

П809.2.К
1918 - 3

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Пролетарская Культура.

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ.

СОДЕРЖАНИЕ:

<i>В. Полянский.</i>	Мотивы рабочей поэзии.
<i>А. Богданов.</i>	Наша критика. Статья II.
<i>Ст. Кривцов.</i>	Кружковая работа.
<i>К. Калинин.</i>	Классовый театр.
<i>Орган. Бюро.</i>	К созыву всерос. конф. прол. к.-пр. организаций.
<i>Хроника.</i>	В провинции.
<i>Библиография.</i>	А. Богданов. Красная Звезда и Инженер Мэнни.—Ж. Тьерсо. Празднества и песни франц. революции.



№ 3.

Август, 1918 г.

Наша критика.

Статья вторая: Критика пролетарского искусства.

Всякое *творчество*, творчество природы или человека, стихийное или планомерное, приводит к организованным, стройным, жизнеспособным формам только через *регулирование*. Это две неразрывно связанные, взаимно необходимые стороны какого бы то ни было *организационного процесса*. Так, в стихийном развитии жизни творчеством является „изменчивость“; она создает новые и новые сочетания элементов—новые и новые отклонения от прежних форм; их регулированием служит „естественный подбор“: он из числа их устраняет все неприспособленные к среде, сохраняет и закрепляет приспособленные. В производстве творческий момент представляет трудовое усилие, изменяющее связи вещей; регулятор—планомерный контроль сознания, которое постоянно следит за результатами усилия, останавливает его, когда непосредственная его цель достигнута, изменяет его направление, когда оно отклоняется от этой цели, и т. д.

В работе художника те же соотношения: создаются новые и новые комбинации живых образов, и тут же регулируются сознательным, планомерным отбором, механизмом „самокритики“, отмечающим все нестройное, не соответствующее задаче, закрепляющим все, что идет в ее направлении. Когда и поскольку самокритика недостаточна, в результате получают противоречия, несвязность, нагромождение образов, нехудожественность.

Развитие искусства в общественном масштабе *стихийно* регулируется всей социальной средою, которая принимает или отбрасывает вступающие в нее произведения, поддерживает или глушит новые течения в искусстве. Но есть и регулирование *планомерное*: оно выполняется *критикою*. Ее действительной основой, конечно, является также социальная среда: работа критики ведется с точки зрения какого-нибудь коллектива, в обществе классовом—с точки зрения того или иного класса.

1) Сб. прол. писателей. Изд. „Парус“. ПТГ.

2) Там же.

Теперь мы и рассмотрим, какими путями, в каких направлениях критика пролетарская может и должна регулировать развитие пролетарского искусства.

I.

Первая задача нашей критики по отношению к пролетарскому искусству, это установить его границы, ясно определить его рамки, чтобы оно не расплывалось в окружающей культурной среде, не смешивалось с искусством старого мира. Задача не такая простая, как может казаться с первого взгляда: тут до сих пор постоянно наблюдаются ошибки и смещения.

Во-первых, пролетарское искусство обычно не отличают от крестьянского. Без сомнения, рабочий класс, особенно наш русский, вышел из крестьянства, и точек соприкосновения немало: крестьяне, в своей массе, тоже трудовой и тоже эксплуатируемый элемент общества; не даром у нас мог создаться довольно длительный политический союз тех и других. Но в сотрудничестве и в идеологии, в основных способах действовать и мыслить различия имеются глубокие, *принципиальные*. Душа пролетариата, его организационное начало, это коллективизм, товарищеское сотрудничество; постольку он и становится самим собою, как социальный класс, поскольку это начало развивается в его жизни, проникает и пропитывает ее. Крестьяне, мелкие хозяева, в своей массе тяготеют к индивидуализму, к духу личного интереса и частной собственности; это „мелкая буржуазия“; название шаблонное и неточное, потому что „буржуа“ означает, собственно, горожанина, — но верно выражающее основной характер жизненных стремлений крестьянства. Кроме того, патриархальный строй семейного хозяйства поддерживает в крестьянах дух авторитарности и религиозности; тому же способствует и вообще неизбежная узость кругозора, свойственная деревне, и зависимость отсталого земледелия от таинственных для крестьянина стихийных сил, посылающих урожай или неурожай.

Посмотрите на крестьянскую поэзию, — уже не говорю про до-революционную, а на самую современную, лево-эсэровскую; хотя бы „Красный Звон“, сборник талантливых поэтов Клюева, Есенина и других. Тут всюду фетишизм „землицы“, основы *своего* хозяйства; тут и весь Олимп крестьянских богов, — и Троица, и Богородица, и Егорий Храбрый, и Никола Милостивый; а затем — постоянное тяготение к прошлому, возвеличение таких вождей неорганизованной, стихийной силы народа, как Стенька Разин... Все это как нельзя более чуждо сознанию социалистического пролетариата.

Между тем, такие произведения печатаются в рабочих газетах и сборниках, как пролетарские, и разбираются критикой под этим же обозначением. Правда, немало поэтов-рабочих начинало с крестьянской поэзии — потому ли, что вышли недавно из деревни и сохранили связь с нею, или просто в силу подражания. Интересны в этом смысле первые сборники рабочих поэтов, вышедшие в Москве пять лет тому назад и уничтоженные цензурой — „Наши песни“, выпуск I и II. Там немалая доля стихотворений, в сущности, чисто крестьянские; еще больше — переходного типа. Стоит сопоставить два-три стихотворения одного автора в их меняющихся оттенках. Вот В. Торский, совсем начинающий поэт.

С Е Л О .

Вот в родимом краю на холме я стою,
И родное село подо мною легло.
Дорогих мужиков избы вставшие в ряд
Из зеленых кустов на дорогу глядят.
И на фоне небес крест церковный горит,
И березовый лес возле церкви шумит.
Полевые цветы запестрели вокруг,
Синей лентой реки подпоясанный луг...
Облаков хоровод затянул небосвод,
И одел их закат в переливный наряд.

Конечно, это и подражательно, и слабо; но, главное, тут нет ни одного штриха, который хотя бы мог быть намеком на поэта-пролетария; между тем автор из этой среды, а не хозяйственный мужичек, как можно подумать по стихотворению.

Его же —

У Т Р О.

Рассветает. Позолотой
 Покрывается восток.
 Сонным рощам шепчет что-то
 Прилетевший ветёрок.
 И в своем плаще зеленом,
 Чуя утреннюю дрожь,
 Вместе с ясным небосклоном
 Оживает молодежь.
 Только старый бор сосновый
 Недоверчиво вздохнул,
 И опять к реке багровой
 Кудри хмурые нагнул.

Тоже не самостоятельно. Но есть уже намек на новое восприятие мира: лес для автора — коллектив, с разными течениями в нем, разно реагирующими на события природы, — а не отдельная героическая личность, как у Кольцова.

О С Е Н Ь.

Уж шумят вершины сосен:
 „Осень близко“.
 И березы загрузили,
 Опустили ветки низко,
 И с тревогой затаенной,
 Шевеля ветвями сонно,
 Как в былые дни не спорят,
 Уж не спорят, только вторят
 Без надежды, без укора:
 „Так скоро“.
 Перед ними, как виденья,
 Тихо гаснут в отдаленьи
 Пережитые мгновенья
 Яркой-красочной весны:
 Солнца ласки, ветра сказки,
 Ароматные уборы
 Из цветов и трав душистых,
 Голосистых птичек хоры,
 Опьяняющие сны.
 И роняют с веток слезы
 Белоствольные березы
 С затаенной в сердце грезой,
 Не целуясь меж собою,
 Не целуясь, не любуясь
 Позолоченной листвою,
 Умирающей мечтою
 Улетают в золотое
 Промелькнувшее былое.

Настроение эпохи реакции; но природа воспринимается глазами коллективиста; его символы — общие переживания леса, а не индивидуальные переживания какой-нибудь березки или сосенки, как в обычной лирике. Правдивые символы говорят об ослаблении связей коллектива в подавляющей его обста-

новке, о том, как его живые звенья, отдаваясь мечтам—воспоминаниям, уходя в себя, отдаляются друг от друга: вещи, которые не занимают поэта индивидуалиста, не входят в поле его зрения. Конечно, и коллективизм в способе воспринимать и понимать природу, такой как здесь у Торского, есть только одна часть, одна сторона полного, настоящего активно-трудового коллективизма.

Другой источник смещения, это солдатские влияния, которым за время войны и революции подвергался пролетариат. По основному составу солдаты—те же крестьяне, но оторванные от производства, живущие массами в условиях потребительного коммунизма и обучаемые делу разрушения, или уже его выполняющие. Борьба за мир, вражда к богатым, гораздо менее сознательная и менее бескорыстная, чем у рабочих, временно связали солдат в политический блок с пролетариями, и вызвали тесное общение тех и других—хотя, как общественные типы, они друг другу мало родственны. Боевое товарищество привело к тому, что солдатская струя влилась в рабочие газеты, и даже окрасила сознание менее устойчивых пролетарских поэтов. Отсюда—часто в воинственно-революционные мотивы проникала специфически-солдатская окраска, и тем нарушался благородный тон, обязательный для высшего по своим идеалам класса; и внесение в поэзию понятного в жизни, но недопустимого в искусстве духа узкой, лично направленной ненависти к отдельным представителям буржуазии, чувства, извращающего идею борьбы великого класса; и прямые эксцессы, в роде злорадного издевательства над побежденными врагами, восхваления самосудов, вплоть до садистических восторгов на тему о выдавливаньи кишек из буржуев,—было, к сожалению, даже это. Разумеется, такие вещи не имеют ничего общего с идеологией рабочего класса. Ей свойственны боевые, но не грубо-солдатские мотивы, непреклонная вражда к капиталу, как социальной силе, но не мелкая злоба против отдельных его представителей—необходимых продуктов своей общественной среды. Пролетариат должен, конечно, брать за оружие, когда этого требуют интересы его свободы, его развития, его идеала; но не даром он борется против той социальной стихийности, которая порождает всякую вооруженную борьбу. То зверское, что вызывает эта борьба в человеческой душе, может, конечно, временно овладевать психикой борцов, но чуждо и враждебно пролетарской культуре, которая допускает только вынужденную суровость. Дух истинной силы есть благородство, а трудовой коллектив есть истинная сила. Он должен стать новой аристократией культуры—последней в истории человечества, первой вполне достойной этого имени.

Еще одну пограничную линию для пролетарского искусства наша критика должна провести со стороны интеллигентского социализма. Здесь смещение происходит очень естественно и особенно легко, благодаря близости идеалов. Но все же различия глубоки и важны.

Трудовая интеллигенция вышла из буржуазной культуры, над ней и для нее работала, на ней воспиталась. Ее принцип—индивидуализм. И самый характер интеллигентского труда поддерживает эту тенденцию: в работе ученого, артиста, писателя сотрудничество не ощущается непосредственно, роль коллектива остается вне поля зрения, преобладает внешний вид общности, иллюзия вполне самостоятельной личной деятельности. Когда же налицо очевидное сотрудничество, тогда интеллигент обыкновенно занимает авторитарное положение руководителя, организатора работы: инженер на фабрике, врач в больнице, и т. п. Отсюда и элемент авторитарности, который вообще неизбежно сохраняется в буржуазном мире и его культуре, как организационное дополнение к их основной анархичности.

Благодаря всему этому, большей частью даже тогда, когда трудовой интеллигент возвышается до искреннего и глубокого сочувствия рабочему классу, до веры в социалистический идеал, прошлое сохраняет свою силу в его способе мыслить, в его восприятии жизни, в понимании сил и путей ее развития.

Пример — драма Верхарна „Зори“, которую не только всегда называют первую при вопросе о репертуаре пролетарского театра, но считают возможным ставить в нем без всяких истолкований и комментариев, как вполне „свою“. Это ошибка. Пьеса прекрасна, и является драгоценным наследством для нас, но все же — наследством от старого мира. В ней дух социализма одет в авторитарно-индивидуалистическую оболочку, которую надо понять, а нельзя просто принять. Все построено на героической личности народного трибуна, ведущего за собою массы; она — душа борьбы и победы, без нее массы темны и слепы, неспособны найти свой путь; ее трагедия для самого автора составляет главный интерес всей пьесы. Так понимает значение личности старый мир; коллективизм иначе строит жизнь, иначе освещает ее. Он, конечно, признает героев, и более того — он создает их, но как воплощение *его* силы, как выразителей *его* общей воли, как истолкователей *его* идеала.

А поскольку отношение к вождям иное, постольку коллектив, значит, не созрел до ясного сознания самого себя.

Великий бельгийский скульптор К. Мёнье в своих статуях, изображающих жизнь и быт рабочих, дал настоящий культ *труда*; но при всей глубокой любви художника к изображаемому, при всем его сочувственном понимании — это еще не есть культ *коллектива*. Заслуга остается огромной; однако, художник-пролетарий должен знать: это не готовое руководство для него, его задача лежит дальше.

Художественное самосознание рабочего класса должно быть чистым и ясным, свободным от чуждых примесей: это первая забота нашей критики.

II.

Наша критика пролетарского искусства должна направляться на его содержание прежде всего.

Зарождающемуся искусству класса молодого, и притом живущего в тяжелых условиях, неизбежно свойственна известная *узость* содержания, вытекающая из недостатка опыта, из вынужденной ограниченности поля наблюдений. Так, беллетристика сначала здесь поневоле берет все свои темы и материал из быта самих рабочих, да еще интеллигентов-революционеров, связанных с ними; только мало-по-малу, до сих пор весьма незначительно, расширяет она свою область. Между тем, несомненно, что пролетарское искусство должно захватить в поле своего опыта все общество и природу, всю жизнь вселенной.

Что может в этом отношении сделать наша критика? Конечно, она не в силах непосредственно дать юному искусству то, чего ему не хватает. Но она может и должна постоянно ставить перед ним задачу расширения его области, может и должна отмечать каждый успех в этом смысле, и указывать новые связанные с ним возможности. А косвенную, но очень действительную помощь таким успехам она окажет путем сопоставления, всюду где для того представится случай, произведений пролетарского искусства с однородными по „художественной идее“, т.-е. по разрешаемой организационной задаче, произведениями старого искусства. Там и материал, и поле зрения, и часто самый принцип решения задачи окажутся иными.

Особенно это относится к излюбленным вопросам классической литературы — об устройстве семьи, о борьбе „нисших“ и „высших“ мотивов в человеческой душе, о господствующей страсти, увлекающей человека, о воспитании характера, и т. под.

Нередко те же или однородные задачи уже ставились и так или иначе разрешены наукою, философией. Критика должна указывать и сопоставлять эти решения с художественными: великий коллективизм всечеловеческого опыта, скрытый под оболочкою мира науки, во многих случаях явится драгоценным руководителем для молодого, ищущего и колеблющегося, творчества.

Узость художественного содержания может заключаться не только в ограниченном захвате организуемого опыта, но и в суженном, одностороннем

восприятию, в ограниченности основного отношения к материалу опыта. Тут особенно типично чрезмерное сосредоточение на точке зрения социальной борьбы, сведение искусства к *организующе-боевой* роли. Оно как нельзя более естественно для класса юного и борющегося, притом в самой тяжелой обстановке; оно даже необходимо на первых шагах развития класса, когда он еще только самоопределяется через сознание своей противоположности другому классу общества, и вырабатывает боевую сторону своей идеологии. Но затем, так же неизбежно, эта точка зрения становится недостаточной.

К своему идеалу рабочий класс идет через борьбу; но идеал этот—не разрушение, а новая организация жизни. И притом невиданно-новая, неизмеримо-сложная и небывало-стройная. Следовательно, культура боевого сознания сама по себе не дает главного средства решения задачи; необходима выработка идеологии социально-строительской. В этом направлении уже идет пролетарская наука, в этом же направлении должно развиваться пролетарское искусство, тем с большей энергией и скоростью, чем больше рабочий класс будет приближаться к осуществлению своего идеала.

В современной пролетарской поэзии у нас резко преобладает агитационное содержание. Среди тысяч стихотворений, призывающих к классовой борьбе и прославляющих победы в ней, среди сотен рассказов с обличением капитала и его прислужников, тонет все остальное. Это надо изменить. Часть не должна быть целым. Всестороннее углубление в жизнь, правда, много труднее атаки для прорыва неприятельской линии; но в деле социализма оно еще необходимо, потому что только всестороннее понимание жизни, ее конкретных сил и ее путей даст опору для всеобъемлющего практического творчества в ней.

Граждански-агитационное сужение поэзии неблагоприятно отражается на самой ее художественности, которая, по существу, и есть ее организующая сила. Развивается господство шаблона,—как удержаться оригинальности в тысячах повторений?—и притупляется сочувственное восприятие, сливающее массу с поэтом.

Затем, и когда содержание уже разворачивается дальше, оно часто все-таки еще понимается под прежним углом зрения, уже, чем оно есть. Так, в недавно вышедшей книге А. Гастева главной темой произведений является машинное производство, его гигантская организующая сила, та связь, в которую оно объединяет трудовой коллектив, и то могущество, власть над стихиями, которую оно ему дает. Это одна из основных идей *культурно-творческого* пролетарского сознания; а Гастев назвал свою книгу „Поэзия рабочего удара“, как будто его задача не выходит за пределы *боевого* сознания пролетариата. Ибо очевидно, что слова „рабочий удар“ у всякого, особенно в обстановке бурной революции, вызовут представление о социальной битве, а отнюдь не об ударе, напр., молотка, который, к тому же, и вообще недостаточный символ для машинной техники.

Агитационное сужение художественных идей сказывается также в том, что капиталистов и примыкающих к ним буржуазных интеллигентов изображают в таких тонах, словно эти люди *лично* злые, жестокие, бесчестные, и т. д. Такое понимание наивно, и противоречит коллективистическому методу мышления. Дело вовсе не в личных свойствах того или иного буржуа, и не против отдельных лиц должно направляться революционное чувство, революционное усилие. Дело в позициях классов, и борьба ведется против социальной системы, против коллективов, с ней связанных и ее защищающих. Капиталист лично может быть даже и благороднейшим человеком; но, поскольку он представитель своего класса, его действия и мысли будут необходимо определяться его социальной позицией. Для сознательного пролетария даже в момент боевого столкновения он враг не как личность, а как слепое звено в цепи, которую сковала история. Для победы над старым миром полезнее понять его в лучших его представителях и в высших его проявлениях, чем воображать, что там все злые люди и дурные мотивы. Коллективная мысль и воля рабочего класса не должны размениваться на мелочи.

В близком родстве с тем же агитационным сужением творчества находится одна недавно возникшая теория, по которой пролетарское искусство непременно должно быть „жизнерадостным“ и восторженным. К сожалению, она имеет несомненный успех, особенно среди наиболее молодых и неопытных пролетарских поэтов, хотя иначе как детской назвать ее нельзя. Гамма коллективно-классового чувства не может и не должна быть так ограничена. Без сомнения, трудовому коллективу свойственно живое и яркое ощущение своей силы; но не надо забывать, что и сила иногда терпит поражения. Искусство должно быть прежде всего до конца искренним и правдивым, именно как организатор жизни: кого и что может организовать тот, кому не верят?

В мае нынешнего года вы читаете в рабочей газете такие стихи:

„Иду я в сияньи солнца и весны...
 Цветами алыми горит простор.
 Сбылись несбыточные сны,
 И души в высь вознесены,
 Как мощные вершины гор.
 Какие дни, какой простор!..
 В полях, в змеящихся ручьях,
 В хрустальных зорях, в думах вечеров.
 В крикливо-гулких поездах,
 В улыбках лиц, в гирляндах слов—
 Как бисер в алых лепестках цветов,
 Сверкает радость в наших днях.
 До дна, до недр своих глубин
 Я алой радостью и солнцем напоен“..

и т. д.

Это те дни, когда в нашей стране действительно „сбылись несбыточные сны“, и притом весьма „алые“ сны — немецких империалистов, чему пролетариат не имел силы помешать. Это дни тяжелых испытаний и бедствия нашей революции, дни свирепого надругательства над нашими братьями на Украине, Кавказе, в Финляндии, Прибалтике, дни мучительного утомления от огромных, подавляющих задач в нашем краю, дни разрухи и голода, — дни полного расцвета всего проклятого наследия войны. Да, отчаянье недостойно борцов; но фальшь розовых очков еще более их недостойна: она — отрыв, бегство от действительности, лживая маска того же отчаяния...

Это низводит пролетарскую поэзию до уровня той, которая ставила своими девизом:

„Тьмы niskих истин нам дороже
 Нам возвышающий обман“.

Нет, не сладкие славословия, а непреклонная воля и стойкая гордость — вот что нужно окруженному врагами со всех сторон пролетариату:

fractus illabatur orbis, impavidum ferient ruinae—

„Пусть рушится мир — он бестрепотно встретит удары обломков“. Древний поэт — индивидуалист знал, что есть истинное мужество. Тем более должен знать это поэт нового коллектива.

Во всей своей регулирующей работе наша критика пролетарского творчества должна постоянно иметь в виду одно: *дух творчества коллективизма есть прежде всего — объективность.*

III.

Критика пролетарского искусства со стороны его *формы* должна преследовать одну, вполне определенную и ясную задачу: *полное соответствие этой формы с содержанием.*

Художественной технике пролетариат должен, конечно, прежде всего учиться у своих предшественников. При этом, естественно, является соблазн — брать за образец самое последнее, что выработано старым искусством. Тут легко впасть в ошибки.

В искусстве форма неразрывно связана с содержанием, и именно потому „последнее“ не всегда бывает наиболее совершенным. Когда общественный класс выполнил свою прогрессивную роль в историческом процессе, и склонился к упадку, тогда неизбежно упадочным становится содержание его искусства; а за содержанием следует, приспособляясь к нему, и форма. Вырождение господствующего класса обыкновенно совершается на основе перехода к паразитизму. Следом за ним идет пресыщение, притупление чувства жизни. Из нее выпадает главный источник нового, развивающегося содержания — социально-творческая деятельность; жизнь пустеет, теряет „разумный“, т. е. именно социальный смысл. Пустоту стараются заполнить исканием новых и новых наслаждений, новых и новых ощущений. Искусство организует эти искания: с одной стороны, по пути возбуждения угасающей чувственности уходит в декадентские извращения; с другой стороны, по пути утончения и изощрения эстетических восприятий, начинает до крайности усложнять и массой мелочных ухищрений стремится изукрасить свои формы. Все это не раз наблюдалось в истории, при упадке разных культур — восточных, античной, феодальной; наблюдалось и за последние десятилетия, на почве разложения буржуазной культуры: большинство направлений декадентствующего „модернизма“ и „футуризма“. Русское буржуазное искусство плелось за европейским, как и сама наша буржуазия, худосочная и дряблая, умеющая отцветать без настоящего расцвета.

Учиться художественной технике в общем и основном следует не у этих организаторов жизненного распада, но у великих работников искусства, порожденного подъемом и расцветом ныне отживающих классов, — у революционных романтиков и у классиков различных времен. А у „последних“ можно учиться только мелочам, в которых они, правда, нередко большие мастера, — но и то с осторожностью, с оглядкой, чтобы, соприкасаясь с ними, не набраться зародышей гниения.

Печально видеть поэта пролетария, которой ищет лучших художественных форм, и думает найти их у какого-нибудь кривляющегося интеллигента — рекламиста Маяковского, или еще хуже — у Игоря Северянина, идеолога альфонсов и кокотов, талантливого воплощения лакированной пошлости. У нас были великие мастера, которые достойны быть первыми учителями форм искусства для великого класса.

Простота, ясность, чистота формы этих великих мастеров — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого — всего больше соответствуют задачам нарождающегося искусства. Конечно, новое содержание выработает неизбежно и новые формы; но исходить надо из лучшего, что было. Из новейших же надо изучать близких по духу и художественно-устойчивых, а не далеких и изменчивых, которые то приходят к пролетариату, то уходят, как Андреевы, Бальмонты, Блоки и пр.

Наша рабочая поэзия на первых шагах обнаруживала пристрастие к правильно-ритмическому стиху с простыми приемами. Теперь она проявляет все больше склонности к свободным ритмам и сложно переплетающимся, новым, часто неожиданным приемам. Тут явно сказывается влияние новейшей интеллигентской поэзии; вряд ли его можно приветствовать. Новые формы труднее; борьба с ними — лишняя затрата сил, отвлекающая от главного, от выработки и развития художественного содержания.

Пусть будет даже некоторое однообразие в правильности. У него есть основания в самой жизни. Рабочий на заводе живет в царстве строгих ритмов и простой, элементарной ритмы. Среди „стального хаоса“ станков и движущих машин переплетаются волны разных, но в общем механически-точных ритмов; при этом непрерывность более мелких и частых пересекается более редкими

и тяжелыми, как цезурой или римой в стихе. Эти звуки своими бесконечно повторяющимися ударами выковывают по своей мере словесные образы, в которых работник с артистической натурой стремится вылить свои переживания.

Впоследствии, когда работнику станут более доступны ритмы живой природы, где меньше механической повторяемости и правильности, это однообразие сгладится само собою. Но преодолевать его путем подражания поэтам чуждой среды и обстановки—задача лишняя, увеличивающая трудности там, где их и без того много. Не случайно лучший до сих пор поэт—рабочий, Самобытник, не пошел по этому пути.

Самая трудная для молодой поэзии форма—это стихотворение в прозе. Отказываясь от римы и от явного ритма звуков, оно требует зато тем более строгого ритма образов, а в то же время и достаточной стройности звуковых сочетаний. Эти требования далеко не вполне выдерживаются в работе А. Гастева „Поэзия рабочего удара“, где преобладают как раз стихотворения в прозе. Тут сказалась неопытность молодого творчества, увлекающегося на слишком трудные пока еще для него пути, может-быть, просто по незнанию их действительных трудностей. Наша критика может дать большое сбережение художественных усилий, выясняя скрытые трудности разных форм, вопрос, которым мало интересуется старая теория искусства.

Насколько вообще необходимо новым работникам искусства знание его теории, тому живой пример—издательское недоразумение с произведением Бессалько „Катастрофа“. Книжка названа „романом“, тогда как на деле это большой рассказ. Различие этих форм, довольно смутное в обычных теориях словесности, наша критика может выяснить сравнительно легко и точно. Постановка и решение организационной задачи в рассказе имеет *эпизодический* характер; в данном случае автор хотел показать, как дезорганизуется разнородный по составу революционный коллектив в обстановке крайнего угнетения и невозможности действовать. Если бы автор ставил и решал задачу в *систематической* форме—выяснял бы происхождение и развитие разных элементов революционного коллектива, условия, временно связавшие их во-едино, объективную необходимость разложения и распада, и притом именно по таким, а не иным направлениям,—то это был бы роман. Дело, разумеется, не в объеме: маленький роман может-быть меньше большого рассказа.

Наша критика на своем живом деле создаст шаг за шагом новую теорию искусства, в которой найдет себе место и все богатство опыта старой критики, пересмотренное и заново систематизированное на основе высшей точки зрения, все-организационной.

Надо заметить, что в иных случаях критика формы совершенно неотделима от критики содержания, фактически переходит в нее. Это особенно относится к вопросу о художественных символах. Такой символ есть живой образ, который служит особым рода знаком для целого ряда других, связанных с ним, образов, средством одновременно и организованно ввести их в сознание. Так, Тень отца Гамлета есть символ глухих отзвуков преступного дела, постепенно распространяющихся в социальной среде и раскрывающих его тайну. Великий Город в „Зорях“ Верхарна есть символ всей организации капиталистического общества, и т. под. Но, как живой образ, а не голый знак, такой символ имеет и свое собственное содержание, которое воспринимается, притом, в первую очередь: Тень есть призрак, Великий Город—какая-то столица. Это содержание само подлежит всем законам искусства, и соответственной критике. Если бы, напр., Тень отца Гамлета вела себя не так, как в народной фантазии полагается вести себя призракам, то получилась бы грубая нехудожественность. „Синяя птица“ Матерлинка, при всей глубине своей идеи, не была бы великим произведением, если бы ее символы сами по себе не составляли красивой, стройной сказки, которая так нравится детям.

Наша критика, разумеется, должна касаться символов и с этой стороны, начиная с самого выбора символов.

Наше жестокое, грубое время—эпоха мирового милитаризма в действии—подсказывает художникам часто жестокие и грубые символы. Напр., положим, рабочий-беллетрист, чтобы особенно резко и строго выразить идею отказа от всего личного во имя великого коллективного дела, символизирует ее в убийстве героем любимой и сочувствующей ему женщины. Критика должна сказать, что такой символ недопустим: он противоречит самой идее коллективизма, женщина для коллективиста—не просто источник личного счастья, а действительный или возможный член того же коллектива. Или, напр., увлекшийся поэт, желая выразить готовность бороться со старым миром до конца, не останавливаясь ни перед какими, самыми страшными и тяжкими жертвами, угрожает:

„Во имя нашего Завтра—сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы“.

Наш рецензент правильно, но слишком мягко по этому поводу заметил, что тут—„психология, а не идеология“; т.-е., что поэт, отдаваясь потоку *своего* чувства, забыл о *социальной* организующей роли искусства. Это символ в духе солдата, а не рабочего. Солдат может и должен бомбардировать Реймский собор, если там находится или предполагается неприятельский наблюдательный пункт; но что заставляет поэта выбрать этот Гинденбургский образ? Поэт мог бы только сожалеть о столь жестокой необходимости, но не вопевать ее. Когда самое творчество настолько плывет по течению, это не возвышает его. Пролетарий никогда не должен забывать о *сотрудничестве поколений*, которое противоположно сотрудничеству классов в настоящем;—он не имеет права забывать об уважении к великим мертвецам, которые проложили нам дорогу и завещали нам свою душу, которые из могилы протягивают нам руку помощи в нашем стремлении к идеалу.

В вопросах формы искусства, как и в вопросах его содержания наша критика должна постоянно напоминать художнику об его ответственной роли, как организатора живых сил великого коллектива.

IV.

Критика является регулятором жизни искусства не только со стороны его творчества, но и со стороны *восприятия*: она *истолковательница* искусства для широких масс, она указывает людям, что и как они могут взять из искусства для устройства своей жизни, внутренней и внешней.

По отношению к искусству старого мира наша критика принуждена даже и ограничиться этой задачей: регулировать его развитие она не может. Но по отношению к новому, нашему искусству та и другая задача одинаково насущны и огромны.

Тут дело вовсе не только в том, чтобы раскрыть символы, когда они могут быть не поняты, объяснить то, скрытое в образах, чего может быть, и сам художник не сумел бы для себя точно формулировать, сделать все выводы, до которых сам он, может-быть, не успел дойти. Критика должна также указать и те новые вопросы, которые выступают на основе результатов, достигнутых произведением, и те новые возможности, которые из него исходят. Но самое важное—критика должна ввести для массы новое произведение в систему классово-культурной, в общую связь пролетарского мироотношения, в живых образах, конкретных и потому частных, найти и показать мировой смысл, раскрываемый все-организационною точкой зрения.

Здесь лежит путь, на котором наша критика сама превращается в творчество.

А. Богданов.

Библиография.

А. Богданов. *Красная звезда. (Утопия).* 2-е изд. К-во писателей. М. 1918 г. 4 р. 50 к. 175 стр.

А. Богданов. *Инженер Мэнни. Фантастический роман.* 2-е изд. „Волна“. М. 1918 г. 3 р. 50 к. 144 стр.

Книги обычно имеют свою крайне любопытную судьбу. Возьмем два романа т. А. Богданова и попытаемся вспомнить о том впечатлении, которое они произвели в момент своего первого издания. Был ноябрь 1907 года, когда появилась „Красная Звезда“: реакция уже вступила во все свои права, но у нас рядовых работников большевизма все еще не умирали надежды на близкое возрождение революции и именно такую ласточку мы и видели в этом романе. Интересно отметить, что для многих из нас прошла совершенно незамеченной основная мысль автора об организованном обществе и о принципах этой организации. Все же о романе много говорили в партийных кругах. Но когда в ноябре 1912 года мы познакомились с „Инженером Мэнни“, картина была совершенно иная. Уже, правда, намечался грядущий подъем, но в настоящем были сумерки для многих из наших товарищей, почему роман был принят как подлинно фантастический, и о нем мало говорили.

Но вот сбылись мечты доктора Вернера и Мэнни, свершилась победоносная революция, и мы стали организовывать силы своего класса для грядущей борьбы за социализм. И вот теперь, в этот момент, новое появление этих двух романов-мечтаний как нельзя более своевременное. В самом деле, ведь все без различия фракций считают, что человечество во всем своем объеме близится к царству свободы—социализму. Уже теперь поэтому нам надо наметить, как мы пытаемся представить это государство будущего. Ведь у многих, под влиянием организации производительного дела в наше военное время

подлинный социализм начинает представляться каким-то „карточным“ социализмом, когда все будут и работать и пользоваться продуктами по карточкам. Вот почему картина социалистической жизни, рисуемая автором, заслуживает самого напряженного внимания рабочих.

В первом романе рисуется жизнь уже вполне организованного строя, такого, каким он сложился в результате двухсотлетнего господства социализма. Поэтому основной задачей является исключительно организация производства и одно из важнейших мест в жизни „Красной звезды“ занимает Институт подсчетов, который учитывает движение продуктов на складах, производительность всех предприятий, и изменение числа работников в нем. Этим путем точно выясняется сколько и чего следует произвести на определенный срок и сколько рабочих часов для этого требуется.

Разница сообщается повсюду. Поток добровольцев тогда восстановит равновесие. Пришлец с земли недоумевает, а как же потребление, неужели оно ничем не ограничено?—и получает ответ. Решительно ничем, каждый берет, что ему нужно и сколько ему хочется. Недостатка в труде нет, так как „в свободном труде у нас и без этого (обязательность) не бывает недостатка: труд естественная потребность развитого социального человека, и всякие виды замаскированного или явного принуждения к труду совершенно для нас излишни“ („Кр. звезда“, 68 стр.). Правда, прежде была такая обязательная трудовая повинность, употребляя теперешний наш термин (1914—1918 гг.). Марсианин об этом говорит так: „Существовал обязательный рабочий день и в его пределах приходилось не всегда и не вполне считаться с призывом товарищей. Но каждое изобретение, создавая статистике временные затруднения, облегчало главную задачу—переход к неограниченной свободе труда“

(69 стр.). Все это чуждо психике пришлеца с земли, который ставит себе задачу: „надо постигнуть и войти“, и в то же время ощущает: „я не умею чувствовать так, как думаю“. Новая психика создается и у социалистической молодежи не сразу. Нет, нет, да и замечается возврат к старому строю мысли, и автор дает крайне любопытную картину воспитания марсиан (73—75 стр.), знакомит нас с поэзией и искусством будущего (83—85 стр.), рассказывает, как ему, человеку—произведению буржуазно-капиталистической эпохи страшно трудно войти даже внешне в трудовую социалистическую жизнь, где требуется многое от культуры ума и внимания, чем мы не обладаем и в результате его психика не выдерживает, и он временно психически заболевает. К массе новых внешних впечатлений примешивается еще и глубокое переживание: его роман с социалисткой Нэтти; здесь вампир—прошлое—хваляет его и приводит к убийству первого мужа его возлюбленной, хотя это убийство охвачено и его скорбью за ту участь, которую готовит Стэрри земле со всеми ее обитателями.

Во втором романе А. Богданов рисует путь, которым марсиане пришли к социализму. Там социальная жизнь носила менее резкий характер, и классовая борьба протекала в гораздо более мягких формах, чем на земле. Перед нами проходит фигура инженера Мэнни, для которого его дело—обводнение громадных пустынь—выше личной жизни и личного честолюбия. Но этот герой, великий человек—дети старого мира и не может долго понять стремлений нового пробуждающегося мира труда. Когда же он чувствует, что он сделал все, что мог и что дальше ему предстоит жизнь вампира, т. е. существа, живущего за счет других, он добровольно уходит от жизни. Вообще, в будущем строе автору рисуется та естественная смерть, о которой так много писал И. И. Мечников.

Когда рабочие узнают про преступления, которые творились вокруг Великих работ после устранения от руководств ими Мэнни Альдо, у них вырывается горький вопль, что и этим разоблачениям они *вынуждены только верить, а не знать*. На это сын индивидуалиста Мэнни—социалист Нэтти высказывает мысли, которые мы не можем не привести на страницах нашего журнала. „Обрывки и крошки знания не то, с чем можно сознательно решать самые сложные и важные вопросы жизни... Для пролетария завоевано только то, что завоевано для всех. Нынешняя наука такова же, как и общество, которое ее создало: она сильна, но раз'единена, и масса сил в ней растрачивается даром. В ее дроблении каждая часть развивалась отдельно и потеряла живую связь с другими. Оттого получилось много уродливостей, масса бесплодных ухищрений и путаницы. Одне и те же вещи, одне и те же мысли в разных отраслях имеют десятки разных выражений и в каждой из них изучаются, как нечто новое. Каждая отрасль имеет свой язык—привилегия для посвященных, препятствие для всех остальных. Много трудностей по-

рождается тем, что наука оторвалась от жизни, забыла о своем происхождении, перестала сознать свое назначение, отсюда мнимые задачи и часто окольные пути в простых вопросах... *Такая, как теперь наука, не годится для рабочего класса, и потому, что слишком трудна, и потому, что недостаточна*. Он должен ею овладевать, изменяя ее. В его руках она должна стать и несравненно проще и стройнее и жизненнее. Надо преодолеть ее дробление, надо сблизить ее с трудом, ее первым источником. Это огромная работа („Инженер Мэнни“, 67—69 стр.). И в будущем при Нэтти создавалась целая культурно-революционная школа, в результате коллективного труда которой явилась новая наука, всеобщая организационная наука (стр. 141—142). Наш журнал как раз и является попыткой осуществить эти мечты Нэтти и как странно нам писать эти строки сейчас в 1918 году, когда мы вспоминаем скептицизм многих в 1912 году. Задача поставлена, надо ее разрешать.

И изучение таких произведений, как разбираемые нами утопии, много поможет товарищам рабочим понять задачу и наметить пути к ее разрешению. Не легкий труд нам предстоит, много напряженного труда мы должны положить, но великие ждут нас на этом пути достижения. В короткой заметке трудно охватить все богатство содержания романов, для этого нужна не одна статья. Поэтому мы горячо рекомендуем всем рабочим ознакомиться непосредственно с ними, и тогда их стихийная тяга к знанию получит в их же глазах правильное освещение и направится по верному пути.

С. Д.