянського мистецтва, метод соціалістичного реалізму тощо завжди криються напади на розум, гуманізм, відповідальність митця і, зрештою, на комунізм. І тепер гасло свободи, «уваги до особи» ними найчастіше використовується для затушкування несвободи, антигуманізму буржуазного суспільства. Використовується не тільки через художні твори, а й безпосередньо через офіційну філософію, політику, мораль тощо. І, як завжди, марксизм при цьому звинувачуєть-

ся в «недооцінці екзистенціальної проблематики», у визнанні лише «загального плану історії» на шкоду індивідуальному розвитку особи тощо.

Як і модерністське мистецтво, сучасна буржуазна філософія безнадійно втратила людину, що шукає, мислить, відчуває, творить світ, і разом з цим втратила й цільну картину світу, його прогресу й свободи. Скептицизм до особи все більше переростає в антигуманізм, заперечення високих соціальних цілей, величезного морального потенціалу людини. Ні! — виголошується й людині, й людству. «Гідності варта лише та людина, що здатна позбавитися впливу суспільства й вирватися з його зв'язків»<sup>1</sup>, — віщують екзистенціалісти. «Матеріалістичний погляд на людину й історію, — вторить їм М. д'Арсі, — очевидно, не залишає місця для свободи»<sup>2</sup>. У повному самозабутті особа реалізує своє істинне «я»<sup>3</sup>, — наполягає американський персоналіст Р. Флюелінг. Автор нещодавно виданої у Франції книги «Слова й речі» М. Фуко рішуче проголошує: людина — помилка філософії, вигадка. Цей міф скоро зітретися із свідомості, як зтирається зображення на піску морського берега. «Особа, — пише західнонімецький філософ Р. Каріш, — є щось власне, замкнене в собі самому; вона не зобов'язана брати участь у чомусь іншому, бути частиною іншого. Вона довершена в самій собі, є замкненим цілим. Вона існує сама по собі, без необхідного зв'язку з іншим. Вона — субстанція, основне ядро людини»<sup>4</sup>.

Нічим, по суті, не відрізняються й позиції Г. Марселя, Ж. Марітена, М. Шакка, А. М. Алонсо та багатьох

<sup>1</sup> M. Heidegger. Sein und Zeit. Halle. Niemeyer, стор. 385.

<sup>2</sup> M. Arsy. Communism and Christianity. London, 1956, стор. 131.

<sup>3</sup> R. Flewelling. The Survival of Western Culture, N. 1., 1943, стор. 267.

<sup>4</sup> R. Karisch. Der Christ und der dialektische Materialismus. Berlin, 1956, стор. 80—81.



інших буржуазних філософів. Стверджував же Г. Марсель на XIII Міжнародному філософському конгресі в Мехіко, що гідність людини — у причетності до непізнаваного, «трансцедентного», а не у виконуваних нею суспільних функціях. Цілком серйозно на цьому ж конгресі М. Шакка зазначив, ніби людина не повинна бути частиною матеріальної реальності, що об'єктивний світ — лише в'язниця для особи. Людина, виявляється, — «кінечне, заключене між народженням та смертю, сповнене боягузтва, гріховності, причетне своїм рухом до смерті». Лише жах розкривав індивідуальні можливості. Свобода, на думку А. М. Алонсо, звільняє людину від природної одягненості і «залишає без даху». «У homo sapiens десь щось розладилось... в нашому природному механізмі допущено дефект, дрібний конструктивний прорахунок», — запевняє американець Артур Кестлер.

Можна й не продовжувати. Всі ці «нові» точки зору дуже схожі на шпенглерове «людина — це хижка тварина», на хайдеггерове «під маскою «один для одного» ховається «один проти одного», на слова Ортеги-і-Гассета: «людське життя завжди в життєвій кожній окремій людині». Така невмолима логіка соціального остракізму людини.

Справді, як тут не згадати афоризм Л. Андрєєва, висловлений ним у листі до Максима Горького: «Коли люди стоять догори ногами, небо здається їм ямою і політ — падінням». Попереду вже йшлося про причини цього стояння «догори ногами». Здається, більше применшити значення людини, як це робиться в буржуазному світорозумінні, вже неможливо. Мудрі стародавні греки мали цілковиту рацію, коли людину, що цікавиться справами держави, називали *politicos*, а індивіда з протилежними життєвими засадами іменували *idioticos*, не-обізнаним, нетямущим.

Велику справу — будівництво комунізму, — проголосив ХХІV з'їзд КПРС, — неможливо рухати вперед без всебічного розвитку самої людини. Наш суспільний лад робить усе для формування комуністичного світогляду трудящих, виховання комуністичного ставлення до праці, моральної, культурної, політичної озброєності й загартованості народу. Найвищі ідеали гуманізму стають нормами життя. Почуття особистості тут гармонійно поєднуються з почуттям колективізму, духовне багатство — з політичною, суспільною активністю, багатогранність — із цільністю. Мірилом багатства суспільства стає ступінь розвитку особи. Комуністично розвинена особа органічно включає красу і творчість. Вона вільно вносить свою творчість у загальнонародну справу, вільно відповідає за створення за критеріями свого класу, свого народу, своєї епохи.

Через зв'язок з життям, партійність та народність стверджує ідеали соціалістичного гуманізму наше мистецтво. Через тип героя — особу з усе зростаючим коефіцієнтом інтелектуальності, із загостреними громадянськими почуттями, глибокими моральними оцінками, масштабністю роздумів про життя своє й сучасників. Соціальна, духовна самовіддача, глибока причетність до перетворення світу насамперед характеризують героя соціалістичного реалізму. У цьому, в першу чергу, секрет непорушної притягальної сили таких героїв. Не однолінійні вони в духовному плані, а яскраві, багатobarвні й неповторні. Вільні, величні й прекрасні. І не штучно, не вшукано подають їх митці. Колиш А. С. Макаренкові дорікали у перебільшенні краси героїв його творів. Такими я бачу їх в житті, відповів той, не заважайте мені мати свій погляд, свою концепцію життя. Прапором життя, безперервною естафетою, що йде від прадідів до дідів, від дідів до батьків та онуків назвав героїзм радянських людей Б. Полевой на V з'їзді письменників СРСР. Цей героїзм карбує настільки типові характери,

що вони ніби вже повністю завершені для відтворення у мистецтві.

Ось чому так віддані соціалістичному гуманізму па-ші творці художніх цінностей. Ось чому, нарешті, єдиний вибір роблять для себе й прогресивні письменники світу. «Між двома можливостями вибору,— говорить німецький драматург П. Вайс, що живе у Швеції,— які мені сьогодні залишаються, я лише в соціалістичному суспільному порядку бачу можливість усунення нині існуючих несправедливих відносин у суспільстві». Щиро звучать і слова У. Фолкнера: «Я відмовляюся прийняти кінець людини. Навіть коли дзвін вдарить востаннє, віщуючи загибель, й остання непотрібна луна його пролетить і загубиться десь в останній червоній заграві на краю темряви, і наступить мертва тиша, навіть тоді чутиметься ще один звук: слабкий, але нестихаючий голос людини... Я відмовляюся прийняти це. Я переконаний, що людина не тільки встоїть, а й восторжествує»<sup>1</sup>. Не можна не погодитися й з словами С. П. Залыгіна: «Людина не може сьогодні творити великі справи, прагнути до правди й справедливості, коли вона переконана, що зрештою все закінчиться погано»<sup>2</sup>.

Мистецтво сильне, коли, зображуючи життя людей, воно пропонує їм концепцію майбутніх шукань і звершень. «Філософічні» Л. Толстой, Р. Роллан, І. Франко, Леся Українка, О. Довженко, П. Тичина, багато інших художників-реалістів. Нічого не скажеш, по-своєму «філософічні» й Камю та Сартр, Кафка та Пруст. Але то згубна філософія, вона не вселяє віри, вона гнітить і принижує. Там скрупульозно аналізується не історія, а тільки якась одна, нерідко не найсуттєвіша ситуація буття.

<sup>1</sup> William Faulkner. Three Decades of Criticism. Michigan State Universities Press, 1960, стор. 343.

<sup>2</sup> С. П. Залыгин. Писатель и время.— У зб. «Гуманизм и современная литература». М., Изд-во АН СССР, 1963, стор. 241.

У творців мистецтва соціалістичного реалізму свій кут зору — комуністичний, народний, всебічний. Правда, подеколи окремим нашим митцям саме й бракує цієї «концептуальності», і їхні твори пролежують на полицях, не торкаючись сердець та розуму людей. Проте найобдарованішим із соціалістичних художників властиві й висока майстерність, і філософська насиченість, і «концептуальність» бачення сьогодення й майбутнього поступу людства. Вони відкривають велику правду життя, відповідають за те, кому і для чого сповіщають її. Їм не потрібна зайва толерантність у захисті своїх ідейних позицій. Вони не спрощують, не збіднюють, не примітивізують своїх героїв.

Наше мистецтво і методом своїм, і стилем, і підходом до життєвого матеріалу, і філософією повністю протистоїть модерністському кривлянню та штукарським витівкам щодо образу людини. Досліджуючи людину в конкретних історичних обставинах, соціалістичне мистецтво відверто заявляє, що людина велика, що сильна вона, здатна пізнати й перетворити світ заради все глибшого поліпшення. Це глибока світоглядна переконаність митців.

Історичний оптимізм радянського мистецтва — у його найгуманніших соціальних ідеалах, радісних перспективах поступу народу й усього людства, у кровній повданості особистих здобутків кожної людини з успішною діяльністю всього народу, у партійній проникливості художницького мислення. Саме тому наші митці, як зазначив М. Тихонов на V Всесоюзному з'їзді письменників, «добре пам'ятають минуле, сильно відчують сучасне, впевнено дивляться у майбутнє». Саме тому ніколи не вичерпується потенціал художньої творчості соціалістичного суспільства.

## З М І С Т

|  |     |
|--|-----|
| Переднє слово . . . . .  | 3   |
| Спла, що перетворює світ . . . . .   | 7   |
| Якість надзвичайної цінності . . . . .   | 30  |
| За велінням серця . . . . .  | 58  |
| Могутнє знаряддя художньо-образного відтво-<br>рення людського життя . . . . . | 88  |
| Спресований у часі підсумок пізнання дійсності . . . . .                       | 118 |
| У лещатах відчуження . . . . .   | 141 |
| Крила справжньої творчої свободи . . . . .                                     | 184 |
| «За всіх скажу, за всіх переболію» . . . . .                                   | 220 |
| Людяне й радісне мистецтво . . . . .   | 269 |

Анатолій Терентьевич Гордиенко  
**ОБЩЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТАЛАНТ**  
*(На українском языке)*

Видавництво «Дніпро», Київ, Володимирська, 42. Редактор *Т. Ю. Бурженко*.  
 Художник *В. П. Кузь*. Художній редактор *С. П. Савицький*. Технічний редактор  
*Л. Д. Макарчик*. Коректори *Т. Г. Білецька, Л. С. Каткова*. Виготовлено на Київ-  
 ській книжковій фабриці Державного комітету Ради Міністрів Української РСР  
 у справах видавництва, поліграфії і книжкової торгівлі, Київ, Воровського 24.  
 БФ 29 469. Здано на виробництво 29/III 1972 р. Підписано до друку 6/X 1972 р.  
 Папір № 1. Формат 70×108<sup>1/32</sup>. Фізичн. друк. арк. 9,625. Умови. друк. арк. 13,475.  
 Обліково-видавн. арк. 13,903. Ціна 96 коп. Замовлення 978. Тираж 3 000.

