

Критика пролетарского искусства.

Всякое *творчество*, творчество природы или человека, стихийное или планомѣрное, приводит к организованным, стройным, жизнеспособным формам только через *регулированье*. Это двѣ неразрывно связанные, взаимно необходимыя стороны какого бы то ни было *организаціоннаго процесса*. Так, в стихийном развитіи жизни творчеством является «измѣнчивость»; она создает новыя и новыя сочетанія элементов—новыя и новыя отклоненія от прежних форм; их регулированьем служит «естественный подбор»: он из числа их устраняет всѣ неприспособленныя к средѣ, сохраняет и закрѣпляет приспособленныя. В производствѣ творческій момент представляет трудовое усиліе, измѣняющее связи вещей; регулятор—планомѣрный контроль сознанія, которое постоянно слѣдит за результатами усилія, останавливает его, когда непосредственная его цѣль достигнута, измѣняет его направленіе, когда оно отклоняется от этой цѣли, и т. д.

В работѣ художника тѣ же соотношенія: создаются новыя и новыя комбинаціи живых образов, и тут же регулируются сознательным, планомѣрным отбором,

механизмом «самокритики», отмечающим все нестройное, не соответствующее задачѣ, закрѣпляющим все, что идет в ея направленіи. Когда и поскольку самокритика недостаточна, в результатѣ получаются противорѣчія, несвязность, нагроможденіе образов, нехудожественность.

Развитіе искусства в общественном масштабѣ *стихийно* регулируется всей соціальной средою, которая принимает или отбрасывает вступающія в нее произведенія, поддерживает или глушит новыя теченія в искусствѣ. Но есть и регулированье *планомѣрное*: оно выполняется *критикой*. Ея дѣйствительной основою, конечно, является также соціальная среда: работа критики ведется с точки зрѣнія какого-нибудь коллектива, в обществѣ классовом—с точки зрѣнія того или иного класса.

Теперь мы рассмотрим, каким путем, в каких направленіях критика пролетарская может и должна регулировать развитіе пролетарскаго искусства.

I.

Первая задача нашей критики по отношенію к пролетарскому искусству, это установить его границы, ясно опредѣлить его рамки, чтобы оно не расплывалось в окружающей культурной средѣ, не смѣшивалось с искусством стараго міра. Задача не такая простая, как может казаться с перваго взгляда: тут до сих пор постоянно наблюдаются ошибки и смѣшенія.

Во-первых, пролетарское искусство обычно не отличают от крестьянского. Без сомнѣнія, рабочий класс, особенно наш русскій, вышел из крестьянства, и точек соприкосновенія не мало: крестьяне, в своей массѣ, тоже трудовой и тоже эксплуатируемый элемент общества; не даром у нас мог создаться довольно длительный политическій союз тѣх и других. Но в сотрудничествѣ и в идеологiи, в основных способах дѣйствовать и мыслить различія имѣются глубокія, *принципіальныя*. Душа пролетаріата, 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, мелкіе хозяева, в своей массѣ тяготеют к индивидуализму, к духу личнаго интереса и частной собственности; это «мелкая буржуазія»; названіе шаблонное и неточное, потому что «буржуа» означает, собственно, горожанина,—но вѣрно выражающее основной характер жизненных стремленій крестьянства. Кромѣ того, патриархальный строй семейнаго хозяйства поддерживает в крестьянах дух авторитарности и религіозности; тому же способствует и вообще неизбежная узость кругозора, свойственная деревнѣ, и зависимость отсталаго земледѣлія от таинственных для крестьянина стихійных сил, посылающих урожай или неурожай.

Посмотрите на крестьянскую поэзію,—уж не говорю про до-революціонную, а на самую современную, лѣво-эсеровскую; 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 Егорій Храбрый, и Никола Милостивый; а затѣм—постоянное тяготѣніе къ прошлому, возвеличеніе таких вождей неорганизованной, стихійной силы народа, как Стенька Разин... Все это как нельзя болѣе чуждо сознанию социалистическаго пролетаріата.

Между тѣм, такіа произведенія печатаются в рабочих газетах и сборниках, как пролетарскія, и разбираются критикой под этим же обозначеніем. Правда, не мало поэтов-рабочих начинало с крестьянской поэзіи—потому ли, что вышли недавно из деревни и сохранили связь с нею, или просто в силу подражанія. Интересны в этом смыслѣ первые сборники рабочих-поэтов, вышедшіе в Москвѣ пять лѣтъ тому назад и уничтоженные цензурой—«Наши пѣсни», выпуск I и II. Там немалая доля стихотвореній, в сущности, чисто крестьянская; еще больше—переходнаго типа. Стоит сопоставить два-три стихотворенія одного автора в их мѣняющихся отбѣнках. Вот В. Торскій, совсѣм начинающій поэт.

С Е Л О.

Вот в родимом краю на холмѣ я стою,
И родное село подо мною легло.
Дорогих мужиков избы, вставшія в ряд,
Из зеленых кустов на дорогу глядят.

И на фонѣ небес крест церковный горит,
И березовый лѣс возлѣ церкви шумит.
Полевые цвѣты запестрѣли вокруг,
Синей лентой рѣки подпоясанный луг...
Облаков хоровод затянул небосвод,
И одѣл их закат в переливный наряд.

Конечно, это и подражательно, и слабо; но, главное, тут нѣтъ ни одного штриха, который хотя бы мог быть намеком на поэта-пролетарія; между тѣм автор из этой среды, а не хозяйственный мужичок, как можно подумать по стихотворенію.

Его же—

У Т Р О.

Разсвѣтает. Позолотой
Покрывается восток.
Сонным рощам шепчет что-то
Прилетѣвшій вѣтерок.
И в своем плащѣ зеленом,
Чуя утреннюю дрожь,
Вмѣстѣ с ясным небосклоном
Оживает молодежь.
Только старый бор сосновый
Недовѣрчиво вздохнул,
И опять к рѣкѣ багровой
Кудри хмурья нагнул.

Тоже не очень самостоятельно. Но есть уже намек на новое воспріятіе міра: лѣс для автора—кол-

лектив, с разными теченіями в нем, разно реагирующими на событія природы, а не отдѣльная героическая личность, как у Кольцова.

О С Е Н Ь.

Уж шумят вершины сосен:

«Осень близко».

И березы загрузили,

Опустили вѣтки низко,

И с тревогой затаенной,

Шевеля вѣтвями сонно,

Как в былые дни не спорят,

Уж не спорят, только вторят,

Без надежды, без укора:

«Так скоро».

Перед ними, как видѣнья,

Тихо гаснут в отдаленьи

Пережитыя мгновенья

Ярко-красочной весны.

Солнца ласки, вѣтра сказки,

Ароматные уборы

Из цвѣтов и трав душистых,

Голосистых птичек хоры,

Опьяняющіе сны.

И роняют с вѣток слезы

Бѣлоствольныя березы

С затаенной в сердцѣ грезой

Не цѣлуясь меж собою,

Не цѣлуясь, не любуясь

Позолоченной листвою,
Умирающей мечтою
Улетают в золотое
Промелькнувшее былое.

Настроение эпохи реакціи; но природа воспринимается глазами коллективиста; его символы—общія переживанія лѣса, а не индивидуальныя переживанія какой-нибудь березки или сосенки, как в обычной лирикѣ. Правдивые символы говорят об ослабленіи связей коллектива в подавляющей его обстановкѣ, о том, как его живыя звенья, отдаваясь мечтам-воспоминаніям, уходя в себя, отдаляются друг от друга: вещи, которыя не занимают поэта-индивидуалиста, не входят в поле его зрѣнія. Конечно, и коллективизм в способѣ воспринимать и понимать природу такой, как здѣсь у Турскаго, есть только одна часть, одна сторона полного, настоящаго, активно-трудового коллективизма.

Другой источник смѣшенія, это солдатскія вліянія, которым за время войны и революціи подвергался пролетаріат. По основному составу солдаты—тѣ же крестьяне, но оторванные от производства, живущіе массами в условіях потребительнаго коммунизма и обучаемые дѣлу разрушенія, или уже его выполняющіе. Борьба за мир, вражда к богатым, гораздо менѣе сознательная и менѣе безкорыстная, чѣм у рабочих, временно связали солдат в политическій блок с пролетаріями, и вызвали тѣсное общеніе тѣх и других—хотя, как общественные типы, они друг другу

не родственны, а скорѣе противоположны по своей роли в жизни. Боевое товарищество привело к тому, что солдатская струя влилась в рабочія газеты, и даже окрасила сознание менѣе устойчивых пролетарских поэтов. Отсюда—часто в воинственно-революціонные мотивы проникала специфически-солдатская окраска, и тѣм нарушался благородный тон, обязательный для высшаго по своим идеалам класса; и внесение в поэзію понятнаго в жизни, но недопустимаго в искусствѣ духа узкой, лично направленной ненависти к отдѣльным представителям буржуазіи, чувства, извращающаго идею борьбы великаго класса; и прямые эксцессы, в родѣ злораднаго издѣвательства над побѣжденными врагами, восхваленія самосудов, вплоть до садистических восторгов на тему о выдавливаніи кишек у буржуев,—было, к сожалѣнію, даже это. Разумѣется, такіа вещи не имѣют ничего общаго с идеологіей рабочаго класса. Ей свойственны боевые, но не грубо-солдатскіе мотивы, непреклонная вражда к капиталу, как соціальной силѣ, но не мелкая злоба против отдѣльных его представителей—необходимых продуктов своей общественной среды. Пролетаріат должен, конечно, браться за оружіе, когда этого требуют интересы его свободы, его развитія, его идеала; но не даром он борется против той соціальной стихійности, которая порождает всякую вооруженную борьбу. То звѣрское, что вызывает эта борьба в человѣческой душѣ, может, конечно, временно овладѣвать психикой борцов, но чуждо и враждебно пролетарской культурѣ, которая

допускает только вынужденную суровость. Дух истинной силы есть благородство, а трудовой коллектив есть истинная сила. Он должен стать новой аристократіей культуры—последней в исторіи человечества, первой вполне достойной этого имени.

Еще одну пограничную линію для пролетарскаго искусства наша критика должна провести со стороны интеллигентскаго социализма. Здѣсь смѣшеніе происходит очень естественно и особенно легко, благодаря близости идеалов. Но все-же различія глубоки и важны.

Трудовая интеллигенція вышла из буржуазной культуры, над ней и для нея работала, на ней воспиталась. Ея принцип—индивидуализм. И самый характер интеллигентскаго труда поддерживает эту тенденцію: в работѣ ученаго, артиста, писателя сотрудничество не ощущается непосредственно, роль коллектива остается внѣ поля зрѣнія, преобладает внѣшній вид обособленности, иллюзія вполне самостоятельной личной дѣятельности. Когда же налицо очевидное сотрудничество, тогда интеллигент обыкновенно занимает авторитарное положеніе руководителя, организатора работы: инженер на фабрикѣ, врач в больницѣ, и т. п. Отсюда и элемент авторитарности, который вообще неизбѣжно сохраняется в буржуазном мірѣ и его культурѣ, как организаціонное дополнение к их основной анархичности.

Благодаря всему этому, большей частью даже тогда, когда трудовой интеллигент возвышается до искренняго и глубокаго сочувствія рабочему классу до

вѣры в социалистическій идеал, прошлое сохраняет свою силу в его способѣ мыслить, в его воспріятіи жизни, в пониманіи сил и путей ея развитія.

Примѣръ—драма Верхарна «Зори», которую не только всегда называют первою при вопросѣ о репертуарѣ пролетарскаго театра, но считают возможным ставить в нем без всяких истолкованій и комментаріев, как вполне «свою». Это ошибка. Пьеса прекрасна, и является драгоцѣнным наслѣдством для нас, но все-же—наслѣдством от стараго міра. В ней дух социализма одѣт в авторитарно-индивидуалистическую оболочку, которую надо понять, и нельзя просто принять. Все построено на героической личности народнаго трибуна, ведущаго за собою массы; она—душа борьбы и побѣды, без нея массы темны и слѣпы, неспособны найти свой путь; ея трагедія для самого автора составляет главный интерес всей пьесы. Так понимает значеніе личности старый мір; коллективизм иначе строит жизнь, иначе освѣщает ее. Он, конечно, признает героев, и болѣе того—он создает их, но как воплощеніе силы *коллектива*, как выразителей *его* общей воли, как истолкователей *его* идеала.

А поскольку отношеніе к вождям иное, постольку коллектив, значит, не созрѣл до яснаго сознанія самого себя.

Великій бельгійскій скульптор, К. Мёнье, в своих статуях, изображающих жизнь и быт рабочих, дал настоящій культ *труда*; но при всей глубокой любви художника к изображаемому, при всем его сочувственном пониманіи—это еще не есть культ

коллектива. Заслуга остается огромной; однако, художник-пролетарій должен знать: это не готовое руководство для него, его задачи лежат дальше.

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

II.

Наша критика пролетарскаго искусства должна направляться на его содержаніе прежде всего.

Зарождающемуся искусству класса молодого, и притом живущаго в тяжелых условіях, неизбѣжно свойственна извѣстная *узость* содержанія, вытекающая из недостатка опыта, из вынужденной ограниченности поля наблюденій. Так, беллетристика сначала здѣсь поневолѣ берет всѣ свои темы и матеріал из быта самих рабочих, да еще интеллигентов-революціонеров, связанных с ними; только мало-по-малу, до сих пор весьма незначительно, расширяет она свою область. Между тѣм, несомнѣнно, что пролетарское искусство должно захватить в поле своего опыта все общество и природу, всю жизнь вселенной.

Что может в этом отношеніи сдѣлать 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 расширенія его области, может и должна отмѣчать каждый успѣх в этом смыслѣ, и указывать новыя, связанные с ним возможности. А косвенную, но очень

дѣйствительную помощь таким успѣхам она окажет путем сопоставленія, всюду гдѣ для него представится случай, произведеній пролетарскаго искусства с однородными по «художественной идеѣ», т.-е. по разрѣшаемой организаціонной задачѣ, произведеніями стараго искусства. Там и матеріал, и поле зрѣнія, и часто самый принцип рѣшенія задачи окажутся иными.

Особенно это относится к излюбленным вопросам классической литературы—об устроеніи семьи, о борьбѣ «низших» и «высших» мотивов в человѣческой душѣ, о господствующей страсти, увлекающей человѣка, о воспитаніи характера, и т. п.

Нерѣдко тѣ же или однородныя задачи уже ставились и так или иначе разрѣшены наукою, философией. Критика должна указывать и сопоставлять эти рѣшенія с художественными: великій коллективизм всечеловѣческаго опыта, скрытый под оболочкою міра науки, во многих случаях явится драгоценным руководителем для молодого, ищущаго и колеблющагося творчества.

Узость художественнаго содержанія может заключаться не только в ограниченном захватѣ организуемаго опыта, но и в суженном, одностороннем воспріятіи, в ограниченности основного отношенія к матеріалу опыта. Тут особенно типично чрезмерное сосредоточеніе на точкѣ зрѣнія соціальной борьбы, сведеніе искусства к *организующе-боевой* роли. Оно как нельзя болѣе естественно для класса юнаго и борющагося, притом в самой тяжелой обстановкѣ; оно даже необходимо на первых шагах развитія клас-

са, когда он еще только самоопредѣляется через сознаніе своей противоположности другому классу общества, и вырабатывает боевую сторону своей идеологии. Но затѣм, так же неизбежно, эта точка зрѣнія становится недостаточной.

К своему идеалу рабочій класс идет через борьбу; но идеал этот—не разрушеніе, а новая организація жизни. И притом невиданно-новая, неизмѣримо-сложная и небывало-стройная. Слѣдовательно, культура боевого сознанія сама по себѣ не дает главнаго средства рѣшенія задачи; необходима выработка идеологии социально-строительской. В этом направленіи уже идет пролетарская наука, в этом же направленіи должно развиваться пролетарское искусство, тѣм с большей энергіей и скоростью, чѣм больше рабочій класс будет приближаться к осуществленію своего идеала.

В современной пролетарской поэзіи у нас рѣзко преобладает агитаціонное содержаніе. Среди тысяч стихотвореній, призывающих к классовой борьбѣ и прославляющих побѣды в ней, среди сотен разсказов с обличеніем капитала и его прислужников, тонет все остальное. Это надо измѣнить. Часть не должна быть цѣлым. Всестороннее углубленіе в жизнь, правда, много труднѣе атаки для прорыва непріятельской линіи; но в дѣлѣ социализма оно еще необходимѣе, потому что только всестороннее пониманіе жизни, ея конкретных сил и ея путей даст опору для всеоб'емлющаго практическаго творчества в ней.

Граждански-агитаціонное суженіе поэзіи неблагоприятно отражается на самой ея 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.

Затѣм, и когда содержаніе уже развертывается дальше, оно часто все-таки еще понимается под прежним углом зрѣнія, уже, чѣм оно есть. Так, в недавно вышедшей книгѣ 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 стихіями, которую оно ему дает. Это одна из основных идей *культурно-творческаго* пролетарскаго сознанія; а Гастев назвал свою книгу «Поэзія рабочаго удара», как будто его задача не выходит за предѣлы *боевого* сознанія пролетаріата. Ибо очевидно, что слова «рабочій удар» у всякаго, особенно в обстановкѣ бурной революціи, вызовут представленіе о социальной битвѣ, а отнюдь не об ударѣ, напр., молотка, который к тому же и вообще недостаточный символ для машинной техники.

Агитаціонное суженіе художественных идей называется также в том, что капиталистов и примыкающих к ним буржуазных интеллигентов изображают в таких тонах, словно это люди *лично* злые, жестокие, безчестные, и т. д. Такое пониманіе наивно, и противорѣчит коллективистическому методу мышленія. Дѣло вовсе не в личных свойствах того или иного буржуа, и не против отдѣльных лиц должно направляться

революціонное чувство, революціонное усиліе. Дѣло в позиціях классов, и борьба ведется против социаль-ной системы, против коллективов, с ней связанных и ее защищающих. Капиталист лично может даже быть и благороднѣйшим человѣком; но, поскольку он предста-витель своего класса, его дѣйствія и мысли будут необходимо опредѣляться его социальной позиціей. Для сознательнаго пролетарія даже в момент боевого столкновенія он враг не как личность, а как слѣпое звено в цѣпи, которую сковала исторія. Для по-бѣды над старым міром полезнѣе понять его в луч-ших его представителях и в высших его проявленіях, чѣм воображать, что там все злые люди и дур-ные мотивы. Коллективная мысль и воля рабочаго класса не должны размѣниваться на мелочи.

В близком родствѣ с тѣм же агитаціонным суже-ніем творчества находится одна недавно возникшая теорія, по которой пролетарское искусство непременно должно быть «жизнерадостным» и восторженным. К сожалѣнію, она имѣет несомнѣнный успѣх, особенно среди наиболѣе молодых и неопытных пролетарских поэтов, хотя иначе как дѣтской пазвать ее нельзя. Гамма коллективно-классоваго чувства не может и не должна быть так ограничена. Без сомнѣнія, трудовому коллективу свойственно живое и яркое ощущеніе своей силы; но не надо забывать, что и сила иногда терпит пораженія. Искусство должно быть прежде всего до конца искренним и правдивым, имен-но как организатор жизни: кого и что может организо-вать тот, кому не вѣрят?

В маѣ нынѣшняго года вы читаете в рабочей газетѣ такіе стихи:

«Иду я в сіяньи солнца и весны...
Цвѣтами алыми горит простор.
Сбылись несбыточные сны,
И души в высь вознесены,
Как мощныя вершины гор.
Какіе дни, какой простор!..
В полях, в змѣящихся ручьях,
В хрустальных зорях, в думах вечеров,
В крикливо-гулких поѣздах,
В улыбках лиц, в гирляндах слов—
Как бисер в алых лепестках цвѣтов,
Сверкает радость в наших днях.
До дна, до нѣдр своих глубин
Я алой радостью и солнцем напоен»... и т. д.

Это тѣ дни, когда в нашей странѣ, дѣйствительно, «сбылись несбыточные сны», и притом весьма «алые» сны—нѣмецких имперіалистов; чему пролетаріат не имѣлъ силы помѣшать. Это дни тяжелых испытаний и бѣдствія нашей революціи, дни свирѣпаго надругательства над нашими братьями на Украинѣ, Кавказѣ, в Финляндіи, Прибалтикѣ, дни мучительнаго утомленія от огромных, подавляющих задач в нашем краю, дни разрухи и голода,—дни полного расцвѣта всего проклятаго наслѣдія войны... Да, отчаянье недостойно борцов; но фальшь розовых очков еще болѣе их недостойна: она—отрыв, бѣгство от дѣйствительности, лживая маска того же отчаянія...

Это низводит пролетарскую поэзію до уровня той, которая ставила своим девизом:

«Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающій обман».

Нѣс, не сладкія словословія, а непреклонная воля и историческая гордость—вот что нужно окруженному врагами со всѣх сторон пролетаріату:

Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae—

«Пусть рушится мір—он безтрепетно встрѣтит удары обломков». Древній поэт - индивидуалист знал, что есть истинное мужество. Тѣм болѣе должен знать это поэт новаго коллектива.

Во всей своей регулирующей работѣ наша критика пролетарскаго творчества должна постоянно имѣть в виду одно: *дух трудового коллективизма есть прежде всего—объективность.*

III.

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

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

В искусствѣ форма неразрывно связана с содержаніем, и именно потому в ней самое послѣднее не всегда бывает наиболѣе совершенным. Когда общественный классъ выполнил свою прогрессивную роль в историческом процессѣ, и склоняется к упадку, тогда неизбежно упадочнымъ становится содержаніе его искусства; а за содержаніемъ слѣдует, приспособляясь к нему, и форма. Вырожденіе господствующаго класса обыкновенно совершается на основѣ перехода к паразитизму. Слѣдомъ за ним идет пресыщеніе, притупленіе чувства жизни. Из нея выпадаетъ главный источникъ новаго, развивающагося содержанія—соціально-творческая дѣятельность; жизнь пустѣет, теряетъ «разумный», т.-е. именно соціальный смысл. Пустоту стараются заполнить исканіемъ новых и новыхъ наслажденій, новых и новыхъ ощущеній. Искусство организуетъ эти исканія: с одной стороны, по пути возбужденія угасающей чувственности уходитъ въ декадентскія извращенія; с другой стороны, по пути утонченія и изощренія эстетическихъ воспріятій начинаетъ до крайности усложнять и массой мелочныхъ ухищреній стремится изукрасить свои формы. Все это не разъ наблюдалось в исторіи, при упадкѣ разныхъ культур—восточныхъ, античной, феодальной; наблюдалось и за послѣднія десятилѣтія, на почвѣ разложенія буржуазной культуры: большинство направленій декадентствующаго «модернизма» и «футуризма». Русское буржуазное искусство плелось за европейскимъ, как и сама наша буржуазія, худосочная и дряблая, умѣющая отцвѣтать безъ настоящаго расцвѣта.

Учиться художественной технике в общем и основном слѣдует не у этих организаторов жизненнаго распада, но у великих работников искусства, порожденнаго под'емом и расцвѣтом нынѣ отживающих классов,—у революціонных романтиков и у классиков различных времен. А у «послѣдних» можно учиться только мелочам, в которых они, правда, перѣдко большіе мастера,—но и то с осторожностью, с оглядкой, чтобы, соприкасаясь с ними, не набраться зародышей гніенія.

Печально видѣть поэта-пролетарія, который ищет лучших художественных форм, и думает найти их у какого-нибудь кривляющагося интеллигента-рекламиста Маяковского, или еще хуже—у Игоря Сѣверянина, идеолога альфонсов и кокоток, талантливаго воплощенія лакированной пошлости. У нас были великіе мастера, которые достойны быть первыми учителями форм искусства для великаго класса.

Простота, ясность, чистота формы этих великих мастеров—Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого—всегѣ больше соотвѣтствуют задачам нарождающагося искусства. Конечно, новое содержаніе выработает неизбѣжно и новыя формы; но исходить надо из лучшаго, что было. Из новѣйших же надо изучать близких по духу и художественно-устойчивых, а не далеких и измѣнчивых, которые то приходят, то уходят, как Андреевы, Бальмонты, Блоки и пр.

Наша рабочая поэзія на первых шагах обнаруживала пристрастіе к правильно-ритмическому стиху с

простыми приемами. Теперь она обнаруживает 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 заводѣ живет в царствѣ строгих ритмов и простой, элементарной приемы. Среди «стального хаоса» станков и движущих машин переплетаются волны разных, но в общем механически-точных ритмов; при этом непрерывность болѣе мелких и частых пересѣкается болѣе рѣдкими и тяжелыми, как цезурой или приемой в стихѣ. Эти звуки своими бесконечно повторяющимися ударами выковывают по своей мѣрѣ словесные образы, в которых работник с артистической натурой стремится вылить свои переживания.

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

Самая трудная для молодой поэзии форма—это стихотвореніе в прозѣ. Отказываясь от приемы и от

явного ритма звуков, оно требует зато тем больше строгого ритма образов, а в то же время и достаточной стройности звуковых сочетаний. Эти требования далеко не вполне выдерживаются в работѣ А. Гастева «Поэзія рабочаго удара», гдѣ преобладают как раз стихотворенія в прозѣ. Тут сказалась неопытность молодого творчества, увлекающагося на слишком трудные пока еще для него пути, может-быть, просто по незнанію их дѣйствительных трудностей. Наша критика может дать большое сбереженіе художественных усилий, выясняя скрытыя трудности разных форм,—вопрос, которым мало интересуется старая теорія искусства.

Насколько вообще необходимо новым работникам искусства знаніе его теоріи, тому живой примѣръ—издательское недоразумѣніе с произведеніем Безсалько «Катастрофа». Книжка названа «романом», тогда как на дѣлѣ это большой—разсказ. Различіе этих форм, довольно смутное в обычных теоріях словесности, наша критика может объяснить сравнительно легко и точно. Постановка и рѣшеніе организаціонной задачи в разсказѣ имѣет *эпизодическій* характер; в данном случаѣ автор хотѣлъ показать, как дезорганизуется разнородный по составу революціонный коллектив в обстановкѣ крайняго угнетенія и невозможности дѣйствовать. Если бы автор ставил и рѣшал задачу в *систематической* формѣ—выяснял бы происхожденіе и развитіе разных элементов революціоннаго коллектива, условія, временно связавшія их воедино, объективную необходимость разложенія и распада, и

притом именно по таким, а не иным направленіям,—то это был бы роман. Дѣло, разумѣется, не в об'ѣмѣ: маленкій роман может быть меньше большого разсказа.

Наша критика на своем живом дѣлѣ создаст шаг за шагом новую теорію искусства, в которой найдет себѣ мѣсто и все богатство опыта старой критики, но пересмотрѣнное и заново систематизированное на основѣ высшей точки зрѣнія, все-організаціонной.

Надо замѣтить, что в иных случаях критика формы совершенно неотдѣлима от критики содержанія, фактически переходит в нее. Это особенно относится к вопросу о художественных символах. Такой символ есть живой образ, который служит особаго рода знаком для цѣлаго ряда других, связанных с ним образов, средством одновременно и организованно ввести их в сознаніе. Так, Тѣнь отца Гамлета есть символ глухих отзвуков преступнаго дѣла, постепенно распространяющихся в социальной средѣ и раскрывающих его тайну, Великій Город в «Зорях» Верхарна есть символ всей организаціи капиталистическаго общества и т. п. Но, как живой образ, а не голый знак, такой символ имѣет и свое собственное содержаніе, которое воспринимается, притом, в первую очередь. Тѣнь есть призрак, Великій Город—какая-то столица. Это содержаніе само подлежит всѣм законам искусства и соотвѣтственной критикѣ. Если бы, напр., Тѣнь отца Гамлета вела себя не так, как в народной фантазіи полагается вести себя призракам, то получилась бы грубая нехудожественность. «Синяя птица» Матерлинка, при всей глубинѣ своей идеи, не была

бы великим произведеніем, если бы ея символы сами по себѣ не составляли красивой, стройной сказки, которая так нравится дѣтям.

Наша критика, разумѣется, должна касаться символов и с этой стороны, начиная ссамого выбора символов.

Наше жестокое, грубое время—эпоха милитаризма въ дѣйствиі—подсказывает художникам часто жестокіе и грубые символы. Напр., положим рабочій-беллетрист, чтобы особенно рѣзко и строго выразить идею отказа от всего личнаго во имя великаго коллективнаго дѣла, символизирует ее в убійствѣ героем любимой и сочувствующей ему женщины. Критика должна сказать, что такой символ недопустим: он противорѣчит самой идеѣ коллективизма, женщина для коллективиста—не просто источник личнаго счастья, а дѣйствительный или возможный член того же коллектива. Или, напр., увлекшійся поэт, желая выразить готовность бороться со старым міром до конца, не останавливаясь ни перед какими, самыми страшными и тяжкими жертвами, угрожает:

«Во имя нашего Завтра—сожжем Рафаэля,
Разрушим музеи, растопчем искусства цвѣты».

Один товарищ рецензент правильно, но слишком мягко по этому поводу замѣтил, что тут—«психологія, а не идеологія»; т.-е. что поэт, отдаваясь потоку *своего* чувства, забыл о *соціальной* организующей роли искусства. Это символ в духѣ солдата, а не рабочаго. Солдат может и должен бомбардировать Реймскій собор, если там находится или предполагается не

пріятельскій наблюдательный пункт; но что заставляет поэта выбрать этот Гинденбургскій образ? Поэт мог бы только сожалѣть о столь жестокой необходимости, но не воспѣвать ее. Когда самое творчество настолько плывет по теченію, это не возвышает его. Пролетарій никогда не должен забывать о *сотрудничествѣ поколѣній*, которое противоположно сотрудничеству классов в настоящем,—он не имѣет права забывать об уваженіи к великим мертвецам, которые проложили нам дорогу и завѣщали нам свою душу, которые из могилы протягивают нам руку помощи в нашем стремленіи к идеалу.

В вопросах формы искусства, как и в вопросах его содержанія наша критика должна постоянно напоминать художнику об его отвѣтственной роли, как организатора живых сил великаго коллектива.

IV.

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

По отношенію к искусству стараго міра наша критика принуждена даже и ограничиться этой задачей: регулировать его развитіе она не может. Но по отношенію к новому, нашему искусству та и другая задача одинаково насущны и огромны.

Тут дѣло вовсе не только в том, чтобы раскрыть символы, когда они могут быть не поняты, об'яснить то, скрытое в образах, чего, может-быть, и сам художник не сумѣл бы для себя точно формулировать, сдѣлать всѣ выводы, до которых сам он, может-быть, не успѣл дойти. Критика должна также указать и тѣ новые вопросы, которые выступают на основѣ результатов, достигнутых произведеніем, и тѣ новыя возможности, которыя из него исходят. Но самое важное—критика должна ввести для массы новое произведение в систему классовой культуры, в общую связь пролетарскаго міроотношенія, в живых образах, конкретных и потому частных, найти и показать міровой смысл, раскрываемый все-организаціонною точкой зрѣнія.

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