

О художественном наслѣдствѣ.

Двѣ грандіозныя задачи стоятъ передъ рабочимъ классомъ въ сферѣ искусства. Первая—самостоятельное творчество: сознать себя и міръ въ стройныхъ живыхъ образахъ, организовать свои духовныя силы въ художественной формѣ. Вторая—полученіе наслѣдства: овладѣть сокровищами искусства, которыя созданы прошлымъ, сдѣлать своимъ все великое и прекрасное въ нихъ, не подчиняясь отразившемуся въ нихъ духу буржуазнаго и феодальнаго общества. Эта вторая задача не менѣе трудна, чѣмъ первая. Изслѣдуемъ общіе способы ея рѣшенія.

I.

Вѣрующій человѣкъ, серьезно и внимательно изучающій чужую религію, подвергается опасности со-
вернуться въ нее, или усвоить изъ нея что-нибудь еретическое съ точки зрѣнія его собственной вѣры. Такъ, ученые хрістіане, изслѣдователи буддизма, случилось не разъ, дѣлались сами буддистами вполне, или послѣдователями нравственнаго ученія буддизма; но бывало и обратное. А допустимъ, тѣ же религіозныя системы изучаетъ свободный мыслитель, который во

всѣхъ религіяхъ видитъ проявленіе поэтическаго творчества народовъ; это—не полная истина, но часть ея. Угрожаетъ ли ему такая опасность, какъ вѣрующему ученому? Конечно, нѣтъ. Онъ можетъ съ величайшимъ восторгомъ воспринимать красоты и глубины ученій, покорившихъ себѣ сотни милліоновъ людей; но онъ воспринимаетъ ихъ не съ религиозной, а съ иной, высшей точки зрѣнія. Огромное богатство мысли и чувства, с'организованное въ буддизмъ, дастъ его сердцу и уму, навѣрное, больше, чѣмъ уму и сердцу ученаго христіанина, который, изучая, не можетъ отдѣлаться отъ скрытаго сопротивленія собственной вѣры, борющейся противъ «соблазна» чужой; но именно соблазна стать вѣрующимъ буддистомъ для свободнаго мыслителя тутъ не существуетъ, потому что не таковъ механизмъ его сознанія, по-своему перерабатывающій религиозный матеріалъ.

И христіанинъ, и свободный мыслитель воспринимаетъ буддизмъ «критически». Коренная же разница заключается въ самомъ *типѣ* ихъ критики, въ ея основахъ—«критеріяхъ». Вѣрующій не стоитъ выше предмета своего изученія, а приблизительно на одномъ уровнѣ съ нимъ. Онъ критикуетъ съ точки зрѣнія своей догмы и своего чувства, ищетъ противорѣчій въ чужихъ міогахъ, культѣ, моральныхъ откровеніяхъ и, находя эти противорѣчія, неспособенъ оцѣнить часто скрытую за ними поэтическую или жизненную правду; а если проникнетъ въ нее, то поплатится противорѣчіемъ съ самимъ собой—«впадетъ въ соблазнъ». Для него буддизмъ не можетъ явиться культурнымъ наслѣдствомъ чуждаго

міра; а если он сочувственно воспримет эту вѣру—она подчинит его, и заставит отказаться от прежней.

Немногим лучше обстоит дѣло для свирѣпаго атеиста, представителя прогрессивнаго, но не вполне развившагося буржуазнаго сознанія, который во всякой религіи видит только суевѣріе и обман. Это «вѣрующій на-выворот»; он лишь настолько выше религіи, чтобы отвергнуть ее, но не настолько, чтобы понять ее. Для него она тоже—не наслѣдство; а в худшем случаѣ и соблазн,—если он почувствует, что она *не только* обман и суевѣріе, но не поймет, что же именно.

В ином положеніи наш свободный мыслитель, представитель высшей ступени, какой способно достигнуть буржуазное сознаніе. Его пониманіе религіознаго творчества, как народно-поэтическаго, позволяет ему, в предѣлах этой точки зрѣнія, вполне свободно и безпристрастно оцѣнивать свой предмет. Для него не будет тяжелым внутренним противорѣчіем увидѣть, что, напр., по глубинѣ идей законы Ману древних арійцев индусов стоят во многом выше и древняго, и новѣйшаго христіанства, а их отношеніе к смерти, выраженное в погребальных обрядах, по благородству, величію и красотѣ превосходит христіанское внѣ сравненій. Он, свободный от религіознаго сознанія вообще, и ведущій борьбу против него всюду, гдѣ оно затемняет мысль и извращает волю людей, он в то же время в силах сдѣлать для себя и для других всѣ религіи цѣнным культурным наслѣдством.

Отношеніе пролетарія ко всей культурѣ прошлаго культурѣ міра буржуазнаго и міра феодальнаго,

проходит подобныя же ступени. Вначалѣ она ⁷для него просто культура, культура вообще; иной по существу он себѣ и не представляет; он сам стоит всецѣло на ея уровнѣ. В ея наукѣ и философіи могут быть заблужденія, в ея искусствѣ невѣрные мотивы, в ея морали и правѣ—несправедливости; но все это для него не связано с ея существом, это ея ошибки, уклоненія, несовершенства, которыя прогресс ея должен исправить. Если затѣм он и замѣчает в ней «буржуазность» и «аристократизм», то он понимает то и другое лишь в смыслѣ *защиты интересов* господствующих классов, защиты, фальсифицирующей культуру; самые методы и точка зрѣнія этой культуры—ея сущность—не подвергается для него сомнѣнію. Он не может сойти с ея почвы, и стараясь усвоить «то, что в ней есть хорошаго», не защищен против нея даже настолько, насколько защищен от соблазнов христіанства буддист или браманист, его изучающій, и обратно. Он и пропитывается старыми способами мыслить и чувствовать, всеѣм основанным на них отношеніем к міру. Своя, пролетарски-классовая точка зрѣнія удерживается у него лишь там и постольку, гдѣ и поскольку достаточно ясно и достаточно властно говорит голос *классового интереса*. Когда нѣтъ такой ясности и убѣдительности, а жизненный вопрос труден и сложен, особенно если он еще нов, тогда он рѣшается не самостоятельно: либо просто берется готовое чужое рѣшеніе из окружающей соціальной среды, либо даже классовый пролетарскій интерес освѣщается и понимается с чужой точки зрѣнія,

То и другое ярко обнаружилось в отношеніи рабочей интеллигенціи европейских стран к міровой войнѣ, когда она разразилась: одни, почти не разсуждая, отдались волнѣ патріотизма, другіе сумѣли «сознать», что высшіе интересы рабочаго класса требуют единенія с буржуазіей для защиты и спасенія отечества и отечественнаго производства; ибо «крушеніе того и другого отбросило бы рабочій класс и всю цивилизацію далеко назад».

На этом грандіозно-жестоком опытѣ вполне выясняется, что при невыработанности своего міроотношенія, своих способов мышленія, своей всеобъемлющей точки зрѣнія, не пролетарій овладѣвает культурой прошлаго, как своим наслѣдством, а она овладѣвает им, как человѣческим матеріалом для своих задач.

Если пролетарій, убѣдившись в этом, придет к голому, анархическому отрицанію старой культуры, т.-е. откажется от наслѣдства, то он занимает позицію наивнаго атеиста по отношенію к религіозному наслѣдству, но опять-таки, в еще ухудшенном смыслѣ; ибо обойтись без пониманія религій буржуазному атеисту, все-же, практически возможно, у него уже есть инныя культурныя опоры, пострадает только широта его мысли и размах творчества. Рабочій же тогда оказывается не в силах противопоставить богатой, выработанной культурѣ враждебнаго стана ничего сколько-нибудь равносильнаго; ибо создать всецѣло заново нѣчто подобное по масштабу он не может. Она остается превосходным орудіем и оружіем в руках его врагов—против него.

Вывод ясен. Рабочему классу необходимо найти, выработать и провести до конца точку зрѣнія, высшую по отношенію ко всей культурѣ прошлаго, как точка зрѣнія свободного мыслителя по отношенію к міру религій. Тогда станет возможно овладѣть этой культурою, не подчиняясь ей,—сдѣлать ее орудіем строительства новой жизни и оружіем борьбы против самого же стараго общества.

II.

Начало такому овладѣнію духовными силами стараго міра положил Карл Маркс. Переворот, произведенный им в области общественных наук и соціальной философіи, заключался в том, что он пересмотрѣлъ их основныя методы и добытые результаты с новой, высшей точки зрѣнія—которая и была пролетарски-классовой. Девять десятых, если не больше, не только матеріалов для своего титаническаго зданія, но и приѣмов их разработки Маркс взял из буржуазных источников: буржуазная классическая экономія, отчеты англійской фабричной инспекціи, мелкобуржуазная критика капитала у Сисмонди и Прудона, да в сущности и почти весь интеллигентскій соціализм утопистов, діалектика нѣмецкаго идеализма, матеріализм французских просвѣтителей и Фейербаха, соціально-классовыя построенія французских историков и геніальныя описанія классовой психологій у Бальзака, и т. д., и т. д. Все это выступило в ином видѣ и сложилось в новую связь, преобразилось в орудіе строи-

тельства пролетарской организаціи, в оружіе борьбы против господства капитала.

Какъ могло произойти такое чудо?

Маркс установил, что общество прежде всего есть организація производства, что в этом основа всѣх законов его жизни, всего развитія его форм. Это—точка зрѣнія социально-производящаго класса, *точка зрѣнія трудового коллектива*. Исходя из нея, Маркс подверг критикѣ науку прошлаго, и очистивъ ея матеріал, переплавив его в огнѣ своей идеи, создал из него пролетарское знаніе—научный социализм.

Итакъ, вот способ, которым результаты культурнаго творчества прошлаго были превращены в дѣйствительное наслѣдство рабочаго класса: *критическая переработка с коллективно-трудоуой точки зрѣнія*. Так понимал дѣло и сам Маркс; не даром свою главную работу, «Капитал», он назвал «Критикой политической экономіи».

И это относится отнюдь не только к общественным наукам. Во всѣх других областях точно так же методом полученія и усвоенія культурнаго наслѣдства является *наша критика*, пролетарски-классовая.

III.

Раскроем полнѣе основу нашей критики—смысл и сущность коллективно-трудоуой точки зрѣнія.

Общественный процесс разлагается на три момента, или, пожалуй, точнѣе, имѣет три стороны: техническую, экономическую, идеологическую. В технической

общество борется с природой и подчиняет ее, т.-е. *организует внѣшній міръ* в интересах своей жизни и развитія. В экономической—отношеніях сотрудничества и распредѣленія между людьми—оно *само организуется* для этой борьбы с природой. В идеологической оно *организует свой опыт, свои переживанія*, создавая из этого *организационныя орудія* для всей своей жизни и развитія. Слѣдовательно, всякая задача, в техникумѣ, в экономикѣ, в сферѣ духовной культуры, есть задача *организационная*, и притом *соціальная*.

Исключеній тут нѣтъ, и быть не может. Пусть армія ставит своей цѣлью разрушеніе, истребленіе, дезорганизацию. Но тогда это не есть конечная цѣль, а *средство*; для чего? для того, чтобы реорганизовать міръ в интересах коллектива, которому армія принадлежит. Пусть индивидуалист-художник воображает, что он творит для себя и из себя; но если бы он творил дѣйствительно только для себя, а не организовал переживанія нѣкотораго коллектива, то его творчество никому, кромѣ него, и не было бы нужно, оно так же не относилось бы к духовной культурѣ, как не относятся к ней ускользающія, не передаваемые, хотя бы и красивые, грёзы сновидѣній; и если бы онъ творил только из себя, не пользуясь матеріалом, способами его обработки, воплощенія и выраженія, полученными из социальной среды, то он ровно ничего и не создал бы.

Итак, коллективно-трудоваѣ точка зрѣнія есть *все-организационная*. Иной и не может быть точка зрѣнія рабочаго класса, который организует внѣшнюю

матерію в продукт—в своем трудѣ, себя самого в творческій и боевой коллектив—в своем сотрудничествѣ и классовой борьбѣ, свой опыт в классовое сознаніе—во всем своем быту и творчествѣ, и которому исторія поручает миссію—стройно и цѣлостно организовать всю жизнь всего человѣчества.

IV.

Вернемся к нашей первой иллюстраціи. Может ли, должен ли весь мір религіознаго творчества стать культурным наслѣдством для рабочаго класса, против котораго всякая религія до сих пор явно служит орудіем поработенія? Какая ему польза в таком наслѣдствѣ, что ему с ним дѣлать?

Наша критика дает ясный и исчерпывающій отвѣтъ на этот вопрос.

Религія есть рѣшеніе идеологической задачи для опредѣленнаго типа коллектива, именно—авторитарнаго. Это коллектив, построенный на авторитарном сотрудничествѣ, на руководящей роли одних, исполнительской роли других, на власти—подчиненіи. Такова была патріархальная родовая община, таково феодальное общество, такова крѣпостная и рабовладѣльческая организація, полицейско-бюрократическое государство; такой же характер имѣет современная армія, а в малом масштабѣ—и мѣщанская семья; и, наконец, на власти—подчиненіи строит и капитал свои предпріятія.

В чем заключается организаціонная задача идеологии? Стройно и цѣлостно организовать опыт коллектива, в таком соотвѣтствіи с его устройством, чтобы полученные культурные продукты сами служили, в свою очередь, организаціонными орудіями для него, т.-е. сохраняли, оформливали, закрѣпляли, развивали дальше данный тип организаціи коллектива. И легко понять, как все это складывается в авторитарном строѣ жизни.

Этот строй просто переносится в область опыта и мысли. Всякое дѣйствіе, стихійное или человѣческое, всякое явленіе представляется, как сочетаніе двух звеньев—организаторской, активной воли и пассивнаго исполненія. Весь мір мыслится по образу и подобию авторитарнаго общества, с верховным авторитетом, «божеством», над ним, и при усложненіи авторитарной связи, с цѣпью подчиненных ему авторитетов, одних за другими, низших богов, «полубогов», «святых» и т. д., руководящих разными областями или сторонами жизни. И все эти представленія пропитываются авторитарными чувствами, настроеніями: преклоненіем, покорностью, почтительным страхом. Таково религіозное міроотношеніе: это просто авторитарная идеология.

Вполнѣ понятно, какое это совершенное организаціонное орудіе для авторитарнаго строя жизни. Религія прямо вводит человѣка в этот строй, ставит на определенное мѣсто в его системѣ, и дисциплинирует его для выполненія той роли, какая ему в этой системѣ предуказана. В единствѣ чувства, мысли и практики

личность органически сливается со своим социальным цѣлым. Оно пріобрѣтает неразрушимо прочную спайку.

Форма религіознаго творчества по преимуществу поэтическая, как это правильно замѣтил наш свободный мыслитель, не уловившій, однако, главнаго—соціального содержанія религіи. На тѣх ступенях развитія, когда религіи складываются, поэзія еще не обособилась от практическаго и теоретическаго знанія, еще охватывает их своей оболочкой. А религія тогда заключает в себѣ все и всякое знаніе, организует весь опыт людей: познаніе вообще понимается тогда, как откровеніе, прямо или через посредников исходящее от общества.

Каким же, в концѣ-концов, наслѣдством является религіозная культура для рабочаго класса? Очень важным и цѣнным. Пройдя через его критику, она становится для него орудіем не поддержанія, а *пониманія* всего авторитарнаго в жизни. Авторитарный мір отжил, но не умер; его пережитки окружают нас со всѣх сторон, то открыто, а то—все чаще и чаще—скрываясь во всевозможных, иногда самых неожиданных защитных переодѣваніях. Чтобы побѣдить такого врага, надо его знать, знать глубоко и серьезно.

Дѣло не только в том, чтобы опровергать религіозныя ученія; хотя и в этом располагающій новой критикой рабочій окажется вооружен неизмѣримо лучше свирѣпаго, но наивнаго атеиста, который опровергает чужую вѣру логическими выкладками или дѣтскими утвержденіями, что религію выдумали попы для оби-

ранія народа. Еще важнѣе то, что обладаніе этим наслѣдством дает возможность правильно оцѣнить значеніе авторитарных элементов нынѣшняго общества, их взаимную связь и отношеніе к соціальному развитію.

Если религія есть орудіе сохраненія авторитарной организаціи, то ясно, что, напр., в отношеніях классов религіозность рабочих есть средство закрѣпленія их подчиненности, средство поддержанія в них той стороны дисциплины, которая нужна господствующим для обезпеченной эксплуатаціи, что бы ни говорили об этом разные вѣрующіе социалисты. Ясно, что принятая во многих рабочих партіях формула—«религія есть частное дѣло»—не болѣе, как временный политическій компромисс, на котором нельзя остановиться. Понятным становится постоянный союз сабли и ряс, военщины и церкви: тут и там строго авторитарныя организаціи. Объясняется и привязанность мѣщанской или крестьянской патріархальной семьи к религіи, к «закону божію»; а вмѣстѣ с тѣм обнаруживается и огромная опасность этой сохраняющейся авторитарной ячейки для соціального прогресса. В новом свѣтѣ выступает роль партійных вождей—авторитетов, и значеніе коллективного контроля над ними, и т. д., и т. д.

А затѣм еще—все художественное богатство народнаго опыта, кристаллизованнаго во всевозможных священных преданіях и писаніях; картины чуждой, своеобразной, по-своему стройной жизни, расширяющія горизонт человѣка, глубоко вводящія в міровое

движеніе человѣчества, толкающія к новому, самостоятельному, не связанному привычной обстановкой и привычками мысли творчеству...

Стоит ли рабочему классу брать религіозное наслѣдство?

V.

Я нарочно начал с болѣе спорнаго и труднаго. Так легче справиться с нашей главной задачей—вопросом о художественном наслѣдіи прошлаго. Ясно, что орудіе, посредством котораго рабочій класс может и должен овладѣть им, есть та же наша критика, с ея новой, все-организаціонной, коллективно-трудовой точкой зрѣнія.

Как подходит она здѣсь к своему предмету?

Душой художественнаго произведенія является то, что называют его «художественной идеей». Это—его замысел и сущность его выполненія, или задача и принцип ея рѣшенія. Какого же рода эта задача? Теперь мы знаем: как бы ни смотрѣл на нее сам художник, но в дѣйствительности она есть всегда задача *организаціонная*. И притом в двух смыслах: во-1), дѣло идет о том, чтобы стройно и цѣлостно организовать нѣкоторую сумму элементов жизни, опыта; во-2), о том, чтобы созданное таким образом цѣлое само служило орудіем организаціи для нѣкотораго коллектива. Если налицо нѣтъ перваго, то перед нами не искусство, а нескладница; если нѣтъ второго, то произведеніе никому, кромѣ автора, не интересно, и ни для чего не нужно.

В чем заключается организационная задача идеологии? Стройно и целесообразно организовать опыт коллектива, в таком соответствии с его устройством, чтобы полученные культурные продукты сами служили, в свою очередь, организационными орудиями для него, т.-е. сохраняли, оформливали, закрепляли, развивали дальше данный тип организации коллектива. И легко понять, как все это складывается в авторитарном строе жизни.

Этот строй просто переносится в область опыта и мысли. Всякое действие, стихийное или человеческое, всякое явление представляется, как сочетание двух звеньев—организаторской, активной воли и пассивного исполнения. Весь мир мыслится по образу и подобию авторитарного общества, с верховным авторитетом, «божеством», над ним, и при усложнении авторитарной связи, с цепью подчиненных ему авторитетов, одних за другими, низших богов, «полубогов», «святых» и т. д., руководящих разными областями или сторонами жизни. И все эти представления пропитываются авторитарными чувствами, настроениями: преклонением, покорностью, почтительным страхом. Таково религиозное мироотношение: это просто авторитарная идеология.

Вполнѣ понятно, какое это совершенное организационное орудіе для авторитарнаго строя жизни. Религія прямо вводит человѣка в этот строй, ставит на опредѣленное мѣсто в его системѣ, и дисциплинирует его для выполненія той роли, какая ему в этой системѣ предуказана. В единствѣ чувства, мысли и практики

личность органически сливается со своим социальным цѣлым. Оно приобретает неразрушимо прочную спайку.

Форма религіознаго творчества по преимуществу поэтическая, как это правильно замѣтил наш свободный мыслитель, не уловившій, однако, главнаго—соціального содержанія религіи. На тѣх ступенях развитія, когда религіи складываются, поэзія еще не обособилась от практическаго и теоретическаго знанія, еще охватывает их своей оболочкой. А религія тогда заключает в себѣ все и всякое знаніе, организует весь опыт людей: познаніе вообще понимается тогда, как откровеніе, прямо или через посредников исходящее от общества.

Каким же, в концѣ-концов, наслѣдством является религіозная культура для рабочаго класса? Очень важным и цѣнным. Пройдя через его критику, она становится для него орудіем не поддержанія, а *пониманія* всего авторитарнаго в жизни. Авторитарный мір отжил, но не умер; его пережитки окружают нас со всѣх сторон, то открыто, а то—все чаще и чаще—скрываясь во всевозможных, иногда самых неожиданных защитных переодѣваніях. Чтобы побѣдить такого врага, надо его знать, знать глубоко и серьезно.

Дѣло не только в том, чтобы опровергать религіозныя ученія; хотя и в этом располагающій новой критикой рабочій окажется вооружен неизмѣримо лучше свирѣпаго, но наивнаго атеиста, который опровергает чужую вѣру логическими выкладками или дѣтскими утвержденіями, что религію выдумали попы для оби-

ранія народа. Еще важнѣе то, что обладаніе этим наслѣдством дает возможность правильно оцѣнить значеніе авторитарных элементов нынѣшняго общества, их взаимную связь и отношеніе к соціальному развитію.

Если религія есть орудіе сохраненія авторитарной организаціи, то ясно, что, напр., в отношеніях классов религіозность рабочих есть средство закрѣпленія их подчиненности, средство поддержанія в них той стороны дисциплины, которая нужна господствующим для обезпеченной эксплуатаціи, что бы ни говорили об этом разные вѣрующіе социалисты. Ясно, что принятая во многих рабочих партіях формула—«религія есть частное дѣло»—не болѣе, как временный политическій компромисс, на котором нельзя остановиться. Понятным становится постоянный союз сабли и рясы, военщины и церкви: тут и там строго авторитарныя организаціи. Объясняется и привязанность мѣщанской или крестьянской патріархальной семьи к религіи, к «закону божію»; а вмѣстѣ с тѣм обнаруживается и огромная опасность этой сохраняющейся авторитарной ячейки для соціального прогресса. В новом свѣтѣ выступает роль партійных вождей—авторитетов, и значеніе коллективнаго контроля над ними, и т. д., и т. д.

А затѣм еще—все художественное богатство народнаго опыта, кристаллизованнаго во всевозможных священных преданіях и писаніях; картины чуждой, своеобразной, по-своему стройной жизни, расширяющія горизонт человѣка, глубоко вводящія в міровое

движеніе человѣчества, толкающія к новому, самостоятельному, не связанному привычной обстановкой и привычками мысли творчеству...

Стоит ли рабочему классу брать религіозное наслѣдство?

V.

Я нарочно начал с болѣе спорнаго и труднаго. Так легче справиться с нашей главной задачей—вопросом о художественном наслѣдіи прошлаго. Ясно, что орудіе, посредством котораго рабочій класс может и должен овладѣть им, есть та же наша критика, с ея новой, все-организаціонной, коллективно-трудоуой точкой зрѣнія.

Как подходит она здѣсь к своему предмету?

Душой художественнаго произведенія является то, что называют его «художественной идеей». Это—его замысел и сущность его выполненія, или задача и принцип ея рѣшенія. Какого же рода эта задача? Теперь мы знаем: как бы ни смотрѣл на нее сам художник, но в дѣйствительности она есть всегда задача *организаціонная*. И притом в двух смыслах: во-1), дѣло идет о том, чтобы стройно и цѣлостно организовать нѣкоторую сумму элементов жизни, опыта; во-2), о том, чтобы созданное таким образом цѣлое само служило орудіем организаціи для нѣкотораго коллектива. Если налицо нѣтъ перваго, то перед нами не искусство, а нескладница; если нѣтъ втораго, то произведеніе никому, кромѣ автора, не интересно, и ни для чего не нужно.

Иллюстраціей мы возьмем одно из величайших произведений міровой литературы, прекраснѣйшій бриллиантъ стараго культурнаго наслѣдства—«Гамлет» Шекспира.

В чем состоит его художественная идея? Это—постановка и рѣшеніе организаціонной задачи о челоѣческой душѣ, которая раздваивается тяжелым жизненным противорѣчіем, между стремленіем къ счастью, любви, къ гармонической жизни—и между необходимостью вести мучительную, суровую, безпощадную борьбу. Как выйти из этого противорѣчія, как примирить его? Каким способом достигнуть того, чтобы жажда гармоніи не разслабляла челоѣка в неизбѣжных боях жизни, не отнимала нужных для этого сил, твердости, хладнокровія,—и чтобы в то же время вынужденная жестокость ударов, кровь и грязь наносимых ран не разрушали всю радость, всю красоту бытія? Как возстановить связь и цѣльность души, разрываемой надвое рѣзким столкновеніем между ея глубочайшей, высшей потребностью и властным требованіем, которое диктуется враждебностью окружающей среды?

И мы сразу видим, как грандіозно-широк масштаб этой организаціонной задачи, как огромно ея общечелоѣческое значеніе. Она относится, конечно, во все не только къ датскому принцу Гамлету, и не къ многочисленным «гамлетам» и «гамлетикам» нашей обывательщины и нашей литературы. Эта задача—неизбѣжный момент в развитіи каждаго челоѣка; у кого есть силы рѣшить ее, того она поднимает на

болѣе высокую ступень самосознанія; у кого их не хватает, для того она становится источником духовнаго крушенія, иногда и гибели. Быть-может, всего острѣе этот трагизм проникает в душу идеалиста-пролетарія, и даже болѣе—в коллективную психику рабочаго класса. Братство — его идеал, гармонія жизни всего человѣчества—его высшая цѣль; но как далека от этого окружающая среда, какую тяжелую, иногда мрачно-жестокую борьбу она ему навязывает, под угрозою потери всего, достигнутаго прежними несчетными усиліями, потери его соціальнаго достоинства и самаго смысла жизни. Мало радостей дано ему, и велика жажда их; но и то небольшое, что есть, постоянно угрожает отнять или отравить неотвратимая стихійность соціальной вражды и анархін; в ожесточеніи борьбы, в отчаянннх пораженіях и бѣшенствѣ отвѣтных ударов, не подрывается ли в корнѣ самая способность любить и радоваться?

Трагедія Гамлета разворачивается на такой основѣ. Он—человѣкъ богато одаренный, с тонкой артистической натурой, и в то же время избалованный жизнью. Воспитаніе принца—наслѣдника трона, нѣсколько лѣтъ студенческих странствованій по Германіи, наслажденій всѣм, что дают занятія науками и искусством с одной стороны, жизнерадостная товарищеская среда—с другой; наконец, к моменту завязки, свѣтлая поэтическая любовь к Офеліи... Рѣдко кому на свѣтѣ достается существованіе настолько полное счастья и гармоніи. Гамлет к нему привык, иного не испытал, и представить себѣ не может. Но приходит

время—ужас и гнусность жизни подкрадываются к нему,—сначала глухое предчувствіе, потом мучительная очевидность.

Разрушена его семья, потрясен в основах законный порядок его отечества. Предатель-братоубійца завладѣл троном его отца, соблазнил его мать; лицемеріе, интриги, разврат царят при дворѣ; упадок старых добрых нравов расплзается по странѣ, порождая смуту. Необходимо возстановить право, пресѣчь преступленія, отомстить за смерть отца и позор семьи. Таков для Гамлета непреложный долг, опредѣляемый всѣм строем его феодальнаго сознанія.

Есть ли у него силы для этого? Да, в его богатой натурѣ онѣ имѣются; он, вѣдь, не только артист и любимец судьбы, не только «пассивный эстет», которому, как воздух, нужна для жизни гармоничная обстановка. Он, кромѣ того, сын короля-воина и потомок грозных викингов, получившій превосходное военное воспитаніе. Боец в нем есть—но не развернувшійся, не испытавшій себя до тѣх пор, и еще хуже, связанный в одном лицѣ с пассивным эстетом.

Вот и сущность трагедіи. Борьба требует от Гамлета хитрости, обмана, насилія, жестокости; они сами по себѣ противны его мягкой и нѣжной душѣ; а между тѣм их приходится еще направлять против самых близких, самых дорогих ему людей: в станѣ врагов оказывается горячо любимая им мать, и он видит, как орудіем интриги против него дѣлается Офелія. Враги выдвигают их вперед,—как опытные стратеги, умѣ-

ло пользуются слабыми мѣстами его души. Занесенная для удара рука останавливается, внутренняя борьба парализует волю, минутная рѣшимость смѣняется колебаніем и бездѣйствіем, время уходит в бесплодных спорах с самим собой,—получается глубокое раздвоеніе личности, и временно даже настоящее крушеніе: все смѣшивается в хаосъ безысходных противорѣчій, Гамлет «сходит с ума».

Обыкновенный человѣкъ так бы и погиб, не успѣвъ ничего сдѣлать. Но Гамлет—фигура необычайная, героическая. Через муки отчаянія, через тяжелую болѣзнь души, он все-таки шаг за шагом идет к дѣйствительному рѣшенію. Элементы распадающихся двух личностей в одной—эстета и воина—проникают друг друга, и сливаются в новом единствѣ: активный эстет, боец за гармонію жизни. Исчезает коренное противорѣчіе: жажда гармоніи выливается в боевое усиліе, кровь и грязь борьбы непосредственно искупаются сознаваемым очищеніем жизни и поднятіем ея на высшую ступень. Организационная задача рѣшена, художественная идея оформилась.

Гамлет, правда, погибает; и в этом великій поэт объективно-правдив, как всегда. У врагов Гамлета было преимущество: пока он собирал силы своей души, они дѣйствовали, и подготовили все для его гибели. Но он умирает побѣдителем: преступленіе наказано, законный порядок восстановлен, судьбы Даніи передаются в надежныя руки: молодому герою Фортинбрасу, человѣку менѣе крупному, чѣм Гамлет, но вполне цѣльному и насквозь проникнутому прип-

ципами того феодальнаго міра, идеалы котораго одушевляли и Гамлета.

Тут выступает другой момент нашей критики. Организационная задача поставлена и рѣшена; но какой коллектив дал автору жизненный матеріал для ея воплощенія? Конечно, не пролетарскій, котораго тогда и не было. Автор Гамлета, кто бы им в дѣйствительности ни оказался,—как извѣстно, это вопрос спорный,—либо сам был аристократом, либо принадлежал к горячим приверженцам аристократіи: из этого міра черпает он большую часть содержанія драм, феодально-монархическій идеал налагает на них свою печать. Там основы общественнаго строя—власть и подчиненіе, вѣра в управляющую міром волю божества, в святость и непреложность издревле установленнаго порядка, признаніе одних людей существами высшими, по самому рожденію предназначенными руководить, управлять, других—низшими, подлежащими руководству, неспособными к иной роли, кромѣ подчиненія. Не уничтожает ли все это цѣнность произведенія для рабочаго класса?

Отвѣчу вопросом: надо ли рабочему классу знать иные организационные типы, кромѣ своего собственнаго? Может ли он даже вообще выработать и оформить этот собственный тип иначе, как путем сравненія и сопоставленія с другими, их критики, их переработки, использованія их элементов? И кто лучше великаго мастера-художника мог бы ввести его в самую глубину чуждой организациі жизни и мысли? Дѣло нашей критики—показать ея историческое значеніе,

связь с низшим уровнем развитія, противорѣчія с жизненными условіями и задачами пролетаріата. Раз это сдѣлано, нѣтъ опасности поддаться вліянію чуждаго типа организаціи; знаніе о нем превращается в одно из драгоцѣнных орудій для созиданія своего.

И здѣсь объективность великаго художника дает лучшую опору критикѣ. Сами собой обрисовываются у него и весь консерватизм авторитарнаго міра, и его коренная ограниченность, и слабость в нем человѣческаго сознанія. Стоит вспомнить первое появленіе в «Гамлетѣ» героя Фортинбраса—толчок к повороту в душѣ самого Гамлета на путь рѣшенія его задачи. Фортинбрас с гордым убѣжденіем в своей правотѣ, без всяких сомнѣній и колебаній, ведет армію завоевывать какой-то клочок земли, не стоящій, может-быть, крови послѣдняго из солдат, который в этой войнѣ погибнет...

Наконец, громадное значеніе имѣет тот фактъ, что организаціонная задача в произведеніи ставится и рѣшается на основѣ жизни чуждаго общества, а рѣшеніе все-таки, в своем общем видѣ, сохраняет силу и для нынѣшней жизни, и для пролетаріата, как класса, — всюду, гдѣ жажда гармоніи встрѣчается с суровостью требованій борьбы. Тут искусство учит рабочій класс всеобъемлющей постановкѣ и всеобъемлющему рѣшенію организаціонных задач, — что ему необходимо для осуществленія мірового организаціоннаго идеала.

VI.

Бельгійскій художник, Константин Мёнье, в своих скульптурах изображал жизнь и быт рабочих. Его статуя «Философ» дает образ рабочего-мыслителя, углубленного в рѣшеніе какого-то важнаго философскаго вопроса. Нагая фигура производит цѣльное и сильное впечатлѣніе напряженнѣйшей мысли, сосредоточенной на одном, преодолевающей великое невидимое сопротивленіе.

В чем заключается художественная идея статуи? Организационная задача такова: как совмѣстить, связать воедино тяжелый физическій труд с работою мысли, с идейным творчеством? Рѣшеніе задачи... Кто взглянетъ в фигуру «философа», которая вся проникнута сдержанным усиліем, в которой каждый видимый мускул охвачен напряженіем, остановленным и непереходящим во внѣшнее дѣйствіе, как-бы уходящим вглубь,—для того с огромной наглядностью и полной, непосредственной убѣдительностью выступает это рѣшеніе: *«мысль сама есть физическое усилие; ея природа одинакова с природою труда, противорѣчія между ними нѣтъ, их раздѣленіе искусственное и преходящее»*. Выводы точной науки, физиологической психологіи, вполне подтверждают эту идею; но гораздо ближе и понятнѣе она в художественном воплощеніи. А ея громадное значеніе для пролетариата не нуждается в доказательствах.

Но наша критика должна поставить вопрос: на точкѣ зрѣнія какого класса или социальной группы

художник стоит в своем творчествѣ? И окажется, хотя он изображает рабочих, но не как идеолог рабочего класса; точка зрѣнія трудовая, но не *коллективно-трудовая*. Рабочій - мыслитель взят индивидуально; не чувствуются, или только очень смутно-почти неуловимо намѣчаются тѣ связи, которыя сливают усиліе его мысли с физическими и духовными усиліями миллионов,—которыя дѣлают ее звеном в мировой цѣпи труда. Художник—интеллигент по социальному положенію; он привык сам работать индивидуально, не замѣчая, насколько его труд и по происхожденію, и по методу, и по задачам исходит из всего коллективнаго труда человечества. В этом точка зрѣнія трудовой интеллигенціи мало отличается от буржуазной,—так же индивидуалистична. И здѣсь наша критика должна дополнить то, чего не мог дать художник.

VII.

Так опредѣляются сами собой задачи пролетарской критики по отношенію к искусству прошлаго. Выполняя их, она даст рабочему классу возможность прочно овладѣть и самостоятельно пользоваться организаціонным опытом тысячелѣтій, кристаллизованным в художественных формах.

Обычное пониманіе роли и смысла пролетарской критики не таково. Оно чаще всего сбивается на позицію «гражданскаго искусства», на вопрос об его агитаціонно-пропагандистском значеніи для защиты

классовых интересов. Нѣсколько лѣтъ тому назад, рабочий Ив. Кубиков, призывая пролетаріев изучать лучшія произведенія литературы стараго міра, рассматривал ея воспитательное вліяніе слѣдующим образом. Без сомнѣнія, в ней есть «не только чистое золото, но и элементы вредной для пролетаріата лигатуры», а именно «консервативно-умѣряющія силы». Однако, это не страшно, потому что у рабочаго есть классовое чутье, позволяющее ему успѣшно отдѣлать золото от лигатуры. «Если мы внимательно присмотримся къ тѣм впечатлѣніям, которыя получаются от искусства, то увидим, что дѣйствует золото, а лигатура проходит мимо сознанія рабочаго... Мнѣ лично, путем наблюденій, приходилось поражаться, как оппозиціонно настроенный рабочий иногда из самаго невиннаго произведенія ухитряется дѣлать революціонные выводы» (Наша Заря. 1914. № 3. Стр. 48—49). Это—точка зрѣнія наивная, в самой основѣ ошибочная.

Мало хорошаго в таком чутьѣ, которое из дѣйствительно невиннаго произведенія «ухитряется» дѣлать революціонные выводы. Исканіе есть искаженіе. О чем оно свидѣтельствует? О большой силѣ непосредственнаго чувства и о недостаткѣ объективности, о том, что мысль ниже этого чувства и подчиняется ему. Развѣ таково должно быть сознаніе класса, которому предстоит рѣшить міровую организаціонную задачу?

Примѣром соотношенія «золота и лигатуры» Кубиков берет шиллеровскаго «Дон-Карлоса», при чем

полагает: обличеніе тираніи, пламенныя рѣчи маркиза Позы, это золото; а вот то, что он мечтает об абсолютной же монархіи, только просвѣщенной и гуманной, это—лигатура. Невѣрно. На «пламенных словах», при смутности и слабости мысли, читатель может прекрасно воспитываться в направленіи революціонной фразы. Наоборот, живое, художественно-глубокое выраженіе идеала просвѣщеннаго абсолютизма вовсе не «лигатура» для читателя исторически-сознательнаго, стоящаго на точкѣ зрѣнія пролетарской критики. Идеал—умственная модель организаціи; знать и понимать такія модели, вырабатывавшіяся прошлым, необходимо для класса—организатора будущаго. В борьбѣ героев-личностей, выведенных художником, надо уловить борьбу социальных сил, опредѣлявших сознаніе и волю людей той эпохи, необходимость тѣх или иных идеалов, вытекавшую из природы этих сил. Художественное проникновеніе в душу исчезнувших или уходящих из исторіи классов, как и классов занимающих ея арену, есть один из лучших способов овладѣть накопленным культурно-организаціонным опытом — драгоцѣннѣйшим наслѣдством для класса-строителя.

А поскольку искусство прошлаго способно воспитывать чувство и настроеніе пролетаріата, оно должно служить средством их углубленія и просвѣтленія, и расширенія их поля на всю жизнь человѣчества, на весь его трудовой путь,—но не средством возбужденія, не агитаціонным орудіем.

* * *

Критик, который сумѣет передать пролетаріату великое произведеніе старой культуры, напр., в театрѣ, послѣ представленія геніальной пьесы, истолковать зрителям ея смысл и цѣнность с организаціонной, коллективно-трудовой точки зрѣнія, или дать для них такое истолкованіе в короткой и доступной об'яснительной программѣ, или, напр., освѣтить в статьѣ рабочей газеты, рабочаго журнала поэму, роман великаго мастера, этот критик сдѣлает дѣло серьезное и нужное для рабочаго класса.

Здѣсь—необозримое поле работы, необходимой и в то же время самой надежной работы, которая никогда не пропадет.

Критика пролетарскаго искусства.

Всякое *творчество*, творчество природы или человека, стихійное 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 стихійном 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 основой, 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 Ключева, 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, такія 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 одѣтъ 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 созрѣлъ до яснаго сознанія самого себя.

Великій бельгійскій скульптор, К. Мёнье, в своих статуях, изображающих жизнь и бытъ 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 разворачивается 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 процесѣ, 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 в 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—всего больше соотвѣтствуют задачам нарождающагося искусства. Конечно, новое содержаніе выработает неизбежно 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

явнаго ритма звуков, оно требует зато тѣм болѣе строгаго ритма образов, а в то же время и достаточной стройности звуковых сочетаній. Эти требованія далеко не вполнѣ 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 выяснить 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 вѣшной.

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.

ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Что такое пролетарская поэзія	3
О художественном наслѣдствѣ	31
Критика пролетарскаго творчества	55

(Всѣ три статьи печатались въ журналѣ
«Пролетарская Культура», № 1, 2, 3 за 1918 г.)

1905-12