

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

Государствен
публичная биб
Ленинград

ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

КНИГА 8

1923

П 35

155

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

П 35

155

ГОРН

КНИГА 8

литературно-художественный
и общественно-научный журнал

Государственная
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
в Ленинграде.

ИЗДАНИЕ
ВСЕРОССИЙСКОГО и МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТОВ
МОСКВА—1923

Главлит. Москва. № 11.947

Тираж 4.000 экз.

Трудовой Рабочий Кооператив „Печатный Техник“, Бол. Якиманка, 32.

К программе.

Тезисы по науке.

Приняты на заседании Президиума ЦК Всероссийского Пролеткульта 25 мая 1923 г.—Москва.

1. Исходя из положения Карла Маркса, что различным „способам производства“ соответствуют исторически различные „способы представления“, научный социализм отрицает в классовом обществе внеклассовый характер науки,—как в целом, так и в каких-либо отдельных ее областях.

2. Классовый характер буржуазной науки определяется анархической структурой капиталистического строя и выражается не только и не столько в непосредственном ее служении интересам господствующих классов и в зависимости от этих интересов, сколько в методе, точке зрения (способ представления) и целевой установке отдельных наук, с одной стороны, и дробности, узко-цеховой специализации, с другой. Ее задача в буржуазном обществе—сохранение и укрепление этого строя.

3. Задача научного социализма в науке—целевая установка науки на социализм, подчинение всех ее областей практике социалистического строительства, устранение узко-цеховой специализации, применение диалектически-материалистического марксистского метода во всех областях науки, обобщение на этой основе научных методов, критическая переработка этим путем буржуазного научного наследства.

4. Участвуя в разрешении положительных творческих задач, вытекающих из намеченного выше, Пролеткульт ставит своей задачей боевое, активное участие в развертывающейся борьбе на научном фронте против возрождающихся тенденций прошлого—метафизики в различных ее проявлениях: религиозности, мистицизма и идеализма.

Тезисы по искусству.

Приняты на заседании Президиума ЦК Всероссийского Пролеткульта 25 мая 1923 года.—Москва.

1. В условиях классового общества искусство является одним из мощных орудий классового господства буржуазии. Для пролетариата оно является орудием его классовой борьбы и подчиняется по своим задачам и методам общей системе строительства пролетарской культуры.

2. Искусство буржуазно-капиталистического общества характеризуется следующими признаками:

а. Художественное творчество в своей общей тенденции фетишизируется, как „свободное вдохновение“, бесконтрольное и не научное (интуиция) и считается самодовлеющим (искусство для искусства), являясь на ряду с этим узко-кастовой монополией.

б. Вместе с тем, художественное творчество в буржуазном обществе является украшающим, добавочным, в противоположность создающему материальные ценности производительному труду. Оно пассивно отображает природу, застывшие или уподобленные социальные формы без творческого устремления к строительству новых форм социальной жизни.

в. Техника искусства, как техника индивидуалистического мастерства (кустарничество, ремесленничество), всегда не только отставала, но и противопоставлялась машинной технике общественного производства.

г. Продукты искусства или существуют вне быта, или уводят из быта в иллюзорное созерцание (стилизация, камерное и станковое искусство), или внешне прибавляются к быту (прикладничество, украшательство).

д. Искусство в целом является производством на рынок, товарным производством художественных ценностей.

3. Буржуазное искусство в указанных выше формах действует на психику расслабляюще, приучает к созерцательной пассивности, прививает массам навыки, привычки, вкусы, идеологию—выгодные господствующим классам.

4. Задача пролетариата в области искусства заключается в том, чтобы сознательно сделать его непосредственно и активно действенным орудием социалистического строительства.

Для этого необходимо:

а. Подчинить художественное творчество научно-осознанным приемам и методам. Заменить фетишизированный принцип „искусство для искусства“ принципом социально-технической целесообразности, используя все приемы и методы художественного творчества в меру их социальной значимости. Итти по линии достижения максимально пролетарского классового воздействия, одновременно отвергая буржуазно-фетишистическое деление искусств на „высокие“ и „низкие“.

б. Поднять художественную технику от ремесленничества, кустарничества до высших форм техники.

в. Искусство должно являться неотъемлемой частью быта, как в активно-изобразительных формах (плакат, реклама, агит и проп., театр, кино), так и в формах материально-организующих (психофизическая культура, организация массового действия, праздники, шествия в демонстрации, материальная обстановка быта, строительство вещей).

г. Художественное производство в конечном итоге в социалистическом обществе должно стать производством ценностей для сознательно регулируемого удовлетворения общественных потребностей натуральным художественным производством.

ОПЫТЫ ГОРНА

ПОСЛЕДНИЕ ПРОВОДЫ В. В. ВОРОВСКОГО.

(Опыт вещи).

Товарищ убит. (2)
Товарища чет. (2)
Туже ряды. Тверже шаг. (2)
Последний рейс к кремлевской стене, (2)
Боем сердец (2)
Горе глуша. (2)
 Выстрел на выстрел.
 Удар на удар. (1)
 Выстоим. (1)
 Выстроим (1)
 Мол Труда. (4)
Виден мир с кремлевских башен. (2)
Нам дано захотеть (1)
И сметь. (2)
Клятва! (1)
Клятва! (1)
Будет страшен (2)
Наш ответ на эту (1)
Смерть! (2)
 Выстрел на выстрел.
 Удар на удар. (1)
 Выстоим. (1)
 Выстроим (1)
 Мол Труда.

Марш, написанный С. М. Третьяковым, читался хором 1-го Рабочего Театра Московского Пролеткульта на ходу во время похорон т. Воровского в Москве.

Планировка строк соответствует его хоровой читке. Цифры в скобках означают количество шагов, приходящихся на паузу после строки.

МОЛОТОБОЕЦ.

Солнце,
Вскинь
Сигнальной ракетой!
Молотобоец —
В строй!
Бурей лохматой шагаем по свету.
Вихри за нами —
Слепой ордой.

Были весны —
Как эти камни.
Были весны —
Вдовьи глаза:
Были ветры в забытые ставни,
Грызла ржавчина те корпуса.

Никли
Юрты, лачуги, халупы.
В каждой:
Мать,
Муть,
Печаль.
Тесно полям
От разбухших трупов,
Скучно ручьям
По костям
Журчать.

Не из синих ли глаз
Прорастают травы?
Не кудрями ли русыми
Кудреват ковыль?..

Было:
В тифозном бреду
Заставы
Жутким маршем шли в мостовых.

Пулеметным хрипом —
Окопы вражи,
Матом гортанным
Вокзалы глуша, —
Мерзли голодные весны на страже,
Бился в дорогах лохмотьями шаг.

В клочья — ночи.
Дни — толпою:
Выжжено... стоптано... погребено...

...Крепче же поступь,
Молотобоец,
В слякоть с весной иной заодно!

Это не даром!..
Нас научили
Вковывать в сталь
Сердца и слова,
Маем и маршем
Наших усилий —
Сталью крылатой звенит синева.

Ночи, копать и боль —
В клочья!
Молотобоец —
Чекань шаг!
Солнце —
Сигнальной ракетой в площадь!
Солнце сегодня
В наших руках!

ЗЕЛЕНый ДОМИК.

Зеленый домик.
У домика — лавочка.
Над лавочкой — из экономии —
Фонарик, сверкающий жостью.
На жести толково
Указан — и номер,
И принадлежность к милиции.

Словом,
Как говорится —
Домик — честь-честью.

Калитка тугая. Пружинная.
Ты на
Нее,
Она
На тебя
Прет.

Дескать — не спеши у ворот.

Во дворе, на проволочке
Домозащитник —
Цербер-барбос
Куснуть норовит
Икры.

В домике окно
Тускло освещено.

Иконы — иконы — иконы.
Множество.
Ужас.
Молодчага Георгий Победоносец
Копьем замахнулся
На крокодила,
Глядящего зверски.
Мужественный
Александр Невский,
Воинственный князь,
С соседом — преосвященнейшим Нилом —
Поддерживает дружескую
Аполитичную связь.

Тут же находится:
Штук пять портретов богородицы,
Премудрый старец Серафим
И юноша — Сережа Радонежский.

Что — замухрышка-Энеида
Виргилиева!
Ее персонажей
С самим Одиссеем
Расплавьте
Даже — хоть до Юпитера, —
А разве сравняем
С таким мореплавателем
Хладнокровным, бесстрашным —
Со старичком Николаем?!

И уже на верхушке
В высоте облаков,
До пояса — в мантии,
Любой богомольной старушке
Подающий гарантии
Нужные,

Сильные —
Распространяет глаза любвеобильные
Космический труженик
Гражданин Саваоф.
Вечерняя лампадка
Бросает на пол
Малинный блик.

А за окном
Мрачнейшей агонией
Отходит день,
Надломленный
Последними пятнадцатью минутами.

—
И пьют, и пьют, и пьют они
За блюдцем блюдце —
Священнодействуют.

Супруга — краскупчиха,
Захлебываясь, дребезжит
О дорожающих селедках.

Исподтишка
Трех лет сынишка
Залез губами
В фаянсовый молочник,
Бульчит, стрекочет пузырями.

Отец смеется:
— Какой чудильник!
И — рраз! — отеческой рукой
Отвешивает подзатыльник.

А пар похолодевший
Все теньше — теньше — теньше...

И — наконец —
Окончен
Солидный самовар.

Отяжелевший главсемьи
Сметает сахарную крошь
В мясистую ладоньку.

В окошке — полнолицая луна
Бесстрастная,
Да звездные огни.

И жестко
Выступают тени
На мостовой булыжной.

Стучат... рычит барбоска.

Супружница с бай-баем
Укачивает детку.
Хозяин бережно снимает
От духоты жилетку.

СУМЕРКИ.

Ближе к рынку.
Мутная площадь,
Черным народом раздутая,
Как нога — ревматизмом.

Холодно. Изморозь.

Чует, как пес,
Нежный нос
Запах азарта
Базарного.

— Халясь-хлясь... —
Чавкает грязь.
Ай, в лужу! Ай, промах!
Прыгают промокшие валенки.

До Моссельпрома
Доберешься не очень.
Черного хлеба коврига
Установила немаленькую
Крикливую очередь.

Мясо-рыбо-зелено-овощные
Вылезают на площадь
Салом
Жиром
Красными тушами —
Протянувшись в дразнящий ряд.

И понуро стоят
Беспомощно-

Опущенные
Лошади
У трактира.

—

Пасмурно — пасмурно.
Вспыхивает газ.
Извозчики устало
Подхлестывают лошадемок,
И рикши от вокзалов
Плетутся вяло
Почти-что без денжонок.

В слепых домах
Разбрасывают электрические блески
Глазами лисьими
На фоне мрачно-сером.

И на постах,
На перекрестках —
Милиционеры.

—

Пушит снежок.
Мягко
И мокро.
За углом — оранжевый ожог
Карабкается
По белой мостовой
Алмазной.

Кинематограф
Первоклассный.

Фонарь бесстыжий
Лижет
Лица
Шелестящих
По тротуарам.

И пара
Не может разрешиться
От напирющей двойни:
Прочувствовать ли драму с „ужасом“,
Или — „без всякой толкотни“ —
В Политехнический?

Стоят они
Перед „Столичным Ядом“,
Вот-вот войдут.

А тут
Какой-то парень — рядом,
Серьезно-иронически:
— Напрасно вы... хвосты отдавят...

И парочка автоматически
Направилась в Политехнический.

Хорошо идти неспеша
По железнодорожной насыпи
И под ровный звенящий шаг
Вспоминать про Волгу и Каспий.

Добрести до безлюдной станции,
На полу у дверей отдохнуть;
Ночь придет и тяжелым панцырем
До рассвета придавит грудь.

А потом под звонки и рев
Буферами поезд зазвякает,
Подмигнет мне своим фонарем:
— Жизнь, товарищ, бывает всякая...

Улыбнусь и пойду по тропе
Вдоль железнодорожной насыпи.
Будет ветер мне в уши петь
Свои песни про Волгу и Каспий...

БУДНИЧНОЕ.

Осенняя тьма.
Городская тюрьма.
Красный двор.
Во дворе дозор.
Третий корпус,
Седьмой коридор.
Темное дело
В свете белом—
Решетки, двери, замки.
И на дверях
Написано мелом:
 „Боль-ше-ви-ки“.
Воздуха кубических три сажени.
Двадцать три человека—
Двадцать три тени.
 Ни неба,
 Ни хлеба.
Осьмушка на сутки—
 Шутки?
Сиди, вот, да пухни!
Двадцатого будет полгода...
Эх, свобода, свобода!
Хорошо тому, кто на кухне.

Сибирь, 1919.

ДЕТСКОЕ.

Кабы на цветы,
Да не морозы...

МАЧЕХА.

У Ольги умерла мать. Отец очень скоро женился вторично. Малые ребята — нельзя без бабы. Мать была низкая, толстая. Мачеха высокая, худая. Мать чешет бывало Ольгу, мягкой ладонью приглаживает белые, как лен, волосы, тихо приговаривает: „Купим Оле ленточку, заплетем косицу, выйдет Оля погулять, станет песни распевать: „Ай люли, ай люли“. И Оля стоит тихо, головой не мотает.

Мачеха чешет волосы гребнем, гребень дерет, Ольга дергает голову, мачеха прикрикивает: „Стой, а не то брошу чесать, будешь кудластая“.

Стало все, все другое. Хлеба было много, много. Еще мука старая лежит в амбаре, а мать из свежей лепешки печет: пробует, как кова новая мука-то.

Корова есть, и молока достаточно. И отец веселый.

Теперь все по другому. Дома мачеха. На улице солнце жжет. Земля сохнет. Дождя нет. Появились трещины. Попала туда корова. Пришлось к ночи зарезать. Не будет у Ольги молочка.

На поле рожь не колосится, сгорела. Хлеб доедают, а нового не жнут. Отец сердитый, ругается. Сидит Ольга под кусточком, возле нее прикорнул братишка. Смотрит вдоль на выжженное поле, поднимает глазки вверх, где солнце без усталости жжет, сжимает кулачки и грозно шепчет: „У-у, мачеха!“..

ЛЕТОМ.

Наде хочется в лес. Все ребята ушли по ягоды, по грибы. Вона — еще мелькают ножки, да алеет ленточка в Марусиной косе. И Надя побежала бы, да с Ваней далеко не уйдешь. Усаживает его

на земле у самого дома и айда за детьми. А Ваня сидит, жует, тихонько подпевает: „Та-ак“. Ване три года. Голова у него большая, живот надутый, не ходит. Больше сидит, да тоненьким голоском просит: „пись“. Мать лепешку даст, погладит по головке, убогенький. Надя сунет кусок хлеба, побежит на улицу: „Сиди, а я одну минутку с детьми“. Отец самогону даст. У Вани часто болит живот, тогда он жалобно стонет, плачет, марается.

А когда живот не болит, всегда что-то жует и тоненьким, как комар, голосочком, выводит: „Т-а-а“. Сидит он, сидит, да головой об пол и стукнется, неведомо как очутится у двери и защемит руку, попадет под стул и отдавит ногу. Тогда Наде достается: „Не бросай Ваню“.

А на улице ребятишки лодки пускают, по лужам плещутся. Надя с Ваней тут же. Смогрит на детей. Дает Ванюше кусок сахару, усаживает рядом: „Ешь, Ваня, сахар сладкий (сама облизывается), я тут одну минутку“.

Заигралась, гоняется с Марусей и Семкой, одни брызги во все стороны летят. Ваня жует сахар, напевает, тихонько вперед подвигается. Вон он в луже, — только пузыри лопаются.

ЕГОРКА.

Стольный праздник в Ильинском. Тут ярмарка. Со всех окрестных сел собирается сюда народ. Продают, покупают. Пестрят бабы платки и сарафаны, мелькают мужские рубахи. Но больше всего здесь ребят. Всюду их головки, белые черные, всех оттенков, босые и обутые, как стая птичек, щебечут, бросаются в разные стороны на всякие новинки базарные.

А Егорку на базар не пустили. Все идут, а он сиди дома. Вон уже и Санька-хромой идет, последний.

Тожe надо ему, не может дома сидеть, так и пустил бы в него камнем.

Солнце высоко. В деревне тихо. Сидит Егорка на завалинке. Вон Марфуша выбирает себе платок, желтый с большими красивыми цветами.

Как будто щиплет кто Егорку за сердце. Скучно, скучно. А на ярмарке гармоника заливается, вертится карусель, народу-то, народу...

Чем бы развлечься? Егорка начинает бросать камнями в копошавшихся недалеко на улице кур. Куры взлетают, клохчут. Попадает камнем в собаченку, та с визгом убегает, прихрамывая на одной ноге. „Поделом тебе, не шлейся, когда ярмарка“.

Егорка уходит в лес. Тихо в лесу. Где-то птичка одиноко свистит. Егорка ложится на траву. Палочкой ковыряет муравейник. Муравьи бросаются спасать свое имущество. „Ишь ты, ишь ты засуетились, не иначе, как на ярмарке“.

Защемило сердце.

День медленно, долго тянется. Ярмарка в разгаре. В трактирах не успевают подавать чай.

Егорка, заложив руки в карманы, ходит по селу. Возле трактира останавливается. — „Приезжали намеренно сюда из Москвы за мукой (теперь многие едут)—рассказывали: „Большевики Сухаревку закрыли. Ни купить тебе теперь, ни продать“. Солнце закатывается. Начинают приходить, возвращаться после ярмарки. У кого обнова, у кого пряник, у всех рассказы, да сказы. Рассказывают мальчики: как знатно играли музыканты у трактира, целых четыре да одна такая скрипка большущая; да на деревянных лошадках-то как вертелись, да как фокусы показывал кавказец, да как... И не слышал бы Егорка. Злоба душит, да на месте удерживает. Вдруг он как вскочит: „Вот уж, постойте, сукины дети, вырасту, большевиком заделаюсь, все ярмарки закрою.“

ВОЛОДЯ.

Ночное. Табун лошадей. Луна на ущербе. Светает. Спустился к реке Володя, умылся, напился свежей воды и, когда возвращался домой, то вдруг увидел, что иная какая-то стала земля. Солнце только, только поднималось, освещало верхушки деревьев. Деревья стояли молчаливо, торжественно и как будто тихо прислушивались к тому, что рассказывало солнце-председатель. Как будто большое собрание, какое видел однажды Володя в Ядрине, куда взял его отец. Народу, что деревьев в лесу, а тихо—словно пустая изба. Чудно. Что говорит—не понять, а хорошо—тепло. Как кончил, все захлопали, зашумели, как деревья в бурю.

Солнце начинает пригревать. Володя отводит лошадей и не знает, где он был—на собрании или в лесу.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ.

Прокофий — работник знатный. Никто ловчей его не проскачет по всему селу на пегой кобыле, не пригонит стадо с поля с таким гиком, что пыль по дороге не уляжется.

Хоть его чуть от земли видно, а он и косой и серпом, что мужик бородатый. И пером мастер работать. Солдатке Марфуше письмо мужу писал, не успевала наказывать: как шли поклоны от жены и от сына, от снохи и от брата, еще дело шло, а уже потом Прокофий все напоминает: „Я написал, а еще что? Может, что корова отелилась, али“...

Пойдут ли купаться—Прокофий первый на другой берег переплывет, гусей вспугнет, свинью обратит в бегство и кричит: „Ребята, Колчака прогнал!“ Достал Прокоп красную звезду, прицепил к фуражке, щеголяет.

Приехали из города за продналогом. Он тут, как тут. Вертится, в разговор вмешивается: „У Игнатьевых сын красноармеец, им сбавить надо, товарищи. Хундяров—этот у нас кулак“. Улыбаются товарищи: „Неначе председателем Исполкома будет“.

Весело Прокофию, бегаёт, играет, а все слышит „председателем будет“, и прыгает сердечко, и раздвигаются сами губы в улыбку. Иш-ты—председатель!

УКРАИНА.

Приехал свояк Антипыч. Четыре года пропадал без вести. Привез рожь, мешок яблок. Все рассказывает, рассказывает. Старики ахают, бабы охают, а ребятишки... затаили дыханье, одни глазенки блестят, да челюсти двигаются. „Рожь выше роста человеческого; как попал в поле, так сам потонул; с лошастью не видать. И густая она, рожь-матушка, и умолоту-то в ней,—одно слово: Украина. Гусей, поросят! И у каждого там сад—а в нем яблонь без счету, а вишня, чай, с кулак будет. Знай, живи. Помирать не надо. И белый хлеб завсегда, галушки—ешь, не жалко“.

Слушают. Головами качают. Вокруг поглядывают. Корочки все подобраны. Мухе поживиться нечем. Наслушался Борис рассказов. Нет мочи ту же затягивать пояс. Не особенно далеко едят белый (искры из глаз) хлеб. Тянет туда. Не спится. Нечего здесь делать.

Сговорились. Три товарища вместе идут на Украину. Поле, степь. Станция. Едут. В вагоне грязно, тесно, ни встать, ни сесть. Перед вагоном мелькают знакомые картины: сожженные поля, тощие луга. Глаз видит за этим, там у горизонта, другое. Едут долго, медленно. Остановились. У Бориса от тряски болит голова, перед глазами кружит. Товарищи тоже пошатываются. Выпросили хлеба. Перекусали. Прибыл поезд. Вросились все туда, мешки бросают вперед, вскакивают, хватаются за что попало. Смешался Борис. С товарищами не вскочил, один не посмел. С грохотом, лязгом, шумом укатил поезд. Остался Борис, но он дойдет, голод не мучит, солнышко ласково греет, ходить легко, да и дорога, ведь—вон она—знай ходи по рельсам, а там... даже дышать становится больно.

Идет, по сторонам поглядывает. Все же устал. Сошел с рельс, прилег на бугорке и видит: сидит он в хате, молодая, краснощекая баба придвигает ему миску галушек. Он ест, а галушек все больше, и от них становится тепло. Ему уже и не хочется, а баба все подсовывает: „Ешь, мол, еще“—и тихонько поталкивает его. Не естся, а та толкает все шибче, шибче.

— Да вставай, уж не мертвый ли?—Борис открывает глаза. Его расталкивает незнакомый, что-то говорит. У бабы лучше—Борис опускает усталую голову и плывут к нему галушки, белый хлеб, гуси, большие сады, яблони, а вдалеке—вон, вон белая церковь, не совсем ясная, туманом укутанная!

ИЗ ЖИЗНИ ПОЭТА.

I.

Угольком да на подтопке
Накарябал первый стих.
Почерк тихий, почерк робкий—
Как соломка, ломкий стих.
.....
Чебурдесное детство мое—
Сладкозвонная тишь деревенская.
Я карябал стишки, напевая—
Напевая, карябал стишки.
Пачку за пачкой:
Стены, притолки, косяки
В сердчишко детское запачкал.
Конечно, приняли за пустяки—
Влетело мне, как следует.
На печке плачу.
А все обедают.
А мама—слышу—жалуется:

Мама.

Отец, сдурел мальчишка—
Балвается...
Я мочалкой мыла...
Косарем скоблила...
Глиной побелила...
А Ленъка—накося!—
Всю избу мне испакостил...
Ой, породила горе липовое!..

Плачет мама, горько всхлипывая,
А сердитый мой тятяй
(По-русски это — „мой отец“):

Тятяй.

Смотряй!
Што еще за стишки?
Кишки выпущу.
Руки-ноги перломаю
Шалопаю.
Будя на печке-то греться:
Надень-ка мои бахилы—
Навоз со двора вывози!

.....
Он заклеп бы—стих мой хилый—
В невылазанной грязи:
Все тащил бы большие бахилы,
Все навоз со двора вывозил.
Шел босой, шел обутый в буды я
Вдоль Большекаменского села...
Да пришла, да пришла Революция
И—на зло удивленной природе—
За собою увела.

.....
А теперь даже книжки выходят.
И растет у меня борода.

II.

Поэт—так поэт!
Значит, надо—в кафэ:
С волками по волчьи,
Нечего!
Ты в кафэ не была, Революция?
Пойдем.

Захожу да вдвоем с Революцией
(Мы повсюду идем вдвоем)—
Захожу—и глазам не верим:
Потемнело лицо Революции.
Я кажусь первобытным зверем,
И кажуся себе прямо гунном я:
И-их, какие поэты важные!
“У-ух, поэты кафэйные умные!
Они знают такие образы!
И такие ли знают слова!
Ажно страшно от слов становится—
Как вмещает одна голова...
И читают поэты важные,
И читают поэты умные
Так привычно, так прилично—
Косметично так прилизанные.
Все темнеет лицо Революции.
Я кажуся себе диким зверем,
И кажуся себе прямо гунном я:
Все вихры на дыбы, саботажные.
Вот-так-так!
Неужели?
Эти??
Настоящие???
Самые????
А я-то, дурак,
Я мечтал о другом поэте
За стишки поколоченный мамою.
.....
А стишки—о „прелестной Венере“,
О какой-то „возлюбленной Люции“.
А доклады—о „слове падающем“,
Где все „марш“, да „мазок“, да
„мазка“, да „мазку“...
Я шепчу на ушко Революции:
— Почистить бы надо Москву.

Разреши...
— Рано еще,
Не спеши.

.....
Мне стало сразу скучно,
И досадно стало мне.
Нет!
Если всамделе поэзия в этом,—
На здоровье—
Лучше не буду поэтом.
Назад—без задеву:
К реву коровьему,
К заводскому реву.

.....
Во уличный гул
Шагнул.

III.

Вот идут они смена за сменой—
Работающий мозолистый люд:
Небывалую пишет поэму
Небывалый поэт-однолюб.
И слова у него незнакомые,
И язык у него незнаком:
Зык—не язык:
Совнарком...
Вэсенха...
Вчик...
Сто...
Стихай,
Стих!
Стой!
Словами выразить какими?
Тут не при чем словесный гам.
К станкам!

Там станут мускулы тугими,
Натрутся твердые музлы—
Тогда мы ритмами иными
Развяжем мертвые узлы.

Труд раскаляет
Тусклую сталь,
Вскленье наливает
В мускулы аль.

Как хорошо-то
Ночью и днем
Править-работать
Паром-огнем!

Потом в работе,
Кровью в борьбе,—
Тему своротим—
Все мы: в гурьбе.

Труд остальняет
Меня всего—
Жизнь остальная
Вся от него.

Пролетариат! Пролетариат!
Сколько творчества,
Сколько новых тем.
Осмотреться еле:
В каждом взвие, в каждом деле—
Без поэта—тьма поэм.
Сгрести ли, сгрести ли горсточкой
Гору новых тем?

Пролетариат!
Звучит твой молот рифмой точной,

Сирены рев—что ассонанс.
А ритм труда—широкопрочный:
Из вихрей жизни ритм.

Пролетариат!
Твой четкий молота удар,
И эта черствая руда
(Она лишь черствая навзгляд)—
Мне говорят про мощь труда
И про борьбу мне говорят.

С головой—вновь в работу,
С головой уйду в борьбу.
Как светло-то, хорошо-то
Окунуться в гурьбу!
Пылай весь хлам отживших метров
В горне свободного стиха.
И вот—
Под вой машинный ветра
Гудками пой, мой стих свободный,
Рыдай сиреной на заре.
И—не
Стихай.

Без сожалений, без поклонца,
Налитый музыкою всклень,
Иду-иду навстречу солнца,
Прочуя новый светлый день.

IV.

Бывает миг—
Когда занает, словно грыжа,
Мой стих, сбиваясь с панталыку...
И сам до боли ясно вижу
Мой прежний деревенский лик:

Портчишки посконные
Из-под полы,
Лаптишки детски драные
Из лык.

.....
Пролетариат!
Я понимаю (пусть мне тяжело!)—
Я понимаю: со стихами
И достижениями моими
Я—по сравнению с тобою—
Все тот же глупый мальчугашка:
Пишу попрежнему я робко
Да на подтопке угольком...

.....
Хоть брось!
.....

V.

Оно туманное—
Туманно солнышко мое зажглось.
Но—
Что в том странного?
Больно жизнь-то была без поэзии,
И такая ли вшивая жизнь.
Ведь, будто бы детство когда-то...
(Вы, может быть, грезите
Детством своим?).
А мы...
А я...
Вшивым...
Чужим...
Мордвишонком...
А село-то удельное: царское...
Был поэт первобытным зверем.
Лишь теперь—до ушей бородатый—
Становлюсь настоящим ребенком.

Мне ли петь о „прелестной Венере“,
Либо петь о „возлюбленнсы Люции“?
Любо петь о тебе, Пролетарская—
Мать моя—Революция!
И еще о тебе, мой старший брат,—
Пролетариат!
Ты, может быть, меня отторгнешь:
Мне очень-то гордиться нечем—
Я не в безоблачном восторге,
Я весь такой, какой я есть.
Иду грядущему навстречу—
За мною прошлое идет.
Ведь, прошлого—хоть пруд пруди.
С ним путь мой слишком каменист.
Но вот—
Тобою осовечен,
И кличку ту почту за честь:
Она во лбу, она в груди:
Поэт-коммунист.

Пролетариат! Пролетариат!
Все дни—как нудные кануны.
Вся жизнь—что плесень сверх пруда.
А я до боли буйно рад:
Звучу я музыкой Коммуны,
Звучу я музыкой Труда.
И тем я горд, что стих свободный
В твоей поэзии возник.
Я твой, Поэт Миронародный,
В стихах и жизни ученик.
И вот—мой стих.
Его возьми же.
В трубу какую протрублю
О том, как стих свой ненавижу
И как безумно стих люблю!

ЗОРЕВЫЙ ДЕНЬ.

Город, как город—не большой, не маленький: распластался улицами впрямь и вкось, в землю вцепился—не сдвинешь. В центре пятиэтажниками хвастается, куполами и брезгливо поглядывает на присосавшиеся деревянные трехкошники окраины. А окраине что,— у нее свое: огороды, за огородами фабрики и заводы, за ними поле, за полем лес, а к лесу столбовая дорога. Своя картошка, капуста, бураки, брюква и—ветерок: прилетит на столбовую к телеграфной гитаре, дернет за струны, и—серенада: о поле, о степи, о тракторе.

Без помехи, свободно. Трактор и серенада—не чахлость. Пригород это знает. Знает и то, что чахлость свою в бороздах топчет, между грядок.

— Хорошо.

— Што?

— Да вот: грядки-то копать начали.

— Конешно, Маша. Отдохнешь на них, после зимы-то. А к посадке, глядишь, и Федя вернется с фронта.

Пятиэтажникам этого не понять—чахнуть любят. И не любят ходить слушать серенаду о тракторе и поле.

— Это не для нас.

— Что, Ниночка?

— Да вот: повинность на полевые работы.

— Ах, Ниночка: ты все о глупостях думаешь.

И закатят к потолку глазки. В уголочек рта мизинчик сунут и таково-то нежненько, тоскливенько: „Куда, куда вы удалились, златые дни“... Сядут за стол, подопрут ладонями щечки—кумекают:

— Хоть бы брюквы пареной, господи!

А в квартире осталось: последняя дюжина вилок и пианино.

— Вилки еще туда-сюда: в карман, да и десять фунтов пшена на них. А вот пианино—не спрячешь и под подол. Ну-ка, вынеси на

базар: иная баба втетюрится на клавиатуру и смотри — скамейка, и все тут. Да чего доброго: какой-нибудь культотдел для клуба! Вот тут и запоешь.

А петь любили: после „куда, куда“ — „что день грядущий“ и т. д.

В третий этаж — в комнату, где Ниночка, с колокольни прилетало любимое — тоже серенада:

— Деньги лень, деньги лень,
Лень и деньги, деньги лень —
К намм. К намм.

— Мамочка, к обедне.

— Ну, что-ж: вот папа придет и пойдем к Успенью.

— А куда папа пошел?

— В деревню, Ниночка, за молочком. Ни свет, ни заря бедный проснулся.

— О, боже!

А напротив, через улицу, из окна второго этажа, с треском рвалось и вылетало на улицу угрозное:

— Вставай, проклятьем заклейменный!

Этот клуб — бельмом на глазу у Ниночки.

— Фу, мерзость!

У мамочки в голове ходуном ходило слезливое:

— Он университет кончил, я гимназию, и Ниночка тоже, а для кого? Для дикарей... О, господи! Теперь извольте: последние штаны и ботинки — лак шевро, с французскими — съедены. Съе-де-е-ены!

— Вилки завтра понесем, мамочка?

— Ах, не досаждай, Ниночка. Вилки, вилки... Не знаешь разве, что покойного папочки моего — подарок на именины?

— Счастливый дедушка — умер! Вот бы посмотрел, что теперь, два раза умер бы.

А теперь: за городом заградительный, а в городе отбирательный. Продавать и покупать приходилось из-под полы, в шепотушку. Ухитрялись: продавали, покупали и меняли. Не будешь каждую бабу ошупывать. В теплушках это так, а у пешехожиж — ну, их к ляду: поймаешь разве! Иная обкладет себя, подвяднется и незаметно. Толстая, и все тут.

— Гражданка, что-то пораспухли.

— Осподь не обидил, родненький. Никита мой и то говорит...

А придет на базар, распростается и похудеет. Керенки в чулок, и незаметно.

— Гражданка, что-то потончали?

Ну, тут: разве узнаешь сразу, с кем утром бачила.

— Ох, касатик, с голоду мрем!

— Ха-ха! Ловко стряпашь, проходи.

Не далеко-то керенки на-расхват рвали. С ними не поедешь на тормазе или на буфере куда-нибудь в Вятскую. Там любили, чтоб на пуд печеного была рубаха парню иль ситцу на сарафан какой-нибудь сдобной девке. Мужик знает, не любит, когда убытки в карман лезут. Скажет слово—сваю вобьет, а свая сидит прочно, не выдерешь.

Ездил и Ниночка с папочкой. Все добро перевозила. А добра было уйма. Одних юбочек с кружевами дюжины две. Папочкиных костюмов около дюжины. Занавеси, скатерти, шторы, драпри, ковры, серебряных подстаканников дюжины, серебряных ножей, вилок, ложек—дюжины, а золота сколько: прорва! И все проели. Из-за этой части—крику короб и ведро слез. Но папочка себе на-уме: знает, где мышинные гнезда, а мыши золото и бриллианты не грызут. На золото и бриллианты гусей переедено—пруд пруди. Сливочек перепито—разлив весенний. И много еще такого, без чего стол сиротой смотрит. Так заведено дедушкой, который умер. Нельзя же прерывать заведенного: если не сегодня—завтра Каледина иль Колчака господь принесет для очищения города от нечисти большевистской.

— Милочка, радость!

— Что, Борис Анатольич?

— Колчак, Омск взял.

— Господи, господа!

Не ездила никуда Маша со своей свекровью—Ариной. Не с чем. Да и не за чем было ездить. С недохватками сживались. А хлеба-то на базаре, под шинелями фунты были. Картошка, капуста есть, значит, и „серпики“ будут. А за серпики—хлеб.

Поехал на фронт Федя, сказал:

— Мама, на базар ни одной капустыны. А найдется лишняя, лучше подешевле тем: ну, сама знаешь кому—у кого на фронте кто-нибудь или так в колесе крутится,—из нашего брата, значит,—поняла?

— Ладно, Фединька. Все будет так, как ты сказал. Вон Маша займется, коли што. Она толковой.

Так Федя Калянов и сел в теплушку, которая покатиалась и начала выбрасывать с обеих сторон гремучие песни.

А Маша махала над головой белым голубем—шептала:

— Счастливо, любимый мой, не забывай.

Арина плакала. Слезы сначала капали,—надоело, полились ручьем. И так до самого дома, пока шли обратно с вокзала.

II.

Сегодня два праздника: первое мая и воскресенье. Сегодня базару не быть. Еще накануне целыми тучами кувыркалась пыль от метелок. Площадь очистить нужно было: от базара и будней. С приказом шутить—что с огнем. Да и так понятно: большевистские праздники не церковные. Церковные любят свечи, а после свечей занавесить окна и поспать. Большевистские не то: тут нужно улицы раздвинуть пошире, а на грузовики детей понатыкать. Для чего это надо: придется час-другой бросить в невозвратимое, тогда будет ясно.

Сегодняшний день знает и Арина. Не шарит в карманах, не показывает Маше дензнак с серпиком—„сколько тут“ и не собирается итти за фунтом хлеба. Знает также и то, что вчерашний базар умылся, приготовился к речам и музыке. Поэтому и сидит дома.

Отошла Арина от керосинки и села около снохи на табуретку.

— Сегодня на площадь.

Маша прищепила „Азбуку коммунизма“ пальцами и ласково взглянула на мужнину мать.

— Конечно. Идем и ты со мной, посмотришь, послушаешь.

Открыла окно. С улицы куча серебра—птичьих голосков—и разсыпалась по комнате.

На другой панели, напротив, две подстриженных липы зелеными почками говорили о весне. Сегодня им тоже надо быть краше вчерашнего. Тысячи глаз будут смотреть и радоваться весне. А весна голубыми глазами неба выглядывала из-за домов и сообщала:

— Это еще не все: вот солнце на задворках пока застряло, сейчас подниму его, да как катану, катану, и пусть себе до самого вечера катится на здоровье!

Маша смотрела, глотала чистый, как ключевая вода, воздух и не замечала сама, как бабочкой на ее лице—улыбка. Вспомнила прошлый год,—в этот же день, вместе с Федей, несли на руках колышавшееся на ветру первое мая и шли радостные на ожидавшую площадь. Вспомнила и вздохнула: а теперь!

Отвернулась от окна, уткнулась в книгу, чтоб не вспоминать, чего не будет сегодня. Будет все, только без Феде. Где-то?

Не удержать мысли, вырываются и летят туда, на фронт, за тысячи верст, откуда не может дожидаться письма целых полгода. Или забыл или... нет, нет, он нужен. Федя, милый, откликнись!

— Ладно, Машенька, чего тут! Не все же там умирают.

Арина вздохнула, поднялась, тяжело доколыхалась до керосинки и начала мешать в котелке пыхтевшую чечевичу. Облизала ложку, взглянула на вьющиеся седые волосы пара, уперлась локтем в ладонь, щекою в другую и задумалась о том же.

Не держались на ресницах росинки у Маши. Искрами слетали на книгу.

А солнце-утешитель выкатилось из-за крыши дома и начало осыпать ее волосы, лицо и грудь розовыми поцелуями.

Розовыми поцелуями целовал и Федя.

Вздрогнула Маша, будто от сна очнулась: в комнату журавлем влетело бодрое, сегодняшнее:

— Смело, товарищи, в ногу!

Это—начало зоревое дня. Окрайна раздвинула улицу и поперла в центр города будить скуку.

III.

Обманули сегодня мысли Машу. Напрасно они летали за тысячу верст и шарили там Федю.

— Доктор, прибывший сегодня товарищ Калянов требует сапоги и все такое.

— На что ему?

— Хочет на улицу.

— Да он очумел?

— Не знаю. На горло лезет.

Доктор от удивления пожал плечами.

— Сейчас приду.

Сестра нехотя вышла из кабинета, а доктор взглянул ей вслед, нахмурился шестидесятилетним лицом и заворчал:

— Чорт знает, что за сестры—не сумеют даже больного уговорить. Человека трясло целых тысячу верст, и извольте!..

Ткнул в чепельницу окурок, поправил очки и потрусил к дверям.

Калянов стоял между кроватей у окна. Вздурораженный смотрел на улицу, захлебываясь. Ездил лбом по стеклу, приседал, выпрямлялся и загораживал своей медвежьей фигурой половину окна.

— Калянов, тебе не приказано вставать с постели.

Застыл, обернулся назад и смутился.

— Сестрица, я только...

— Ничего, ничего—ложитесь!

Опять сегодняшний день шевельнулся в душе. Опять виденное сейчас заманило. Засовестился своей минутной растерянности и сдвинул брови. „Чорт подери, если с ними такой туфлей быть—не выберешься“!

— К предгоррайкому звонили? Придет?

— Придет. Ложитесь.

— Я не лягу сегодня. Давайте сапоги, гимнастерку, фуражку...

— Тэ-тэ-тэ, успокойтесь! Ваша болезнь...

— Доктор, наплевать мне на эту болезнь. В этот день я издохну здесь, понимаете? На улицу хочу.

Доктор подошел и стал ловить пальцами пульс.

— Но, ведь...

— И слушать не хочу. Сапоги давайте! В одном белье уйду, ей-богу, доктор...

— Куда же, в конце концов, вы пойдете?

— У меня мать, жена здесь. Целый год... На площадь пойду...

— Они могут и сюда притти.

— Сам пойду. Доктор, отпустите же! Я здоров, уверяю вас. Вечером вернусь. Отпустите, доктор, надоело.

Доктор пожал плечами, отступил назад и добрыми глазами начал разглядывать Калянова. Калянов тоже разглядывал и не мог скрыть улыбки. Ведь, и его отец, литейщик, точь-в-точь такой же был: маленький ласковый старичок, который всегда держал голову выше, чем следует.

Улыбнулся и доктор.

— Ну, ладно, шут тебя щекотай! Только перевязку надо сделать сейчас. Сестрица, займитесь, но осторожней раны-то, смотрите.

Сказал и потрусил из палатки.

Калянов прищурил глаз, посмотрел ему на плешивый, бряквенный затылок, от радости обнял сестру и шепнул ей в ухо:

— У меня отец такой же был.

IV.

Напротив клироса: папочка, мамочка и Ниночка. В ряд.

Папочка на коленях. Небрityм подбородком, как носком от валенка, шарил на полу:

— Где же, где этих проклятых керенок найти? Хоть бы на чевевицу.

На плечах висел отошальный не умытый сюртук.

Мамочка, смотря на длинный, как хрен, нос богородицы, взасос воткнула в лоб пучок пальцев и шептала:

— Жаль, а придется: вилки-то все новенькие; владычица матушка...

Ниночка рассматривала потолок. Воткнулась божественными глазками в главного чорта и собирала мысли.

А главный чорт обхомутил цепью очередь грешников и тянет к себе. Первыми стоят цари в коронах, за ними попы в камилавках, папочки в цилиндрах, мамочки и др. Последними шлепают в опорках и в одних рубашках бродяги.

Второй чорт, видать, совсем подурел: скачет, как леший, свади всех и знай ошарашивает дубиной задних.

Один бродяга злобно смотрит на чорта и будто говорит:

— На земле были—дубины. В раю были—дубины. Сюда пришли—тоже дубины. Чтоб тебе лопнуть, рогатому козлу!

Нивочке этого не понять. Она знает только:

— Господи, всех бы большевиков так...

По церкви, вместе с ладаном, плавала старушечья вонь: толстая, колуном не расколешь.

Староста, как не крепок, за тридцать лет хотя и вдоволь проквасился, но сегодня что-то особенно морщился. Тащил за собой хвост и собирал советские. А в голове побрякивало другое:

— То ли дело бывало: и медные, и серебряные, случалось и золотые—звяк, звяк—весело.

В середине церкви шинель заблудилась, оглядывается и зевает по всем стенам. На одной стене старик Саваоф—с голыми ногами, чуть покрыт синей простыней и летит растопырив руки, будто панком из бани вышиблен.

— Мгы-гы...

— Ты што, солдатик?

— Ничего... Молись, бабка.

Из алтаря ржавчиной хрипело тысячетнее:

— Паки-паки...

С клироса кучками бросали протяжный скрип:

— Господи, поми-илу-уй.

А с улицы в открытые двери прапнелю рвалось и ударяло по затылкам—совсем непохожее на это:

— Ни бог, ни царь и ни герой.

Лбы повернулись к двери, а затылки к алтарю. Батюшке и так ладно: можно гудить и в затылки. Выполз из алтаря, как жук на задних лапах, вытащил из-под ризы руку и поднял:

— Мир все-ем...

Не успел батюшка еще закончить, как вдруг в двери, будто со- рокапудовый германский чемодан вцепился и разорвался:

— И решительный бббой!

Удар был настолько крепок, что клирос спутался даже, расте- рялся, разинул рты и целиком проглотил улицу. И, вместо того, чтобы дать батюшке ответ и пропеть „господи, помилуй“, регент Маркелыч взял да как верескнул:

— С интернациона-а-а...

И сразу же спохватился, засуетился, забыл, что петь, и забыл, что батюшка пел. Пришлось на удалую:

— А-ами-инь.

Дело не поправилось. Интернационал вздыбил всех.

Батюшка даже присел. Слышал, как куры кудахчат, хрюкает свинья, попадья ругается. Слышал даже, как горшки бьются, но та- кой страсти господней отродясь не бывало. Так перепугался, стоял и не дышал—в гроб клади.

Ниночка оторвалась от потолка и взвизгнула.

У мамочки вылетели из головы вилки с владычицей и ахнула.

Папочка раскашлялся. И с каждым клочком кашля вылетало из головы по керенке.

Шинель не успела, как следует, рассмотреть голого Христа во Иордане и расхохоталась.

Староста выронил тарелку, закричал и разинул рот.

Сторож обогнул кого-то матюгом.

Старухи зашипели, захаркали. Вонь расшевелилась и поднялась еще гуше.

Кто-то кого-то ненарочно, и к потолку чижином взвилась поще- чина. Локтем задела Михаила-архангела: зашаркался из стороны в сторону, почесался и, как человек воинственный, не утерпел: сорвался со стены, брякнулся лбом об пол и рассыпался вдребезги. Капут.

Батюшка, сжавши голову, выпрямился, шагнул вперед и вы- бросил изо рта шершавый рык:

— Закройте хоть двери!

И с кулаками обрушился на клирос.

— Исчадье адово, анафемы, что вы наделали!

Пока закрывали двери, с улицы успело еще залететь:

— На бой кровавый!..

V.

Когда озеро колыхнется парусами—не устать смотреть. Когда озеро поет песни простору—не устать слушать. Камнем быть—если устать видеть и слышать сегодняшнее.

Сорванная с горизонта заря, располоснутая на мелкие жгуты, принесена на площадь, чтобы показаться дню.

Не скрыться ей больше за лесом и полем в сумрачном скате горизонта,—подпалила вчерашний, вырванный из-под полы базар и запылала ярче. Этого, ведь, и нужно. Ждали, говорили—будет,—пришла. Хлестанулась по земле—крепка ли она, матушка, и взвилась в высоту над головами. Смотреть—не удержать сердца. Считать эти жгуты—сомнешься. Мельче разорвано, шире раскидано—не зря. Из мелких лоскутков не спиться рубахе за день. Так где же такой громаде собрать свои жгуты и возвратиться в ночь! А площадь жгуты, что пылают кумачем—любит. Эвона, сколько их!—не сочтешь. Вся ширина колыхнется—земля вздыхает. Всего не обогнешь взглядом, шапка валится. А с боков все подваливают, все подваливают. Смеется солнце, танцует ветер и моволят глаза окна кирпичных груд.

Тысячи глаз раздвигают затылки передних и щупают, щупают трибуну, куда наверх под-руки вводят Колянова, и—как фронтовик—первое слово: так упросил предгоррайкома.

Вниз обломками покатился голос:

— Товарищи-и! Привет, значит, как это оно—вот: поздравляю от имени...

Снизу взлетели наверх два „ах, ах“. Один „ах“ звонкий, другой потолще.

Глянул туда, встретил две пары горящих радостью глаз, улыбнулся им и осветился сам. Сильнее забубухало в груди, забыл совсем про свою забинтованную голову и подвязанную руку бинтом на груди.

Успел только столкнуть вниз: „От имени фронта“,—как вдруг площадь, будто начиненная динамитом, взорвалась:

— Уррра-а!..

Федя долго ждал тиши, дождался и стал откалывать и скатывать с трибуны: Сибирь, фронт, Колчака, особый отдел и много. Неувалистая фигура ходила ходуном, а под ней трибуна—скрипом от натуги.

А когда швырнул последнее „да здравствует“,—перелетело „да здравствует“ через всю площадь и шмякнулось в затылок папочке, мамочке и Ниночке, что обходом спешили из церкви домой.

Папочка не утерпел и обернулся.

— Смотри, Оля, это тот самый негодяй, что увел от нас нашу прислугу.

Мамочка взглянула и оттопырила нижнюю брилу.

— Да, но он, кажется, женился на Машке-те.

— Ничего подобного!—взвизгнула Ниночка:—Ты сама знаешь, что я ни одной свадьбы не пропущу. Ведь, должна же бы я видеть их в церкви!

Папочка спокойно сошелкнул с рукава вошь и закончил:

— Ну, Нина, дикари не нуждаются в этом.

Их разговор завяз в звуках оркестра, что взвивались и летели по всему распластавшемуся впрямь и вкось не большому и не маленькому городу.

ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ = и МАСТЕРСТВО

МОМЕНТ ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТИ И МАССЫ.

МАЕВКА и АНТИКЕРЗОН.

Еще накануне Первого Мая по московским клубам шли вечера—и воспоминаний, и литературно-музыкальные — „со всякой всячиной“, начиная от трагических подвиганий артистов с „переживаниями“ и кончая крепко сбитыми стихами левых. По районам жужжала подготовка к Маевке. Районы были предоставлены себе, они отказались от услуг „центровых“ работников искусства и пробовали собственные силы. В этом было самое ценное. Периферия Москвы шевелилась, изобретательские пишки в мозгах работали во-всю. Надо было выдумать лозунг, да не такой, к которому привыкли и который скользнул бы по глазам, не нырнув в них, а новый—покрепче, покряжистей. Надо было не сесть в лужу перед соседями, украшая дома и площади, снаряжая карнавалы и шествия.

Нужно сказать, что районная Москва свой первый экзамен на районную самостоятельность в художественной изобретательности выдержала в Маевку 1923 года с честью.

В демонстрации,—кроме плакатов, где лозунги дня „долой фашизм“, „единный фронт“ и „смычка“ нашли себе новые слова и обороты,—шли целые зверинцы на грузовиках с чучелами зверей и людей и надписями; над толпой болтались вздернутые на шестах и виселицах чучела врагов пролетариата. Районные труппы, сцена которых умещалась на платформах грузовиков, объезжали площади с петрушками и агитпьесами. Пролеткульт двинул целой процессией спектакль „На всякого мудреца довольно простоты“,—на одетых в костюмы актерах были надписи: Жоффер, Фашист, Эмигрант. Впереди шло знамя дня с надписью:

„Долой искусство — сон,—
Строй искусство — труд“...

А рабочие союзы и демонстрации заводов отвечали показами своей работы— несли на шестах огромные доски, на которых в последовательном порядке, как на школьных пособиях, разместились образцы материалов, последовательные стадии их обработки и, наконец, продукты производства фабрики или завода. Этот показ, показ своего труда—пожалуй, самое ценное в показах. Как раньше в праздни-

ную радость человек шепнул человеку душу свою выворачивать, так здесь завод заводу выворачивал свое производственное нутро.

И как не омерзительна была погода, мозглая, хмурая,—просекаемая дождем, Маевка вышла радостная, четко хором били воздух лозунговые выкрики:

— Да-здрав-ству-ет—пер-во-май-ско-е—солн-це!

Гревели автомобили, через край полные ребятней. И долго к ночи по площадям гудели толпы, сжирая глазами и ушами оркестры, кино-экраны, декламацию, балаган, спектакли, хоровые песни.

Еще штришок. У Маевки не было врагов.

Стоит вспомнить все октябрьские демонстрации.

У них две противоположные стороны:—запруженная рабочими шеренгами улица, и—панель, полная безразличной, кислой и внутренне-неодобрительной толпой. Обиженные революцией, не доверяющие Октябрю.

В этом противопоставлении всегда нагляднее всего чувствуется классовая вражда. Улица и панель. В Маевке этого не было. И улица и панель цвели красными бантами. Не было двух лагерей. Это уже отмечалось и в прессе. Тов. Стеклов в „Известиях“ из этого заключил, что Май стал „всенародным“ праздником, что он привился. Может быть, это и так, но вопрос—надо ли это приветствовать? Есть опасность омерзения всякого ревпраздника слишком большим притоком сочувственного обывателя. Надо помнить, что наши ревпраздники не столь еще праздники, сколько смотрят сил. Еще идет борьба, и важно, чтоб дух ее был на толпах. Может быть, надо злей и язвительней смеяться, гневнее клясться, зорче чувствовать траншеи классовых врагов—тут вот, рядом, под боком, чтобы не потерять революционного глазомера.

И—другая демонстрация. Английская нота. Убийство Воровского. Заурчал динамит в гранатах. Тревога. Россия оскаливает зубы. И новая всемосковская—антикерзоновская—демонстрация.

Она показательнее Маевки уже потому, что объявлена была буквально внезапно. К ней подготовки не было; нельзя же тревожный вечер и рабочее утро считать достаточным временем для подготовки. На этой демонстрации районы сдавали уже не экзамен. Это был стремительный ответ „с места“,—и ответ прозвучал ясно: „есть“.

За ночь на щиты набросали двустистишь, четверостишь лозунги новые. И жесткие и острые. Сами придумали.

Вот—чучело Керзона болтается на виселице.

Есть—портрет пузатого капиталиста, и надпись:

— „Лорд Керзон в поход собрался“.

Капиталья морда (на-скоро, на доске, углем что ли), и перед нею смачный кукиш. Подпись: „наш ответ на ноту Керзона“.

Керзон с удочкой на Мурманском берегу, и подпись: „Не мешайте мне ловить рыбу“.

В углу театральной площади над толпой горит и чадит Керзоново чучело.

Молодежь идет и четко чеканит Маяковское —

„России не быть под Антантой.

Левой! Левой! Левой!“

Тут же на площади хоруют стих С. Третьякова:

„Глядим не впервой

В глаза беды“.... — с припевом:

„Эй, Керзон,

Не задирай!“

Кругом переписывают, разучивают, — стих идет от группы к группе.

Хоровая маршевая читка определенно приобретает все права, наравне с песней, — она сильнее песни, потому что в ней выявлено слово, и мелодия не глушит жесткости маршевого ритма.

А хоровая рубка лозунгов, культивируемая молодежью — это же изумительный организующий прием, отличающий нашу уличную толпу от ярмарочной галдежи!

Москва районов, фабрик, заводов и пролетарской молодежи умеет смеяться едко, зло, уверенно и оригинально.

Это она доказала 12 мая.

И еще штрих.

Не раз приходилось негодовать на штамповку наших лозунгов, особенно в подъемные минуты предбоевого напряжения, когда эти лозунги стекаются из всех щелей края и оказываются лицо в лицо, пятак в пятак схожими и тускнеющими.

На Дальнем Востоке Н. Чужак (брошюра „На больные темы“) посвятил этому явлению штамповки клятвенных резолюций большую главу. В № 2 журнала „Леф“ А. Винокур рассматривает шаблонирование лозунгов, как подлежащее искоренению.

Мельковая даже проглядка собранных в № 106 „Известий“ резолюций по поводу английской ноты (в заметке „Голоса от станков“) показывает, что избитый словесный шаблон — „Шлем проклятие на головы приспешников“ и „клянемся по первому зову“ — сменен деловой и выразительной формой, явно создаваемой инициативой той ячейки, где резолюция составлялась.

Вот—примеры наугад:

- „Республика трудящихся—не английская колония“.

(Рабочие канализационной уч-ки).

- „Мы считаем, что в угоду рабовладельцу Керзону Советская Республика не станет отзываться лучших своих представителей из стран Востока“.

(Рабочие 7-й хлебопекарни).

- „На претензии великобританского правительства мы требуем предъявления ему контр-счета за кровь русских, индийских, ирландских и многих других революционеров, за все убытки, нанесенные нам Англией в гражданской войне. Они стоят больше, чем жизнь всех империалистов-разбойников“.

(Рабочие, красноармейцы и служащие „Кубка“).

- „Мы глубоко возмущены дерзким и беззастенчивым вмешательством в наши дела под предлогом защиты „угнетенных невинностей“, попов, шпионов всех окрасок, бандитов, рыболовов, обворовывающих с благословения своего правительства берега наших далеких окраин с той же наглостью и бесцеремонностью, как их кроваваджное правительство грабит угнетенные народности в своих колониях“.

(Рабочие завода Мосторстрой).

- „Тов. Чичерин, будь тверд на своем посту! Не поддавайся запугиванию, Мы, рабочие, стоим за тобой. Тов. Троцкий, прикажи порох держать сухим!“.

(Рабочие и служащие радио-машинного и радио-лабораторного заводов).

- „Нота и убийство нашего представителя тов. Воровского показывают, что готовится новое нападение на республику рабочих. Мы требуем от нашего правительства дать достойный ответ наглому английскому империализму. Мы призываем английских и французских рабочих поддержать нас в нашей борьбе. Мы не позволим вмешиваться в наши внутренние дела. Мы не позволим отношения к нам, как колонии“.

(Работницы Хамовнического района).

- „Мы, рабочие, отказываемся принимать такое международное право, которое позволяет англичанам грабить наши рыбные богатства. Общее собрание призывает рабочих поставить лорда Керзона на место! Руки прочь от нашей советской республики.“

(Рабочие „Красной Владимирки“).

- „Мы не на словах, а на деле готовы в любой момент стать с оружием в руках на защиту пролетарской Советской власти, которой ныне угрожают английские империалисты и стараются сорвать начинающееся возрождение хозяйственного строительства рабоче-крестьянской республики“.

(Рабочие и служащие 7-й типографии).

- „Общее собрание совершенно ясно понимает, что в основе этого наглого документа лежит ненависть к правительству рабоче-крестьянской страны и усиленное желание помочь Уркарту и нефтяным обществам получить на кабальных условиях концессии на богатства России“.

(Рабочие и служащие завода „Мотор“).

- „Мы требуем от правительства СССР решительного отпора всем тем, кто пытается новой войной нарушить тактику единого рабочего фронта“.

(Рабочие ф-ки б. Досужева).

- „Мы, рабочие и служащие, если того потребует наша власть для охраны наших завоеваний, всегда готовы отдать свою жизнь“.

(Служащие Рогожско-Симоновского Совета“).

- „Мы напоминаем всем капиталистам и в первую очередь английским, что советская республика не их колония, что к нам нельзя применять тех приемов, которые они применяют к народам Востока. Мы требуем от своего правительства стойкости, как и до сих пор, и уверенности, что за ним многомиллионные массы трудящихся советских республик“.

(Рабочие Русско-Кабельного завода № 3, лесосного завода и гвоздильного завода).

- „Английский король и лорд Керзон в своей ноте требуют „компенсации потерпевшей даме“. Ради нее, мы не поступимся интересами наших прибрежных полуголодных рыбаков и интересами охраны нашего побережья“.

(Рабочие завода „Амо“).

Общее у всех этих построений—их сжатая деловитость, похожая на абзац из статьи, на полемический абзац, на трибунный высмеивающий прием.

В этом же плане поиска выразительно действующих компактных форм прогрессируют и газетные заголовки (аншлаги).

Основной аншлаг № 105 „Правды“ звучит, как энергичное стихотворение:

В ответ на провокационный ультиматум Керзона,
в ответ на револьверные выстрелы лозаннских убийц —
гром негодования пронесся по всей нашей стране.

Миллионы шагали по улицам наших городов.

Миллионы голосовали на площадях лозунг:

Все для мира! Все для возможности труда!
Но НИКОГДА, НИКОГДА, НИКОГДА не будет рабой
Советская страна!

Умная компановка, пародийное использование припева английского гимна („никогда, никогда, никогда англичанин не будет рабом“) чисто поэтический прием анафоры:

„В ответ на...

В ответ на...

Миллионы шагали...

Миллионы голосовали“...

Родство этого заголовка с тоном революционно-героических поэма-приказов Маяковского несомненно. Досадны слабые места заголовка: „гром негодования пронесся“ — истрепано до потери выразительности; и — „возможности“ труда — абстрактная длиннота, разбивающая композиционный параллелизм в предпоследней строке.

И, наконец, примечательно ощущение рифмы в построении:

„все для труда“

„что никогда, никогда, никогда“.

Этот разбор — вовсе не доктринерское разыскивание эстетики в действенном лозунге, а лишь показатель того, что опыты и уроки поэтических лабораторий следует применять (и они применяются) к заданиям практическим.

Заголовок „Рабочей Москвы“:

ЭКСТРЕННОЕ ЗАСЕДАНИЕ МОССОВЕТА	КАМЕНЕВ.	Не отступим!
	ЧИЧЕРИН.	Не склоним знамен!
	БУХАРИН.	
	ТРОЦКИЙ.	Не станем на колени!

— превосходит не только большой экономией, — опущен весь глагольный информационно-связующий груз, — но и целесообразным исполь-

зованием вертикали. В этом построении использован для целей выразительности классификационный принцип. Это—почти анкета, опросная карточка. Средства выражения четко разгруппированы и плотно сбиты в каждом разделе,—силовой эффект резко выигрывает в сравнении хотя бы с следующим заголовком той же газеты:

„Возмущение потой, гнев за убийство тов. Воровского—вот чувства, которыми полны сердца московских рабочих, вчера выносивших резолюцию на фабриках и заводах, а сегодня демонстрирующих по улицам Москвы. Их лозунг—

Долой кровавую политику Керзона! Долой международных поджигателей—убийц!“

Длинный информационно построенный период, нерасчлененность фраз, традиционное „долой“ делают заголовок нейтральным, серым пятном. Еще: из той же „Рабочей Москвы“—крепко и сжато равернутый по горизонтали заголовок:

КАК И НЕМ УБИТ т. Воровский.

Из-за угла,—пулей в затылок,—фашистом—швейцарским лейтенантом.

То же в отношении стихов. Эпиграмматические дву- или четверостишия—форма, которой требуют плакаты наших демонстраций. Эта форма требует большой конструктивной расчетливости и изобретательности, ибо ни одно слово не должно пропадать даром. Надо отметить довольно близко отвечающее этим требованиям четверостишие, помещенное и на плакатах, и в „Рабочей Москве“.

„Павшему — слава.
Убийцам — месть.
Когда позовут нас,
Ответим: есть!“

(С. Родов).

В нем только первые две строки композиционно-крепкие; лексически неудовлетворительны: „павшему“, „убийцам“, „слава“, — надо найти слова не столь ритуально использованные.

То же требование иного, лапидарного, четкого, фонетически плотного и ритмически заостренного стиля, предъявляет наша улица стихам маршевого типа, которые читаются хором на ходу.

„В Рабочей Москве“ помещено стихотворение „Призыв“ (Леонова)—такого именно типа. Везде после строки есть пауза для вдоха,—односложная рифма переносит конечное ударение на удар

ноги. Фонетика уплотнена:

„Гудко гудки зовут
Зовом звенящих дней.
—Бой барабаны бьют.
—Брат, встань плотней.

Много бойцов падет...
Звенья заменит—новь.
Новое и нам грядет
Через кровь.

Враг перед смертью лют.
Что-ж! На удар—удар.
Разве свинцом зальют
Мировой пожар.

И обидным диссонансом, абстрактным и резонерским, звучат строки:

„Рычаги тверже жми,
Думай под скрип резца“—

или:

„Ржаные думы—в зов
Мысли—в один закал“.

В них не за что зацепиться. Шаговой ритм сбит. А „ржаные“—этот излюбленный новокрестьянской поэзией эпитет—уже ветше и специфичнее, чем „кровь-любовь“.

Еще: лозунговое четверостишие из „Рабочей Москвы“:

Своих вожделений не скрыли
В потоке словесной воды,—
Воровскому в сердце вонзили
Свинцовую точку над i!

Первые две строки построены книжно-интеллигентски. Последние же две—хороший показатель, как опасно иметь дело с изношенными афоризмами. Чтобы ущущать остроту выражения „точка над i“, надо это „i“ иметь в азбуке, у нас же его 5 лет нет,—таким образом, для большинства, а особенно тех, кто стали грамотны лишь за 5 лет, острота требует дополнительных пояснений. Затем—логический выкрутас: „Воровскому в сердце вонзили свинцовую точку над i“—двойной смысл; либо вонзили точку в сердце, либо над и,—планатная броскость лозунга стерта.

В качестве примеров того,

как не надо писать,

но как пишут люди, упорно не желающие сменить формы комнатной лирики, строящейся в застарелых поэтических шаблонах, на сознательное приспособление поэтического материала к требованиям революционной действительности,—приведем стихи (в других газетах). „На смерть Воровского“—В. К. и П. Орешина.

Убийцам тов. Воровского.

Убийцы гнусные, цари, банкиры, лорды,
В плащах фашистов злые палачи.
На ваши рыла, пасти, лисьи морды,
Когда вы броситесь,—опустим мы мечи!
Культурные пантеры, взбешенные гады,
Апостолы кнута рабочему всех стран,
Как сердце ваше пакостное радо,
Когда в гробу окажется титан!
Вы—наша петля, взмыленная петля,
Вы—наша плаха... Вы—для нас мишень!
Но мы в борьбе не пали, а окрепли,
Мы вам готовим ваш последний день!
Вы бьете нас из-за угла, как трусы,
Исподтишка, как в ночь кусают псы.
Но ваши подлые и низкие укусы
В день судный мы положим на весы!
В коронах, в котелках, в цилиндрах—хамы,
Вам надо грабить?—номер не пройдет!
Всей знатной сволочи заслуженную яму
Страданьем выкопал трудящийся народ!
За Власть Советскую, за красного героя,
Убитого банкирскою рукой,—
Ответите пред силой мировой
Своей тупой, преступной головой!

Петр Орешин.

Посол Советов.

(На смерть тов. В. В. Воровского).

Один средь вражеского стана!
Среди правителей, в убийстве закоснелых!

Средь псов цепных остервенелых
И рабших слуг хозяйского кармана!
Не стал ты слушать бешеных наветов,
С презреньем бросил ты бесправному суду:
— Я здесь стою, посол Советов,
И добровольно не уйду!
И умер ты,—убит наемной бандой барской...
Соратник Ленина, глашатай правды пролетарской!

В. К.

О последнем:

Третьесортная пометь Надсона с Алексеем Толстым.

Эпитеты: вражеский стан, цепные псы остервенелые, рабы слуги, бешеные наветы, с презреньем бросил, бесправный суд, наемные банды.

При этом отметим, что „рабы слуги“ и „бесправный суд“ выражают обратное тому, что хотел сказать автор, ибо он, повидимому, говорит о раболепных слугах и неправом суде.

Лексика: правитель, соратник, глашатай.

Рифмы: закоснелых, остервенелых, барской-пролетарской.

Человек из-за слабого мастерства и большой приверженности „на глаз“ к „великим образчикам“—с большой, быть может, искренностью—написал нечто весьма косноязычное и в нашей обстановке практически неприменимое.

Петр же Орешин, тот самый, что плачет на диспутах о том, что нынешние поэты „технику развели, а человека забыли“—пытается в длиннотном, опять-таки, может быть, и искреннем, но глубоко невразумительном стихе выругаться. Но ругается он так уныло и платит убийцам такими словесными прабабушкиными грошиками, что после третьей строки хочется ему посоветовать:

Орешин! И ругаться надо умеючи. Ругательство—не только в значении слова, но и в его звуко-ритмической установке. А интеллигентно ругаться—это только: преискурант обидных слов писать.

Вот его ругательства:

Убийцы, гнусные, злые палачи, рыла, пасти, лисьи морды,
культурные пантеры, взбешенные гады, апостолы кнута,
сердце пакостное, подлые и низкие укусы, хамы, знатная
сволочь, тупая преступная голова.

Это стихотворение резко контрастирует своей резонерской намеренностью с уже отмеченными заголовками той же „Правды“.

Явлением исключительной силы и выразительности была речь крестьянки Викторовой на Пленуме Моссовета (вот, у кого учиться

Орешиным). Отдельные места ее—это сильнейшие (даже при всей наивности порой) из всех сделанных лозунгов:

— Товарищи, нашими костями они подавятся...

— Враги хотят зарезать нашу Армию, зарезать наших красных петухов.

— Я свое сердце отдаю советской власти на патроны.

— Пусть мною бьют по головам буржуазии.

— Мы не хотим воевать, нам некогда, мы строим.

— Я задыхаюсь от ненависти к буржуазии, которая мне пхает в зубы свой кулак.

— Я видела его (Троцкого) мужество и не могла спокойно сидеть, я прыгала от радости, что он, дорогой товарищ, такой сильный, умеет бороться и даже не заикнется, что он кого боится“...

Пусть эта выразительность—плод интуиции, а не сознательного мастерства, но мастера должны учитывать такие примеры и строить сознательную систему планировки речи, используя все приемы, особенно, если эти приемы возникают в пролетарской гуще.

Некоторый вывод.

Спецы лирических автоизлияний уйдут в чуланы жизни, если не сумеют прислушаться к массе и понять, как надо организовывать словесный материал, чтоб на нее воздействовать. Газеты в отдельных случаях уже чувствуют организующее значение конструктивного подхода, основанного на знании материала и умении им владеть,—газеты явно продвигаются по пути инвалидированного речедействия.

Масса в толще своей сама оформляет свои словесные задания, достигая превосходных результатов в смысле выразительности и действительности построений.

Три отмеченных показа словороботы—улица 1 мая, 12 мая и газеты 12 мая—говорят за явный, хотя и медленный, сдвиг в поисках социально нужного, предельно выразительного слова.

Для момента характерна не голая патетика, от времени потерявшая выразительность, а деловитость, острая издевка, художественная изобретательность—идущие с низов.

Это значит, что лаборатория искусства выразительного—не лаборатория кучки спецов, а самая гущина массы, и—работает она во-всю.

ОПЫТ ТЕАТРАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ.

Политбуффонада в пяти действиях, с прологом и эпилогом,—по Островскому.

Переработка текста—С. М. Третьякова.

Режиссура—С. М. Эйзенштейна.

Исполнение—I-го Рабочего Театра Московского Пролеткульта.

Эта вещь, поставленная в мае 1923 года г. на сцене Московского Пролеткульта, создала вокруг себя оживленный обмен мнений и вызвала несомненный интерес, особенно усугублявшийся тем, что она является первой попыткой связать цирк и эксцентрический театр в стенах Пролеткульта. На этом основании—особо страстная полемика: может ли такого рода искусство иметь какое-либо отношение к искусству пролетарскому?

ВВОДНОЕ СЛОВО.

Основная линия борьбы в театральной действительности идет между двумя фронтами: 1) иллюзорным театром и 2) действенным театром. Иллюзорный театр строит свое воздействие на зрителя в порядке „вчувствования“ в личности, изображаемые на сцене, заставляет зрителя „сопереживать“ с актером психологические коллизии, вырождая само зрелище в некий самоцельный процесс. Действенный театр, отменяя метафизику и ненужность для сцены т. н. „нутра“ и переживания, демонстрирует на сцене организованного в слове и действии человека—раз, и два—использует все возможные сценические положения, исходя из отчетливого сознания того воздействия на зрителя, которое должно быть оказано. Таким образом, в действенном театре имеется на лицо учет (пусть еще и несовершенный, техника его усовершенствуется попутно усовершенствованию всех организационных форм), учет зрительного зала, как воспринимающей массы, подлежащей обработке в плане отчетливого социального задания, и учет всех средств выразительного воздействия, которые для этой цели должны быть осуществлены работником сцены в сценической обстановке.

В силу этого, действенный театр, памятуя свое социальное назначение организатора эмоции в плане классовых задач, исходя из сегодняшней практики, (из которой единственно может расти практика завтрашняя), рвет с сценической иллюзией „подлинности“, „невывышенности“ спектакля, кончает с эстетической (оторванной от практики сегодняшнего дня) внутренней взаимообусловленностью его частей. Он рвет и со средствами такой организации иллюзорного мира— историко-бытовым гримом, костюмом, декорацией (Мейерхольд).

Действенный театр привлекает интерес своей аудитории— работников—и к самому процессу комбинирования элементов для получения нужного эффекта; он не боится впустить в театр все могущие впечатлять материальные предметы и приемы нашего материального обихода (тот же Мейерхольд—„Земля дыбом“). Он не скрывает нападения на психику зрителя, которое проделывает актер, не подражающий, не „делающий вид“, что он работает, но взаправду работающий своими мускулами, среди нарочито сконструированных или расставленных вещей, которые либо помогают ему развернуть систему движений, либо соучаствуют, как „впечатляющие“ элементы. Отсюда—уход от декорации натуралистической и символистической и бутафории, задача которых усугубить иллюзию и создать „настроения“, уход к конструктивным станкам и вещам, с которыми актер действительно обращается.

В плане действенного театра возможно построение агит-театра, реклам-театра, авантюр-театра (детектив), производственного театра,—это—деление по цели представления; по методам же обработки материала, имеем театр био-механический, спорт-театр, эксцентрический. Последний нас в данном случае и интересует.

Эксцентрический театр мыслит сценическое зрелище, как процесс обработки аудитории средствами сценического воздействия. Монтаж спектакля есть изобретение и подбор таких положений, которые вызывают максимальный и психологический эффект. Такого рода положения именуются аттракционами. Актеры, вещи, звуки—суть не что иное, как элементы, из которых строится аттракцион; режиссер изобретает аттракционы и согласует их между собою, исходя из заданий спектакля.

Для того, чтоб аттракцион не был воспринят в плане организационного переживания, как иллюзорное положение, и в то же время держал внимание зрителя прикованным к себе, он должен быть непривычен для зрителя, настораживать его, интриговать. Для того, чтоб ощущаться не как событие, в котором и зритель в порядке сопереживания принимает участие, а лишь как материальный повод для того или другого психологического эффекта, на общем фоне неослабевающего интереса, аттракцион строится по методу гиперболы, фокуса, пародии (отсюда обывательское „эксцентричный“). Основной

тон психики зрительного зала напряженно внимательный и главных реакций две—смех и облегченный разряд напряжения. Эксцентрический театр в качестве данного композиционного материала пользуется практикой цирка и т. н. варьете (музик-холль), т. е. зрелища, составленного из ряда отдельных аттракционов, не имеющих между собой сюжетной связи.

Практика цирка (к которой ныне с большим вниманием приглядывается действенный театр) имеет ту особенность, что в цирке всегда демонстрируется работа, мастерство, изобретательность, что элемент фальши или недобросовестности не может отыграться на иллюзии (в театре можно схалтурить, пустить отсебятину или петуха—в цирке этого не сделает ни акробат, рискуя головой, ни клоун, рискуя тем, что, вместо смеха или сознательно подстроенного замешательства, получится безразличное молчание).

„МУДРЕЦ“ В ПРОЛЕТКУЛЬТЕ.

Построен как раз по типу монтажа аттракционов, главным образом, пародийного и акробатического характера. Каждое звено действия обработано в этом плане, причем к участию в шарже привлечены не только слово и действие актера, но и пародийный грим, одежда, вещи, музыка. Сцена заменена манежем, на котором располагаются снаряды, при помощи которых осуществляется аттракцион (использование цирка). Оценка аттракционов и их агитзначимость дается текстом, причем кое-где самый текст используется, как база для речевого аттракциона. На тексте же держится и сюжет (использование театра).

ПОЧЕМУ ВЗЯТ ОСТРОВСКИЙ?

По мнению постановщика, Островский в развертывании действия и интриги своих пьес исходит из эксцентрических предпосылок, и принцип аттракциона у него явно чувствуется в целом ряде мест. Но этот эксцентрический скелет его драматургии задавлен литературной бытовщиной, в плане которой до сих пор Островский и ценился только. Очищая от наслоений эксцентрический скелет комедии, получаем возможность и исторически и действительно связать вчерашнюю драматургию с сегодняшней техникой. Рвем с фетишем „великого имени“, заставляя его служить задачам сегодня.

ТЕКСТОВАЯ ПЕРЕРАБОТКА.

Оставляя от Островского его схему и реализуя ее в ряде эксцентрических аттракционов, имели в виду получить полит-сатиру. Для

этой цели аттракционы строились в плане главным образом пародийном. Для развертывания полит-сатирического обозрения (дивертисмента) „На всякого мудреца“ являлась благоприятной: активная интрига, ведомая героем Глузовым в нейтральной окаррикатуренной среде, и срыв этой интриги на контр-интриге Голутвина—дают богатый материал для ситуации в плане сегодняшнего дня. Действие изъято из среды Островского и перенесено в обстановку эмиграции; произведена подстановка характеристик: на Горидулине оформлен фашист, на Крутицком—Жоффе, на Мамаеве—Милюков, на Голутвине—непач, на Тарусиной—придворная „салонодержательница“ типа графини Игнатьевой. Соответственно этому, произведена и над текстом работа по усилению сегодняшних полит-ассоциаций, которые могли возникнуть и по тексту Островского. Часть мест написана заново. Заново написан пролог и эпилог, мотивирующие: первый—отъезд Глузова (контр-революционный пройдоха) из Совроссии в Париж, а второй—заключительный аккорд с возвращением в Россию Глузова, поступившего на службу к непачу. Заново построена также сцена между Глузовым и Горидулиным, превращенная в экзамен по фашистской политграмоте, и т. п.

Все оставшиеся тексты Островского проложены апартами (заявлениями в публику) злободневного характера. Использован прием куплетов, как новых („Париж на Сене“), так и старых („У попа была собака“, „Прибежали в избу дети“), которые в последнем случае звучат пародийно. Текстовый итог, таким образом, представляется нам в двух разрезах: 1) он связывает аттракционы в сюжет и 2) он сам является злободневным элементом, участвующим в аттракционе не только своей голой смысловой схемой, но и особым характером звукового построения речи (клоунская речь, детективная компакт-речь).

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ.

Основная и существеннейшая работа в постановке. Потребовалась огромная предварительная работа по акробатической тренировке актеров. Исполнители подбирались, исходя из учета их физических данных, дабы они по возможности сами были „живыми аттракционами“. Велась работа над тем, чтобы актеры освободились от так называемого „нутра“ и строили каждое свое выступление сознательно и мастерски, в строгом подчинении плану аттракциона.

Трудно в небольшой статье дать точное описание всех аттракционов, составляющих пьесу. Укажем на основные—акробатические: упражнение со снарядами, хождение по проволоке горизонтальной и наклонной, балансирование человеком на шесте (перш), сальто, трапедия и т. д. Клоунадные—обливание водой, сбрасывание на публику

привязанной к подносу посуды, работа с звучащими предметами, всечеловеческие передразнивания и т. д.; фокусные—иллюзии исчезновения человека, движущийся портрет, горящие глаза; пародийные—театральная и бытовая пародия (церковные обряды, манера игры разных театров), детективные (похищение, поиски, маски) и т. п.

Аттракциону служит и костюм, опять-таки пародирующий цирковой и мюзик-холльный, клоунская разрисовка лиц.

Музыкальное сопровождение роялем и шумовым оркестром также сплошь пародийны.

ПРОИЗВОДИМЫЙ ЭФФЕКТ.

Опыт с „Мудрецом“ явился весьма существенным показателем того, как преломляется в массовой психике эксцентрический театр. Основная задача—прикованное внимание и повышенное реагирование (с интересом) на аттракционы достигалось, что говорило за правильность самой системы такого построения. Но в деталях был целый ряд недопроработанных моментов, которые нуждаются в дальнейшей работе. Текст недостаточно связывал аттракционы в единую цепь интриги; некоторые аттракционы, имеющие лишь значение междудействия (напр., пёрш), повтому как бы выпадали из сюжетного плана. Общая привычка к сопереживанию в театре, к психологическому единству сценического персонажа, к уходу в иллюзорно-эстетический перерыв—мешала зрителям ощущать аттракционы, как показы изобретательности, тренировки. Иллюзорное театральное действие смотрится, как органически-непрерывное явление; здесь же мы имеем сознательную установку на прерывность и на большую активность зрителя, который должен уметь ориентироваться в самых разнообразных явлениях, перед ним протекающих.

Также сбивало ассоциации в сторону и путало психологический эффект хотя бы то, что формы буржуазного дивертисмента, внесенные сюда пародийно, не мотивированы, и поэтому воспринимаются „асерьез“. Персонажи антипатического (по заданию) характера, проявляя чудеса ловкости, в то же время сценически не дискредитируются, что опять-таки порождает недоумение. Приходилось сталкиваться с мнениями, в которых утверждалось, что „офицеры“ (трио в розовых трико с шантажными ужимками) „очаровательны“. Это мнение наивно, ибо констатирует наличие мещански-пошлого вкуса, но, тем не менее, с ним надо считаться, поскольку эксцентрический фронт, преодолевая зрительскую психологию, исходит из знания ее привычного уклада.

ПРОЛЕТАРСКОЕ ЛИ ИСКУССТВО „МУДРЕЦ“?

Вопрос в значительной мере праздный, ибо сущность левых течений в искусстве не в изобретении того шаблона, который можно было бы окрестить раз навсегда именем пролетарского искусства, а изобретение и приспособление форм для определенных социальных задач. Вопрос в другом:

Может ли, судя по примеру „Мудреца“, эксцентрический театр благоприятствовать развитию бодрого, уверенного психологического фокуса в пролетарской психике?—Может!

Может ли он помочь раскрепощению пролетарской психики от пут иллюзорно-эстетического, расслабляющего волю театра, отображательского или самодовлеюще формального?—Может!

Удобнее, гибче ли этот театр для обслуживания текущих задач агита и реклам-пропага, чем театр органически бытовой психологической драмы?—Удобнее!

Дает ли он больше простора, чем иллюзорный театр, для развертывания двигательных и речевых возможностей исполнителя и требует ли он повышенной возбудимости и изобретательности?—Да, дает и требует!

Думаем, этими вопросоответами исчерпывается в общих чертах важность и целесообразность, в плане работы над пролетарским театром, примененных Пролеткультом принципов и методов эксцентрического театра в постановке „Мудреца“.

От редакции: Редакция, считая настоящее изложение опыта с „Мудрецом“ отнюдь не исчерпывающим, дает в следующем № „Горна“ полную оценку „Мудреца“, принимая во внимание ряд мнений, высказанных видевшими его товарищами, начиная от рабочих и кончая спецами театра.

КИНО-ПРАВДА.

МАСТЕРСКАЯ ПРОДВИЖКА.

Одно из интереснейших достижений советской культуры — „Кино-Правда“. Последнее по времени своего происхождения искусство — кинематограф, именно благодаря особенности своего происхождения, может и должен быть наиболее ощутимо использован пролетариатом для его задач. Кино-газета — что может быть утилитарнее?

Колоссальное значение газеты в нашу революционную эпоху заставило работников печати проявлять большую изобретательность, и вот, помимо усовершенствований в самой газете обычного типа, появляются новые виды газет: стенные, устные, световые и, наконец, кино-газета.

„Кино-Правда“ — единственная у нас кино-газета, издается Госкино Наркомпроса и руководится тов. Дзигой Вертовым.

Воздействие кино-газеты — другого порядка, чем воздействие обычной газеты. Кино-газета показывает те события, о которых печатная газета рассказывает. Газета ставит перед собой задачи не только информации о происшедших событиях, но и агитации; в кино-газете эта агитационность усиливается. По существу агитационные методы одни и те же: тенденциозный (со специально распределенной ударностью) подбор материала (что) и тенденциозный монтаж материала (как). Но, ведь, большая разница: в печатной газете мы читаем, например, о достигнутых успехах в электрификации, а в кино-газете перед нами проходят работы по сооружению новых электрических станций, мы видим перед собою культурное строительство нашей республики. Во втором случае впечатление гораздо сильнее. В газете часто приходится иметь дело с таким информ-материалом, к которому для придания агит-свойств необходимо прибавлять комментарии. В кино текст должен сводиться к минимуму (в идеале — к нулю), поэтому материал кино-газеты должен быть органически агитационным. Этим уменьшается количество материала, но зато увеличивается его ударность.

„Кино-Правда“ вдвойне подтверждает слова тов. Ленина, сказанные еще 22го да тому назад: „газета — не только коллективный пропагандист и коллективный агитатор, но также и коллективный организатор“, —

подтверждает тем, что, как газета, она организует сознание зрителей, как искусство—организует их психику,—в направлении укреплении пролетарской диктатуры.

Умелый подбор материала. „Кино-Правда“ показывает Красную Армию, Красный Флот—морской и воздушный, массовые шествия в дни пролетарских празднеств, нашу крупную промышленность, достижения в технике, советский спорт и физическую культуру, детские дома, просветительную работу,—одним словом: молодость, здоровье, радость революционного строительства новой жизни.

Все улучшающийся монтаж материала. „Кино-Правда“ использует технические достижения заграничной, преимущественно американской, кинематографии и идет дальше, отыскивая свои пути в кино-технике. Она решительно отбросила всякий психологизм, „переживания“, расслабляюще действующие на зрителя. Она вся в быстром и четком движении, в строго выдержанном темпе; одна картина не задерживается долго на экране, а скоро сменяется другими; предмет показывается то отдельно—большим, то в общей массе других предметов. Интересны опыты надписей, ярких, бьющих в глаза, иногда движущихся (т. Родченко), и надписей, данных не отдельно, а вмонтированных в самую фильму (т. Вертов).

Показывая события, интересующие каждого гражданина СССР, передавая их новыми, выразительными способами монтажа, „Кино-Правда“ достигает сильного впечатления. Она захватывает зрителя не меньше, чем „прогремевшие“ за-границей кино-фильмы. Значение такой кино-газеты особенно велико у нас в России, при нашей массовой безграмотности. Помимо этого, даже при наличии прогрессивного улучшения наших газет и приближения их к рабочим и крестьянским массам, сфера их влияния еще очень мала, так как технически-культурный уровень крестьян, да и не малой части рабочих, еще настолько низок, что чтение всякой газеты представляет собой для них немалые трудности из-за непривычки мыслить понятиями. „Кино-Правда“ при умелом подходе сможет отчасти восполнить этот пробел, так как изображение событий доступно восприятию каждого.

„Кино-Правда“ за год своего существования выпустила 16 номеров. Этому важному начинанию надо предоставить все возможности для дальнейшего развития. Необходимо, чтобы это крупное достижение русской революционной кинематографии проникло во все уголки нашей Республики, вытесняя те западные фильмы, которые зачастую прямо противоположны нашим задачам.

Вопросы культуры

ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА И ПРОЛЕТАРСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ.

(К итогам недавней дискуссии).

I.

О БУРЖУАЗНОЙ И ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЕ.

Дискуссия, оценка результатов которой является целью настоящей статьи, возникла не вследствие того, что вопрос о пролетарской культуре, о ее сущности и о перспективах ее развития в связи с социалистическим устройством у нас и социальной революцией на западе, был выдвинут, как действенная, связанная с практикой жизни проблема „всерьез и надолго“, а по случайному поводу, которого могло бы и не быть.

Этот случайный повод заключался в маленьком вопросе о... существовании Пролеткульта, об его роли в общем культурном строительстве.

Пролеткульт есть только одна из организационных форм для определенной культурно-творческой работы пролетариата, суммирующая его практический опыт, его творческие достижения под знаменем пролетарской культуры. Само собой разумеется, что развитие пролетарской культуры в процессе социалистического строительства и в процессе развертывающейся социальной революции, остается жизненно-важной исторической задачей пролетариата, независимо от того, будет ли существовать Пролеткульт или нет, правильны ли его подход к вопросу и практические пути его разрешения, делал ли он за все время своего существования одни только глупости и ошибки или же он сделал кое-что и полезное.

Суть спора не в Пролеткульте, а в том, существует ли проблема пролетарской культуры, или же самая постановка вопроса есть „пустая болтовня“; связан ли вопрос о пролетарской культуре с хозяйственным бытием переживаемого периода и, если связан, то как; и—являются ли задача строительства пролетарской культуры и выработка методов этого строительства столь же насущными, как и задачи хозяйственного строительства. Ответа на эти главные вопросы дискуссия не дала.

Таким образом, подменив проблему пролетарской культуры вопросом о существовании Пролеткульта, о его идеологических „ересях“, „заблуждениях“ и „отклонениях“, — благополучно... отмахнулись от проблемы в целом.

Поэтому-то дискуссия не приобрела необходимого размаха, носила частичный характер и вовлекла в сферу обсуждаемых вопросов сравнительно незначительную часть товарищей.

Что высказанная нами оценка результатов дискуссии правильна, покажет рассмотрение различных точек зрения, выявившихся, как в печатных статьях, так и в докладах.

Вот—маленькая статья тов. Н. Крупской в „Правде“; содержание ее очень кратко: 1) Пролетарская культура—хорошее и нужное дело, и им должно заниматься государство; 2) Пролеткульт—сектантская организация, противопоставляющая себя государству, с вредными уклонами, п. ч.: а) считает носителем пролетарской культуры исключительно индустриальный пролетариат, забывая о смычке с крестьянством, и б) полагает, что существует классовая точная наука (математика, естествознание).

Тов. И. Степанов в своих фельетонах в той же „Правде“, наоборот, полагает, что существует, и очень даже, классовое естествознание, возрождающее сейчас антидарвинизм, поповщину, и что в наших В. У. З. преобладает влияние буржуазной науки в целом, буржуазной по методу и по содержанию.

Тов. М. Покровский в статье о подготовке красной профессуры недоумевает по поводу такого „еретического“ утверждения тов. Степанова о классовом естествознании и говорит: извините, независимо от пролетарской или буржуазной точки зрения, любой ученый, рассматривая под микроскопом один и тот же предмет, будет видеть одно и то же.

Тов. Луначарский в своей статье в „Известиях“ пишет, что и пролетарская культура хорошая вещь, да и Пролеткульт не бесполезен, только... пролетарская культура не выковывается одноклассниками с Воздвиженки, 16 и глупо полагать, что всю буржуазную культуру нужно отвергнуть, а создавать все сызнова.

Попробуйте в указанных статьях и докладах найти ответ на вопрос о сущности пролетарской культуры,—этого ответа вы не найдете.

Поскольку все указанные товарищи солидарны в... уклонении от анализа проблемы пролетарской культуры в целом и полуснисходительном, полупрезрительном отношении к Пролеткульту, постольку они разошлись в признании классового характера точных наук!

Трудно сказать, смотрел ли когда-либо и что-либо под микроскопом т. Покровский, проверял ли он на собственном опыте правиль-

ность своего утверждения, — одно только несомненно, что т. Покровский утверждает заведомо неверное положение. В истории естествознания найдутся тысячи примеров, когда различные ученые под микроскопом видели не одно и то же. До сих пор результаты микроскопических исследований над одними и теми же объектами различны. Вопросы, например, о строении протоплазмы, о той или другой функции ядра в размножении клеток, микроскопические наблюдения над искусственными клетками, наблюдения и работы в области экспериментальной биологии простейших организмов и т. д. — с очевидностью доказывают, что различные ученые, в зависимости „от целевой установки“ ...своего глаза, в одном и том же препарате видят не одно и то же. Такой точный инструмент, как микроскоп, оказывается, дает возможность аргументировать в свою пользу, как виталистам, так и материалистам, и, соответственно этому, обрабатывать головы своих учеников.

Вероятно, т. Покровский не станет отрицать, что идеализм и материализм в естествознании на современной стадии загнивания капитализма намечают классовый водораздел между естественно-научной мыслью, приближающейся к стремящемуся овладеть научными знаниями пролетариату, с одной стороны, и противодействующей этому стремлению, поповски-реакционной, с другой, — так же, как в прошлом по этой же линии проходил водораздел между идеологией умирающего феодального дворянства и растущей передовой буржуазии.

Тов. Крупская, отрицая в первой своей статье классовый характер точных наук, в другой своей статье („Единая трудовая школа“) по этому поводу пишет следующее (№ 242 „Правды“): „естествознание мы берем в его отношении к трудовой деятельности людей. Это заставляет особенно тщательно делать выбор изучаемого материала, иначе располагать его, иначе расценивать его. Методы изучения не меняются, наблюдения, опыт кладутся в основу этого изучения, но „целевая установка“, (как любит выражаться молодежь), этого изучения другая“.

Из этой цитаты ясно, что утверждение о внеклассовом характере точных наук в первой статье опровергается прямо, противоположным утверждением статьи только что цитированной, ибо совершенно очевидно, что взять естествознание „в его отношении к трудовой деятельности людей“, иначе располагать и расценивать материал, иметь иную „целевую установку“, (очевидно, с точки зрения той же трудовой деятельности), может только ученый исследователь-материалист, перешедший на точку зрения борющегося пролетариата, т. е. в своей „целевой установке“ с ним солидаризировавшийся.

Распутать этот клубок противоречий досталось на долю тов. Яковлева и, действительно, в своих фельетонах и докладе он „распутывает“... разрывая все нити, связывающие мысль практического партийного работника с марксистской идеологией.

К более подробному разбору высказываемой им точки зрения мы и обратимся, потому что эта точка зрения выражает мнение значительного большинства партийных товарищей, не имевших ни времени, ни возможности сколько-нибудь вдуматься в сущность проблемы пролетарской культуры и полагающих, что и в области культуры необходимо прежде всего „итти на выучку к капитализму“.

Тов. Яковлев, развивая целую „культурную“ программу для рабочего класса, с похвальной откровенностью говорит, что он не знает, о какой культуре он говорит, о пролетарской или буржуазной. Казалось бы, стало быть, не о чем спорить, ибо самый объект спора—проблема пролетарской культуры—не ставится, а заменяется вопросом об очередных задачах просветительной политики Р. С. Ф. С. Р., да и то не в полном ее объеме.

Но т. Яковлев все же не может отказаться от принципиального ответа на вопрос, существует ли вообще проблема пролетарской культуры. В своем докладе в клубе М. К. он говорит: „если ко мне будут лезть с ножом к горлу с подобным вопросом, то я отвечу—это не существенно, существенно то, чтобы правильно задачу поставить“. Понимать это место доклада, очевидно, нужно так: т. Яковлев под угрозой смерти от ножа жестокого пролеткультиовца решается сказать: проблема пролетарской культуры не есть проблема, а... ерунда, нечто пролеткультиовско-идеалистическое, а потому и не имеющее никакого значения, (если не нечто вредное), а вот конкретная программка—это дело, это сущность.

Такое решительное утверждение т. Яковлев старается подкрепить ссылкой на т. Ленина, который тоже однажды сказал, что он не знает, учиться грамоте—пролетарская культура или нет.

Само собой разумеется, что это положение бесспорно, но из него никоим образом не вытекает вывода, что проблема пролетарской культуры есть ерунда.

Наоборот, т. Ленин придает этой проблеме чрезвычайно серьезное значение и его утверждения настолько важны в нашем споре, они столь отчетливо намечают марксистский подход к вопросу о пролетарской культуре, что могли бы быть поставлены, как основные и бесспорные тезисы, от которых необходимо отправляться во всей дискуссии.

Тов. Ленин в своей известной речи о задачах союзов молодежи о пролетарской культуре пишет следующее (подчеркнуто мною): „Без ясного понимания того, что точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру,—без такого понимания нам этой задачи не разрешить... Коммунизм превратится в пустоту, превратится в пустую вывеску, коммунист будет только простым хвастуном, если не будут переработаны в его сознании все полученные знания“.

„Вы должны не только усвоить их, но уяснить их так, чтобы отнестись к ним критически, чтобы не загромождать своего ума тем хламом, который не нужен, а обогатить его знанием всех фактов, без которых не может быть современного образованного человека“.

Ссылаясь на Маркса, как на основоположника коммунистической теории и коммунистической науки, тов. Ленин говорит следующее: „Все то, что было создано человеческим обществом, он переработал критически, ни одного пункта не оставил без внимания. Все то, что человеческой мыслью было создано, он переработал, подверг критике, проверив на рабочем движении, и сделал те выводы, которых ограниченные буржуазными рамками или связанные буржуазными предрассудками люди сделать не могли“.

Закончил ли Маркс эту переработку и пересмотр буржуазного научного наследства? Вероятно, наши товарищи не решатся на это дать положительный ответ.

Маркс дал в руки пролетариата могучее орудие для этой переработки — свой метод анализа, с точки зрения пролетариата, всей буржуазной культуры.

Маркс дал и руководящую точку зрения, которая должна направлять этот критический пересмотр, эту переработку, наметил отправные точки для решения вопроса — что есть истина с точки зрения пролетариата: вопрос об объективной истине „есть вопрос не теории, а практики“.

„Человек должен доказать на практике истину, т.е. действительность и силу, посюсторонность своего мышления“. „Философы истолковывали мир так или иначе, но задача заключается в том, чтобы его видоизменить“.

Должен ли рабочий класс продолжать дело Маркса, руководясь указанными выше положениями; должен ли он коллективными усилиями и в лице своих вождей выковывать научное орудие своей практики, так чтобы оно было „истиной“, вполне было бы соотносительно этой практике; и — не составляет ли это жизненно-важной задачи класса, — вот вопросы, на которые у марксиста двух ответов быть не может. А это и значит: в процессе борьбы и строительства вырабатывать свою пролетарскую культуру, ибо пролетарская практика (строительство социалистического хозяйства при диктатуре пролетариата, процесс подготовки социальной революции в направлении организации мирового социалистического хозяйства) и пролетарские методы организации этой практики (ее научное орудие, идеология в целом) и являются фундаментом, на котором строится здание пролетарской культуры. Это две стороны одного и того же процесса развертывавшейся социальной революции, одинаково важные, не могущие существовать один без другого, как материал без орудия.

Строительство так называемой материальной культуры не может соответствовать целям социализма, если идеологическое орудие для этого непригодно.

Как международен сам процесс социалистической революции, так международна и задача строительства пролетарской культуры, и поэтому столь же трудна и огромна.

Все это кажется азбукой марксизма в области культуры, а вот наши друзья этой азбуки понимать не хотят и говорят: вопрос о пролетарской культуре—„болтовня“.

Этак, выходит, „болтовня“ и программа РКП, и „Коммунистический Манифест“, и Манифест III Интернационала, и многое другое, потому что они намечали свои задачи о расчете на более или менее продолжительный период и охватывали задачу в целом, а не только ближайшие практические задачи.

Теперь сведем к ряду положений предлагаемую т. Яковлевым „культурную“ программу:

1. Нельзя решать вопрос о задачах пролетариата вообще или буржуазии вообще.
2. Россия отсталая страна:
 - а) в России 80% неграмотных.
 - б) крестьянское хозяйство основано на трехполье.
 - в) она технически отстала, и уровень развития науки у нас очень низок.
 - г) у нас бюрократизм, и мы не умеем работать.
 - д) уголовная полиция у нас никуда не годится.
 - е) отсутствует элементарная чистота, гигиена и желание мыться.

Поэтому нужно эту культурную отсталость преодолевать путем борьбы против вшивости, ликвидации неграмотности, распространением „Бедноты“, необходимо поднять материальную обеспеченность учителей и привлечь их на свою сторону, и т. д.

Преодоление культурной отсталости считается борьбой за буржуазную культуру, между тем как здесь-то вполне было бы уместно сказать, что: не знаю, есть ли это борьба за буржуазную или пролетарскую культуру, — ибо культурная отсталость обозначает просто отсутствие необходимых элементарных предпосылок—как для культуры буржуазной, так и социалистической.

Но понятие культуры совсем не покрывается ее элементарными предпосылками, и т. Яковлев этого не понимает. Необходимость самой напряженной борьбы советской власти с культурной отсталостью, преодоление ее—есть такое самоочевидное условие строительства культуры, настолько понимание этой истины элементарно и обязательно для каждого партийного работника, что в этой области спор бы дей-

ствительно превращался в пустую болтовню. Здесь необходимо деловое обсуждение и выработка решительных практических мер для ликвидации культурной отсталости.

Но, ведь, мы должны строить социалистическое хозяйство, одновременно преодолевая культурную отсталость, а значит — должны выковывать и орудия этого строительства, соответствующие этой задаче научные методы, овладевать, критически пересматривая, научным наследством буржуазии, развивать в пролетариате классовую стойкость в борьбе и соответственную производственную идеологию и монистическое мироощущение.

Короче говоря, социалистическому строительству должна быть соотносительна идеология коммунистической революции в самом широком всенаучном ее понимании, как стремящейся к мировому социализму. Социалистическое строительство и идеология коммунистической революции вместе составляют содержание понятия пролетарская культура. Решение этой задачи не только не исчерпывается созданием элементарных предпосылок культуры, но как раз с этого условия и начинается, и притом — одновременно с ним. В этом заключается необходимая и неизбежная диалектика процесса социалистического строительства.

Тов. Яковлев далее говорит: „нельзя решать вопроса о задачах пролетариата вообще или буржуазии вообще.“

В такой формулировке это положение просто неверно. Когда К. Маркс и Энгельс писали Коммунистический Манифест, они говорили прежде всего о задачах пролетариата вообще, о классовой борьбе пролетариата вообще и заключили свой Манифест формулировкой первой основной задачи пролетариата вообще: „пролетарии всех стран, соединяйтесь!“

I Интернационал при своем основании сначала и прежде всего формулировал задачи пролетариата, его цель и формы борьбы вообще. Только на этой основе могли быть разрешены, как частности, хотя и чрезвычайной важности, конкретные задачи пролетариата отдельных стран. Или тов. Яковлев думает, что эти общие задачи в области пролетарской культуры уже сформулированы, и на их основе можно ткать ткань частных задач? Ошибаетесь, тов. Яковлев: к формулировке и к сущности этой задачи мы только подошли, и наша дискуссия только первый шаг в вопросах культуры, за которым должна последовать более широкая постановка проблемы — и не только у нас, но и в международном масштабе.

Конгресс III Интернационала как раз борется с отрывкой меньшевизма и реформизма в области задач пролетариата вообще, за ясную их формулировку и жесткую обязательность их выполнения, — он намечает общие принципы программы действия для международ-

ного пролетариата и упорно борется против того, чтобы рассматривать задачи пролетариата только в рамках особенностей той или иной страны, что с таким успехом делал II Интернационал.

Поистине, вспомнишь по поводу всех приведенных утверждений т. Яковлева юмористическое стихотворение:

„А Реад возьми, да просто
Поведи нас прямо к мосту,—
Ну-тка на ура!
Вот ура мы зашумели,
Да резервы не поспели“...

II.

БУРЖУАЗНЫЕ И ПРОЛЕТАРСКИЕ МЕТОДЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПРОИЗВОДСТВА И УПРАВЛЕНИЯ.

В итоге, по первой части рассмотренных выше рассуждений, можно сделать следующие выводы:

Первый. Когда наши друзья со скорбью в сердце говорят о нашей культурной отсталости, их скорбь поистине достойна сочувствия, а они сами всяческого утешения.

Ну, например, хотя бы следующего: ведь, русские неграмотные рабочие и крестьяне, все же, произвели социалистическую революцию и установили Советскую власть. В муках борьбы, путем жесточайших ошибок, пять лет они строят рабоче-крестьянское государство, кое-что сделали в этом строительстве. Построили Красную Армию, отбились от черной вооруженной реакции, сохранили национализированную крупную промышленность, создали сеть рабфаков, комуниверситетов, партшкол и снова вплотную, при напряжении всей энергии госорганов, подошли к ликвидации неграмотности. На всех фронтах идет учеба и учеба, накопление „элементарных культурных предпосылок“ для планомерно-организованного строительства Советской власти.

Правда, конечно, то, что воз культурной отсталости из трясины тащит не зап.-европейский пролетарский рысак крупного машинного производства, а крестьянская сивка, и поэтому темп движения медленный, но—этой сивкой управляет рабочий класс и направляет ее по верной дороге.

Зато в этой учебе у широких трудящихся масс есть напряжение, есть энтузиазм, есть „целевая установка“—организация и укрепление своей рабоче-крестьянской власти, строительство социалистического общества.

С другой стороны, широкие массы западно-европейского пролетариата, не вшивые, грамотные, обладающие всеми элементарными

предпосылками культуры, пока бессильны, еще разъединены, еще не изжиты среди них не только шейдемановщина, но и фашизм. Пролетарский рысак еще взнуздан буржуазией, кормится ее овсом.

Отсюда следует вывод 2-й—бесспорное утверждение о необходимости элементарных культурных предпосылок для движения вперед к социализму должно быть соединено с другим столь же бесспорным положением, а именно: для движения вперед по пути к социализму в широких пролетарских массах должна сформироваться соответствующая коммунистическая идеология, для них должна быть ясна творческая социалистическая цель революции.

Такого сознания нет у зап.-европ. пролетариата в целом, несмотря на наличность элементарных культурных предпосылок.

Коммунистическая же идеология и творчество в процессе революции социалистических форм жизни, одновременно с разрушением старых, составляет реальное содержание понятия пролетарская культура; творчество революции и есть в конечном счете творчество новой культуры, как материальной, так и духовной, в условном их различии и в их неразрывной связи.

„Культурная программа“ наших друзей в рассмотренной нами ее части—вопроса о культурном творчестве революции не только не раз решает, но даже им и в голову не приходит поставить этот вопрос.

Перейдем к детальному рассмотрению следующих положений т. Яковлева. Эту работу, несмотря на ее утомительность, проделать совершенно необходимо не потому, что положения т. Яковлева имели большую научную ценность, а потому, повторяем мы, что его выводы ярко отражают равнодействующую партийной мысли в этом вопросе, выявляют целый клубок недоразумений, образовавшихся в связи с поставленной жизнью проблемой пролетарской культуры.

В большом фельетоне в № 240 „Правды“, возражая т. Плетневу, т. Яковлев так формулирует два из трех кардинальных вопросов, которые он ставит т. Плетневу:

1) „В нашей подлинно отсталой“ стране должны ли мы бороться за „буржуазную культуру“ (кавычки т. Яковлева), за то, чтобы „работать не по нашему разгильдяйски советскому образцу, а хотя бы по буржуазному европейскому или американскому образцу“... „добиться хотя бы той буржуазной культуры, пример которой дает работа треста американского, немецкой уголовной полиции, среднего европейского министерства“?

Уже этим первым вопросом т. Яковлева читатель совершенно опарашен и начинает думать о том,—где здесь скрывается ловушка, какого ответа ждет т. Яковлев, чтобы изловить за шиворот еретика, защищающего пролетарскую культуру?

Ведь, шутить с т. Яковлевым опасно, он все до тонкости произошел. Шутка ли тут провраться!

Ответ на этот вопрос и сложен, и прост. Он прост, как прост и определен метод Маркса, на основе которого только и можно и должно отвечать, он сложен, как сложна марксистская диалектика, потому что отвечать на „вопросы“ наших противников по типу „да-да“, „нет-нет“—значит скатиться в то же болото метафизики, в котором преблагополучно пребывает т. Яковлев, ошарашивая читателя своими „вопросами“.

Простой ответ: нужно бороться против разгильдяйства, извращающего наиболее демократическую, гибкую и наиболее дешевую форму организации диктатуры пролетариата—советскую форму. Бороться в рамках этой формы за научно поставленную организацию труда во всех областях Советского строительства, дающую наибольшие достижения с наименьшей затратой рабочей силы.

По отношению к этой научной организации труда применять только те методы, взятые у буржуазного опыта и науки, которые не противостоят Советской организации хозяйства и государства, как выражению диктатуры пролетариата.

Ответ второй:

Если первый ответ правилен, (а он единственно правильный), то считать борьбу против разгильдяйства указанными методами борьбой „за буржуазную культуру“ есть ошибка, ибо это понятие есть совершенно целостное понятие так же, как и пролетарская культура. И та и другая культура содержат в себе, естественно, совпадающие элементы, но сочетание их в этом целом, именуемое культурой, их тип связи, целевая установка целого—принципиально различны.

Ясно, что только структура системы в целом, характер связи составляющих ее элементов друг с другом—имеют определяющее значение, а не отдельные, хотя бы и совпадающие, элементы двух различных культур.

Что же касается того, „нужно ли добиваться той буржуазной культуры“ (уже без кавычек), пример которой дает работа американского треста и т. п., то на этом вопросе стоит остановиться, ибо он весьма характерен для аргументации наших товарищей.

Каковы методы работы империалистического американского треста, характерные и специфические для буржуазной культуры?

Прежде всего, это есть научно построенная система выжимания пота и прибавочной стоимости от рабочих и служащих.

Поскольку служащие и рабочие не за страх, а за совесть служат капитализму, поскольку форма капиталистического строя и государства, ее сохранение и укрепление, улучшение своего положения в рамках этих форм составляют их ближайшую и конечную цель,—

постольку эти рабочие и служащие находятся еще вне своего класса, постольку они живут, мыслят и работают полностью в рамках старой буржуазной культуры и приемлют все ее методы.

Другая часть рабочих и служащих—сознательные, классовые враги организаторов и руководителей треста, присвоителей прибавочной стоимости.

Эти работают, подчиняясь господствующей в тресте системе выжимания пота, подчиняясь палочной дисциплине управляющей иерархии руководителей, под угрозой голода и безработицы.

Ведь, в капиталистическом обществе по отношению к рабочему классу беспощадно господствует принцип: кто не работает на капиталиста—да не ест.

Следовательно, трест работает без перебоев и с максимальным коэффициентом полезного действия, поскольку одна часть составляющих организацию людских элементов находится идеологически в плену буржуазной культуры, является принципиальной защитницей капиталистического строя, а другая часть приведена к покорности перспективами безработицы и голода и всем аппаратом классового принуждения в лице треста и буржуазного государства.

Все методы организации, как людских, так и материально-технических, элементов треста продиктованы целями капиталистической конкуренции и капиталистического накопления, вырастают и развиваются на капиталистической почве, приспособлены к капиталистической структуре в целом.

И только на капиталистической почве, посредством капиталистических методов организации, данный трест может достигать полезного коммерческого результата.

Его структура, стимулы и методы организации—соотносительны (зависят) капиталистической социальной среде.

Очевидно, что система американского треста внутренне противоречива, как внутренне противоречива система капитализма в целом.

Конкуренция, кризисы, периодические возмущения непокорной части людских элементов, кроме того, диктуют применение методов страховки от этих „возмущающих“ систему явлений, порождают новые „издержки по страхованию“, навязывают дополнительные организационные методы, в ущерб стройности и гармоничности системы в целом.

Тов. Яковлев явно ослеплен коммерческими результатами американских трестов, благочинием и порядком буржуазных государств.

Он забыл при этом маленькое, пустяковое обстоятельство, а именно социальную среду, на которой взращиваются эти плоды буржуазной культуры, все методы ее строительства, и вне которой ее плоды гниют, не получая питательных соков.

В иной социальной среде он хочет получить тот же результат методами, свойственными среде капиталистической.

Каутский, Гильфердинг и прочие „независимые“ оппортунисты имелино потому, что понимали, что плоды буржуазной культуры в иной среде начнут гнить, — боролись против диктатуры пролетариата и национализации средств производства.

Они говорили: т. к. пролетариат еще не выработал соответствующих социалистической цели методов организации производства и администрирования и не выработал еще действительных новых стимулов к труду, то не разрушайте пока производительные силы, не имея возможности их снова воссоздать, а...отложите социальную революцию этак лет на сто, до „вызревания“ пролетариата, как класса, способного к управлению и государством и производством.

Мы поступили наоборот. Мы говорили: когда пролетариат установит свою диктатуру, тогда он использует все те буржуазные методы организации, которые будут соответствовать социалистической цели. В период своей диктатуры рабочий класс выработает свои пролетарские методы организации и применит те, которые уже сформировались в его рабочей практике еще в недрах капиталистического строя. В процессе социалистического строительства, в период диктатуры пролетариата, он „вызревает“, как класс, способный к управлению.

О пролетарских методах контроля и управления писал т. Ленин почти во всех своих брошюрах незадолго до Октябрьской революции и на протяжении пятилетия существования советской власти. Поэтому мы произвели революцию по-большевистски. Теперь наши друзья предлагают нам возвратиться вспять. Они думают, что для достижения максимально полезного результата в работе наших государственных трестов и государственного аппарата можно и должно без критики принять все методы, взращенные на специфической капиталистической почве, что в этой области нужно бороться за буржуазную культуру без кавычек.

Это значило бы подвергнуть наши тресты опасности превращения в чисто капиталистические, на основе полного хозяйского усмотрения, и рекомендуемые методы оказались бы непригодными, т. к. находились бы в противоречии с пролетарской сущностью хозяйственной и государственной системы при диктатуре пролетариата.

Мы утверждаем обратное положение. Мы говорим, что хотя и трест и рабоче-крестьянское государство состоят в значительной своей части из совпадающих материально-технических и людских элементов, по сравнению с учреждениями буржуазной формации, но сочетание этих элементов, цели и задачи всей системы — принципиально иные.

Прежде всего — иное размещение классов при господстве пролетариата: пролетариат наверху, политически бесправная буржуазия

внизу, замещение буржуазии в управлении технической интеллигенцией и рабочим классом. Основные цели социалистического планового производства принципиально иные, подчинение технической интеллигенции идеологии и целям рабочего класса, и т. д., и т. д., и т. п.

Все эти истины давно уже и неоднократно прекрасно разъяснил тов. Бухарин в своих работах, в статьях и докладах,— поэтому более подробно на этих вопросах здесь останавливаться не приходится.

Какой же вывод из всего вышесказанного?

А вывод тот, что если последовать совету наших товарищей— бороться в этой области за буржуазную культуру,—то придешь к следующим результатам: либо.. никакого результата старыми методами, как несоответствующими социальной среде, не достигнешь, либо от этих методов необходимо будет последовательно перейти к восстановлению капиталистической сущности объектов организационного воздействия по указанному рецепту.

Недаром тов. Ленин две больших статьи посвятил вопросу об организации государственного аппарата и вообще о научной организации труда и управления в Советском государстве, квалифицируя наш государственный аппарат, как насквозь проеденный худшим видом бюрократизма, как самый типичный старый из нашего старого аппарата. Отсюда—попытка найти новые методы, свойственные и соотносительные рабоче-крестьянскому управлению; отсюда—проект контроля Ц. К. К. и Р. К. И., постановка проблемы в целом об организации труда и управления.

Какая же это борьба за буржуазную культуру!

Это постановка задачи во весь рост, в новых условиях социальной среды, поиски новых методов организации применительно к целям социализма, отчетливое признание безрезультатности и опасности применения методов, рассчитанных по самой своей сущности на капиталистическую целевую установку и на сохранение влияния иерархии буржуазных организаторов производства.

Между прочим, к сведению наших товарищей.—В статьях о Рабкрине Владимир Ильич, рекомендуя скептицизм „по отношению к тем, кто слишком много и легко разглагольствует, например, о „пролетарской культуре“, пишет: „нам для начала достаточно настоящей буржуазной культуры“, и т. д. Это место указанной статьи т. Ленина наши товарищи не замедлят использовать против нас в споре. Они умышленно не заметят, что т. Ленин, как это ясно из приведенной ниже цитаты, к проблеме культуры и в частности пролетарской относится в высшей степени внимательно. Что же касается „слишком много и легко болтающих и разглагольствующих“ на эту тему, (а такие имеются, нечего греха таить), то пусть они терпят по заслугам.

По отношению же усвоения настоящей буржуазной культуры, из содержания всей статьи т. Ленина вытекает, что он здесь подразумевает усвоение ее частичное, отдельных ее сторон и методов, пригодных для построения рабоче-крестьянского государства и не противоречащих его сущности.

Что наше утверждение правильно, явствует из следующего места той же статьи: „для обновления нашего госаппарата надо во-первых—учиться, во-вторых—учиться и в-третьих—учиться“..... „чтобы наука действительно входила в плоть и кровь, превращаясь в составной элемент быта, вполне и настоящим образом. Одним словом—надо предъявлять не те требования, что предъявляет буржуазия 3. Европы, а те, которые достойно и прилично предъявлять стране, ставящей своей задачей развиться в социалистическую страну“.

В докладе о промышленности т. Троцкий, между прочим, говорит следующее: „Первая и самая элементарная задача, это—поручение, которое было дано напу нашей партией: подтолкнуть вверх производительные силы нашей страны. Вторая задача, которую мы разрешали впервые, это—поднимающиеся или должныствующие подняться производительные силы направлять по возможности в русло рабочего государства, т.-е. на социалистический путь. Это совсем, товарищи, не один и тот же вопрос“... (Особенно к сведению наших друзей.—С. 3)... „Самый факт способствования рынка поднятию производительных сил не есть, конечно, последняя или решающая для нас задача. Где начинается наша работа? Там, где мы эти поднимающиеся производительные силы направляем по каналу социалистического строительства“ (подчеркнуто мною—С. 3.). Т.-е.—по пути культуры пролетарской, а не буржуазной,—добавим мы.

Еще определеннее эта точка зрения подчеркнута в резолюции XII съезда по докладу т. Дзержинского о госаппарате. Там сказано, по вопросу об изучении за-границей постановки НОТ, следующее:

„Систематизация и суммирование достижений современной науки применительно к условиям аппарата Советской власти и к потребностям и нуждам рабоче-крестьянского государства, в отличие от заданий науки, приспособленной к нуждам буржуазно-капиталистических государств—такова особенная цель, которую должна преследовать реорганизованная РКИ“ (подчеркнуто мною—С. 3.).

III.

ПРОЛЕТАРИАТ И КРЕСТЬЯНСТВО.

Второй вопрос тесно связан с вопросом о смычке с крестьянской экономикой, с вопросом о гегемонии пролетариата над крестьянством в период социалистической революции и диктатуры пролетариата.

Ход мыслей наших товарищей в этом вопросе следующий. Они спрашивают: „В нашей подлинно „безграмотной“ стране входит или нет в задачи борьбы за буржуазную культуру — уменьшить безграмотность, добиться распространения „Правды“ и „Известий“ хотя бы в двух миллионах экземпляров, вместо 250.000, распространяющихся теперь, научить крестьянина элементарным приемам культурного хозяйничания, добиться уничтожения трехполья, распространения раннего пара, выделения сухостойчивых культур, замены последними молебнов о дожде?“

По поводу первой части вопроса ответ нами дан в первом отрезке статьи, когда мы разбирали культурную „программу“, изложенную т. Яковлевым.

Но здесь вот, что удивительно и характерно для путаницы в этом вопросе у т. Яковлева, — что он распространение „Правды“ и „Известий“ считает распространением буржуазной культуры. Одно из двух: или вопрос идет о недостатках техники распространения газет, тогда этот вопрос опять-таки с проблемой пролетарской культуры не имеет ничего общего, или же вопрос идет о распространении коммунистических идей „Правдой“ и „Известиями“, — тогда, т. Яковлев, какое же это распространение буржуазной культуры!

Нельзя же так играть понятиями. Одно дело — усвоение научно установленных фактов, законов, технических приемов, пригодных для построения новой культуры, новой общественной организации на их основе, подобно тому, как социализм вырастает на основе элементов, подготовленных развитием капитализма, уничтожая его вместе с тем, как систему; другое дело — борьба за буржуазную культуру в ее целостном единстве.

Нельзя, беря кирпичи разрушаемого здания для постройки нового, совершенно иного архитектурного стиля и иной практической цели, считать эти кирпичи за буржуазную культуру. Войдя, как составной элемент, в постройку нового здания, поскольку они оказались пригодными для этой постройки, элементы старого теряют свою специфическую сущность. Они входят в состав иной системы, в ином типе связи и в иных сочетаниях, служат материалом для иной цели.

Какие кирпичи и целые части из старой буржуазной культуры пригодны для построения новой пролетарской культуры, — в этом второй основной вопрос проблемы пролетарской культуры в целом.

Все это — азбука диалектики и марксизма, но ее, к сожалению, приходится неоднократно напоминать нашим друзьям.

Вторая часть вопроса уводит нас в область аграрной „программы“, в область крестьянской экономики и развития производительных сил крестьянского хозяйства.

Опять—ядовитый вопрос, на который ожидают получить ответ по типу „да-да“, „нет-нет“, — и опять здесь приходится столкнуться со столь неприятной для наших друзей диалектикой социальной революции, вообще, и русской, в особенности.

Надо ответить, необходимо ли бороться за развитие производительных сил крестьянского хозяйства и является ли эта борьба борьбой за пролетарскую культуру.

Нужно быть сумасшедшим, чтобы ответить отрицательно на вопрос в такой его постановке.

Это все равно, как если бы отвечать отрицательно на вопросы, необходимы ли для осуществления социализма существование фабрик, заводов, трестов, концентрация производства, мировые хозяйственные связи, а в прошлом—первоначальное накопление капитала, эпоха торгового капитализма и т. д., и т. п.

Но совершенно таким же сумасшедшим ответом был бы ответ, что для построения социалистического хозяйства нужно так восстанавливать производительные силы, чтобы на основе их развития выросстал капитализм.

Какими способами следует восстанавливать крестьянскую экономику? Если—по законам и заповедям буржуазной культуры: поддержи кулака, ущеми бедняка, дай простор частнос-капиталистической инициативе, дай простор развитию капиталистических отношений в деревне, помоги скупщику, торговцу и т. д.,—тогда это будет борьба за подлинную буржуазную культуру и тоже, несомненно, на основе роста производительных сил деревни.

Конечно, наши товарищи этого не хотят,—они просто хотят своими вопросами посрамить защитников пролетарской культуры, а сами до сих пор попадают впросак. У них отсутствует анализ классовых взаимоотношений в деревне, и потому в постановке этого вопроса обстоит дело так же неблагоприятно и по существу и по форме, как в постановке вопроса о работе треста.

Восстанавливать производительные силы деревни необходимо, но—в направлении содействия росту и укреплению социалистического хозяйства в целом, а следовательно—и в направлении вырастания на этой основе не старой, буржуазной капиталистической культуры, а новой, социалистической, пролетарской.

Никогда и никто не говорит, что существуют родовые производительные силы, феодальные, буржуазные и т. д., а понятие производительных сил мы употребляем в определении Маркса.

Мы говорим: производительные силы общества, феодального, капиталистического и т. д., — обозначая этим, что экономическая структура, способ производства, т. е. формы, в которых производительные силы воплощаются, могут быть и феодальными и буржуаз-

ными, и пролетарскими в их качественном различии, но, при одинаковости составляющих их элементов, только количественно отличающимися друг от друга.

Мы определено — за методы пролетарские: ущеми кулака, поддержи бедняка, объедини средняка, поддержи кооперацию, организуй кустаря, коллективное хозяйство и т. д., — создавай предпосылки пролетарской культуры, а не буржуазной, и опять-таки точно также на основе роста производительных сил деревни.

Наша революция имеет нераздельно-двойственный характер: она есть последняя буржуазная и, вместе с тем и одновременно, первая, социалистическая. Наше хозяйственное бытие состоит в сосуществовании различных хозяйственных форм (остатки натурально-патриархального хозяйства, мелкое товарное производство, частный капитализм, государственный капитализм, социалистические формы хозяйства). Этому хозяйственному бытию, заключенному в оболочку Советского государства, соответствуют различные классовые группировки, соответствующие идеологические надстройки и „способы представления“.

Все это вместе составляет то, что мы называем культурой страны.

Предпосылками вызревания пролетарской культуры (культуры социалистического общества) является хозяйственное преобладание социалистических форм производства и государственного капитализма над натурально патриархальными, мелко-буржуазными меновыми и частно-капиталистическими.

Наша революция, в качестве последней буржуазной, ликвидируя хозяйственно-патриархальные формы и соответствующие им общественные отношения, ликвидирует и должна ликвидировать в первую очередь культурную отсталость (неграмотность, патриархальные формы хозяйствования и работы и т. д.) и, таким образом, создать элементарные предпосылки, как для культуры буржуазии, так и пролетарской.

Но эта ликвидация феодально-патриархальных отношений натурального хозяйства, (а их сущность в крестьянском быту сохранялась, несмотря на ликвидацию помещиков), не может непосредственно привести к социалистическим формам и предполагает более или менее длительный период сосуществования буржуазно-капиталистических форм хозяйства с планомерно-регулируемыми (государственно-капиталистическими и социалистическими).

Между теми и другими формами неизбежен процесс борьбы: между тенденцией к коллективизации, кооперированию мелкобуржуазного хозяйства, тенденцией к смычке с национализированной промышленностью и — противоположной тенденцией к вырастанию его в средние и крупно-капиталистические хозяйства.

Эта материальная база порождает борьбу тенденции и в области надстроек (идеологический фронт). Задача, на основе ликвидации на-

турально-патриархального бытия и соответствующей ему культурной отсталости, построить формы социалистического бытия с отвечающими ему идеологическими надстройками, в противовес имеющейся при данных условиях противоположной тенденции—создавать формы буржуазного хозяйства, буржуазной культуры,—это есть задача нашей первой социалистической революции, существующая и решаемая одновременно с первой, сначала кадром наиболее сознательных пролетариев, а затем и всем классом в целом.

Организовать и укрепить формы социалистического планового производства в промышленности, связать с ним, подчинить им крестьянскую экономику — вот суть вопроса о смычке. Это задача неизмеримого масштаба, всенаучного характера, и — длительная по времени. Ясно, что методами буржуазной культуры эта задача, в вышеприведенной формулировке, разрешена быть не может. Таков ответ, по существу вопроса о смычке с крестьянством.

Сторонникам указанной выше точки зрения, в частности товарищу Плетневу, приписывают и органическое непонимание классовых отношений в нашей стране.

По словам т. Яковлева, основная задача нэпа сводится к тому, чтобы восстановить смычку пролетариата с крестьянством (С каким крестьянством, т. Яковлев? Куда у вас делись классы в деревне? Не смычка ли с крестьянской экономикой?)

„Понятно, какое огромное значение имеет с этой точки зрения культурная работа пролетариата (Советской власти) в деревне“. „Крестьянин, как собственник, тянет к капиталу. И—от того, сможем ли мы поставить свою работу так, чтобы новые и новые массы крестьян переходили на нашу сторону, убеждались в практической, реальной, осязаемой пользе социалистического хозяйства, зависит развитие и укрепление Советской России. Наша задача добиться того, чтобы мы здесь не имели только тех одиночек, о которых пишет Плетнев, чтобы рабочий класс двигался вперед и культуре вместе с крестьянством“.

Поистине—„тем же добром, да нам челом“.

Важность культурной работы в деревне несомненна; необходимость, чтобы рабочий класс двигался к культуре вместе с крестьянством, бесспорна.

Только вот... „каждый раз на этом самом месте“. К какой культуре должен двигаться пролетариат вместе с крестьянством, в каком направлении, (кроме ликвидации неграмотности), должна идти культурная работа в деревне? Куда девался классовый анализ

культуры, борьбы тенденций в этой области, специфический характер задач пролетариата в области культурного строительства?

В вопросах культуры наши друзья, в лице т. Яковлева, стоят на старо-народнической внеклассовой точке зрения. Для них существует культура вообще, культурные задачи вообще, какая-то „обще-народная культура“, — как выразился т. Яковлев, возражая тов. Бухарину на его доклад в Клубе Пролеткульта.

Между тем, в зависимости от того, насколько ясно революционный пролетариат осознает разницу между реальной структурой общества, в целостной связности составляющих ее базиса и подстроек, объединяемых понятием „буржуазная культура“, и общественной структурой, объединяемой понятием „пролетарская культура“ в ее целостном единстве; поскольку ясно он критически оценит пригодность тех или иных методов буржуазной культуры для строительства социалистического общества, найдет способы их упрощения, сделает их пригодными для целей социализма, поскольку он вырабатывает новые методы строительства пролетарского хозяйства и государства, — постольку, и только постольку, он остается гегемоном революции.

Ликвидируя мелко-буржуазную стихию, рабочий класс только при таких условиях будет в состоянии вести беднейшее и середняцкое крестьянство к подъему производительных сил приемами и способами, содействующими формированию социалистического строительства и пролетарской культуры в целом.

В противном случае, упрямые факты экономики, организующейся в буржуазные формы хозяйства, будут подтачивать, проредать социалистическую сущность нашей революции.

Необходимость смычки с крестьянской экономикой, приобщения мелкого и мельчайшего крестьянства к творчеству социалистической революции — не только не изменяет существа проблемы пролетарской культуры, но, наоборот, еще более подчеркивает ее классовую сущность.

Крестьянство — творчески слабое, как организационно, так и идеологически, звено в блоке пролетариата и крестьянства, самостоятельном активным творцом социалистического бытия и пролетарской культуры быть не может. В меру активности, напряжения энергии и научной точности пролетарских методов организации социалистического бытия у передового руководящего авангарда пролетариата, а затем и класса в целом, — крестьянство будет подниматься над мелко-буржуазным кругозором, подтягиваться в своей практике и идеологии до осознания задач социалистического строительства.

Только под идеологической гегемонией пролетариата — определенные его слои могут выйти из круга практики и понятий тупой

деревенщины и подняться до понимания мирового значения сущности социализма, и долгое время они могут быть только попутчиками пролетариата. Найти правильные методы восстановления крестьянского хозяйства в направлении, отвечающем целям социализма—в этом состоит решение вопроса о смычке с крестьянской экономикой.

В таком смысле по отношению к крестьянству и можно и должно понимать утверждение т. Плетнева (ст. в „Правде“), которое по другому поводу оспаривается нашими противниками, что задача строительства пролетарской культуры может быть разрешена только силами самого пролетариата.

НАУКА

ПРОЛЕТАРИАТ И НАУКА.

По отношению к вопросу об усвоении пролетариатом научных ценностей буржуазной культуры, некоторые противники классового подхода к науке в силу метафизичности их „способа представления“, обнаруживают полное непонимание самой сути вопроса. Они приписывают сторонникам классового подхода сугубый вандализм, стремление выбросить за борт научное наследство буржуазного мира, как абсолютно непригодное для использования рабочим классом.

Особенные нападки вызывает лозунг „социализации науки“, или „пролетаризации науки“, который был выдвинут Пролеткультом, как обобщающая формула, указывающая рабочему классу путь, по которому он должен коллективными усилиями довершить дело Маркса: „все то, что было создано человеческой мыслью — переработать, подвергнуть критическому анализу, проверить на рабочем движении“ и на опыте социалистического строительства, сделать пригодным орудием строительства мирового социализма, найти новые методы и „сделать те выводы в направлении указанной цели, которых ограниченные буржуазными рамками или связанные буржуазными предрассудками люди сделать не могли“.

Не вдаваясь в оценку, удачны или нет термины: „социализация“, „пролетаризация“, что, в конце концов, не имеет существенного значения, остановимся на следующем:

Классово-буржуазный характер науки выражается в том, что она служила и служит в капиталистических странах орудием устройства буржуазного общества, орудием господства буржуазии над классами трудовыми, орудием организации производства и производственного процесса в его капиталистически-антагонистической форме.

Она буржуазна по происхождению, ибо факты опыта организованы в научную систему в период развития капитализма, в связи с быстрым ростом производительных сил, усложнением общественных отношений, как надстройка, скрепляющая весь фундамент буржуазного общества; буржуазна по точке зрения, методам группировки и объединения фактов („способу представления“), целевой своей установке, подбору фактического материала и, наконец, по изложению.

Огрыз науки от ее действительной основы—общественного труда (фетишизм абсолютной истины, фетишизм самодовлеющего, отвлечен-

ного познания), ее дробность и цеховая специализация — соответствуют бытию анархического индивидуалистического хозяйства, не изменяющего своей сущности и в империалистической стадии своего развития.

Наука буржуазного мира в целом была и есть идеологическое орудие устройства буржуазной культуры, она соотносительна практике буржуазно-капиталистического строя.

Наука, как система, должна стать орудием строительства пролетарской культуры, идеологическим орудием борьбы рабочего класса и строительства социализма.

Такова суть „разговорчиков“ о социализации науки.

Если для наших противников все вышесказанное есть „интеллигентские разговорчики, которых никогда не поймет пролетариат“, то подлинный рабочий класс истину нашего утверждения, к сожалению, очень больно чувствует на своей спине в своей практической хозяйственной работе и работе по управлению государством.

Научное орудие буржуазного мира оказывается в значительной степени непригодным для его социалистической практики.

В общем и целом защищаемую нами точку зрения можно свести к следующим положениям:

Экономический базис и соответствующая ему система надстроек, или преобладающий способ производства и соответствующий ему „способ представления“ — составляют культурную характеристику эпохи (феодалная, буржуазная, пролетарская). Как базис, так и надстройки, обладают определенной системой связи, сочетания, взаимоотношения составляющих их вещей, людей (классов) и идей, и — этот тип связи, метод комбинации этих элементов и составляет сущность и отличный признак различных культур. Всякая надстройка (социально-политическая и идеологическая) вырастает из производственных отношений и является тем орудием, посредством которого общество регулирует, направляет, координирует производственный процесс, производственные отношения и скрепляет фундамент общественного бытия в целом.

Способ представления должен соответствовать способу производства, общественное сознание общественному бытию. Содержание мышления, как и способ представления, навязываются практикой жизни, ее стихийным при капитализме ходом развития.

В буржуазном обществе весь ряд надстроек служит цели укрепления силы и организованности господствующих классов, поддержке, укреплению и развитию капиталистического способа производства, воспроизводству капиталистических отношений, — поэтому ни один вид надстройки ни по своей форме, ни по содержанию не может не носить классового характера и не быть подчиненным целям и задачам буржуаз-

ного бытия. Господствующий способ представления поэтому не может быть иным, как классово-буржуазным.

Проблема пролетарской культуры есть, следовательно, проблема организации форм социалистического бытия, социалистических производственных отношений, вместе с отвечающей этой задачей цепью политических и идеологических надстроек.

Это—две стороны одного и того же процесса социальной революции и социалистического строительства. То и другое имеет международный характер, поэтому и проблема пролетарской культуры также международна.

Разной степени нарастания социалистических основ жизни и их выявления соответствуют и различные формы и степень развития оформляющих ее надстроек, развитие соответствующей системы связей—по всей линии социалистического бытия.

Но уже с момента начала образования и организации основных элементов будущего социалистического общества и их нарастания, начинают конкретно выявляться и оформляться элементы пролетарской культуры в различных областях общественного процесса. В переходный период, особенно, параллельно росту социалистических форм хозяйства, с самого начала, вызревают „пластичные“ социально-политические формы диктатуры пролетариата, а на ряду с ними, как орудие социалистического строительства, необходимо—и вся цепь идеологических надстроек.

Проблема пролетарской культуры возникает в процессе последнего этапа классовой борьбы пролетариата, одновременно с задачей захвата власти и овладения производством в целях организации мирового планомерного социалистического хозяйства и использования для этой цели научных ценностей и организационного опыта буржуазного мира.

Неизмеримая сложность задачи, классовая ее острота — делают научные ценности буржуазного мира пригодными только частично для решений этой задачи. Необходимость осуществлять эту цель коллективными усилиями класса, под руководством его авангарда—партии, с максимальным напряжением, и в то же время с максимальной экономией трудовых усилий — определенно ставит перед рабочим классом задачу критического пересмотра науки, упрощения ее способов изложения, сведения ее дробности к возможному единству научных законов и методов, отыскиванию новых методов и новых обобщающих точек зрения применительно к поставленным задачам.

Наука, как орудие строительства социализма, должна быть приспособлена к задачам социалистической борьбы и строительства.

Ни одна отрасль науки, вплоть до точных наук, в современном своем состоянии этой цели не отвечает и, в настоящей ее форме, ее

использование требует для усвоения непосильной, непроизводительной затраты лишней энергии, недопустимой перед лицом сложнейшей задачи организации социалистического бытия человечества.

На ряду с ликвидацией безграмотности и популяризацией научных и научно-практических истин для широких масс, авангард пролетариата обязан, в связи с грандиознейшей исторической задачей класса, поставить и разрешить проблему пролетарской культуры, прежде всего путем приспособления к этой задаче научных ценностей буржуазного мира, путем их критического пересмотра, оплодотворения новыми методами и содержанием. При этом пересмотре характер связи научных элементов, способ представления, отвечающий задачам буржуазного устройства — должны заменяться такой связью и таким способом представлений, которые отвечали бы задачам пролетариата.

Такова общая точка зрения на классовый характер науки.

Как же смотрят на этот вопрос противники такой точки зрения? В лице, например, тов. Яковлева — они аргументируют здесь от практики, и, надо сознаться, на первый взгляд довольно убедительно. Чтобы не исказить как-нибудь мысли наших противников в этом чрезвычайной важности вопросе, приведем подлинные и довольно обстоятельные выписки.

Возражая по докладу т. Бухарина, т. Яковлев говорит следующее:

„Я проводил резкую грань между науками точными и общественными. Точные науки, прежде всего естествознание, они буржуазны, если можно так сказать несколько по иному, чем буржуазна политическая экономия. Политическая экономия превратилась в прямую служанку буржуазии, так же, как философия. Что же касается естествознания, то в основном остается верной мысль т. Ленина, что буржуазные ученые естествоиспытатели являлись материалистами независимо от своего сознания“.

Тов. Яковлев приводит ряд имен, верующих в бога материалистов-естествоиспытателей, таких, как физики и химики Томсон, Рutherford, Содди, зоолог Ланкастер.

Жаль, что он не упоминает материалистов-безбожников, — ну, хотя бы Геккеля, и материалистов-коммунистов, как покойный К. А. Тимирязев, — противопоставление этих двух качественно различных типов материалистов сделало бы внутреннюю противоречивость защищаемого положения очевиднее.

Далее:

„Мы проповедуем усвоение буржуазных наук, усвоение точных знаний, резкое разделение между точными и общественными науками в таких условиях, когда у власти стоит рабочий класс, когда высшие школы наполняются рабоче-крестьянской молодежью, в условиях,

в которых лозунг усвоения буржуазных наук превращается в лозунг массового создания пролетарской культуры“.

Последняя выписка:

„Лозунг усвоения буржуазной культуры в области точных наук, сформированных в разрезе нашей рабочей молодежи в школе—учись математике, физике, химии, становись настоящим инженером, умеющим строить в условиях, когда власть находится в руках рабочего класса; когда вопрос мировой социалистической революции стоит в порядке дня, этот лозунг становится лозунгом, открывающим ворота в социализм“.

Сведем все это к ряду положений:

1. Существует резкая грань между естествознанием (точными науками) и общественными. Первые буржуазны по иному.
2. Потому что буржуазные ученые естествоиспытатели являются материалистами, независимо от своего сознания и своей веры в бога.
3. Усвоением буржуазных точных наук, изучением математики, физики, химии, техники, сочетанных с преданностью коммунизму, можно открыть ворота в социализм.

Из вышеприведенных рассуждений можно сделать два отрадных для нас вывода: во-первых, наши товарищи признают здесь, что вопрос о пролетарской культуре есть важный вопрос, а не пустая болтовня; во-вторых, они признают классовый характер точных наук, но по иному, чем общественных.

Следовательно, у нас по вопросу об общественных науках спора нет. Что же касается „буржуазности естествознания по иному“, то наши товарищи не объясняют, в чем суть этой „буржуазности по иному“, а без этого никак не определить правильного отношения к восприятию буржуазной точной науки пролетариатом.

Ссылками на существование крупных ученых, верующих в бога, материалистически разрабатывающих относящиеся к их области вопросы, плодотворность для пролетариата результатов работ которых никто не отрицает, вопроса о характере и степени буржуазности точных наук не решить. Да и самое доказательство подобного рода не выдерживает критики. Ведь, совершенно ясно, что и Рутефорд, и Содди, и другие столь же крупные ученые, имеющие объектом своего исследования атом, т.-е. хотя и бесконечно малый, но все же элемент материи, будь они хоть трижды идеалистами, принуждены оперировать понятиями, относящимися к предмету их изучения, т.-е. материи. Материалистами это их не делает ни в какой мере.

Пролетариат ищет в науке опоры для целостного материалистического миропонимания, для своей практической деятельности и, само собой разумеется, что факты и частные законы, открытые Рутефордом,

Содди и другими, как научно доказанные, должны войти составными элементами в эту систему.

Но сознательно содействовать формированию этой материалистической научной системы ни Содди, ни Рутефорд не будут. Наоборот, поскольку им придется и приходится выходить из области изучения частных фактов и установления частных законов, переходить к обобщающей „картине мира“, как она рисуется на основе точного естествознания,—можно быть уверенным, что все их обобщающие выводы, согласно религиозной сущности и их мировоззрения, будут тащить пролетариат к господу богу и к идеалистической философии. Нельзя в одно и то же время применять орудие разрушения религии, материализм, и орудие сохранения и укрепления религии—веру в творца, создателя мира. „Бессознательный“ материализм буржуазных ученых, таким образом, превращается в сознательный и вреднейший идеализм и метафизику, как только они от частных фактов и законов ограниченной области своего исследования переходят к оценке связи явлений, к общим законам более широкой области тех же точных наук, где им неизбежно приходится руководиться своим общим философским мирозерпанием.

Для оценки буржуазности естествознания надо брать не отдельных его, хотя бы и выдающихся, представителей, и не установление и ли открытие отдельных, хотя бы и крупнейших, фактов и частных законов, а—систему науки в целом.

Анализируя классовый характер науки, мы умышленно воздержались от разделения науки на точные и общественные, так как такое деление, поскольку наука действительно не превращается в явную служанку буржуазии, т. е. не отрицает сама себя, даже, как наука буржуазная,—такое деление не выдерживает критики. Все науки изучают разные стороны единого процесса природы (и общество—часть природы) и пользуются в разной степени так называемым естественно-научным методом, и только постольку они являются науками, а не собиранием несвязанных между собою фактов и наблюдений.

К оценке классового характера науки, не разделяя ее на точные и общественные, вполне применимо общее положение Маркса: „Те же люди, которые строят социальные отношения соответственно своему способу материального производства, производят также принципы, идеи и категории, соответствующие их общественным отношениям“¹⁾.

И —

„Что же доказывает история идей, как не то, что духовное производство изменяется вместе с материальным. Господствующими идеями какого-либо времени были всегда лишь идеи господствующего класса.

¹⁾ К. Маркс. „Нищета философии“, гл. 2, второе замечание.

Говоря об идеях, революционизирующих все общество, этим высказывают лишь тот факт, что внутри старого общества образовались элементы нового, что рука об руку с разложением старых условий существования идет и разложение старых идей¹⁾.

В этой общей характеристике Маркс говорит об идеях господствующих классов, о господствующем „способе представления“, не делая различия между идеями, относящимися к естествознанию, и общественными идеями.

Тем не менее, условное различие между ними практически закономерно, поскольку действительно определенные группы наук превратились в прямую служанку буржуазии.

При использовании пролетариатом научного наследия буржуазии, несомненно, целые группы связанных в систему и объединенных общими законами явлений и фактов различных научных дисциплин будут целиком входить в систему пролетарского научного мировоззрения.

Чем более косвенно связана та или иная отрасль знания с интересами господствующих классов, тем меньше она потребует критического пересмотра и переработки со стороны пролетариата.

Возьмем, к примеру, третье „бесспорное“ положение наших противников — о необходимости усвоения математики, физики, химии, астрономии, т.е. группы самых точных наук, а потому и самых далеких от того, чтобы стать „прямой служанкой интересов господствующих классов“.

В чем заключается классовый характер этой группы научных дисциплин и какой путь их переработки уже намечается? Приложим к ним нашу общую точку зрения, изложенную в начале этой главы.

Ко всей этой группе вполне подходит основная характеристика буржуазной науки, как орудия практики буржуазных организаторов производства и управления, а не орудия многомиллионного коллектива рабочего класса, сознательно и научно творящего новые формы жизни. Все эти науки переведены в разряд „чистых“, в противоположность практически-техническим, оторваны от своей технической базы, забронированы своей отвлеченностью так, что успешно могут быть усвоены „до своих глубин“, вследствие нарочито-отвлеченного построения, только кастой жрецов, для содержания которых буржуазия не щадит издержек. Им наиболее свойственен порок буржуазной науки — фетишизм абсолютной истины и отвлеченного познания. Это их буржуазный „способ представления“, тип связи явлений и фактов в их научном обобщении.

Все эти науки исторически возникли в результате обобщения накопленного трудового коллективного опыта из самой „грязной“

¹⁾ К. Маркс и Ф. Энгельс. „Коммунистический Манифест“.

житейской действительности, как орудие ее практики. Этот историзм науки, сведение ее корней к производственному процессу овладения материалами и силами природы коллективными усилиями человечества в изложении этих наук отсутствует.

Живое конкретное изложение научных законов, как обобщения человеческой практики, как выражение в научных положениях трудового опыта и способов овладеть силами природы, заменено жреческим изложением отвлеченных истин, чисто лабораторными экспериментами, изложением фактов самих по себе, вне значения их в практической деятельности.

Картина мира, основанная на величайших обобщениях этих наук, носит определенно и индивидуалистический и идеалистический характер. Теория относительности, электронная теория—мощные орудия в руках пролетариата для выработки монистического материалистического мироотношения, в руках буржуазных ученых служат, вместе с неокантианством, скользкими положениями теории познания Маха и Авенариуса, основой для создания идеалистической картины мирового процесса, делая судьей этой картины индивидуального наблюдателя, и индивидуальное познание, творящее законы вселенной, вместо того, чтобы применять принцип пролетариата: „только коллективной практикой человек доказывает силу, истинность, посюсторонность своего мышления“, овладевая путем длительного коллективного опыта познанием закономерностей природы.

Цеховая замкнутость друг от друга даже этих областей знания, когда такие близкие науки, как химия и физика, с трудом находят обобщающие формулы и говорят об одном и том же различным языком; когда этот обобщающий процесс только начинает захватывать органическую химию,—в значительной степени присуща и этой группе наук и служит большим препятствием для овладения ими рабочим классом.

Из всего вышеизложенного достаточно ясен классовый характер этих наук, которые пока-то приходится пролетариату-усваивать в том виде, как они преподносятся буржуазными учеными. Но из беды, все же, не нужно делать добродетель!

Наши товарищи игнорируют приведенные выше соображения. Предлагая пролетариату усваивать эту группу научных дисциплин в том виде, в каком она сложилась в систему в головах буржуазных ученых, они считают вредным коммюнизмом даже самую постановку вопроса о критическом пересмотре, о „социализации“ этой группы наук. Они соглашаются с буржуазными учеными и признают не только законным, но и неизбежным, его же не преидеши, фактом, что: например, математические символы—суть чистого, не эмпирического характера, которые даже невозможно конкретно эмпирически

представить; что эти символы, яко бы не отвечающие никаким реальным объектам и не выражающие никаких реальных отношений действительности, именно в этой мистической оболочке, а не в скрытой своей реальности, служат орудием труда и познания; что точка, линия, площадь в математике служат орудием исследования именно потому, что они или не имеют никакой реальности (точка) или обладают меньшим числом измерений, чем в действительности (площадь без толщины); и т. п.

Еще более ясна мистика и магизм символов в математических мнимых величинах, которые, несмотря на свою „мнимость“, дают осязательные результаты в практической деятельности. Поистине, нужны большие остатки в буржуазном способе представления веры в магизм, в словозаклинания, творящие живую конкретную действительность, чтобы „всерьез и надолго“ принимать законность и необходимость для пролетариата усвоения этой символики, без того, чтобы понять ее реальный смысл, найти ее корни в трудовой практике и упростить ее применение.

Из системы методов количественного учета трудовой энергии общества, материалов и сил природы, которыми бы человечество обновили, „чистая“ математика превращается в комбинаторные упражнения над... потусторонними символами.

Пролетариату при ее усвоении приходится преодолевать эту вредную укоренившуюся метафизичность, чтобы с величайшими препятствиями вернуть математику на грешную землю. Можно быть уверенным, что упрощением символики, сведением ее к выражению реальных отношений—пролетариату удастся упростить и изложение математических законов, отделить пустую логику от реальной сущности науки, как орудия количественного учета.

После сказанного, нет нужды подробно останавливаться на задачах „социализации“ в области наук физико-химических. И здесь насущно необходима замена буржуазного способа производства идей, буржуазного способа представления—пролетарскими. Тесная связь этих дисциплин с их технической базой, устранение тех же недостатков, которые свойственны математике, тип связи элементов этих наук на основе диалектического материализма и энергетической причинности, живая связь лабораторного эксперимента с задачами и практикой производственного процесса, сведение этой группы дисциплин на основе единства технического процесса к возможному единству методов и законов, конкретизация и историзм изложения и т. д.,—этим намечается путь для „социализации“ группы наук физико-химических.

После такой критической проработки, усвоение этих дисциплин действительно будет открывать ворота в социализм не так, как теперь,

когда эти ворота открываются путем героических усилий преодоления классового характера этих наук и вопреки ему: путем длительного перелома научных знаний на жернове пролетарской практики, путем преодоления трудностей при усвоении и при применении знаний „чистой“ науки.

Тенденция к такому пересмотру научных знаний существует и в буржуазном обществе, параллельно с тенденцией к трестированному регулируемому производству, тенденцией к нормализации, стандартизации научной организации труда и т. п.

Но точно так же, как в конце концов эти тенденции подавляются анархичностью и классовой структурой капиталистического общества, так же и в области науки они не могут достигнуть значительной силы и могут только подготовить условия для творческой работы пролетариата.

Как организацию планомерного мирового социалистического хозяйства может осуществить только пролетариат при условиях своей политической и идеологической диктатуры, на подготовленной технической базе,—так и пересмотр науки в указанном направлении, а именно „целевой установки“ ее на социализм—может быть завершен только при непосредственном участии рабочего класса, под его влиянием и в меру его творческой активности.

Мы рассматривали вопрос о классовом характере науки, в частности наук естественно-исторических, с точки зрения данного момента,—их статику. Что же касается динамики науки, тенденции ее дальнейшего развития, то анализ этого вопроса приводит к еще более поучительным выводам.

Между марксистами спора нет, что общественные науки превратились в прямую служанку буржуазии. Уместно поставить вопрос: какое влияние могут и будут оказывать на точные науки те же самые причины, которые превратили общественные науки в прямую служанку буржуазии? Не является ли это основной тенденцией, свойственной развитию буржуазной научной мысли вообще? Не стоим ли мы перед перспективой оформления „вульгарного естествознания“, если можно так выразиться, как стоим мы уже перед фактом вульгарной политической экономии, преданной и проданной буржуазии?

Впоследствии ко 2-му изданию „Капитала“ Маркс писал: „Буржуазия во Франции и Англии завоевала политическую власть. Начиная с этого момента, классовая борьба, практическая и теоретическая, принимает все более ярко выраженные и угрожающие формы. Вместе с тем, пробил смертный час для научной буржуазной экономики“.

„Огненные для буржуазного экономиста вопрос заключается уже не в том, правильна или неправильна та или другая теорема, а в том, полезна она для капитала или вредна, удобна или неудобна,

согласуется ли с политическими соображениями или нет. Бескорыстное исследование уступает место сражениям наемных писак, беспристрастные научные изыскания заменяются предвзятой, угодливой апологетикой (оправданием)“.

Среди коммунистов нет спора также и о том, что монополистическая стадия капитализма, вносящая регулирующие принципы в хозяйственную жизнь, в то же время есть стадия „расширенного воспроизводства“ внутренних противоречий капиталистической системы. Последняя тенденция перевешивает первую, и монополистическая стадия капитализма проводит систему к „загниванию“.

Но, если „загнивает“ базис, то это рано или поздно должно привести к такому же процессу и в области надстроек. „Загнивание“ буржуазной формы парламентаризма—свершившийся факт, превращения наук общественных в прямую служанку буржуазии—тоже. Очередь за научной мыслью в области точных наук, не оплодотворяемой новыми творческими импульсами вследствие паралича капиталистической хозяйственной жизни в связи с деградирующими производительными силами.

Вся цепь надстроек, в процессе ожесточающейся классовой борьбы, приведена буржуазией в состояние самообороны.

Самооборона, а не развитие—лозунг современного капитализма. Самооборона в области науки означает ее застой, разложение, замену „бескорыстных исследований“ „сражениями наемных писак“, т.-е. тот же процесс для науки в целом, блестящую характеристику которой для политической экономии дал Маркс в только что приведенных строках.

Самооборона по всей линии научного фронта выражается в превращении „бессознательного материализма“ ученых в сознательный идеализм, неокантианство, антидарвинизм, витализм, поповщину.

Для деградирующего общества естественно и обязательно восстановление религиозной идеологии. Религиозный „способ представления“ становится обязательной формой буржуазного научного мышления.

Материалистическое мышление, сознательный научный материализм—становится научной баррикадой, за которой защищается и нападает по всей линии идеологического фронта пролетариат и честные исследователи, к нему примкнувшие, и которую штурмует буржуазная научная мысль под религиозно-идеалистическим знаменем. Ясно, с какой стороны баррикады будет непрерывно бить живой родник творческой научной мысли.

Усвоение научного наследия буржуазии, его критическая переработка при сотрудничестве честных ученых, пролетариатом, подлинная пролетарская наука—будут твориться под защитой научной материалистической баррикады, под знаменем научного материализма.

Факты, доказывающие это—налицо: в области психологии борьба идет между индивидуалистической психологией, опирающейся на метафизическое понятие „души“, как особой субстанции, „свободную волю“ и т. д., и объективной рефлексологией, основывающейся на экспериментальных работах Павлова-Сеченова и др., переходящей от изучения личности, как самоцели, к изучению ее, как члена коллектива, в социальной среде.

В области биологии и физиологии сплоченным фронтом выступают так называемые неовиталисты, признающие не подчиняющуюся законам неорганического мира жизненную силу, управляющую, вместо господ-бога, процессами в животном и растительном мире.

Антидарвинизм становится почетным билетом для входа в избранное общество буржуазных ученых.

Об использовании враждебными рабочему классу группами буржуазных ученых теории относительности и электронной теории для окончательного изгнания материализма из всех областей научного знания—мы говорили раньше.

По такой линии уже проявилась и продолжает развиваться тенденция „к загниванию“ буржуазной научной мысли.

Этому процессу разложения должны быть противопоставлены усилия пролетариата в направлении сохранения творческих научных исследований. Чем яснее рабочий класс будет осознавать, что на его плечи история возложила обязанность переработки научного наследия, приспособления научного орудия к задачам его борьбы и строительства, тем легче он сумеет усвоить научные знания так, „чтобы отнестись к ним критически, чтобы не загромождать своего ума тем хламом, который не нужен“. Тем скорее он объединит под знаменем научного материализма и марксизма всех честных ученых, пролагающих новые творческие пути в различных областях знания.

Динамика научной мысли подчиняется и другой тенденции, в значительной степени противоположной первой. Эта живая научная струя исходит от ученых-исследователей, или непосредственно участвующих, как организаторы, в производстве, или так или иначе с ним прочно связанных, в лице так называемой технической интеллигенции. Она заинтересована в развитии производительных сил, независимо от их формы и экономической структуры общества. Значительные ее слои вливаются в общий поток рабочего движения.

Преодолеть тенденцию к загниванию научной мысли, побудить ее к новому, небывшему творческому расцвету—пролетариат сумеет, используя эти слои технической интеллигенции, сам активно участвуя в творчестве под объединяющим великим лозунгом: строительства пролетарской культуры.

Очередную задачу пролетариата в его борьбе за обладание научным наследием буржуазного мира составляет способствование усвоению технической интеллигенцией пролетарского „способа представления“, ассимилирование ее пролетариатом, как честного попутчика, а отчасти и товарища по борьбе.

Положительное влияние указанной тенденции особенно сказывается на группе дисциплин физикотехнических, разрабатываемых преимущественно технической интеллигенцией. Эта группа наук как раз наиболее пригодна для использования ее пролетариатом, в ней продолжится творческая работа мысли, отыскивание методов дальнейшего роста и развитие производительных сил.

„Загнивание“ капитализма неизбежно должно выводить научную мысль этих исследователей из круга буржуазных представлений на дорогу социализма, как единственную, где все научные достижения и научное творчество найдут всестороннюю возможность своего применения. Эта здоровая жизненная тенденция должна будет проявиться сильной отраженной струей по всей научной системе, но только в том случае, если пролетариат проявит максимальное творчество, ясность понимания, настойчивость и сознательность в борьбе с буржуазной культурой за социализм, за пролетарскую культуру.

В общем и целом, для настоящего момента наш спор о проблеме пролетарской культуры надо считать самой практикой жизни решенным. И решение ее в нашу пользу.

Настойчиво и неоднократно выраженное недовольство со стороны рабфаковцев и студентов коммунистов ВУЗ и комуниверситетов постановкой преподавания в ВУЗ и, в частности, естествознания, далекого от марксистской идеологии и диалектического материализма, никак не связанного с техникой производства, преподносимое зачастую в идеалистической оболочке,—послужило толчком к постановке и частичному решению вопроса.

Конференция комуниверситетов еще в прошлом году приняла резолюцию, в которой главные задачи комуниверситетов в области науки ставятся: 1) переработка всего учебного материала на почве марксизма и диалектического материализма, 2) объединение его на почве диалектического материализма, 3) введение исторического элемента в курс естествознания и математики.

Более того: в материалах Агитпропа ЦК РКП к XII Съезду, в тезисах о школьном коммунистическом просвещении—также признается настоятельная необходимость в переработке научного буржуазного наследия, и эта задача возлагается на Социалистическую Академию:

„Основной задачей Социалистической Академии по отношению к общей системе компросвещения должна быть научно-исследователь-

ская работа в области теории и практики марксизма и превращение в марксистский научно-методологический центр, руководящий переработкой всего научного наследия буржуазии на основах диалектического материализма^а.

Идеи, за которые 5 лет неустанно борется Пролеткульт, начинают находить практическое воплощение в жизни.

О КЛАССОВОМ ПОДХОДЕ К ПРОБЛЕМЕ НАУЧНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ТРУДА.

Возможен ли классовый подход к проблеме научной организации труда? Если возможен—в чем он заключается?

При капитализме мы имеем такую организацию труда, при которой интересы самого производителя-работника в расчет не принимаются. Предприниматель-капиталист заинтересован исключительно в наибольшем использовании рабочей силы; сам рабочий рассматривается, как ее носитель.

В таком случае буржуазная научная организация труда может сводиться к максимально-высокому использованию рабочей силы, т.-е. к извлечению из работника наибольшего количества прибавочной стоимости.

Возможен и диаметрально противоположный принцип: подходить к НОТ „изнутри“, исходить из интересов самих производителей, рассматривать проблему с точки зрения труда и поэтому считать научной такую организацию, для которой решающим критерием явилось бы вначале максимально-бережное отношение к рабочей силе, а затем ставились бы задачи ее сохранения, дальнейшего роста, повышения квалификации и т. д. Иначе говоря, регулировалось бы не только расходование рабочей силы, но и ее восстановление и развитие, забота о работе сливалась бы с заботой о работнике.

Два указанных подхода получают свое в высокой степени характерное отображение в самом расчленении проблемы на научную организацию, с одной стороны, „труда“, с другой—„производства“.

Это расчленение свидетельствует об определенном сосуществовании двух, повидимому, различных проблем, говорит о двух рядах явлений, необязательно связанных между собой, тем более соподчиненных друг другу. Явление вполне закономерное для капиталистического общества с его классовыми антагонизмами и борьбой.

Это сопоставление, или противопоставление интересов труда интересам производства—в значительной мере остается в силе для капитализма и до конца оно неустранимо для любой сметанной формации. Лишь при социализме это противопоставление труда производству отпадает: оба момента сольются в понятие более общее, быть может, такое, как организация культуры.

Однако, в настоящее время представляется существенно важным расширить содержание понятия научной организации труда далеко за пределы организации только трудового акта. Это расширение соответствует второму, более позднему, периоду развития рабочего класса.

В течение первой фазы рабочий класс вынужден бороться скорее за элементарные условия самосохранения,—он подходит к труду со стороны самозащиты,—чем выдвигает в этой области самостоятельные творческие задачи. На следующей, более поздней ступени, в меру своего реального участия в организации производства и даже до этого, когда он лишь готовится к выполнению своей исторической миссии, организации социалистического производства,—пролетариат вынужден всем ходом вещей расширять проблему организации труда до более общего понятия—организации производства, если условно принять, что труд включается в понятие производства, как основной, образующий его элемент.

Таким образом, пролетарская точка зрения на НОТ, в отличие от буржуазной, с одной стороны, выделяет интересы самого труда, а не организующего его капитала, как решающий критерий, с другой—рассматривает научную организацию труда и производства, как единую, целостную задачу.

Таким образом, в сферу ее деятельности входят проблемы не только психо-физиологии труда, но также и технические, управленческие, и т. д.

Следующим признаком, по которому можно разграничить два подхода к проблеме НОТ, является поле его применения.

Типично буржуазным полем действия НОТ является единичное предприятие или группа таковых, находящихся под единым техническим финансовым руководством: это—естественная база для буржуазной НОТ.

Тут отчеканенно точно может быть организован процесс работы: тщательно подсчитаны все факторы производства, оборудование, количество машин, сырья, рабочей силы,—зафиксирована строгая соотносительность всех элементов с количественной и качественной стороны, установлена закономерность в их использовании в пространстве и времени, строго взвешен, задуман и проведен технологический процесс в целом, и т. д.

Однако, все это принципиально не выходит за пределы единичного предприятия. „Над проблемами организации труда и производства упорно работает мысль и практика передовых стран Европы и С.-А. Соединенных Штатов; однако, за немногими исключениями, и до позднейшего времени,—в основном, объектом ее исследования и воздействия является единичное предприятие или отдельные элементы

его". Иногда объектом анализа может быть целая отрасль промышленности,—но и тогда постановка проблемы принципиально не выходит за пределы, хотя и большой, но все же частичной задачи.

Мысль практика и теоретика может быть направлена также на изучение мельчайших деталей трудового процесса: он может систематически, неуклонно со своеобразным вдохновением все глубже расчленять сложный комплекс трудового процесса на образующие его „элементы-молекулы“, разлагая последние дальше на „производственные атомы“, фиксировать анализ на элементах движения, учитывать кратчайшие отрезки времени; но, так или иначе, рассматриваемая под буржуазным углом зрения научная организация труда по существу не выходит за пределы частичных задач, никогда не подымаясь до целостного решения целостной задачи.

Было бы, однако, большим недоразумением, признавая эти задачи „буржуазными“, считать их ненужными, а тем более вредными. Чрезвычайно многое из буржуазной НОТ—особенно из сферы техники—входит в пролетарскую, как ее составной элемент.

Желательно подчеркнуть лишь принципиальный момент расширения базы для НОТ—далеко за пределы единичного предприятия. Где же его границы? Где поле деятельности пролетарской НОТ?

В самом общем виде можно сказать, что оно всецело совпадает с полем сотрудничества пролетариата. Каковы же его пределы?

Для начального периода капитализма можно было условно утверждать, что в основном оно ограничено рамками национально-государственного масштаба; для позднейших периодов, особенно полосы финансового капитализма—оно развернулось до масштаба мирового. По аналогии с фетишизмом индивидуального предприятия, надо считать иллюзией, фетишем существование самостоятельного, самодовлеющего производства, протекающего в рамках изолированного государства. Об этом в достаточной мере можно судить по значительной неуравновешенности современного хозяйства после разрыва мировых связей за время войны и революции.

Реальностью является теперь мировое хозяйство, хотя политически в силу исторических условий оно может состоять из отдельных „самостоятельных“ государственных образований.

Факт интернационализации мирового производственного процесса является исходным моментом для фиксирования предельного поля применения НОТ—если подходить к последнему с точки зрения интересов пролетариата, развернуто трактуемых.

Таким образом, задача сводится не только и не столько к научной организации „технического разделения труда“ внутри предприятия, как бы разносторонне и глубоко оно ни проводилось, а к

тому, чтобы создавать предпосылки научной организации „общественного разделения труда“.

Марксова политическая экономия вскрыла сущность капиталистического способа производства, раскрыла тенденции его развития в сторону социализма, но не ставила перед собой конструирования полужительно-творческих задач.

В меру роста самого пролетариата, расширяются его задачи во всех областях его практики и теории, в том числе, и в первую очередь—производственных.

Таким образом, пролетарская НОТ, естественно, включает в себя и проблемы экономические, вопросы научной организации процессов сотрудничества, коллективного творчества, управления, распределения и т. д.

В конечном итоге, задача может расширяться до пределов мировой планомерной, социалистической организации производства, если формулировать проблему в наиболее общей и универсальной форме.

Сюда же следует отнести вопросы, связанные с анализом методов, применение которых может содействовать наиболее экономному использованию данной наличности производительных сил.

Еще разнообразнее—и зачастую сложнее—задачи, выдвигаемые перед НОТ нашей действительностью.

Возьмем наудачу такие, как-то, следует ли и дальше распылять производство или, наоборот, на основе роста производительных сил страны и благоприятной политической конъюнктуры целесообразнее вновь собирать производство в более значительные и мощные объединения.

Решить вопрос о том, для каких отраслей правилен первый путь, для каких—другой.

Могут возникать и другие частные вопросы—о том, на основании каких признаков целесообразно организовывать тресты: по признаку производственному, территориальному, или смешанному, как это имеет место в действительности.

Еще более общие и принципиально сложные вопросы возникают в силу сосуществования у нас хозяйственных структур разного типа: как сочетать рационально полуплановое хозяйство национализированной крупной промышленности с распыленным земледелием в обстановке развивающихся товарно-меновых отношений?

И дальше. В какой последовательности следует восстанавливать отдельные звенья государственного механизма? Следует ли начинать с „управления“, усовершенствования государственного аппарата и, в первую очередь, с его контрольно-инспектирующих звеньев (РКИ), или идти по пути непосредственного дальнейшего развития производительных сил, исходя из учета того, какие звенья всего механизма

являются наиболее отстающими и поэтому задерживают поступательно прогрессивный ход других? Не следует думать, что это вопросы только „экономические“ и не должны входить в НОТ. Марксистская НОТ включает в свою конструкцию „экономические проблемы“, как составную часть.

Следующим признаком классового подхода в НОТ является применение исторической точки зрения. Свои первые формулировки т. н. „научная организация труда“ получила в работах Тэйлора лишь в конце прошлого века. Но совершенно очевидно, что и до появления этих работ реально на практике существовал не только труд, но и его научная организация. Она лишь имела свои специфически-исторические формы. С развитием производительных сил, основы изменения общественной структуры, меняются и методы организации труда. В специфических формах протекал труд и его планомерно-сознательная организация при ремесле, мануфактуре, в промышленном предприятии раннего классического капитализма, иначе он организован теперь на передовых заводах Германии или Америки.

Принципы, развернутые Тэйлором и его школой, являются лишь особой, специфически буржуазной формой их проявления в условиях высоко-развитого капитализма. Поэтому ошибочной и не марксистской точкой зрения следует считать утверждение, что Тэйлоризм является „искажением“, „гримасой“ какой-то вообще бесклассовой „научной организации труда“. НОТ, как и любая другая дисциплина, имеет своим источником общественный процесс труда и служит орудием его дальнейшей организации, и качество этого орудия в конечном счете определяется материалом, его назначением содействовать в одном случае процессам научной организации буржуазного производства, в другом—социалистического.

ИСКУССТВО

ИСКУССТВО В РЕВОЛЮЦИИ И РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ.

(Эстетическое потребление и производство).

Если сейчас внимательно взглянуть в то, что происходит в русском искусстве, во что выливается деятельность работников искусства в России и за рубежом, то резко бросится в глаза удивительная сплоченность сил на правом фланге живописцев и писателей.

Достаточно мельком проглядеть русские эмигрантские журналы, чтобы за ярой ненавистью к творцу новой, Советской России, „красному хаму“, как они называют работников революции,—усмотреть соболезнующие вздохи о великих писателях и художниках, о хороших книгах в уютных квартирах, о том, что интеллигенция—соль земли. Все „великие“—и Толстой, и Пушкин, и Врубель, и Рерих—выдвинуты, как тяжелые орудия, этими ублюдками в защиту „великого прошлого“ (проще говоря, „доброе старое время“).

Эта зарубежная клика стоном стонет над русским балетом и Художественным театром, утешающими заграничных обывателей. Со строк этих журналов не сходят разговоры о „чарующей сказке“, о „мире грез“, куда театр, картины и стихи уводят истомленную повседневностью душу читателя и зрителя. „Вечные красоты“, и такие же „истины“, и их незыблемость—подкрепляются ссылками на расцвет религиозных настроений по России, и все неотвязней делаются мечты об этой пряничной России, России ресторанных цыганских романсов, золотых куполов, пирогов, троек, обывательских перин и благоутробного благополучия.

Я бы не стал упоминать об этом явлении, если бы оно имело место только среди эмигрантских кругов.

Там нехай мертвые погребают своих покойников.

Нет—единный фронт эмигрантского искусства имеет свой цепкий фланг в России. В России, быть может, скромнее и осторожнее, но также упорно под покровом НЭП'а, изо в сех нор лезет нечисть, решившая, что революции пора сдохнуть, (точно эта революция нечто вроде сквозняка, который можно прекратить, закрыв форточку), что пора снова призвать „великие светлые тени“ российской (читай—буржуазно-

интеллигентской) культуры, что довольно говорить о человеке в связи с титаническими усилиями производственного коллектива,—человек—это звучит гордо и само по себе; сила в быте—во власти вещей и привычной обстановке над человеком,—одним словом, да здравствует обыватель и домашний уют, да здравствует наше бессмертное прошлое; слава в вышних богу (он вывезет), на земле мир и в человеках благоволение—моя хата с краю, ничего не знаю.

Запевалой на этом реакционном фланге является Петербург, этот обнищавший „спец по традициям“ великого „русского искусства“.

И опять-таки, быть может, не стоило бы писать и об этих группах, если бы они в обстановке нашего переутомленного дня не проявляли большой живучести, если бы за ними не чувствовалось поддержки каких-то сплоченных настроений, выразителями которых они являются.

С другой же стороны, на революционном фланге разведчиков, связавших дело революции с делом искусства, чувствуется некий разброд, несогласованность.

Когда встречаешь у ответственных руководителей революционной печати довольноные заявления о том, что де у нас есть, наконец, „советский быт“, когда Андрей Белый, мистик, является вдохновителем пролетарских поэтов, когда волной нарождается беллетристика, пишутся романы и повести, „отражающие“ революционные эпизоды и чувствования, становится ясным, насколько мало сделано для того, чтобы систему переоценок, выдвинутых революцией по отношению ко всем областям жизни, применить и к искусству. Не надо забывать—мы вступили в период, когда в сознаниях должны откristаллизоваться те мысли и чувствования, которые составят подлинное „завоевание революции“. Сейчас фронт идеологической организации человека есть серьезнейший фронт. И в этом направлении нужна такая же напряженная „борьба за сознание“, которая в политике и экономике ведется „за бытие“. Мы не принадлежим к тем фаталистам, „упрощающим“ марксизм, которые полагают, что сознание придет „само собой“ с изменением производственных форм. Нет, каждое просветляющее революционные задачи знание и каждое усиливающее революционную деятельность чувствование мы относим к числу, пусть производных, но активных факторов, перерабатывающих человека и ускоряющих нашу продвижку по пути к созданию „мировой коммуны производителей“.

Если это так, то в первую очередь должен быть с наивысшей четкостью поставлен ряд основных вопросов в том лагере искусствостроителей, для которых революция не случайный эпизод, не „кирпич на лысину с карниза“.

Революция—объективно—это исторический процесс смены классовых руководств, сопряженный с резким ускорением темпа смены общественно-экономических форм, а субъективно—осознание новых задач и приемов их выполнения индивидуумом, организуемым под углом зрения интересов коллектива.

Не есть ли искусство один из производственных процессов в ряду других производств? В каких отношениях стоит искусство в жизни, какова его роль в ней?

Имеют ли произведения искусства ценность абсолютную или же подчиняются принципу относительности, заложенному в марксистской диалектике? Чем вызывается производство эстетических продуктов (произведений искусства) и чем обуславливается потребление этих продуктов коллективом?

В каком направлении это производство и потребление должно развиваться с точки зрения коммунизма? Исчерпываются ли задачи революции в области искусства изображением и отображением, или же перед искусством ставятся задачи организационные и конструктивные, которые невыполнимы в формах, бывших до сего времени? Что революция диктует изменить в принципах „формы и содержания“?

В какой мере искусство нашей революции является в то же время и революционным искусством, т.-е. перестраивающим свои методы и приемы на новый лад во исполнение новых задач?

Вот немногие из тех вопросов, которые требуют самого честного внимания к себе со стороны тех, для кого всякая деятельность людей, (а в том числе и искусство), должна быть подчинена основному организационному заданию.

Нужно признаться, что вопросы эти, хотя и ставятся они далеко не впервые, мысль строителей новой жизни как-то обходила. Эти вопросы не стали центральными пунктами сражений старой и новой эстетических идеологий. Ставились они отрывочно. Редко прорабатывались вглубь, а чаще всего от них просто отмахивались, предпочитая идти ощупью, ориентируясь не столько на „творимое грядущее“, сколько на то же „культурное вчера“. Получалось нечто вроде схоластического спора начетчиков: библия (старая культура) была одна и для революционеров и для реакционеров, спор же шел лишь о том, в чью сторону повернуть на критических рычагах дышло этой библии.

Итак, вопрос идет о том, чтобы заострить наши позиции и сделать схватку с возрождателями старых эстетических вкусов определенной и активной.

Как же разрешались вопросы об искусстве и его отношении к жизни в период напряжения революционной волны теми, кто фактически руководил использованием революционной энергии?

Существуют лозунги: искусство всем! Искусство в массы! Искусство на улицу!

Лозунги эти в достаточной мере неопределенны, если принять во внимание, что в искусстве есть две стороны: закрепление в материале личных переживаний и чувствований (творчество) и действие созданных форм на психику людей (восприятие).

Эти две стороны в обстановке буржуазного общества распределяются между двумя различными группами. Группа воспринимающих—пассивная аудитория, люди, отдавшие большую часть жизни бессмысленно используемому, нелюбимому труду—стремилась заполнить свой досуг занятием, доставляющим радость, интерес, подъем настроения при минимальной затрате энергии. Люди искали, куда бы им уйти от монотонной и приевшейся обыденщины. И на помощь им приходили живописцы, поэты, музыканты, актеры. Под маркой поучения, усовершенствования, надмирных духовных прозрений, людям рядом с их собственной жизнью, приемлемой, хотя и с нытьем, но беспрекословно, преподносилась другая, выдуманная жизнь. Люди уводились в другие эпохи, в иные обстановки, в вымыслы. Искусство было фокусом почти гипнотического характера, оно было наркотиком, создававшим в человеческом сознании рядом с действительной жизнью другую жизнь, пусть призрачную, но тем более привлекательную.

Художник становился магом, чародеем, одаренным свыше, проревателем и прорицателем. Его мастерство в обработке материала именовалось „гениальностью“—слово, в которое вкладывался некий чудодейственный смысл. Против такого искусства возражало реалистическое и натуралистическое искусство, задачей которого было отображать жизнь, как она есть. Но это второе направление вырождалось в фотографирование, в иллюстрацию к науке о быте и истории общественного движения. Реализм и натурализм брали только то, что уже есть, и поэтому плелись в хвосте жизни, часто ее систематизируя, но отнюдь не организуя в направлении желательных форм.

Надо отметить движение в искусстве, которое, направляя все внимание художника на материал, ему данный, и способы его обработки и размещения (композиции), подготавливало в своих лабораториях методы сознательного и целесообразного пользования этим материалом (слово, цвет, звук, твердые материалы). Главная ось этого движения проходила через левые группы, ставившие целью выработку активной и мастерской человеческой психики.

Психология человека-работника уже намечалась на пороге революции. Ее свойства—постоянно радостная напряженность преодоления хаотических и носных явлений, неустанная выработка новых способов организации

Однако, в большинстве случаев, революционной считалась не та работа в области искусства, которая сводила искусства в ряды обычных производственно-организационных процессов наиболее целесообразного использования языкового, красочного, пластического и музыкального материала. Революционность в творчестве обыкновенно сводилась к использованию в произведении революционного сюжета и образа. Поэтому-то революция в творчестве поэтов и художников нашей эпохи оставалась „событием“, о котором пишут, которое описывают. Это явление называется революционным тематизмом. Меняется только тема, все остальное остается от старого изолированного от жизни или плетущегося за нею искусства.

Человек только что в размерно метрических обстоятельных строках воспевавший звездную ночь, цветочные ароматы или свою грусть и тоску, начинает воспевать революцию: знамя—пламя, пожарищ—товарищ.

Опять, точно в паноптикуме, людей водят посмотреть на революцию сквозь окошечко стиха. А в то же время, рядом с искусством, и почти независимо от него, рождается целый новый язык—эссе-фесер, совдеп, чека, сорабис—смелый, экономный. Ораторская трибуна вышвыривает в людей меткие характеристики, словечки, остроты, лозунги. Разве важно то, как превознесет человек революцию? Существо, ведь, другое—как он сквозь нее по-новому увидит, почувствует, назовет все окружающие его предметы. Материалистическая диалектика, придавая всем вещам и явлениям служебную роль, поскольку эти вещи или явления практически оправданы, не коснулась искусства, за которым и во время революции осталась его молитвенно-украшательная функция. Поэт оказался в роли попа, пошедшего в прежний храм служить прежнюю литургию, и только, вместо Христа, стал поминать Маркса.

Правда, был выдвинут принцип агитационного искусства, т.е. использования произведений искусства в практических целях убеждения, поучения, напоминания. Но и тут забыли две вещи: 1) почему агитационное стихотворение и плакат должны „приказывать“ сильнее, чем резолюция, приказ, чертеж и схема; и 2) не умаляется ли сила агитации построением стихотворения в прежних формах, предназначенных для увода человеческого внимания от данного практического момента.

Ведь, стихотворение продолжало быть стихотворением, плакат—картиной, т.е. изолированными эстетическими организмами. А вся область живой человеческой речи оставалась нетронутой и продолжала коснеть в тусклости и невыразительности. Мы узнавали из стихов, что революция—великая, красная, мировая; что она—шквал, взрыв, святая и т. д. Но мало кто показал нам, какими словами

именует человек, озаренный революцией, все окружающие его вещи: камни, солнце, тело свое, травы, металлы, любовь, инструменты? А, ведь, в этой перелицовке своего отношения ко всему миру и лежит предпосылка революционного творчества.

Теперь—о другой стороне искусство-производственного процесса—коллективным потреблении произведений искусства.

Казалось бы, касте спецов, которые откуда-то, чуть ли не с неба, в „порывах вдохновения“ низводят священный огонь выразительных слов и образов, краско- и звуко-сочетаний,—этой касте должен бы притти конец с революцией. Каждый может и должен выразительно говорить, двигаться, окрасить все вещи выразительной окраской, в каждую производимую им вещь внести тот максимум точности, четкости, целесообразности, которыми до сего времени располагали отдавшиеся этому делу спецы—искатели форм—работники искусства. Вспомним: каждый человек в детстве рисует, танцует, выдумывает меткие слова, поет. Почему же, выросши, он только изредка ходит полюбоваться „творением“ художника, будучи сам крайне невыразительным? Не коренится ли это явление в условиях капиталистического труда, где трудовой процесс есть проклятие, и человек рвется к минутам досуга? Нормальна ли такая потеря человеком своего активно-художественного инстинкта, превращая его из мастера-производителя в зрителя-потребителя?

Искусство всем! Этот лозунг должен был бы означать высшую меру мастерской гибкости человека во всех его практических действиях—говорит ли он, строгаёт ли, или точит, убеждает аудиторию, или командует армией, идет по улице, или шьет платье. Радость превращения сырого материала в некоторую общественно-полезную форму, сопровождаемая умением и напряженным поиском наиболее целесообразной формы—вот, чем должно было бы стать это „искусство всем“. Каждый должен быть художником, совершенным мастером в том деле, которое он в данный момент делает.

А вместо этого, вместо осознания социалистического трудового процесса, как единственно радостного и нужного, людям дается то же параллельно жизни растущее искусство. „Искусство всем“ оказывается лишь демократизацией старого искусства. Предметы художественного творчества делаются доступными по возможности всем: концертные залы, театры, картинные галереи заполняются трудящимися массами. Люди снова „погружаются в созерцание“, „сопереживают“,—вместо того, чтобы воспринять стихотворение, как первый опыт организации живого человеческого языка, требующий сотворчества; театр—как первый побудитель к ритмике совместного строительства жизни и т. п.

Демократизация же искусства, наоборот, привела к тому, что произведения, уводившие в „мир искусства“ прежних хозяев жизни, становились мягкими диванами для ее новых хозяев—пролетариев. Привитая буржуазной средой и ненавистным трудом привычка искать заполнения досугов в художественном созерцании, погружении в обаяние стиха, мелодии и танца—укреплялась.

Разве нет у нас ответственных вправителей мозгов в области „революционного“ искусства, которые, например, о театре говорили, что он есть „способ заполнения досуга пролетария, уставшего от трудового дня“. Надо помнить, что проклятие подневольного труда действительно рождало в свое время такую потребность. Оно же предрасполагало к восприятию той мути „буржуазной культуры“, которая прививала пассивность и созерцательность: искусство было лучшим уводом людей от повседневной канители в миры иные. Возьмем Америку,—там колоссальнейшая организация, „Христианский Союз Молодых Людей“, содержится на средства капиталистов и имеет целью частью религиозное, а частью эстетико-созерцательное заполнение досугов трудовых классов, чтоб создать в них психологию устойчивого мещанского довольства. К этому ли мы стремимся?

Демократизация искусства в том виде, как она проводится, имеет разве что одно положительное свойство—это служить образовательным целям, ознакомить массы с эстетическими проявлениями предыдущих поколений; подлинное же „искусство всем“ должно заключаться вовсе не в превращении всех людей в зрителей, а наоборот—в усвоении всеми тех качеств и того умения строить и организовать сырой материал, которое особенно свойственно было спецам искусства. Это—во-первых. Во-вторых же — в вовлечении всей массы в тот процесс „творения“, которым до сих пор „священнодействовали“ одиночки.

Наша практическая жизнь, в ее движении, подъемах и падениях, открытиях и катастрофах, радостях и несчастьях, — наша жизнь, в процессе обобществления производства и потребления заставляющая отдельные единицы слипаться в гранитные глыбы коллектива,—наша жизнь в целом есть единственно важный и существенный сюжет, около которого должно организоваться слово, звук, краска, материал и человеческое действие.

В связи с революцией и открывающимися в ней перспективами, должен быть поднят и рассмотрен вопрос об искусстве, как эстетическом производстве и потреблении, о взаимоотношениях искусства и жизни. Жизнь практическая должна быть окрашена искусством во всех своих проявлениях ежеминутно. Каждый должен стать художником-строителем этой жизни. Может быть, у нас пропадут стихи, как фейерверки поэтовых прозрений и перевоплощений, они останутся, как показательные станции реконструкции языка. Центр же тяжести искусства бу-

дет в самой жизни—в линиях и формах ее вещей, в языке, на котором говорят повседневно, в звучаниях фабрик, заводов, портов, улиц, тракторов и рабочих собраний. Все на потребу человека—таков завет революции. Не совершенные произведения искусства должны приковывать внимание строителей жизни, а совершенный человек, полный организаторской гибкости и воли к преодолению препятствий, лежащих на пути к полному овладению жизнью.

В этом направлении намечается сейчас наука об искусстве, окрашивающем собою все производственные процессы, к наибольшему совершенству, продуктивности и радости которых нас ведет социальная революция.

ИСКУССТВО И ПРОИЗВОДСТВО.

1. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАНУФАКТУРЫ КОРОЛЕВСКОГО АБСОЛЮТИЗМА.

Эпоха мануфактурного капитализма создала крупные буржуазно-феодалынные монархии с дворянской верхушкой во главе. Общественное производство стало окончательно производством на рынок, а остатки социально-организованного быта уступили место быту индивидуально-семейному.

Художнику-ремесленнику делать здесь было нечего: ремесло не могло конкурировать с мануфактурой, в мануфактуру же путь был закрыт. Буржуазия не интересовалась, да и не могла интересоваться, художественным изобретательством; на рынке господствует не потребительская, не конкретная стоимость, а стоимость меновая. Иначе говоря, буржуазные организаторы производства заботились лишь о количественной стороне продукции (максимум экономии, выделки и практической годности). Мало того: мануфактура настолько вытеснила ремесло, настолько стала командующей формой производства, что во-первых, подавляющая масса рыночной продукции поставлялась мануфактурой и, следовательно, за ремеслом оставался узкий круг потребителей; во-вторых, ремеслу пришлось равняться по мануфактуре, понижать квалификацию выиду большей себестоимости ремесленного производства и, наконец, вырабатывать такие формы предметов потребления, которые удовлетворяли бы рынок, а значит котировались бы с форм нового рыночного повелителя—мануфактуры. Все эти условия сделали для художника невозможной более или менее развернутую работу ни в мануфактуре, ни в ремесле.

Кроме того, постепенно сводился на нет старый заказчик—город. Во главе городов стояли теперь чиновники государства, коллективный быт прежней общины распался, организовать было нечего и художник, по существу являвшийся когда-то организатором быта, больше непосредственной связи с ним не имел,—его ждал новый царь общества: стихийный, безразличный и безличный рынок с его всемогущим шаблоном.

Оставался один единственный островок организованного быта: королевский двор, хранивший родовые традиции феодальной аристократии, планомерно регулировавший свое социальное бытие и нуждавшийся поэтому в сознательном материальном оформлении этого бытия, т.-е. в искусстве. Помимо потребности, существовала и возможность,—огромные денежные ресурсы, без которых немислима была бы художественная мануфактура. В самом деле: поскольку такого рода производство, в виду его крайней дороговизны и невозможности поэтому конкурировать с обычными мануфактурами, не могло рассчитывать на массовый рыночный сбыт,—поскольку такого рода производство неизбежно становилось единичным и должно было целиком вылиться в производство роскошных уникалов,—постольку от него нечего было ждать прибыли. Художественная мануфактура стала мануфактурой субсидируемой, она поступила на содержание к государственной казне, а ее общественное значение ограничивалось обслуживанием феодальной властвующей верхушки.

Во главе этого королевского художественного производства стояли королевские же художники.

Придворные художники существовали и раньше, в эпоху ремесленных форм производства, но теперь их положение в производственном процессе резко изменилось: если ремесло, т.-е. индивидуальная техника, позволяло художнику быть одновременно и организатором и исполнителем, то теперь, в коллективном производстве мануфактуры непосредственное участие художника должно было прекратиться. Он стал над производственным процессом в качестве только организатора; поскольку мануфактура сохраняла ручное ремесло, постольку материальное сотрудничество между художником и многочисленным кадром его помощников, мастеров и подмастерьев, было возможно; однако, художественные замыслы художника претерпели сильное изменение. В эпоху торгового капитализма художник устранился из системы общественного разделения труда, но технически он еще ничем не отличался от любого производителя материальных ценностей. Теперь же художник ушел и из системы технического разделения труда. Если в первом случае последовало насилие над материалом и отделение материала от формы, то во втором случае наступило полное торжество формы над материалом. Личный вкус стал диктовать свою волю социальному делу. Художник считался не с производственной квалификацией вещи, а с ее потребительской субъективной оценкой,—он не строил, а писал эскизы, выдумывал украшения, узоры, орнаменты.

Правда, вкус художника не был еще произволен,—художник, как я указывал, был обслуживателем феодальной аристократии и ее потребностям подчинял свою волю, но если обратиться к этим потребностям, то выводы станут убийственными для художника.

Феодальная аристократия мануфактурного периода была вырождающейся группой полу-паразитов; ее организаторские, общественно-необходимые функции были минимальные. Королевский двор все более и более превращался в обременительный привесок к государству; его быт был не социально-организаторским бытом, а бытом праздной и веселящейся камарильи. Организация такого быта не могла преследовать никаких утилитарных задач, естественной целью была демонстрация классового господства. Быт организовался постольку, поскольку было необходимо внешне возвысить, возвеличить его над обществом; иначе говоря, быт свелся к этикету, к парадному церемониалу,—это была форма ради формы, роскошь ради роскоши, голое зрительное наслаждение, своего рода эстетический разврат.

Единственной организующей силой, тем формальным стержнем, без которого немислим никакой стиль, была родовая традиция феодалов, вырождавшаяся из когда-то целесообразного ритуала в показную декорацию. Естественно, что центр тяжести художественного производства перенесен был туда, где господствовало украшение. Художники создавали себе славу на изобретении стенных ковров (гобеленов), кружев, лент, росписей фарфоровой посуды, мебельных тканей, манжет, фижм, воротников и т. п. Изобретение это было еще возможно; потому что художественное производство и общественное производство строились на одной и той же мануфактурной технике. Благодаря этому, технический прогресс, имевший место в общественном производстве, побуждаемом рыночной конкуренцией, немедленно использовывался в производстве художественном; это было единственной опорой эволюции тогдашнего стиля: никакое художественно-формальное развитие немислимо без технического творчества. Но, так как в данном случае техническое творчество привносилось извне, а художнику оставалось только творчество внешних форм, то разлад между формой вещи и ее конструкцией был не только следствием тогдашней организации художественного, производства, но и ее неизбежным условием. Точно так же, как феодальная аристократия представляла собою к концу XVIII столетия декорацию государства, золотом прикрывавшую от неосторожных взоров структурный развал страны,—ее искусство было декорацией вещей, социально-бытовой смысл которых сводился почти к нулю, а техническая конструкция—к бешеной и анти-утилитарной растрате материала.

Буржуазия либо негодовала, либо в лице своих верхушечных финансовых слоев рабски-безвкусно копировала аристократию, имевшую, по крайней мере, одно: наследственную строгость и выдержанность вкуса.

Промышленный переворот конца XVIII столетия, машинная техника и господство буржуазии положили конец и этому последнему

ковырю художественного производства. Наступил век стилизаций и прикладничества.

2. ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО МАШИННОГО КАПИТАЛИЗМА.

Художественные мануфактуры продолжали существовать и в XIX-м веке, но уже в ином виде. Прежде всего уменьшилось их число: круг потребителей сузился до крайнего минимума. Тем не менее, каждое государство считало своим долгом покровительствовать „процветанию“ вырождавшегося искусства и для этой явно показной цели содержало две-три мануфактуры.

В то самое время, когда общественное производство оперлось на прогрессирующую машинную технику, искусство, „священное“ искусство продолжало довольствоваться жалкой отсталой техникой мануфактуры. Произошло это оттого, что машина окончательно убрала художника-ремесленника из технического процесса обработки материалов, и организатором новой фабрики мог быть кто угодно, но только не художник. Там же, где искусство еще претендовало на организаторские функции, оно должно было мириться с мануфактурой,—положим, иная техника и не признавалась: машина была объявлена душительницей „свободного“ творчества.

Результаты не замедлили сказаться: художественная мануфактура оказалась неспособной на эволюцию, ни даже на сохранение прежней квалификации.

Дело в том, что всякий формальный прогресс есть функция от прогресса технического. Раз мануфактура стала оранжерейной, раз никакая сила не толкала ее к техническому совершенствованию, раз техническая эволюция перешла в сферу механизированных процессов производства,—мануфактура не могла не стать застойной. Она беспомощно топталась на месте, используя в 19-м веке технику 18-го века.

Уже по одному этому никакая массовая продукция, это единственное условие процветания предприятий в развитом капиталистическом обществе, не была возможна. Но как бы ни была мала художественная продукция, она имела бы некоторый успех, если бы у нее существовали бы конкретные социальные задания. Их, однако, не было и не могло быть. Прежняя мануфактура обслуживала строго определенный, фиксированный быт феодальной аристократии,—в 19-м веке его уже больше не существовало; последние коллективизированные обломки быта были сметены Великой Французской Революцией.

Во главе государств стояли буржуазные парламенты, а короли стали такими же буржуа, как и их министры или банкиры. Родовые традиции исчезли, быт стал анархо-индивидуалистическим, а его де-

корирование (о конструктивной организации не могло быть, конечно, и речи) зависело теперь от личного субъективного вкуса каждого из потребителей искусства.

Таким образом, ни производственный фактор, ни потребности быта не могли больше социально и объективно руководить работниками художественной мануфактуры. Другими словами, художественная мануфактура потеряла возможность строить самостоятельные, коренящиеся в окружающей ее среде формы,—она оторвалась от общества и повисла в воздухе. Она снабжала своими изделиями крупных фабрикантов, представителей умирившей землевладельческой знати, работала для за-границы, наполняла музеи, удовлетворяла стремление окружить себя „шиком“ всевозможных биржевых выскочек.

Формы ее производства больше уже не определялись ни техническими, ни социально-бытовыми задачами,—формы эти зависели теперь исключительно от вкуса художников, случайно получавших доступ в мануфактуру. Художники стали окончательно внешним элементом по отношению к производству и занимались тем, что выдумывали всевозможные формы. Но, так как самостоятельных, органических форм они создавать не могли, то им пришлось брать эти формы напрокат у прошлых, органических эпох и переделывать их по своему производству. Мануфактура стала производить ковры под 17-й век, вазы под античность, мебель под Ренессанс и т. д.

Попадая в частное жилище, такие вещи оказывались случайными, выделенными из быта, становились предметами выставочного порядка. Если в эпоху королевского абсолютизма художественная утварь служила постоянным оформлением быта, то теперь, не связанная с практикой жизни ничем, она превращалась в предмет роскоши, в „редкость“, которая существовала не для постоянного употребления, а для вида. Вазы ставились в стеклянные шкафы, тарелки вешались на стены, ковры и материи хранились в сундуках, с тем, чтобы вылезать на свет в торжественных случаях. Нет поэтому ничего удивительного, что мануфактура все больше переходила к выделке так называемых „безделушек“, одно название которых свидетельствует об их роли в буржуазном быту. Искусство стало сплошным издевательством над смыслом и целью производства, над трудовой деятельностью человека.

* * *

2—3-х мануфактур на государство с количественно ничтожной выработкой не могло, конечно, хватать для обслуживания всего буржуазного общества. Между тем, эстетические потребности у него продолжали существовать, и удовлетворить их могло только массовое производство с новой машинной техникой.

Что касается до многочисленной мелкой буржуазии с ее бытовым традиционализмом и консервативностью, то ее потребности организовались „принятым“ шаблоном: цветочками на блюдечках, ласточками, горошинками на платках, розами на занавесках и т. п. Поскольку капиталистическая промышленность стремилась обеспечить себе покупателя, постольку она должна была считаться с этой вкусовой традицией. При фабриках работали особые мастера-рисовальщики, изготовлявшие узоры и т. п. по установленному штампу установленными застойными приемами. Ни о каком художественном прогрессе тут не могло быть и речи.

Оставался, однако, еще значительный слой средней и крупной буржуазии, требовавший от машины большой художественной квалификации. Каждый порядочный буржуа хотел иметь в своей квартире „красивые“, „изящные“ вещи; каждый буржуа старался обставить себя, помимо обыденных, „просто полезных“ предметов, предметами, доставляющими „удовольствие“, „наслаждение“, и по возможности готов был тратить на это дело приличные суммы.

Само собой разумеется, что здесь на первое место выступала стоимость материала: золотые браслеты, кольца, брелоки, серьги, драгоценные камни и проч. изделия роскоши стали в эпоху капитализма объектами целого развитого производства.

Следующим критерием была „красота“ предметов, причем под красотой буржуа разумел те формы, на которых он воспитался, а так как эстетический вкус буржуазии организуется, во-первых, музеями старины, во-вторых, выставками картин или статуй, то „красота“ капиталистических изделий не могла не стать в полное противоречие и с задачами производства и с общей системой материального быта.

В самом деле.

Организаторами машинного производства были собственники и инженеры; первых интересовала прибыль, вторых — техника. Форма же продуктов не определялась никем и вырабатывалась стихийно. В тех же случаях, когда капиталист оказывался вынужденным вносить в производство „красоту“, ему не оставалось ничего другого, как приглашать художника со стороны. Но художников, выросших в производстве или даже близко знакомых с ним, больше уже не было. Господствующей формой искусства стало искусство станковое, индивидуалистическое (картина, статуя). Художник превратился в одиночку-ремесленника, работавшего на рынок и создававшего вне-утилитарные анти-производственные вещи; его творчество так же мало походило на общественный процесс производства, как какой-нибудь акварельный пейзаж на паровую машину.

Приходя в производство извне, воспитанный индивидуалистически, привыкший изображать, а не строить, — такой художник не мог

дать ничего, кроме чисто внешнего украшения уже готовых вещей; он „прикладывал“ форму к предмету („прикладное“ искусство), снисходил к вещи с высоты своего „вдохновенного“ величия. Он писал пейзажики на вазах, „импрессионистически“, (т.-е. подделываясь под живопись), раскрашивал блюда и т. д. Художник отнесся к вещи, как к полотну своей картины; целесообразность, назначение вещи, ее техническая квалификация оставались вне его поля зрения. Форма была для него самоцелью, а собственный индивидуалистический вкус—законом.

Когда же прикладник задумывался о стиле, то весь вопрос сводился для него к тому, чтобы одинаковым орнаментом (крестиками, квадратиками, кружками) покрыть снаружи различные предметы. В конце концов, он всегда предпочитал, если уж браться за производство (буржуазия считала это поле деятельности „низким“—„настоящим“ искусством признавалась изобретательная живопись: иллюзия ценилась выше реальности), то за производство кустарное, где, по крайней мере, его не стесняли никакие требования квалифицированной техники. Наоборот: машина все больше и больше предпочитала обходиться без посторонних, извне навязанных задач. Из организатора производительных сил человечества—искусство превратилось в их тормаз.

3. ТЕХНИЧЕСКАЯ ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ И ЗАРОЖДЕНИЕ НОВЫХ ФОРМ.

Начиная с конца 19-го века капиталистическое общество вошло в новую историческую стадию. Гигантский рост концентрации капиталов, рост и укрепление мировых связей, национализация транспорта, появление трестов и установление монополий внутринационального масштаба,—все это было проявлением постепенной и непрерывной коллективизации производительных сил человечества. Одновременно с коллективизацией производства, неизбежно должен был коллективизироваться и быт. Выросли огромные индустриальные города, сосредоточившие в себе небывалые сконцентрированные массы пролетариата. Труд интеллигенции все более становился трудом коллективизированным; банки, промышленные институты, государственные и муниципальные учреждения, торговые предприятия, технические лаборатории мало-по-малу превращались в такие же массово-коллективизированные организмы, как и заводы. Все большая область быта исторгалась из ведения отдельной личности и становилась социально-организованной. Прежде всего, разумеется, обобществление стало проникать в ту сферу, которая имела дело не с частными отношениями людей, а с отношениями общественно-трудовыми, т.-е. в сферу так

называемого производительного потребления. Сюда относятся все виды связи между людьми и затем вся область организации так называемых условий труда: транспорт, телефон, радио, канализация, провоз одежды и т. д., — весь быт, объединявший людей и заменявший функции индивидуального характера функциями характера социального.

Производство элементов материального быта этого нового типа не могло остаться, конечно, на прежней частно-хозяйственной стадии развития, не могло остаться анархо-случайным. Здесь требовалась не только минимальная организованность продукции, но и строжайшая ее нормализация. Трест, обслуживающий собственную железную дорогу, считался теперь уже не с рынком, а с конкретными потребностями быта (это стало возможным благодаря тому, что, во-первых, основная конкурентная борьба велась на внешних рынках и, во-вторых, велась не с помощью вывоза товаров, а, главным образом, вывоза капитала); он преследовал теперь не только цели менового порядка, но и порядка потребительского: экономия, удобство, максимальная гибкость, портативность, универсальность вещей, — вот, что начало занимать новых организаторов производства. То же самое происходило тогда, когда тресты устраивали целые города для рабочих и служащих, организовали свои магазины, конторы и т. д., или тогда, когда работа производилась по заказу государств или городов. Продукты производились непосредственно на потребителя и притом на потребителя коллективного. А вместе с этим перед производством стали задачи технически-изобретательского порядка в новой для него области: если раньше изобретательское творчество инженерии ограничивалось средствами производства (машины и т. п.), то теперь ей пришлось взяться за изобретение форм быта, и притом такого быта, который не имел никаких традиций, был совершенно нов и требовал поэтому освобождения от всяких повторений или внешних добавок, т. е. требовал революции материальных форм.

Но этого мало. Сфера производительного потребления отличается прежде всего строгой закономерностью своих функций. Такой же закономерностью необходимо обладают все те формы, которые появляются в результате коллективизации быта. Тут невозможен никакой индивидуальный произвол, никакой личный вкус, — тут все определяется объективными задачами строительства, не зависящими ни от отдельных потребителей, ни от отдельных производителей. Возьмем, например, современные городские уборные, ванны и души; до тех пор, пока каждая квартира самостоятельно обаводилась этими формами, они были либо архаичны, либо аляповато-случайны. С того же момента, когда крупные многоквартирные постройки объединили канализацию зданий, а затем и всего города, когда производство уборных и т. д. попало в руки массового производства, — наступила, во-первых,

унификация форм, во-вторых, их совершенствование: изменился материал, во главу угла был поставлен принцип целесообразности, была применена высокая техника и т. д. Формы стали современными и строго выдержанными; они не давали места ни для стилизации, ни для насилия над материалом во имя показной роскоши. Инженерам в процессе изобретательства надо было отрешиться от субъективных привычек, от любой эстетики; перед ними стояла точная задача, а в руках у них был единственный метод,—машинная техника; в результате получалась форма.

Так происходило везде, где потребности общества были коллективизированы и производительно ограничены. Характерно, например, что современная посуда создавалась, как посуда кухонная (алюминиевая), т.-е. в области производительного потребления, и впервые появилась в крупных гостиницах и ресторанах, т.-е. в местах потребления коллективного. Если обратиться к тому, что сделано современностью нового и органически-самостоятельного в мебельном деле, то придется указать на купе автомобилей и железнодорожных вагонов, на каюты трансатлантических пароходов, на кабинки аэропланов; наконец, на конторские бюро промышленных предприятий.

Особенно интересно положение костюмного производства; в быту буржуазия создала полный костюмный хаос и так называемую моду. И только опять-таки новейшие формы производительного потребления выработали самостоятельный тип костюма. Это, конечно, все виды прозодежды: костюм шоффера и летчика, куртка электромонтера, одежда спортсмена и т. д. Здесь повелевали не люди, а объективная целесообразность и высокая техника. Чрезвычайно любопытно, что шоффер и летчик оделись в армии, т.-е. в коллективизированной организации. Правда, до войны в армии царил пестроты и стилизация,—это было следствием армейского мирного быта, состоявшего из парадов и щеголяния шиком. Но достаточно было произойти войне, достаточно было военному быту подчиниться мертвой хватке практических боевых задач, и создался новый стиль,—стиль „хаки“, френча и т. д.

Укажу еще на телефонные аппараты, радиоприемники, электрическую арматуру, электрические горелки и т. п.

Всюду одно и то же: стиль начинается там, где кончается произвол личности, и, наоборот,—где начинается произвол личности, там кончается стиль. Вот почему буржуазный художник-индивидуалист бежал от машины; вот почему он возненавидел современность, не увидав в ней ничего, кроме „бездушия“.

Однако, революция вещи, произведенная крупной индустрией, была далеко не полной и завершенной. Оставалась вся гигантская область так называемого чистого быта, не затронутая никак. Дело в

том, что инженеры создавали вышеописанные формы стихийно, они просто подчинялись задачам производства; но как только эти же инженеры выходили за пределы точных потребительских функций, как только они брались за производство вещей частного, например, быта,—сейчас же на сцену выступало их эстетическое воспитание, а вместе с ним вся старая рухлядь отживших форм, псевдо-художественных „украшений“ и т. д. Так, например, многие из современных электрических люстр скверно копируют канделябры 18-го столетия и т. п.

Нужна была еще одна революция—революция в среде законодателей эстетического вкуса, художников; нужна была, кроме того, практическая постановка перед человечеством задачи универсальной коллективизации общества, а, следовательно, и быта. И то, и другое пришлось вместе с русской пролетарской революцией 1917 года.

4. ИСКУССТВО И ПРОИЗВОДСТВО В ИСТОРИИ РАБОЧЕГО ДВИЖЕНИЯ.

Только со второй четверти 19-го столетия рабочее движение приняло достаточно крупные размеры для того, чтобы оказывать какое бы то ни было влияние на художественную жизнь капиталистического общества. О выделении кадра собственных художников пролетариату тогда, конечно, нечего было и думать: экономическая эксплуатация, с одной стороны, низкий культурный уровень, с другой—создавали положение, при котором пролетариат эстетически, по своим вкусам, находился в полном рабстве буржуазных и мелко-буржуазных традиций. Предполагать поэтому для того времени возможность сознательного воздействия на эволюцию искусства совершенно невозможно. Воздействие было, но совершалось оно для рабочего класса бессознательно.

Острые формы классовой борьбы, принявшие открытый и для всего общества резко осязаемый характер, отчаянная нищета и ужасные условия физического труда стали все больше привлекать к себе внимание промежуточных социальных групп и, прежде всего, интеллигенции. Вырос и оформился утопический социализм, объединивший своими идеями разнородные социальные элементы. Проблемы общественной гармонии стали необычайно популярными, десятки смелых экспериментаторов пытались немедленно осуществлять эти мечты на практике,—им казалось, что доброй воли и убеждения достаточно для реализации социалистического идеала.

Утопический социализм захватил в круг своих идей и художников. Крупнейшим из них, несомненно, являлся англичанин Вильям Моррис.

Моррис был социалистом-утопистом. Он боролся за интересы рабочего класса и политически, и теоретически, но больше всего его занимала мысль о социалистическом искусстве. В целом ряде статей, в своих книгах Моррис обрушивался на капиталистическое общество, в котором производительный труд был не радостью, а мучением. Труд-творчество, вот основная идея Морриса; но сделать труд творчеством,—рассуждал он,—это значит создавать вещи такими, какими человеку хочется их иметь, т.е. прекрасные вещи,—это значит слить труд с искусством. Моррис резко критиковал штампованные, нецелесообразные, вычурные формы буржуазного быта, он говорил о его дисгармонии, о необходимости строить целесообразную красоту, красоту в жизни, а не вне ее. Но, будучи типичным буржуазным художником, т.е. художником-ремесленником, Моррис приписывал все зло капиталистических отношений машине. Моррис звал назад, к цеховому строю, к средневековью, которое рисовалось ему социальным раем. Приступив к практическому осуществлению своих планов, Моррис организовал ремесленно-художественные мастерские. Совершенно очевидно, что никакое широкое производство в них не было возможно: ремесло не могло конкурировать с заводской техникой. Пришлось перейти к изготовлению редких предметов, предметов роскоши, т.е. в корне отвергнуть самую идею слияния искусства с жизнью. Мало того: ненавидя высокую технику, Моррис не мог следовать ей, хотя бы в области внешних форм; вместо этого, он подражал средневековым формам и формам ренессанса, занимался поверхностным украшением вещей, делал ковры и т.п. Через некоторое время его мастерские вырождались в штампованную школу прикладничества.

Весь план Морриса был мелко-буржуазен и реакционно-утопичен: машина победила и не могла не победить.

* * *

Значительно позднее, когда пролетариат создал свои гигантские классовые организации, когда эти организации обзавелись своими зданиями, когда, следовательно, возникли проблемы организации пролетарского быта,—вопрос о производственном искусстве всплыл снова. На этот раз первое место заняли бельгийцы—Дестре и Вандервельде.

Если раньше проблема привносилась извне, если тогда она оставалась даже неизвестной рабочему классу, то теперь она возникла внутри рабочей организации. Ею занялась партия, союз рабочих кооперативов, профсоюзы. Но и тут пролетариат оказался еще культурно слабым; фактическими организаторами выступили теоретики и художники интеллигенции, ставшие в ряды рабочего движения и

заяввшие в нем оппортунистическую позицию (Вандервельде недаром является одним из вождей II Интернационала). Задача снова была решена по буржуазному шаблону: приглашались буржуазные художники, расписывали стены картинками, выдумывали узоры и орнаменты,—иначе говоря, господствовало все то же неорганическое, внешнее украшательство. Строить новые формы, делать вещи, создавать материальный быт пролетариата в Бельгии даже не собирались. Под пролетаризацией искусства разумели демократизацию его, т. е. широкое распространение в среде рабочих буржуазных художественных произведений. Стремились к эстетическому соглашательству так же, как и к соглашательству политическому.

* *
*

Использование рабочих для буржуазных художественных целей широко практиковалось самими капиталистами. Для того, чтобы воспроизводство капитала в тех предприятиях, где изготовлялись рассчитанные на рыночный эстетический вкус вещи, могло идти непрерывно, необходимо было такое же непрерывное воспроизводство рабочей художественной силы. Интеллигенция способна была выделить лишь одиночек; ее художники приходили на завод случайно и готовы были в любой момент уйти с него. Между тем класс капиталистов нуждался в постоянном и прикрепленном к производству кадре прикладников. Такой кадр, естественно, мог вербоваться только из пролетариата. Буржуазия устраивала особые художественно-промышленные училища, куда за счет владельцев предприятий отправлялись способные рабочие на 3—4 года; после этого окончившие обязывались работать на соответствующем заводе определенное и весьма продолжительное количество лет.

Казалось бы, что этот путь мог бы привести к органическому стилю: художник был плоть от плоти класса производителей. Но это только на первый взгляд. Дело в том, что организаторские функции оставались целиком в руках буржуазии,—рабочие же были ее слепыми орудиями—исполнителями. В училищах они усваивали прикладную технику буржуазных художников, а на заводе подчинялись рыночным интересам капиталиста.

Особенно широко практиковалось такое использование пролетарских сил в Германии во время войны и революции, когда блокированная буржуазия должна была бить своих могучих конкурентов изысканным качеством продукции. „Немецкий Производственный Союз“ поставил своей задачей эстетическую квалификацию труда и планомерную организацию германской продукции. Когда произошла революция и проблемы труда выступили на первый план, идея производственного искусства была горячо поддержана рабочими партиями

(во время обсуждения в рейхстаге центр держался пассивно, правые были против, а главными защитниками выступили независимцы). Инициатором попрежнему явилась буржуазная интеллигенция, революционизированная социальной катастрофой, и решение вопроса свелось все к тому же прикладничеству. Впоследствии, когда рабочие создали свою собственную художественно-производственную организацию, „Немецкий Производственный Союз“ предложил им войти в его ряды. Однако, рабочие отказались; в качестве мотива они выставили следующее: „Союз“ занимается изготовлением дорогих, редких вещей,—пролетариату в „Союзе“ нечего делать. Рабочая организация взялась, вместо этого, за выработку простой, экономной и дешевой мебели, которая могла бы обслужить нужды повседневного пролетарского быта. Но, поскольку стиннесовская Германия не позволяет рабочему классу использовать в своих целях высокую фабрично-заводскую технику, постольку попытка немецких рабочих обречена на техническое прозябание.

В России Октябрьская революция выкинула знамя пролетарского искусства, организационными центрами которого стали Пролеткульты. При этом—пролеткультовские мастерские обслуживались на первых порах старыми художниками. Они считались признанными, понятными, они были привычны для консервативного эстетического сознания рабочих, и к ним на выучку пошли молодые пролетарские художники. Понятно, что в области производственного искусства не сумели дать рабочим ничего, кроме закоренелого буржуазного прикладничества. Вот почему первые декларации русских Пролеткультов говорят о налечках, узорах, рисунках для тканей и фарфора и т. п. И лишь позднее Пролеткульты приходят к полному разрыву с „прикладной“ традицией.

МУЗЫКА В СВЕТЕ ЭКОНОМИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛИЗМА.

ГЛАВА О РИТМЕ.

Наиболее общей формой музыки, наиболее интересной для нас по своей связи с социально-экономическими факторами—является ритм.

Имитируя начало 4 евангелия, Бюлов заявил: „В начале всего был ритм“. Несмотря на некоторую экстравагантность его парадокса, можно с несомненностью утверждать, что ритм является важнейшим и наиболее жизненным из всех элементов музыки. Да и не только музыки. Уже некоторые явления природы, как-то: равномерное падение капель воды, шум морского прибоя—дают нам определенный ритмический рисунок. Уже Цицерон отметил, что падающие в равномерный промежуток времени капли воды дают определенный ритм. Греческий теоретик Аристид справедливо рассматривает удары пульса, как определенный и строгий ритм. Эта абсолютность ритма связывала его происхождение для идеалистов с божественным началом. Платон (Тимей, 16) видит в ритме воспоминание об абсолюте, когда артист творит послушный закону чисел, которому подчинялся и бог при сотворении мира.

Для нас подобные утверждения могут, конечно, иметь лишь археологическую ценность, но другие заключения Платона и Аристотеля о происхождении и значении ритма представляют и для нас большой интерес.

Аристотель (*Poetica*, стр. 4; *Politica*, VIII, 5-7 и *Problemata*, стр. 920) определенно ставит развитие ритма в музыке и танце в зависимость от ритмических движений определенных работ.

Исходя из подобных же соображений, Платон (*Protagoras*, стр. 326) настаивает на внедрении в душу каждого юноши ритма и гармонии, что прежде всего необходимо для развития ораторского дарования и способностей торговли. Действительно, в Греции классической эпохи ясно сознавалась связь между ритмом работы и ритмом музыки театра, и афинский оратор времен Перикла, не возбуждая смеха, мог обращаться к своим слушателям, называя их своими сотанцовщиками. Но с течением времени эта связь становится все менее заметной. В эпоху эллинизма, с проникновением в Грецию восточных культов, танец и музыка все более и более обращаются к служению религии.

Сама религия сбрасывает с себя антропоморфическую оболочку и закутывается мистическими наслоениями, и уже Лукиан в своем сочинении о танце главным образом занимается старым орфическим Эросом, который первоначально упорядочил хаос, а затем привел в движение потоки звезд.

Но основные соображения греческой мысли о связи ритма музыки и танца с ритмической работой все же не забывались, и в начале 20-го столетия проф. Валлашек (*Primitive musik*) и проф. Бюхер (*Arbeit und Ritmus*) выступили с теориями о непосредственном происхождении музыки из ритмической работы, которые в значительной степени отвечают нашим построениям.

Если мы будем наблюдать параллельно действие остро-ритмической музыки на дикаря и культурного человека, то заметим, что первый будет на нее реагировать внешними проявлениями гораздо интенсивнее, нежели второй.

Указанный факт объясняется двумя причинами: первая — что дикарь не стеснен одеждой, препятствующей ряду движений у культурного человека; вторая — что физиологическое воздействие ритма, так сказать, обратно пропорционально степени умственного развития человека.

Последняя аналогия имеет особенно важное значение и объясняет нам, почему музыка примитивных народов выражается в строго ритмических построениях, причем мелодия и гармония не имеют почти никакого значения, тогда как у культурных народов строго метрические формы, как-то: марши и вообще танцы — относятся к низшему роду искусства и заменяются в творчестве формой сонаты и т. п.

Что касается примитивных народов, то они чрезвычайно поддаются влиянию ритмической музыки, и уже в XVIII столетии африканский путешественник Мейнерс отмечает, что у африканских негров ходьба, танцы, игры, пение, работа совершаются в метрических размерах, и что негры самые неразвитые схватывают ритм лучше наших солдат и даже многих музыкантов-специалистов.

Необходимо далее указать на некоторые условия социально-экономического порядка, которые помогут нам уяснить происхождение метра и ритма в музыке и, в частности, рабочей песни.

В числе моментов, определяющих происхождение последних, нужно отметить отсутствие у примитивных народов: первое — инструментов и второе — техники производства.

Для того, чтобы построить себе жилище, изготовить лодку, оружие, домашнюю утварь или даже предметы украшений, к которым дикари имеют такую большую склонность, им нужно заменить отсутствие инструментов рядом многочисленных движений тела, рук и ног.

Дикарь не знает техники. Он восполняет недостаток терпением и постоянством. Стэнли утверждает, что в некоторых частях Африки причиной полигамии является необычайная тяжесть работ, выполняемых женщинами.

В Гвинее некоторые туземцы носят на шее небольшие цилиндры из камня, который от постоянного трения должен отполироваться. Для окончания процесса нужны усилия двух поколений. Ясно, что единственным условием успешности работы будет постоянное и равномерное повторение необходимых движений.

Побуждаемый инстинктом и привычкой избегать потери времени и ненужной затраты силы, человек, работающий без инструментов, будет по возможности стараться производить равномерные движения в равные промежутки времени.

Постепенно работа приобретает все более и более ритмический характер, и Комбарье приводит выдержки из генерального отчета французских колоний к выставке 1900 г., где положительно указывается, что на Мадагаскаре движения женщин, подготавливающих почву для посева риса, в точности соответствуют танцам балета, и что движения сеятеля хлеба в Тунисе, разбрасывающего зерно на пашне, носят строго метрический характер. Последнее утверждение легко может быть проверено нами при наблюдении опытного крестьянина, засевающего поле.

Все эти движения, регулируемые мускульным напряжением и сменяющим его состоянием покоя, совершенно аналогичны тактовым делениям с его сильными и слабыми временами.

Самые метрические размеры вполне соответствуют определенным видам работы. Ямб и трохей—ни что иное, как ритм ног, ударяющих при ходьбе о землю. Спондей—ритм равномерных ударов руки. Дактиль и анапест—ритмы ударов молотка при работе каменщика, когда рабочий прежде сильного удара делает два подготовительных слабых. О последних ритмических ударах у французских кузнецов существует даже особое определение: „заставить петь молоток“.

Ритмическое начало работы, рассматривавшееся нами по отношению к индивидуальной работе, приобретает еще большее значение при работе массовой.

Здесь ритм уже не удобство, а необходимость. Принятые и соблюдаемые ритмические усилия и паузы являются безусловными требованиями при достижении общей цели.

Но при общей работе силы отдельных участников, да и нравственная энергия—не одинаковы, и вопрос объединения их является вопросом трудовой дисциплины.

Последняя является необходимым условием успешности всей работы, причем лучшим средством ее проведения является ритмическая рабочая песня.

В материалах по обследованию деревообделочной промышленности Восточной Пруссии, изданных в Данциге в 1905 г. (стр. 62 и сл.) мы находим чрезвычайно интересные указания, что результаты, достигнутые при работе под звуки песни, значительно превосходили результаты работ, совершавшихся без песен.

Аналогичные указания можно найти в анкетах, изданных Парижским Музеем Социальных Наук в 1906 г.

Материалы по данному вопросу почти безграничны, и можно лишь удивляться, что в русской литературе они оставались до сих пор совершенно не освещенными.

Мне бы хотелось привести здесь лишь одну выдержку из работы Вернейля „L'art musical au Senegal dans l'Afrique Centrale“. Она касается песни водолазов-негров при работах по очистке килевой части судов от песка:

„Представьте себе около 500 негров, плавающих вокруг корабля и поющих определенный напев. На восьмом такте они все ныряют и продолжают мысленно следить за напевом в глубине моря. На 12 такте, они дружно толкают корабль вверх и на 16 такте появляются на поверхности воды“.

Необходимо далее отметить, что при трудной совместной работе, требующей значительного напряжения, элементы звуковых частей песни появляются при следующих обстоятельствах:

Физиологически установлено, что при сильных физических напряжениях у человека вытягивается грудно-брюшная преграда, прерывается дыхание, причем язычок западает в гортань. При этом встречаются так называемые аспирационные выдыхания, совершенно произвольные, которые сопровождаются звуками. Эти звуки совпадают с моментом наивысшего напряжения и, следовательно, и с акцентом общей ритмической работы. Постепенно оба момента совпадают и дают рабочую песню, сначала без слов, как, например, многие финские песни, а затем и со словами, но при этом на сильных ритмических ударах слова заменяются междометием, — например, русское „Эй, ухнем“, которые напоминают нам о своем аспирационном происхождении.

Одновременно, для обозначения сильного момента ритмической работы, начинают употребляться музыкальные инструменты. Мы знаем, что малайцы гребут под звуки тамтама, в Судане и Китае многие работы исполняются под звуки тамбура. Последние примеры совершенно неисчерпаемы, и желающих детально ознакомиться с ними я отсылаю к этнографическим изданиям Парижского Социального Музея и Берлинского Этнографического Об-ва.

Но здесь кончается соответствие моих положений с теорией Валлашека-Бюхера. Я готов утверждать, вместе с тем, основное значе-

ние ритма работы для происхождения рабочей песни, но коррективом к истории должно быть положение, согласно которому работа с ее ритмом дает музыке метр, который в современном искусстве выражается через такт. Музыкальный ритм не всегда совпадает с метрическим тактовым делением, а иногда ему и противоречит.

Для окончательного уяснения положения, необходима маленькая историческая экскурсия.

Первым этапом развития музыки будет рабочая песня. Она строго метрична, и ее акценты, выражаемые часто междометиями, падают всегда на сильное время такта. Вначале рабочая песня без слов, но дальнейшими этапами развития будет, с одной стороны, включение в песню слов и второе—ритмических жестов. В последнем случае музыка начинает давать форму игры-танца.

Слово и жест вносят в музыку уже новые ритмические элементы, уже не совпадающие с прежней строгой метричностью. Слово в песне требует ритмики, выходящей из задач декламационных, а жест и танец подчиняются законам, регулирующим одновременно временные и пространственные соотношения.

С развитием в античном мире экономически-социальных отношений и установлением государством религии, последняя берет для своего культа пение и танец и объединяет их в своих церемониях. Но античные теоретики (Аристоксен, Аристид) строго различали ритм мелоса от ритмического деления, причем развили очень тонкое учение о ритмической единице искусства—„Chronos protos“.

Мы знаем, что, в силу разрушения прежних экономических и социальных отношений, на смену античному миру пришло христианство. Последнее, объявив решительное превосходство души над телом, старательно изгнало из области религиозного культа все, что имело отношение к танцу.

Таким образом, христианская музыка средневековая развивалась исключительно под влиянием ритмических требований, выдвигаемых текстом. Танец же с своими ритмическими законами, изгнанный из церкви, перешел в народные массы и соединился с народной песней. И, если мы сравним мелодическую кантилену церкви, развивавшуюся под влиянием ритма слова, с народной мелодией, отразившей также ритм жеста, то заметим значительную разницу не только в темпах, но и в ритмическом строении периодов, которые у народных песен всегда сопровождаются симметрическими каденциями, так хорошо отвечающими танцу. С крушением феодально-средневекового строя и исключительного господства церкви, новая музыка стремилась объединить оба течения, но, плохо поняв их своеобразные ритмические законы, заковала музыку в броню метра-такта, которая, несмотря на многие усилия, до сих пор не может быть сброшена с ее живого тела.

Из приведенной краткой исторической схемы следует, что, установив происхождение метрических оснований музыки из работы, мы должны связать дальнейшее развитие музыкального ритма с другими социальными факторами, а именно—с церковной традицией и ее ритмом поющего слова и общественными играми, танцами с их ритмом жеста.

К Л А С С О В А Я
 Б О Р Ь Б А

ПРОЛЕТАРИАТ И ФАШИЗМ.

Из империалистической войны 1914—1918 г.г. и буржуазия, и рабочий класс вышли не теми, какими они были до войны.

Последнее десятилетие 19-го и первое десятилетие 20-го века были временем расцвета капитализма. Правда, и тогда периоды промышленного подъема сменялись периодами угнетения, спада, заминки. Но капиталистическое до-военное хозяйство без особого труда преодолевало эти кризисы, неуклонно расширяя хозяйство после каждого изжитого кризиса. Нето—после войны. Война уничтожила столько лучших жизней, столько материальных ценностей, настолько подточила самые основы капиталистического хозяйства, настолько разрушила связи между различными странами, что восстановление хозяйственной жизни на прежних началах, т.-е. в рамках капиталистического строя,—буржуазии оказывается не под силу. Она сама это чувствует и потому потеряла прежнее спокойствие и самообладание и, как разъяренный зверь, мечется в поисках средств, которые помогли бы ей закрепить буржуазный строй и задержать ход надвигающейся социальной революции.

Не прошли даром уроки войны и послевоенного хозяйства и для мирового пролетариата. Мировая война была, как известно, в отличие от большинства прежних войн, борьбой не армий, а народов. Необходимо было вовлечь народные массы в войну, принявшую такие неслыханные размеры и затянувшуюся на годы. И буржуазия не жалела средств, чтобы обещаниями и прямым обманом втянуть рабочих и крестьян в эту „последнюю“ войну. Через печать—десятки и сотни миллионов газетных листов—ежедневно изливалась ложь на народные массы, которые призывались на защиту права, справедливости, культуры, свободы, отечества. Тому же делу служила школа, церковь, театр, кинематограф и, может быть, больше всех предательские вожди II Интернационала и профессионального движения. Буржуазия тогда не скупилась на обещания. Устами Ллойд-Джорджа в Англии, Мильерана во Франции, Бетман-Гольвега в Германии буржуазия и ее правительства во всех воюющих странах не уставали заявлять, что это последняя война, что она ведется во имя блага и справедливости, в интересах самих народов; что по окончании этой „последней“ войны рабочие и крестьяне вернутся к себе домой не в прежних условиях,

не пасынками родины, а ее любимыми сынами, для которых родина сделает все, чтобы превратить их жизнь в привольную и счастливую. И рабочие и крестьяне поддались обману, поверили, и—сражались за родину, устлая своими телами необозримые равнины Европы и Азии. Но вот война кончилась. Армии демобилизовались. Десятки миллионов рабочих и крестьян после четырех лет войны и дикой окопной жизни вернулись к себе, к мирной жизни. Нашли они дома этот обещанный рай? Обман сразу сказался. Буржуазия показала свое истинное лицо. Не только в странах побежденных, но и в странах-победительницах, как Англия, Франция, Италия, крестьяне и рабочие, вместо обещанного рая, нашли разоренные хозяйства, больные от недоедания и чрезмерной работы семьи и резко ухудшившиеся общие условия жизни. Разочарованию, озлоблению, негодованию прозревших и понявших неслыханный обман рабочих и крестьянских масс не было предела. Это не были уже прежние рабочие до-военного периода, времени расцвета капитализма, когда буржуазия чувствовала себя хозяином положения, а рабочие в результате неустанной борьбы получали крохи хозяйского стола.

Именно за время войны десятки миллионов рабочих и крестьян, участвовавших в ней, больше и яснее, чем когда бы то ни было, почувствовали свою силу и значение в государстве и, вернувшись с полей сражения, предъявили к уплате те векселя, которые выдала буржуазия, и резко, революционно поставили вопрос о выполнении данных обещаний. И первые полтора года, прошедшие после окончания войны—конец 1918, весь 1919 и начало 1920 года—являются временем бурного роста организаций рабочего класса, времени, когда массовые забастовки волной прокатились по всей Европе, временем, когда весь буржуазный мир сотрясился под ударами стремительно наступавшего мирового пролетариата. Октябрьская революция в России, революция в Австрии, Германии, Венгрии, Баварии—пронесли над смятенным буржуазным миром, и его близкий конец казался неминуемым. Но случилось не так: его спасли измена соглашательских вождей и... фашизм.

Что же такое это фашизм? В чем его смысл и значение?

На это можно ответить коротко: фашизм—это специальная организация, создаваемая капиталом в рамках легального государства для борьбы всякими—и больше всего нелегальными—средствами с рабочим классом, для борьбы с надвигающейся социальной революцией. В этом особенность фашизма: буржуазия, которая на словах всегда стоит за порядок и законность,—разумеется, за выгодный ей буржуазный порядок и законность,—защищаемый всем гражданским и военным аппаратом государства,—в нашу революционную эпоху оказалась вынужденной прибегать к мерам и средствам, нарушающим ее собственные

законы. Так как государству не всегда удобно и возможно производить бандитские нападения, истязать и убивать безоружных рабочих и крестьян, то буржуазии пришлось прибегнуть к созданию специальной организации, не имеющей государственного характера, но поддерживаемой государством всем, чем нужно.

Посмотрим, как происходило дело в „классической“ стране фашизма, в Италии.

Италия—одна из стран, победивших в империалистической войне. И все же война принесла широким массам Италии одно разорение и страдание: рост налогов, страшное вздорожание жизни, безработицу. Италия не имеет ни собственного угля, ни собственного железа, ни собственной нефти. Искусственно созданная и сильно разбухшая за время войны военная промышленность при переводе хозяйства страны на мирные рельсы резко сократилась. Безработица принимала все большие размеры. Не только в рядах пролетариата но и среди бедного крестьянства и городской мелкоты, царило недовольство и горькая обида. Плоды „победоносной“ войны давали себя чувствовать. И в результате—годы, следовавшие за окончанием войны, были отмечены волной массовых забастовок, как в промышленности, так и в сельском хозяйстве, и огромным ростом профессионального движения и социалистической партии (коммунистическая партия Италии образовалась только в 1921 году). Ни в одной западно-европейской стране наша Октябрьская революция не встретила такого энтузиазма, как именно среди широких трудовых масс Италии. Летом 1920 г. революционный подъем достиг высшей точки: бастовавшие рабочие, не добившись от капиталистов удовлетворения выставленных требований, в целом ряде городов, как Турин, Милан и мн. других, стали занимать фабрики и заводы, переходившие, таким образом, в руки рабочих, налаживавших производство на новых началах. Так же поступали сельскохозяйственные рабочие с крупными помещичьими имениями. Буржуазия была перепугана на смерть: государство ее плохо защищало, было беспомощно; армия была ненадежна; полиция перед лицом широкого рабочего движения была деморализована и бездеятельна. Итальянская буржуазия видела свой близкий конец. Но ее выручили реформистские вожди, убедившие рабочих покинуть занятые ими фабрики и имения и положиться на обещания правительства и капиталистов, и фашизм.

К тому времени фашизм был явлением еще незначительным. Его творцом был ренегат от социализма Бенито Муссолини, перешедший в начале войны в лагерь ярых националистов-патриотов, сторонников войны. И вначале фашизм выступал только, как патриотическая организация, требовавшая для Италии большей роли в международной политике и большего куска при дележе добычи после победы. Пытаясь

подлаживаться к рабочим и крестьянам, фашизм „на заре юности“ выставлял даже такие требования, как национализация земли („земля тому, кто на ней трудится“) и т. п. И ему, действительно, удалось создать кое-где крестьянские союзы („Фашио“ по-итальянски значит „союз“, —отсюда название—фашизм). В городах в ряды—редкие тогда—фашизма шли элементы, не приспособившиеся к мирной деятельности после четырех лет окопной жизни, как бывшие офицеры, бывшие конторщики, не находившие места за прилавком в виду безработицы, бывшие студенты, потерявшие за время войны вкус к учению и, наконец, босяцкие элементы из рядов рабочего класса, неспособные к постоянному труду, и охотники пограбить и пожить.

С подъемом революционной волны в середине 20-го года перепуганная буржуазия и слабое итальянское правительство, не видя достаточной опоры ни в армии, ни в полиции, обратили свое благосклонное внимание на фашистов. Они стали широко поддерживать фашистов и деньгами и оружием. Тем временем в ряды фашистской организации широкой струей стали вливаться ярко контр-революционные элементы — помещичьи сынки, кулацкое крестьянство, купцы, фабриканты. Так, по официальной фашистской статистике, осенью 1921 года на, примерно, 150.000 членов организации приходилось: купцов—13.878 чел., заводчиков и фабрикантов—4.269, лиц либеральных профессий (как-то: врачей, адвокатов и проч.)—9.981, государственных служащих—7208, помещиков 18.084. И с этого момента фашизм организуется на военную ногу и принимает тот бандитский, контр-революционный характер, который за ним и остался.

1920 и 1921 г.г. ознаменовались в Италии непрерывающимся кровавым террором против промышленных и сельскохозяйственных рабочих. Имея в своем распоряжении блиндированные автомобили, пушки и пулеметы, предоставляемые ему правительственными органами, широко снабженный деньгами помещиками и капиталистами,—фашизм совершал свои бандитские налеты на беззащитные деревни, местечки и маленькие города Италии, истязая и убивая наиболее активных рабочих и революционеров, сжигая рабочие клубы, редакции социалистических газет, рабочие кооперативы, терроризуя население и завоевывая, таким образом, один сельский округ за другим. Социалистическая партия сначала недооценила значение фашизма, дала ему вырасти в силу, а потом струсилась и, вместо того, чтобы бороться с ним, вошла с ним в соглашение, которое, конечно, не мешало фашистам продолжать свою „карательную“ деятельность. И только молодая коммунистическая партия Италии и революционные профсоюзы оказывали фашизму героическое сопротивление. Это сопротивление при создавшейся обстановке стоило итальянскому пролетариату сотни жизней лучших революционеров, но они-то спасли честь и достоинство итальянского

пролетариата и помешали фашизму утвердиться в крупных промышленных центрах. Базой фашизма так и осталась деревня и мелкие города с мелшанским составом населения.

В октябре прошлого года фашизм, как известно, стал у власти в Италии. Но приемы его не изменились. Хотя Муссолини и его соратники не устают говорить о нации, законности, национальных интересах, об интересах национального хозяйства и производства, которые стоят выше интересов не только лиц, но и классов, — на самом деле вся деятельность фашистской власти носит ярко выраженный классовый характер: понижается жизненный уровень рабочего класса: на железных дорогах и у почтово-телеграфных работников отнимается восьмичасовой рабочий день; урезывается пособие увечным и инвалидам; ухудшаются договоры, заключаемые между сельско-хозяйственными рабочими и помещиками, — и в то же время золотым дождем сыплются привилегии, премии, субсидии на помещиков, пароходо-владельцев, банкиров и всю плутократию.

Но — фашизм понимает, что одними убийствами, разрушением долго держаться нельзя. Если есть сила в Италии, которая внушает страх временно победившему фашизму, то это — пролетариат Италии, с его революционным прошлым, с его боевым духом и готовностью к дальнейшей борьбе. Фашизм пытается прибрать к рукам профессиональное движение, создавая, в противовес классовым организациям пролетариата, свои „национальные корпорации“. Фашизм отвергает классовую борьбу, и в его „национальных корпорациях“, наряду с рабочими, на правах равных членов состоят не только техники, но и предприниматели. Эти корпорации силой насаждаются по преимуществу в мелких городах и в деревнях; где рабочим только и остается либо умереть с голоду, либо записаться в корпорацию, после чего он получает работу, — правда, на ужасных условиях.

Фашистские профессиональные союзы (национальные корпорации) насчитывают в настоящее время около 800.000 членов. Из них около 400.000 крестьян и сельско-хозяйственных рабочих и около 300.000 рабочих и служащих в государственных предприятиях и учреждениях (железные дороги, почта и телеграф, коммуны, муниципалитеты и проч.), т. е. лиц, непосредственно зависящих от власти. Среди промышленного пролетариата в крупных центрах фашистское профессиональное движение опоры не имеет. И все выборы последнего времени, имевшие место в крупнейших предприятиях Турина, Милана, Венеции, Монфальконе и др., показали, что громадное большинство рабочих, несмотря на террор, на насилия и всевозможные уловки фашистской власти и администрации предприятий, враждебно фашизму. То же показало празднование первого мая. Фашистская власть специальным декретом воспретила празднование первого мая, только год тому на-

зад признанного правительством Факта национальным праздником. Вместо первого мая, рабочие приглашались праздновать день основания Рима — 21-е апреля. Но и тут оказалось, что в Милане, Турине, Неаполе и целом ряде других городов рабочие массами бастовали в день первого мая и, несмотря на бдительный надзор фашистской полиции, умудрились даже кое-где водружать красное знамя на самых выдающихся зданиях крупнейших центров. И это революционное выступление итальянского пролетариата стоило жертв: 20 человек убитых и много сотен раненых и арестованных,— вот итоги фашистской деятельности в день первого мая. Это революционное выступление итальянского пролетариата лишний раз показало, что фашизм чужд и враждебен рабочим массам, и что ему не удалось изнутри дезорганизовать и отравить подлинное рабочее движение Италии.

Итальянский фашизм нашел себе подражание и в других странах. Нигде буржуазия не может наладить послевоенного хозяйства. Армия, полиция, суды, тюрьмы оказываются недостаточными для подавления рабочего класса. И повсюду буржуазия создает полуполициальные или нелегальные фашистские организации. Так обстоит дело в Германии, где фашизм создал целый ряд нелегальных по форме, но глубоко проникших во весь государственный—гражданский и военный—аппарат и имеющих большую силу полувоенных организаций, называющихся обыкновенно по именам „вождей“ (таковы организации Росбаха, Лютвица, Эргарта, Гитлера и др.). Всего сильнее фашизм в Баварии с ее кулацким крестьянством и слабо развитой промышленностью.

Во Франции фашистские организации носят безобидное название „гражданских союзов“, задуманных, как штрейкбрехерские отряды, но все больше переходящие на военную ногу. Близки к ним „свободные союзы“, „соматены“ и „трацисты“ Испании. Их ряды пополняются преимущественно правыми элементами молодежи и офицерства. Они уже себя проявили целым рядом убийств рабочих вождей Испании.

Аналогичные организации находим в Австрии и в Чехо-Словакии, где они, впрочем, стоят в начале своего развития. Дальше ушла по этому пути Финляндия („шюдскоры“), где страх перед революцией особенно велик, и Польша, где отряды помещичьих сынков и правых студентов сами себя называли „фашистскими бандами“. Не отстают и маленькие государства, отличающиеся особым демократизмом, как Швейцария и Норвегия. Русский пролетариат не забудет пули швейцарского фашиста, сразившей тов. Воровского. А маленькая Норвегия за последнее время проявляет прямо-таки кипучую деятельность в организации фашистских отрядов. И это, может быть, не так удивительно: в Норвегии, как известно, сильна и влиятельна коммунистическая партия.

Фашизм известен и вне европейских стран. Демократическая Америка уже сравнительно давно создала на деньги крупнейших трестов и банков бандитско-пинкертоновскую организацию, носящую имя „Ку-Клукс-Клан“, чрезвычайно близкую по заданиям и приемам к фашизму. Эта организация, существующая издавна, усилила свою деятельность, начиная с 1917 года, направив ее преимущественно против негров. Дело в том, что в империалистической войне участвовало около полумиллиона негров. Это дало им возможность близко ознакомиться с европейско-американской „цивилизацией“, что не увеличило их уважения к „белым братьям“, а с другой стороны—повысило в них сознание собственной силы. Правящие классы Америки были резко настроены против негритянских солдат, опасаясь их „требовательности“. И вот это-то и побудило американскую буржуазию усилить деятельность организации „Ку-Клукс-Клан“ и бросить ее против негров, преимущественно тех, что на полях сражений защищали „право и справедливость“. Но,—с едой пришел и аппетит, и теперь „Ку-Клукс-Клан“ так же охотно убивает белых рабочих, как цветных, да кстати повел травлю против всяких иноверцев и чужеродцев.

Не отстает и японская буржуазия, следующая в этом отношении лучшим европейским и американским образцам и также создавшая специальную фашистскую организацию („Кокуса-Каи“), уже отметившую свою деятельность целым рядом убийств революционных рабочих.

Мы видим, таким образом, что фашизм действительно приобрел международное значение, что он сделался опасным оружием в руках буржуазии, сбросившей лицезерную маску законности и демократии и стремящейся отдалить наступление социальной революции и победу рабочего класса, пользуясь методами фашизма—убийством лучших рабочих и внесением отравы в ряды самих трудящихся.

Фашизм не только ярко контр-революционен, но и анти-культурен. Он разрушает политические, профессиональные и кооперативные организации рабочего класса, распыляет широкие трудящиеся массы и отбрасывает их, как мы это видим на примере Италии, на многие годы назад. Фашизм насквозь лжив, и этот дух фальши, рабства, палочной дисциплины он старается привить крестьянской и рабочей массе, вступая для этого в возможно тесную связь с церковью, как это мы видим в той же Италии, где Муссолини ищет сближения с Ватиканом, с папой.

Фашизм со своим культом силы, которую он понимает, как голое насилие бандитского зубодробительного характера, отравляет всю общественную атмосферу, печать и литературу, как это можно видеть на примере Италии, Франции и Америки, где литературная подготовка фашизма даже предшествовала выступлению фашистов на политической арене.

Хотя в большинстве стран фашизм только намечается и делает свои первые шаги, но его силы не следует преуменьшать и недооценивать. Не следует забывать, что повсюду он имеет многочисленных сторонников—среди высшего государственного чиновничества и, особенно, в армии и полиции, что он имеет своих „допризывников“ и свой „всеобуч“, в виде огромных кадров спортивных кружков и стрелковых обществ, имеющих в Европе и Америке огромное распространение, и которые фашизм с успехом все в большей мере вовлекает в сферу своего влияния и даже организации.

Международный пролетариат по достоинству оценил это новейшее отравленное орудие в руках буржуазии. Коминтерн и Профинтерн повели самую энергичную агитацию против фашизма, не только убивающего лучших рабочих, но пытающегося внести отраву и разложение в его собственные ряды, везде и всюду призывает к вооруженному отпору. И уже в Германии, Чехо-Словакии и других странах начинают формироваться отряды пролетарской самообороны („рабочие сотни“), и нет сомнения, что, несмотря на сопротивление не только буржуазии, но и соглашательской социал-демократии, это движение распространится и в ширь, и в глубь и явится той твердыней, о которую раньше или позже разобьется разношерстная, противоречивая в самой себе, бандитско-контр-революционная организация, какой является фашизм.

КРИТИКА

ПУТИ ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ.

(Опыт анализа идеологии).

Данная тема может вызвать со стороны пролетарских литераторов старое их возражение: „указывать пути пролетарской литературы“—это—„заставлять писателя творить по декрету“, и т. д., и т. п.

Мы же полагаем, что сейчас, как никогда более, необходима серьезная и, подчеркиваем, ясная и решительная критика современной пролетарской литературы, а отсюда и определение тех путей, по которым она может пойти. Причем—эти пути логикой революции уже сейчас начинают вырисовываться с ясностью, дающей право говорить о них в довольно твердых тонах. Мы не думаем писать „декретов“, обязующих пролетарского писателя творить „вот так“, а „не этак“, но, если этот „декрет“ вытечет из условий развития революции, если она сказала уже здесь свое слово, то пусть пролетписатели апеллируют к революции, а не к критику, оценивающему их пройденные и настоящие пути и делающему выводы о их дальнейшем направлении.

Приступим непосредственно к теме:

Пролетарская литература имеет уже свою, хотя и краткую, историю. Она прошла ряд отчетливых этапов, которые достойны, и эта одна из наших очередных задач, последовательного их освещения.

Эти этапы таковы: первый—период до широкой легальной соц.-демокр. печати; второй—период легальной печати, „Звезды“, „Правды“, „Луча“, третий—период революции февральской, а затем октябрьской, с отходом после октября в противодействующую октябрю группу,—например, Библика из беллетристов, из критиков Кубикова и др.,—и четвертый, в данный момент нас наиболее интересующий,—период новой экономической политики.

Первый период характерен полным подчинением пролетарских поэтов мотивам Никитина, Некрасова, Надсона, Кольцова. Редко в произведениях того времени проскальзывают мотивы классового самосознания поэта,—это скорее поэзия обличения капитализма, поэзия проклятья ему, поэзия осознания труда, его творческой силы, чем поэзия борьбы, поэзия наступления.

Второй период, совпадающий к 1912 году (Лена) с общим оживлением политического движения пролетариата, характерен тем, что поэт-пролетарий того времени почувствовал силу, на которую он мог

реально опереться, и в поэзии его уже звучат мотивы нарастающей силы, осознания неизбежности близкой решительной борьбы. Здесь поэты уже начинают классово заострять свое творчество, ищут иных форм, начинают смотреть на поэзию и свое творчество, как на одну из боевых задач класса. Это—период осознания поэтом себя, как необходимого классу оружия, как члена единой армии—„мы“—пролетарского коллектива и нащупывания твердых классовых основ своего творчества. Борьба класса закаляла поэта, выковывала его, как борца; в этот период органический рост пролетарской поэзии шел в ногу с политической борьбой пролетариата и вообще представляет исключительно интересный для исследования развития пролетарской литературы момент.

Третий период—период революции.

И четвертый—новой экономической политики.

Остановимся на их последовательном развитии.

Возьмем, к примеру, творчество двух поэтов—Ф. С. Шкулева и Е. Е. Нечаева.

„Какие маленькие поэты, как же жалка пролетарская литература, если...“—так скажут, прочтя вот эти имена. Пусть так!

Первый—текстильщик—начал свою творческую работу в 1890 г. (напечатано первое стихотворение), т.-е. работает уже 33 года; второй—стеклянный—на 10 лет раньше; первые напечатанные стихи помечены 1880 годом, работает в литературе 43 года. Путь не малый. В ту пору, когда эти поэты выступили в литературе, российский пролетариат только-что слагался, как будущая революционная сила.

И вот—какие песни слагает в эту пору т. Шкулев:

„Т Р У Д.

Всего святей, всего дороже
 Прошу тебя я, правый боже,
 Не труд здоровья, сил пошли.
 В трудах про зло я позабуду,
 В трудах я правду помнить буду
 И все деяния твои.
 Труд честный всем дает утеху,
 Он чужд неправдам, злу и смеху.
 Труд любит все, что любишь ты.
 Труд любит помощь угнетенным
 И жаждет словом вдохновенным
 Зажечь огонь среди темноты“.

Труд и бог—едино суть. Поэт это глубоко чувствует. Это не песня борьбы, это—молитва. А писал ее пролетарий, с 10-ти лет стоявший у машины. Но, ведь, это же не пролетарское произведение! Впрочем... не будем торопиться с выводами. Дальше.

„Труд честный раны заживляет,
Труд силы бодрости дает,
Труд сам господь благословляет,
Труд в мире все переживет“.

Поэт не сознает еще, что честный труд дает, кроме силы-бодрости, также максимум прибавочной стоимости хозяину, что „право на лень“ есть право пролетария. Но он убежден, что труд переживет все в мире.

Поэт пишет стихотворение „Христос воскрес“:

„Так и мы все, братья, бросим зло с враждою,
Помня, что за меньших братьев
На кресте, страдая, умирал Христос,
И протянем руки все мы без изъятья
И, раскрыв друг другу братские объятия,
Вспомним, что для мира божий сын воскрес“.

Труд, бог, все мы братья, братские объятия, всем без исключения—вот, что изживает вражду, борьбу братьев-людей между собой, — думает поэт. Так писал т. Шкулев в девяностых годах прошлого столетия. Он видит плотника, кузнеца, ткача, ломовика, портниху; его влекут к себе все виды труда. Он с глубокой любовью говорит о них.

А в 1903 году мы читаем у него уже нечто другое:

„Я не просить пришел у вас,
Вы хлеба мне не подавайте, —
Таких, как я, ведь, много нас —
Мы сильны все, вы это знайте.
Не хлеба я у вас прошу,
Меня вы нищим не считайте, —
Одну я мысль в уме ношу —
Свободы дайте“.

Это уже далеко не то, что пел поэт несколько лет назад. „Мы сильны все“—это уж не молитва одиночки, это уже голос осознания силы всех, силы „мы“, с одной мыслью, не о божьей, а „Свободы дайте“ (пока еще—„дайте“).

А в 1904 году поэт кричит „певцу“:

„Эй, певец!
Размахнись и по струнам
Ты ударь, как гром с лазури,
Нам нужны не сны, а бури“.

А после революции 1905 года появляются „Кузнецы“. Кто не пел их на на них вечеринках в центре, в ссылке!

„Мы кузнецы, и дух наш молод,
Куем мы к счастью ключи...
Вздыхайся выше, тяжкий молот,
В стальную грудь сильнее стучи“.

Мы глубоко убеждены, что 90% наших партийных товарищей, певших эту песню, не знают, что ее в 1904 написал наш и ныне здравствующий т. Шкулев. Это, между прочим, характеризует, насколько мало мы знаем и ценим историю культурного роста своего собственного класса.

И в 1912 году поэт пишет такие строки:

„Чу, слышен звон! То звук набата.
Он нас зовет на пир весны,
Все дали заревом объаты,
И люди радости полны,
И в сердце звон“.

Здесь уже нет молитвенных и туманных настроений. Зарево борьбы увидел поэт. А кто знает, что 1910—11—12 годы были подъемом рабочего движения, тот поймет, конечно, что творческая сила поэта растет наряду с движением класса. Растет осознание им задач борьбы, стоящей перед классом.

1917 год, год революции — поэт вырос. Его не пугает борьба. „Все люди братья“ — ушло. Пришло новое:

„Залпы... Борьба... Разрушение...
Крови горячей поток —
Цели благой достижение.
Заревом рдеет восток.
Грани былого изломаны,
К прошлому нету путей.
Рабской рукою раскованной
Порваны звенья цепей“.

Пусть эти стихи слабы, формально стары, безграмотны, если хотите, но разве ими не отмечается путь роста пролетарского поэта?

А в 1918 году поэт прямо зовет на борьбу. Он пишет — „Гимн восставших“.

„В коммунизме счастье наше,
Только мы творцы труда“.

И, наконец, в период непа старый поэт пишет — „Гимн юных коммунаров“.

Посмотрите, какой тернистый, долгий путь проходит поэт. Разве не в процессе своего творчества поэт осознает себя, как классовую силу? В нем он высвобождается от пут старого, от бога, любви ко всем без изъятия; от молитв приходит к борьбе; в проливаемой в борьбе крови видит залог будущего счастья и зовет к его строительству в трудовом, жестоком, простым и повседневном напряжении.

Мы предлагаем нашим товарищам-коммунистам, — боимся, что это отнесется ко многим, — ответить на один вопрос: вы, ныне товарищи коммунисты, не хаживали разве в церковь? И как давно оста-

вили вы это почтенное занятие? Пишущий эти строки знает многих, имевших эту,—ну, назовем,—привычку. А почему это было?

Тов. Нечаев в одном из своих стихов, относящихся к 1897 году, вскрывает это:

„Ты напештан мне с юной зари
С колыбельною песней над зыбкой,
Кем „агу“ научен говорить,
Отвечать на улыбку улыбкой“.

Маменька, с колыбели, с младенческих лет. Вот—откуда это. И даже—с верою в лучшую загробную жизнь. А в 1894 году тот же Нечаев пишет „Песню невольника“, в которой есть такие строки:

„Если бы был я не жалким, забитым рабом,
А могучим бесстрашным орлом,
Улетел бы я в высь из удушливой мглы,
И о гребень зубчатой скалы
Сильным взмахом распушенных крыл
Я-б позорные цепи разбил“.

Тов. Нечаев проходит тот же тяжелый путь, что и Шкулев, от веры в бога до осознания борьбы.

В тяжкое время выступили они, как поэты. Но, идя с классом нога в ногу, в нем и в его борьбе воспитываясь, они выросли в отобразителей и действенных участников его борьбы, его достижений.

Это говорит о том, что пролетарский поэт вырастает, поскольку вырастает класс, и он, как частица его, вырастает, как осознающий задачи класса.

Мы взяли двух наших старых ветеранов, учителями которых была сама жизнь труда, фабрики, завода, быта. Учителями их в поэзии формально были—для Шкулева, например, Златовратский, Надсон. Тогда им негде было еще получить классовое идеологическое развитие: по книжке, в кружке, в профсоюзе, в партии...

Возьмем наших поэтов, выступивших уже в первое десятилетие XX века. Из них многие, помимо завода, прошли солидную школу классовой борьбы, потерялись в кружках, работали в партии, побывали в ссылке. И творчество их резко отличается от творчества их предшественников. Оно шире, смелее, объемлющее. Но и в их творчестве есть порою анархически-бунтарские уклоны,—правда, скоро уходящие,—и в них мы имеем поэтов класса, уже выпешедшего за широкую дорогу борьбы и идущего к близким и грозным классовым битвам. Они являют своим творчеством бытие и мышление пролетариата; в их творчестве, особенно молодых, еще звучат мотивы, сближающие их с предшественниками. Но—это уже представители растущего класса.

У нас, к сожалению, нет ни места, ни времени анализировать шаг за шагом творчество поэтов и беллетристов этого периода, но мы знаем, что в их творчестве—картина жизни класса: его мучительный рост, освобождение от бряцающих на ногах пут старого рабского мира, прозрение нового, осознание классом мощи своей, призыв к сплочению сил, и—в каждую минуту напряженное ожидание борьбы и готовность к ней.

Вспомним стихи этого (дореволюционного) периода—Самобытника, Садофьева, Кириллова, Герасимова, Бердникова, Гастева и др. Много еще в классе отрывков старого, но в целом он вырос для борьбы и в отдельных стычках с царизмом испытывает, выковывает свои силы. В плеяде наших поэтов накапливается масса потенциальной энергии, и немудрено, что революция, освободив эту энергию, дала нам бурную пролетарскую поэзию, полную романтики борьбы.

Да будет известно критикам пролетарской литературы, что в этот период пролетарская литература формально была зачастую такой же, какой она есть и сейчас. Грандиозные образы, планетарные обобщения—наиболее присущи ей в это время.

„Мы несметные, грозные легионы труда“...

„Вот он—спаситель, земли властелин,

Владыка сил титанических“...

Так пел Кириллов. И мы удивлялись, рукоплескали, приветствовали.

Да и кому в голову пришло бы протестовать против таких, хотя бы, слов кирилловского „Мы“:

„Мы несметные, грозные легионы труда.

Мы победили пространства морей, океанов и суши.

Светом искусственных солнц мы зажгли города,

Пожаром восстаний горят наши гордые души“.

Разве это не отвечало могуче развернувшейся боевой воле класса? Это было так. Поэт дал сумму этой воли, ее образное выражение, и это дало его стихам огромную революционизирующую силу.

„Крики... Тревога... шаги... пулеметы... орудия... штыки...
Выпиди... Восстали... красные заводы... окраины... кварталы...
Казармы... флот... гневно-мятежные команды, полки...
Высоко взметнулись, зареяли полотна ярко-алы“...

Нет связной, певучей речи, слова скачут, мечутся, летят... И этим боевым романтическим вальсом полно пролетарское художественное слово в период революции.

А разве массы в эти моменты не были единой страшной волной? Кому пришло бы в голову тогда анализировать их бытовые, индивидуальные, групповые настроения?

В бою! Здесь не чувствуется, как кусает тебя какая-нибудь бытовая вошь. И в этот период пролетарские поэты выполнили свою историческую миссию с честью.

Но здесь—необходимо заострить внимание.

Свержение полицейского режима в феврале и буржуазии в октябре—поставило поэта перед отсутствием идеологического сопротивления. Фронты баррикад и гражданской войны были огромным источником героически-романтической поэзии пролетарских художников. Перед поэтом развевалась грандиозная по своему размаху борьба: Борьба открытая, с оружием в руках. Психология силы, напряжения, кровавым путем достигнутой победы, психология непосредственной борьбы—покрыла собою все. Быт, мелкие детали жизни, вопросы черного, далеко не романтического, строительства новой экономики и общест-венности, выдвинувшиеся по окончании гражданской войны, вопросы идеологии в тесном смысле слова—застали пролетарских поэтов еще в полном боевом снаряжении.

Пролетарский поэт по инерции был полон неисчерпанной боевой энергии. Но революция продолжала свой логический путь. Нужно было строить хозяйство, строить государственный аппарат, налаживать более или менее нормальный ход жизни.

И здесь психология фронтовика, солдата столкнулась с новыми для него элементами. Там атака, здесь холодный „до осьмушки“ хозяйственно-экономический расчет, продиктованный грозными и жестокими тисками хозяйственной разрухи. Раздвинуть эти тиски, ослабить их давление атакой, быстрым ударом—было невозможно. Их нужно было разбивать медленными, упорными, методическими ударами, капля по капле накапливая энергию, шаг за шагом отвоевывая позицию за позицией. В этой ожесточенной борьбе было много своего героизма, было чрезвычайно много неисчислимых подвигов, на непрерывном дьявольском напряжении нервов нужно было нести эту огромную работу. Здесь было очень мало романтизма, нечем было опьяняться. Восторг перед 1% увеличения продукции прядильной фабрики это вещь, которой пролетарские поэты пережить были еще не в состоянии. Это было слишком мелко, по сравнению с бурным валом наступления в Сибири против Колчака, или против Деникина и Врангеля на юге. А тем не менее—этот 1% стал превалирующим! От него оценивалось развитие революции, точность ее поступательного движения, наступила пора математики революции. Через сухую формулу статистического расчета решались уже вопросы мировой революции. Уголь, нефть, дрова, Шатурская станция, тракторные плуги, а то и серпы, и косы, хлопок, шерсть, лен, трудовая дисциплина, повышение продукции—вот, что выдвинулось, властно требуя твердого неспасающего внимания к себе.

Боевой праздник революции прошел, наступили ее будни, тяжелая „черновая работа“.

А у пролетарского поэта его движущей силой была все еще романтика баррикад и фронта.

И естественно, что пролетарская поэзия в это время воспринималась многими, как отвлеченная романтика, не отвечающая уже непосредственным задачам революции.

Рядом бурно кипела самая простая, самая неприглядная жизнь, окрашенная непомерным давлением нужды. Оскалилась всеми своими зубами разруха. А пролетарский поэт как-то не сумел стать вровень с жизнью. Он не вдумывался в то, что внезапно для него развернулось вокруг.

Он не привык к анализу сложнейших вопросов общественности. Романтик—не аналитик, романтик—не политик. Отсюда берет свое начало кризис пролетарской поэзии. Он выявился отчасти и в уклоне к формальным вопросам искусства, это стало ближе поэту и давало ему больше личного удовлетворения.

И пролетарский поэт повел борьбу за свое существование, как художника, а это не могло не стать для него вообще отрицательным, а для некоторых роковым, потому что, плоть от плоти и кость от кости революции, пролетарский поэт почувствовал на себе какую-то силу, давящую на него повседневно из всех углов. Питание, квартира, отсутствие бумаги и т. д. и т. д.—перегнули мысль поэта от общества в себя, в свой круг. Он хотел остаться романтиком баррикады и фронта, а жизнь потребовала от него ответа на узко-бытовые, но важнейшие вопросы сегодняшнего дня.

Во всем этом процессе пролетарский поэт продолжал видеть перед собой направленный против революции блеск стали оружия, грохот взрывающихся неприятельских снарядов, но не заметил едва слышного нарастающего ехидного звона золотых монет валюты, не заметил того, что мысль, одно из могущественных орудий противодействующего класса, начала выходить на замолкшие поля сражения, не заметил, что идеология буржуазии становится в ее руках оружием сегодняшнего дня. И здесь он если и заметил это, то сделал большую ошибку, принял рожу напача за истинную сущность вещей, витрину магазина за основное, переплет за книгу. И, конечно, прочел не то, что написала история.

А с тонким остро отточенным оружием буржуазной мысли ему в процессе революции сталкиваться еще не приходилось. Но шпаги скрестились именно на этой позиции, и здесь буржуазия сделала свой первый скачек в наступление по линии идеологической борьбы.

Это стало совершенно ясно, когда логика борьбы привела нас к новой экономической политике.

Нэп больно ударил пролетарского поэта. Он думал, что революция пройдет могучим церемониальным маршем по плацдармам мира, а, вместо того, он увидел вылезшего и отряхивающегося буржуа, сохранившего свой живот... и кое-какие пожиточки.

И этот буржуа больше, чем удивил, пролетарского поэта. Появления этого персонажа он никак не ожидал, и поэту удивился, и, надо сказать—удивился очень скверно.

Вот—результат этого удивления.

Остановимся на стихах издания „Всероссийской Ассоциации Пролетарских Писателей“, долженствовавшей по вывеске быть рупором пролетарской литературы.

„Паруса“ Вл. Кириллова, знакомого нам по его совсем иным стихам в сборнике „Железный Мессия“ и др.

Вот, что пишет он в „Парусах“:

„Был вечер, как вечер. Кричали моторы.
И звезды свершали свой древний поход.
Шли люди. Смеялись: Вели разговоры.
Был месяц июнь. Девятнадцатый год.
Дома, как зеваки, затертые давкой,
Стояли, дав выход горбатой Тверской.
У пыльного сквера, где чахлая травка—
Тоскующий Пушкин поник головой.
Мечтателям грезилась пышные замки.
У юношей сладостно мдели тела.
Самцы петушились, кудахтали самки,
На время забыв и труды и дела.
Все было так ясно,—излишни разгадки—
И небо, и звезды, толпа, и поэт.
Все было прилично, все было в порядке.
Так будет и впредь—через тысячу лет“.

Или—другое—„В городском сквере“:

„Движеньем вздыбленная пыль,
Подстриженные гладко клены,
Тоскливо-будничная быль,
Докуливо-глухие звоны...
В нарядном френче, в звонах шпор,
Петух шагает с пестрой павой,
Как грош истертый, разговор,
Неуловимый яд отравы.
Старик, изгрызанный тоской,
И неуверенно, несмело
Влачит, сгибаясь над клюшкой,
Худое, немощное тело.
Ни сон, ни явь, тоскливый бред,—
Пустое, тусклое томленье.
О, неужели больше нет
Ни радости, ни упоенья?

О, город, город, злой вассал,
Ты смотришь с хохотом стозвонным,
На этот жалкий карнавал
В кругу, на век замороженном!...

И еще—„Мои похороны“:

„Под звон трамваев я умру
В сурово-каменном жилище,
Друзья потащат поутру
Меня на дальнее кладбище...

Там кто-нибудь, терзая слух,
Прочувственной речью тронет,
И кто-нибудь, чужой иль друг,
Слезу по глупости уронит.

И только я, для всех незрим,
Исполнен горечи, досады,
Тоскою смертною гоним,
Носпешно выйду за ограду“...

Поэт размагнитился. Ворвались мотивы:

„Так будет и впредь—через тысячу лет“.

„О, город, город, злой вассал“.

А суть—скверна:

Ни сон, ни явь—тоскливый бред“...

Откуда это? Разве Кириллов перестал быть пролетарским поэтом?

Но наступление мелко-буржуазной стихии было стремительно: она для пролетарского поэта грохнула неожиданно, и—голос поэта дрогнул и зазвучал фальшивыми нотами.

Почему? Именно потому, что поэт не сумел осмыслить со всей, пусть неприглядной, ясностью, что сбившее его на момент положение есть только один из этапов революции.

Поэт не разобрался в том, что это „не сон, и не явь, и не тоскливый бред“, а определенное выражение соотношения сил революции и—сил ей противодействующих в данный момент.

Иначе говоря, видоизменилась форма борьбы, но борьба осталась фактом. И все дело лишь в том, что поэт не нашел своего места в этом этапе борьбы.

Это—несомненный кризис пролетарского поэта. Он многому должен был научить его. Научить остро взглянуть в окружающее до мельчайших черт, оценить его, заинтересоваться „мелочами“, аналитически подойти ко всему, что кругом, правильно оценить его, и... тогда оздоровление было бы несомненно. Но это—только Кириллов.

К сожалению, такие мотивы присущи не одному только Кириллову.

Кузница № 8.

Стихи Н. Полетаева.

„Пусть мокрые тротуары
Поволокут в сверканьи
Меня с тоской моей.
Толпы затолкают,
Закружит мельканье
Дождя, стекла, огней.
Лучше повеситься в ряд
Фонарем,
Склизкую муть рвать,
Чем одному в поле
Вертеть пустоту“.

Одному в поле „вертеть пустоту“ не прельщает, а в городе, который раньше так громко воспевался, тоже, повидимому, поэту не сладко. А все-таки—идет, хотя и глаголет городу:

„Пусть обжирается
Каменная морда“

В. Александровский:

„Тяжелые лапы тоски
Не выдают крик отчаянья,—
Морякам не нужны маяки,
Отправляющимся в дальние плаванья.
По безумью направлю свой бриг,
Оглушу свою душу о палубу;
Мой обрызганный кровью стих
Не проронит вечернюю жалобу.
То, что снилось вчера—под каблук —
Разве можно помнить нелепости!
Из сегодняшних огненных мук
Завтра вырастут грозные крепости...
Завтра ляжет складка у губ
Рокового презрения к гаваням.
Нет пристанища на берегу
Осужденным на вечные плаванья“...

Здесь—тоска. Откуда она? Оказывается, „вчера“ только „снилось“. Да и то, что снилось... „разве можно помнить нелепости“? Крепко сказано... язык изменил поэту. Ясность речи утерялась.

М. Герасимов:

„Какая боль,
Какая боль.
Бульварным фонарем качается
Голова моя,
Зияя неостекленными ранами.
Я вижу ущербное солнце мая.
Тучами роящаяся моль туманов
Его источила
Полиняла позолота...“

Флаги облезли,
Пунцовое съели иней и ржа".

И поэт кричит:

"Расфунтили душу и тело.
Врагов жеребиное ржанье,
Мне нервы изломало и ржет".

(Герасимов, „Черная пена“).

Поэт почувствовал нервы, их изломало и изрезало „врагов жеребиное ржанье“. А вчера—шел в бой с гимном борьбы и победы.

"Опять проросло
Пошлое клеймо,
Выжженное прошлым
На лбах".

(„Черная пена“).

Поэт решительно не понимает, что такое тактика революции, почему необходимо именно отступить, для того, чтобы победить.

И, к сожалению, тон делает музыку, болезнь поэта углубляется.

Электропоэма, одно из последних произведений Герасимова, богатая, сильная вещь. Но... идеологически это, если можно так выразиться, электро-пантеистическая вещь, построенная на настроениях гамсуновского капитана Глана.

Смотрите:

"Одиночество и лес.
Строю хижину.
Она вся напоена весенними соками.
Когда лежу на старых мхах,
Брожение стекает на меня,
Просачивается сквозь кору моей одежды;
Во мне то же пьянящее брожение соков.
Со мною два друга —
Топор и ружье.
И я спокоен.
Стальные частицы машины —
Душа завода присутствует здесь.
Под лучом, втекающим сквозь ветви,
Полированное улыбается мне
И приветно кивает:
"Ты не один,
Ты не один".

Дальше поэт бредит по деревне, природе:

"Каждое утро из ближнего села
В мою хижину приходит девушка.
...Ее щеки сразу налились"

от встречи с поэтом.

"Это ток брызнул из меня".

Электролюбовь! Она —

„Напоила электросоком
Мои слюнные железы“.

Поэт ставит динамомашину, электрифицирует деревню.

„Работаю дни и ночи“...

Откуда этот электро-пантеизм? А вот откуда.

Извиняюсь за длинные выдержки:

„Завод и город за плечами,
Кипенье борьбы за спиной.
Знаю, там апрельские дожди качаются,
Залиывая парными языками
Кремлевские раны—брызги металла,
Рубцы на стенах и фасадах.
Не взвизгивают судорожные выстрелы.
И зарницы.
И не надо.
В иное верую“.

В иное? Во что же?

„Зудящая боль моя
От раздуки вылилась,
Глотаю милями весну и атмосферу“.

От чего же бежит поэт, милями „глотаю весну и атмосферу“?

Ответ поэта короток и ясен:

„Столикое старое прорастает там
В кафе и бульварах,
Хищные лица стаями качаются
Над столиками,
Над девичьим мясом“.

И художник говорит с очень отчетливым признанием:

„Я отчалил от них,
Попутно зря.
Отрезали от завода
Мои якоря,
Кружись,
Кружись в кипении весны“.

Почтенное занятие! А дальше—хижина.

Поэт удрал, „отчалил“ от них, от кафе и бульваров, они отрезали от завода его якоря. Так и запишем.

* * *

Откуда же берут начало и в силу каких причин в пролетарскую поэзию врываются такие мотивы?

Вопрос чрезвычайно серьезный, — ответить на него далеко не легко.

Объяснить его пытались, подходя к нему с разных концов.

Так, например, т. Дубовской в № 30 „Правды“ от 10/II, в донельзя большом фельетоне „О пролетарской литературе“ бросил одно очень дельное замечание, стоящее всей его статьи:

„Пролетарская литература у нас уже есть, если смотреть на нее, как на одну из частей общего процесса развития пролетарской идеологии“.

Если пролетарская литература уже есть, как часть общего процесса развития пролетарской идеологии, а иначе она и существовать не может, то почему бы не развить этого положения и показать, как в этом процессе развивалась пролетарская литература, вообще, и пролетарский писатель, в частности?

Тов. Дубовской этого не делает. Большая ошибка. Ибо — это единственно правильный путь.

На нем мы избежали бы многих горьких и злых ошибок, прямо бьющих по пролетарскому писателю и по нас самих.

И только этот анализ может дать разгадку ненормальностей „уклонов“ пролет-литературы, уточнить их понимание и, больше того, положить основание пролетарской художественной критике.

Попытаемся подойти к вопросу именно так.

Что такое сейчас наш пролетарский писатель?

Есть ли это индивид, член пролетарского коллектива, творчески работающий в литературе и долженствующий удовлетворять требованиям какой-то заранее начертанной схемы?

Или это что-то иное? Скорее, думается — иное.

Пролетарский писатель — это явление классово-историческое и бытовое. Классово-историческое потому, что появляется он не из пены морской, не падает с неба, а рождается из недр своего класса и растет, как это видно из вышеприведенного, параллельно его развитию; бытовое — потому, что колыбелью его является пролетарский быт во всем его многообразии, со всеми его положительными и отрицательными сторонами, мещанскими условиями повседневного быта, с одной стороны, и коллективной жизнью завода, школы классовой борьбы, с другой, бытием пролетария в стороне или не в стороне от практического участия в решении боевых задач своего класса (профсоюз, партия) и его поглощением этими задачами полным, или же с целым рядом промежуточных „мало“, „слегка“, „потихоньку“ и т. д.

Это — прежде всего, живой человек, зависимый от окружающих его условий бытия и быта.

А вот это-то в оценке пролетарского писателя и пролетарской литературы и упускается из виду совершенно.

В этом смысле характерно замечание т. Крупской, приводимое тов. Дубовским:

„Не всякий пролетарий является носителем пролетарской идеологии, есть пролетарии, насквозь проникнутые мещанской идеологией. Мало одного пролетарского происхождения, надо пролетарию осознать еще свои классовые задачи“.

Святая истина. Но можно спросить: если не все пролетарии осознали свои классовые задачи, то разве пролетариат от этого перестает быть классом и пролетарий пролетарием? Конечно, нет. Уровень классового сознания количественный и качественный может свидетельствовать об уровне зрелости класса, и—только.

В процессе Великой Революции, когда пролетариат России разрешал свои великие классовые задачи, разве не было в нем элементов мещанства? Были, много, есть и сейчас, и это стоит перед нами—как живое явление на нашем идеологическом фронте, как наиболее слабый его пункт.

Что отсюда следует? Только одно.

Пролетарский писатель есть прежде всего продукт своего класса, независимо от того, является ли он в данный момент носителем чистой осознанной классовой идеологии.

Пролетарский поэт может быть носителем вполне осознанной им пролетарской идеологии, а может и не быть таковым, но вместе с тем в процессе своего классового роста и художественного творчества осознавать свои классовые задачи и, через ряд срывов и уклонов, идти к полному их осознанию.

Откуда следует, что пролетарский (как таковой) писатель становится таковым только тогда, когда он ясно осознает свои классовые задачи? Ни откуда.

Но совершенно ясно, что писатель-пролетарий может через профсоюз, партию, через все виды классовой борьбы, в которую он вовлекается, и через свое творчество, параллельное первому, осознавать свои классовые задачи, как члена класса, а отсюда—и как писатель-художник.

В том-то, пожалуй, значимость нашей пролетарской литературы, что она, как и другие явления классовой борьбы, пусть в значительно меньшей мере, чем некоторые из них,—указывает нам рост пролетариата, как класса, в борьбе осознающего свои боевые классовые задачи, а с ним и в нем—рост его художника.

Однако, становясь и на эту, по-нашему единственно правильную, точку зрения, мы все же не избежим довольно суровых для наших пролетписателей выводов.

Этого, конечно, бояться не приходится.

Совпадение стремлений массы с ее выразителями пролетписателями в дореволюционный и революционный до нэп период было неоспоримым. Чем же продиктовано было, чем объясняется новое,

непривычное настроение у ряда наших видных товарищей поэтов, певцов пролетариата?

О том, что настроения, выраженные в произведениях, подобно приведенным выше работам Кириллова, Герасимова и пр., суть болезненное явление,—двух мнений быть не может. Конечно, болезненные. Но разве в моменты перелома революции к нэп'у эти настроения не были присущи классу? Разве в нем не бросались два начала, инерция военного коммунизма и революционной выдержки? Разве мы не пережили острого, хотя и кратковременного, падения энергии пролетариата? Давайте вспомним, как мы скрипели зубами, видя открытые магазины, кафэ, нахально открытую пасть нэп'а. Разве не избегали мы даже заходить в эти магазины? Больно, противно было. Осознали необходимость этого, оценили и этого врага, поняли, что это за враг, как с ним надо бороться. Вступили в борьбу на идеологическом фронте. Много на нем неясных тропинок, вопросов, нерешенных еще и решаемых в борьбе. Но—острая опасность этой болезни ушла, кризис миновал. Крепкий организм класса перенес ее.

Но тут-то перед нами встает другой вопрос. Класс выздоровел, справился с болезнью. Ну, а поэт? Он выздоровел или?..

Ведь, очень многие пролетарские поэты в этот острейший период революции перенесли не меньше, чем Кириллов. Они, быть может, не печатали того, что написали. Но мы-то, ведь, это знаем.

Излечивается ли пролетарская поэзия, справилась ли она с этой болезнью? В той же почти мере, как и класс в целом. В этом и есть ее основное—она, как слаба, так и сильна, силою класса.

Но она, конечно, понесла потери, и большие,—какие, увидим дальше. Для нас нет принципиальной разницы между фактами гибели товарища на фронте боевом, на фронте трудовом или на фронте идеологическом. Пусть в первых двух—смерть физическая, в другом—смерть интеллектуальная. Для класса последнее, быть может, еще больнее и опаснее.

Здесь мы перейдем в несколько иную плоскость.

Поэты „Кузницы“, говорят нам, увлеклись буржуазной формой и непонятны массам. Аллитерации и планетарности,—это отдаляет их от пролетариата. Если бы это было только так, тогда беда не была бы так велика.

Верхарн и Уитман тоже порой непонятны пролетарику, но от этого не перестают быть большими поэтами, революционизирующими массу.

Возьмем того же Герасимова.

В чем дело? Где несомненный и опасный надлом у этого поэта?

Он, восприняв идею электрификации в ее чаемом размахе, все свое творчество последнего времени подчинил этой идее. Плохо это?

Конечно, нет. Пусть он понят немногими сейчас, позднее поймут многие. Почему иногда, и зачастую, политический вождь может быть не понят сразу всеми, а лишь немногими, развивающими брошенную им идею, а поэт должен быть обязательно сейчас же понят всеми?

Необходимо только одно, и категорически необходимо, это—по меньшей мере, соответствие идеологического содержания творчества пролетарского поэта с творческой волей и идеологией своего класса в каждый данный момент. Здесь—минимум. Максимум—в дальнейшей осознанности классовых задач и перспектив.

Критерием нашей пролетарской художественной критики являются два простых ясных положения:

1) Поскольку полно пролетарский художник дает отображение и мыслимую продвижку бытия (быта и борьбы) класса?

2) Поскольку пролетарский художник отображает и утверждает идеологию и творческую волю пролетариата, как класса?

Поскольку творчество пролетарского художника в большей или меньшей степени удовлетворяет этим двум положениям, постольку он есть истинный представитель своего класса, его выразитель, его голос, его творческая сила.

И в творчестве Герасимова и других наше внимание останавливает не формальная его сложность и непонятность, не степень его мастерства,—овладение последним это—его и наш плюс, но нас интересует другое.

Эти уклоны, это несомненное заражение буржуазной идеологией—есть ли это результат только формального увлечения буржуазной литературой?

Если бы мы с этим согласились, это была бы поверхностная точка зрения.

Дело значительно глубже и значительно больше: суть в том, что, вследствие разворачивающихся сейчас условий, благоприятствующих влиянию буржуазной культуры, товарищи не выдержали колоссального нажима буржуазной идеологии и—подались или поддаются. Этот факт нужно констатировать со всей четкостью, и не только констатировать, но и объяснить его. Мы должны уяснить, какие факты и условия оказывают на пролетарское художественное слово свое отрицательное влияние, какие из них мы способны будем механически устранить и—какие не сможем.

Прежде всего нужно обратить глубочайшее и серьезное внимание на уровень зависимости пролетарского художественного слова от буржуазной культуры и не только формально, а главным образом идеологически. Затем, нужно установить, в какой зависимости находится сейчас пролетарская литература от современной культурной конъюнктуры, от отношения к ней государства, в лице его органов,

от отношения масс, от отношения партии и т. д. Затем, нельзя оставить в стороне и самих пролетарских поэтов. Нужно определить со всею резкостью наличный культурный уровень наших пролетарских художников. И только тогда мы не с кондачка, а серьезно, сможем сказать нашим поэтам сколько-нибудь связанное критическое слово и указать им пути их творческой работы.

Не подлежит сомнению, что буржуазная идеология в целом с каждым днем будет оказывать все более и более сильное влияние, в особенности на молодежь—если мы не усилим борьбы против нее.

Можно, конечно, самоуслаждаться тем, что мы-ста де шапками ее—буржуазную-то идеологию. Но, серьезно оценивая положение, мы должны констатировать, что давление буржуазной идеологии в чистом ее виде и, что более опасно, под всякого рода защитными цветами—не уменьшается, а усиливается. Во-вторых: разве так недавно еще пролетарские художники не были поставлены в нелепое положение, разве не посмеивались наши партийные товарищи: „А, пролетарский художник!“ Отношение было таково, что пролетарский художник был в положении нищего перед Иваном Никифоровичем, который говорил нищему: „Так что-ж вы не идете, небого, я-ж, ведь, вас не бью“? Художник слова был оттолкнут в дальний угол революции. И это не было случайным явлением. Оглянемся назад, на ту литературу, в которой так недавно кое-кто видел „будущее новой русской литературы“. Возьмите „Серационовых братьев“, „Круг“. Разве не носились с ними? Разве не оказывали им примата перед нашими пролетарскими художниками? Сейчас этот туман начинает уже проходить, по крайней мере, поняли уже, с легкой, но крепкой, руки тов. Троцкого, что серационов хватило только до определенной станции, а дальше придется считаться с тем, что это совсем не тот конь, которого революция, хотя бы в виде пристяжки, может иметь для себя.

Конечно, прав тот, кто говорит пролетарскому писателю: если ты пролетарский художник, то ты существуешь для класса, в его интересах, и, если тебя влекут в сторону от класса, может быть, и очень богатые перспективы, или, если ты остро чувствуешь только личную боль,—значит, ты разучился чувствовать боль класса. И здесь перед тобою—огромный риск отрыва от своего родного класса. Но, нажимая на это, нужно со всей остротой подчеркнуть, что пролетарские художники поддаются определенным влияниям не только потому, что они индивидуально не выдерживают, но и потому, что в определенный момент класс, вернее—руководящие силы класса, во время не поддерживают художника, не облегчают ему возможности справиться с этими влияниями.

А это у нас было. Игнорирование пролетарского художника, со снисходительной умешечкой, сослужило нам здесь свою скверную

службу. Плакать и разводить по этому поводу кислую сырость, конечно, не следует, но нужно это сказать, чтобы на будущее мы научились, наконец, серьезнее относиться к пролетарскому искусству литературы, в частности.

Кроме того, пора уже положить конец „категорическим императивам“ по отношению к пролетарскому художнику, на которые так щедрь отдельные критики.

Сакраментальное словечко—„пролетарский художник должен“. Он ничего не должен... критикам, персонально устанавливающим „должен“.

Мы устанавливаем задачи класса. Но,—революция ярко показала нам, что одно дело—задачи, которые намечаются, и другое дело—объективные условия, в зависимости от которых эти задачи разрешаются. Очень хотелось бы притти к социализму, ну, скажем, в лето 1924, а между тем на пути лежит мировой империализм, с одной стороны, а с другой—крестьянство, еще к социализму не подготовленное, и ставится вопрос о смычке.

Пролетарский художник, как и его класс, должен стремиться к социализму, но это совсем не то „должен“, которое прописывается ему на каждый день критиками, забывающими диалектику процесса.

Необходимо установить научно обоснованный критерий пролетарской классовой художественной критики, и—только тогда пролетарская литература получит свою надлежащую оценку, а критики научатся подходить к ней не с точки зрения индивидуального „нравится“ или „не нравится“, „понятно“ или „непонятно“, а будут иметь под собою твердый фундамент диалектического материализма в применении к области искусства, вообще, и литературы, в частности.

Впрочем—об этом назревшем и серьезнейшем вопросе—особо. Он требует большой и упорной работы всех, кому дорого развитие нашей классовой пролетарской литературы.

Мы полагаем, что и этот опыт наш—идеологического анализа пролетарской поэзии—не может не вызвать того или иного дискуссионного марксистского отклика.

НА ТЕАТРАЛЬНЫХ ФРОНТАХ.

Вряд ли сейчас кому приходится доказывать, что всякое искусство агитирует, всякое искусство—классово, всякое искусство—политично. Это усвоено всеми. Искусство есть социальная функция, в своем содержании и форме определяющаяся хозяйственно-политическими условиями. От них зависит. В классовом обществе искусство всегда служит. Вынуждено служить, какие бы фикции „свободы“ ни создавались.

Для нас звучит сейчас наивно формула так называемой этической, субъективной социологии, которая гласит, что историю двигает живая критически мыслящая личность, свободно ставящая себе определенные цели. Конечно,—историю двигает живая личность. Бесспорно. Но, чтобы цели она себе ставила совершенно свободно, из „нутра“,—тут поспорим. Это уж—поповский туман. Сказка о человеке, созданном по образу и подобию божьему. Цели, которые себе ставит человек, диктуются всей совокупностью окружающих его сил—классовой средой, воспитанием, теми отношениями, которые складываются под влиянием способов добывания средств к жизни. Из них он никак выскочить не может. И кажущаяся ему свобода всегда направлена к наиболее выгодному (идеал „счастья“) осуществлению того, что диктуется этими силами, этими отношениями. Поэтому свобода в классовом обществе есть всегда только осознанная необходимость (Энгельс). Такова схема, в основе которой лежит железный закон экономики. В целом же, конечно, эта закономерность осуществляется в целом ряде сложных идеологических надстроек, часто теряющих видимые корни, но неизменно от них произрастающих.

Ребенок буржуа с пеленок впитывает в себя привычки, обусловленные экономикой достатка буржуазии. Ребенок-пролетарий формирует свое сознание экономикой нужды. Каждый из них в массе становится сыном своего класса и всю жизнь,—в сложившихся („вечных“) политических, хозяйственных и бытовых формах,—отстаивает интересы своего класса, будь то торговец мануфактурой или „бряцающий на лире поэт“.

Вот почему и художник-интеллигент, идеолог буржуазно-демократической мысли с ее „свободами“, так шарахнулся вначале от революции. Он так впитал в себя эту классовую (буржуазную) мистику

свобод, ее религиозный туман, что не замечал ее истинной подоплеки и гордо считал себя живой, критически мыслящей личностью, „свободно“ ставящей себе определенные цели.

Когда в героические годы революции из всего приходилось делать штык на красноармейскую винтовку для отражения остервенелых врагов пролетариата, он вдруг обиделся:—Как, искусство на заказ, агитация! Ах—свобода! Ах—аполитичность!

В „эти дни“ он забыл о тех выставках, на которых гордо красовались писанные им по заказу портреты купчих, забыл о той „Жизни за царя“, которой он „по традиции“ открывал театральный сезон, забыл о „бельгийских маршах“, которыми он агитировал даже в классическом балете, забыл о Леониде Андрееве, восхвалявшем до небес храбрость бельгийского короля в гнуснейшей пьесе „Король, закон и свобода“ (одно название чего стоит) и дрожащей, умирающей рукой писавшем по ту сторону революционной баррикады пасквиль „Дневник Сатаны“. И многое, многое еще было забыто.

В этом был попросту художественный саботаж, такой же саботаж, как у банковских служащих и других групп интеллигенции, поскольку все они вместе, в массе, как мелко-буржуазная группировка, не приняли сразу, не осознали сразу Октябрьской революции.

Сейчас, на расстоянии некоторой перспективы, которая дает возможность подытожить,—все это только подтверждает правильность социологической точки зрения на искусство, „определяющей ход его развития ходом развития общественных сил“ (Плеханов). В переводе на язык научных терминов это значит, что искусство является закономерной, (т.-е. обусловленной объективными причинами, а не абсолютной свободой художественного волеизъявления) социальной, (т.-е. классово-политической), функцией.

Установивши эту основную предпосылку, попробуем разобраться в кой-каких итогах истекшего зимнего театрального сезона.

* * *

По старшинству—Малый.

Что делал Малый театр? Что он вообще делает?

Доживает.

На Малый театр мы обыкновенно оглядываемся, когда слышим определение:

— Реалистический, „великий реалистический“ театр.

В таком обобщении всего исторического пути Малого театра единственным определением,—реалистический, „великий реалистический“,—несомненная столь же „великая“ ошибка.

Как можно объединить в таком понимании Малый театр Гоголя и Малый театр Островского?

Прежде всего, что значит—реалистический театр? Всякий театр реалистичен. Только реализм каждого времени другой.

Разве „беспредметная“ живопись или „беспредметная“ конструкция на театре наших дней—не реализм? Реализм. Разве „футуризм“ Маринетти, отражавший индустриально-промышленный темп предвоенной Европы, не был реализмом своей эпохи? Был. Разве конструкция двухъярусной сцены театра Шекспира не была реализмом? Была, но только реализмом XVI столетия.

Реализм Гоголя и Щепкина был реализмом помещной, дворянской России. Он родился в те дни, когда на театре „вещью“ считались патристические фанфаронады, душу раздирающие мелодрамы, (вроде Уголино, пожирающего своих детей), и водевиль, а „прочее все гиль“. Когда выражение народности, (причем народ изображался или необыкновенно тупым, или благоденствующим под заботой „добротного барина“), сводилось к плисовой безрукавке, шелковому сарафану, или словечкам, вроде „отселича“, „ужотка“, „туточки“, „намедни“ и т. п. Зритель-дворянин, в дормеже подкатывавший к театру (крытые подъезды и сейчас еще сохранились в Большом и Малом театрах; в Малом он направо от теперешнего входа), с удовольствием любовался на опекаемый им народ (в то время, как провинившегося кучера драли по кварталам) или проливал слезы умиления над страданиями бедной „графини Клары д'Обервиль“. Театр уходил от быта, от правды всамделешней жизни. Барские нервы требовали уносящего от тревожений жизни „отдыха“.

Врезавшись в гуцу этого театра, Гоголь в своем формальном творчестве питается—вынужден питаться,—этими же соками, и, действительно, у Гоголя нет быта, у него тот же водевиль, анекдот (жестокий, „скверный анекдот“), гротеск, карикатуры. Харя, маска. В основе все это еще от театра Мольера, от театра положений и интриги, от трюка, но не от психологии, как мы ее понимаем, не от психологии „великого реалистического театра“.

Какая там психология в городничем,—никакой, чистейший воды гротеск, сверкающий фарс (пора „Ревизора“ таким и сыграть!). А вот Юсов в „Доходном месте“ Островского, тот уже „берет“ психологически, как в жизни, как в натуре. Вспомните сцену в трактире, где он отчитывает чиновника за то, что тот взятку взял, а дела не сделал. Надо брать взятку по-честному—возьми и сделай. А не то в неприятность еще попадешь!

С появлением (постепенно) после „краха“ крепостного права на арене социальных отношений ново-мещанского уклада русской буржуазии,—сначала „чумазный“, а затем все купивший, в том числе и лоск европейского цилиндра, первой и второй гильдии купец,—нарождается психологически-бытовой театр, театр Островского, театр,

существующий и посейчас. Но, поскольку государственная власть в виде неограниченно-полицейской монархии была еще властью старого феодально-дворянского режима (исторические этапы не отсекаются, а врастают один в другой), постольку она, естественно, тормозила переход на рельсы городского торгово-промышленного капитализма, и этот тормаз создал реакцию 80-х годов. В этот переходный период, когда старое дворянство еще не сошло со сцены, а дифференцировалось, расслаивалось, по-своему „сменовеховствовало“ („кающийся дворянин“), Малый театр „приспособился“, и в „театре Островского“ дал свой „последний расцвет“.

К этому моменту создался и укрепился ряд чудесных мастеров психологически-бытового театра—Садовские, Ермолова, Ленский, Южин, Давыдов, Горев, Никулина, Федотова и др. Но это „цветение“ продолжалось сравнительно (в историческом масштабе „сравнительно“) недолго. Социально-экономические сдвиги с большой быстротой ликвидировали первичный пласт буржуазного капитализма—„чумазого“, „неведомую страну Замоскворечье“, „Тит Титыча“.

Другие страсти уже кипели вокруг. Термины старого катехизиса гражданственности наполнялись новым содержанием. „Вишневый сад“ у Раневской и Гаева купил сын „чумазого“, успевший побывать „в Европах“ Ермолай Лопухин. Купил без сантиментов—на сруб. Устроил там фабрику, а себе соорудил на Арбате „роскошный“ купеческий особняк. Завел свою газету, журнал, Свой театр.

И Малый оказывается уже „вне жизни“.

В 1905 году уболенный сединами, но юный чувством, Александр Павлович Ленский делает попытку „омолодить“ его. Но эта попытка незамедлительно „пресекается“ бдительным оком начальства, во главе которого все еще стоит „первый из дворян“. Управляющим труппой назначается Южин. Устанавливается определенный курс на „традиции“. Театр начинает жить воспоминаниями о днях былых.

Мы подходим к явлениям объективно, с социологическим анализом, и не склонны объяснять их „злой“ или „доброй“ волей. И говорим—Малый театр, огромная страница истории русского театра, ныне—„живой труп“. Уйдут несколько оставшихся мастеров-кустарей этой артели, и—нет Малого театра. У Южина, Ермоловой, Лешковской нет наследников не потому, что их нет, а потому, что их не может быть. И Островский и оформлявшее его материально передвижничество—уже—Ваганьково кладбище. Тот памятник Островскому, первый камень которого русский пролетариат заложил недавно у входа в Малый театр, будет и памятником Малому театру, не умученному русской революцией и „варварами-большевиками“, а „тихо в бозе скончавшемуся“.

Можно предпринять те или иные „героические“ шаги, вспрыснуть кофеин или морфий—включить ту или иную более современную, чем „Шутники“, пьесу в его репертуар, но в целом—это доживающий организм, организм, лишенный питательных соков вне стен театра.

* * *

С 90-х годов купечество, уже вышедшее из периода „темного царства“, начинает строить городскую культуру, культуру учащенной пульсации, культуру быстрого оборота и учета времени („время—деньги“). Возникают клиники имени купеческой династии Морозовых, университет им. Шанявского, огромный Киевский политехникум, сооруженный на средства сахарозаводчика Терещенко, Третьяковская галерея, музей им. Щукина, театральные музеи Бахрушина и т. д.

Точно также и театр, оставшийся доселе в столицах монополией все еще продолжающей править самодержавно-дворянской бюрократии, начинает постепенно концентрироваться в руках купечества, буржуазии. Возникает в Москве частная опера купца Мамонтова (в том здании, где позже возникла опера другого купца—Зимина). Эта мамонтовская опера открывает, между прочим, Шаляпина в области вокальной и Врубеля и Коровина в области декоративной. В селе Абрамцево (имении Мамонтова) группируются вокруг его „салона“ художники Васнецов, Левитан, Поленов, Серов, Сомов, Мавринов, Милютин, Головин и др.—будущие представители промышленно-городского модернизма „Мира Искусства“. Все они в это время очень хорошо работают на купеческий заказ, специализируясь в значительной мере на хорошо оплачиваемых портретах „купчих“ и „особ“,—например: Серов, Бакст; расписывают соборы,—например, Васнецов и Нестеров. И это ни в малейшей мере не умаляло тогда их „свободы“ талантливости. И только впоследствии, когда им предложит работу на заказ революция,—они вдруг станут на чистополюскую платформу „святости“ и „аполитичности“ искусства.

Одновременно начинается характерная для буржуазии ставка на термины—„нация“, „национализм“, „душа“, „красота“, т. е. тот комплекс понятий, который входит в так называемый эстетизм, как мистическое содержание искусства, как его религиозный экстаз.

Этот буржуазный „модернизм“ и его эстетика перенесли и за рубежи революции. И сейчас, в мае 1923 г., мы имеем и „Мир Искусства“, и „Союз русских художников“, и лавку (на Кузнецком) изделий села Абрамцева. Я не говорю уже о забывших умереть „передвижниках“.

В этом темпе жизни промышленного города и денежного хозяйства в конце девяностых годов рождается—Художественный театр.

И не случайно, конечно, что во главе его стал представитель одной из крупнейших купеческих династий—Алексеев, по сцене Станиславский. В одно и то же время—и директор правления фабрики Алексеевых, и европейски-образованный интеллигент-художник Станиславский.

Художественный театр есть та форма буржуазного театра, которая, как тип, непосредственно, вплотную подошла к календарным граням революции. Он—идеолог того экономического либерализма, той интеллигентско-демократической мысли, которая отражала чаяния и желания промышленно-городского быта. В границах класса она была оппозиционна тем политическим устоям полицейского самодержавия, которые оставались еще пережитком дворянско-феодальной эпохи, с ее натурально-крепостным хозяйством, и стесняли „свободу капитала“. Отсюда на афише Художественного театра пьесы с либеральным протестом против крайностей самодержавия: „Царь Федор“, „Борис Годунов“, „Смерть Иоанна Грозного“. Отсюда—длинная галерея тех чеховских персонажей, которые в огромном захолустьи провинциальной России едят, пьют, спят, размножаются и умирают, но которым уже тесно в этих рамках патриархально-мещанского прозябания, и они рвутся „в Москву“. Отсюда—эти умирающие „вишневые сады“, про которые „даже в энциклопедическом словаре написано“, но которые будут уже гораздо целесообразнее использованы на топливо или как строительный материал. Отсюда—эти Раневские и Газды, докатывающие последние „дуплеты в угол“, последние шары на билиарде жизни. Отсюда, наконец,—та экспансивная юная Аня, которая без боли покидает залы, где „танцевали генералы, бароны, адмиралы“, и всем молодым сердцем идет навстречу новой жизни.

Если между сегодняшним днем и Малым театром, в его организационном существе, есть разрыв, пропасть, нет непосредственного касания, то Художественный театр является социальной функцией, идеологической надстройкой тех политико-экономических сил, тех общественных отношений „пакануне“, которые динамизмом классовых противоречий подготовили революцию.

Чудес не бывает. Художественный театр переболел всеми теми болезнями, которыми переболела и породившая его в свое время демократически-интеллигентская мысль.

Уже с первых дней революции его труппа оказалась расколотой. Одна его часть очутилась сразу (пусть по обстоятельствам, от нее не зависящим) по ту сторону Октябрьской баррикады. И сейчас вряд ли случайно, что группа,—возрастно-старшая,—надолго вне пределов РСФСР. Не так просто будет по прибытии „американцев“ влить их с их „Дядями Ванями“ в омоложенный Художественный театр. Не так просто.

Ведь, не секрет, что гастролы Художественного театра в Западной Европе прошли далеко не под тем знаком успеха, на который, казалось, могла рассчитывать там эта старая фирма.

Я приведу несколько строк из рецензии о „Вишневом саде“ милюковских „Последних Новостей“ в Париже:

„Новое возрождение,—говорит газета,—наступит тогда, когда мы сумеем взглянуть на „Вишневый сад“ так, как мы смотрим на любое произведение искусства, и этому новому взгляду должна будет отвечать и новая постановка. Что сказать о постановке „Вишневого сада“ в Художественном театре, что прибавить нового? Несколько скорбных слов из того же „Вишневого сада“: „как ты постарел, как ты подурнел“.

Куда же дальше, если даже для них, для милюковствующих эпигонов старой России, „Вишневый сад“ постарел и подурнел.

Если мы будем говорить о кадре, основоположном кадре Художественного театра, быть может, он там, за рубежом. Упрямый, кражистый, „охраняющий входы“. Но, если мы Художественным театром будем называть метрополию в Камергерском, с ее колониями-студиями, мы в праве говорить о другом отчетливом процессе—„смене вех“. Это течение соответствует вполне „сменовеховству“ политико-общественному, являясь его производной. Приятие революции, как положительного фактора, пересмотр „традиций“ под углом жесткой критики, омоложение—таковы его основные тезисы.

Сдвигу социально-идеологическому следует и смена вех в материально-художественном оформлении, в вещной организации спектакля.

Застрельщиком в свое время выступила 3-я студия, руководимая Вахтанговым. Она поставила метерлинковское „Чудо св. Антония“ в тонах и формах гротеска. „Чудо“ это несколько раз переделывалось, пока „дошло“ и приняло окончательную форму. Я придаю этому спектаклю гораздо большее значение, чем „Принцессе Турандот“. В „Чуде“ впервые была подвергнута переоценке в кругу традиций Художественного театра идея „переживания“. Правда, в силу влияния „наследственности“, это удалось не в полной мере, как не удастся и посейчас во всех студиях Художественного театра. Но вопрос был поставлен, и в смысле внешнего оформления разрешен весьма и весьма не плохо.

„Турандот“ имеет, несомненно, меньшее значение. Это—стилизационная шутка все-таки кабарежного стиля. Кто-то из критиков довольно метко назвал ее—капустником. Вся она в стиле какого-то салонного эстетизма, „красивости“ хорошей берлинской магазинной витрины. Вся она подогнана к фраку, к дамской улыбке, к вальсу. Но огромный режиссерский талант Вахтангова проявил много изобретательности, много остроумия. И победил.

Эстетическое увлечение стилизационной „красивостью“, композицией спектакля в красочном плане чисто живописного подхода, еще больше подчеркнуто в последней, — увы, послевахтанговской, — работе этой студии — „Правда хорошо, а счастье лучше“. Здесь уж прямо любованье какой-то коробочной интимностью, „картинкой“, „модернизацией“ в жанре „Мира Искусства“. Какая-то игрушечная попытка импрессионистской реконструкции старого театра Островского в плоскости жанрового мотива. Это — 1908-й — 10-й годы.

Вообще для всех студий Художественного театра чрезвычайно характерен процесс сращивания шва, распоротого революцией. С одной стороны, они поступательно делают только следующий шаг с того места, на котором остановились в „прошлый урок“, до революции. От передвижнического натурализма „Сверчков на печи“ и „Гибели Надежды“ они переходят к импрессионизму, к живописным, образительным, иллюминационным течениям буржуазного, довоенного „модернизма“, к „вкусным“ и пестрым краскам „Союза русских художников“, „Мира Искусства“, „Вубнового Балета“ и др. Например, — „Укрощение строптивой“ в 1-й студии, со всеми этими ленточками, цветными занавесочками, со всей этой игрой раскраски мягких материй, с такой „салонной“ Катариной, с таким „декоративным“ Петруchio. Или — „Гроза“ во 2-ой студии, с ее молитвенной „красивостью“, смесью Нестерова и Сомова, с дешевенькими эмоциональными эффектами музыки под краску или свет. С другой стороны, эти же студии стараются перебросить какой-то мостик и к инженерному стилю сценической постройки так называемого „левого фронта“. На этом перепутьи они и барахтаются.

В этом, конечно, и есть существо „смены вех“. Она „приемлет“ новое, но не отказывается от старого. Пытается примирить.

Во всяком случае, так или иначе, но — „лед тронулся“. В недрах Художественного театра идет „омоложение“. Идет тот процесс, которого в Малом театре уже быть не может, ибо под ним нет почвы, нет социальных группировок, на которые он может опираться.

* *

Для того, чтобы покончить с „академическими“, я должен еще остановиться отдельно на Камерном театре.

Чем объяснить его позицию? Кто его призвал, и что он из себя представляет в смысле общественного содержания?

Театр этот, начавшись в плане чисто эклектических, в значительной мере любительских, исканий, вскоре выявил свою физиономию, как театр буржуазного, довоенного, скорее даже итальянского футуризма.

Что же отражал классово этот первичный футуризм (далее, всюду—именно этот этап футуризма имеется в виду.—З. Б.).

„Футуризм“,—как об этом заявлял глава этого течения, знаменитый Маринетти,—„наблюдает жизнь из окна роскошного экспресса, с подушки мягкого сидения пожирающего пространство автомобиля, с высоты аэропланного полета“. Все эти машины были тогда достоянием только крупного капиталиста. И пользовался ими буржуа-„футурист“, как спортсмен.

Он не хочет видеть процесса создания этих безумно дорогих и специально для него изготавливаемых машин. Он не хочет заглянуть в раскаленные пасти фабрик и заводов, языками пламени озаряющих потные тела и изнуренные лица пролетариев. Он берет эти машины готовыми. Он продает и покупает их. И, удобно усевшись, начинает с неимоверной быстротой озирая пейзаж мелькающей жизни, начинает воспринимать ее под новым художественным углом, под знаком новой красоты—красоты скорости.

„Футуризм“ того времени, в основе—поэзия капиталистической денежной аристократии, поэзия показной стороны буржуазно-промышленного города.

Рабочий, выпустивший автомобиль, может горячо любить его и одухотворять эту любовь в трогательных формах, как материализованный труд. Спортсмен-купец, приобретший этот автомобиль, весь уходит в мотор и начинает ценить этот мотор выше сердца человеческого и уж, конечно, выше сердца того пролетария, руками которого этот мотор сделан.

Положение театра в этом вопросе особенно сложно. В то время как все прочие виды первоначально-футуристического искусства, отрицая „человеческого человека“, (как они его определяют), создают своего „человека-машину“ из мертвого материала, красок в живописи глины в скульптуре, писаного слова в литературе,—театру приходится иметь дело с живым человеческим телом, которому все-таки не вставить мотора, вместо сердца, как бы этого ни хотел Маринетти, или пропеллера, вместо желудка.

Как же на сцене убить „человеческого человека“ и заменить его человеком с пропеллером в груди?

Выход один—уничтожить живые, физиологические, трудовые ритмы человеческого тела до иллюзии противомускульной, т.е. противуестественной работы, и убыстрить их темп до момента мелькания машинной быстроты. „Футурист“, обгоняющий на бешеной скорости машины живую лошадь, успевает схватить в этой бегущей лошади только моменты того мелькания, когда сближающиеся передняя и задняя нога образуют треугольник,—и он рисует всю лошадь треуголь-

ником. У нее не четыре ноги, а двадцать четыре, как это кажется в процессе ее бега,—и он рисует лошадь с 24 ногами.

Маринетти формулирует это лозунгами: — „беспроволочное воображение“, „долгой синтаксис“, „долгой знаки препинания“.

Эти же лозунги переносятся и на сцену: —долгой синтаксис живого человеческого тела, долгой знаки препинания человеческой речи.

И действительно—вспомните Камерный театр того времени.

Актёр находится в непрерывном движении, не в причинно-последовательном, технически-целесообразном движении, а в мелькании. Он движется, скачет, прыгает бесцельно, в угоду технически-самодовлеющему принципу движения для движения. Какой-то калейдоскоп суеты, назойливый, надоедающий, вне всякого ритма технического, трудового, рабоче-физиологического движения.

Точно также и жест строится так, чтобы убить „человеческого человека“, строится против анатомии, против естественной работы мускулов и связок, строится для эстетической иллюзии движения на подшипниках, осях, рычагах. Поэтому актёр этого театра выламывает жест против рабочих функций организма. Мускул ставится в плоскость вывернутой, вывихнутой работы.

В фразе уничтожаются знаки препинания. Она пускается каким-то волчком, чтобы конец догнал начало, сливаясь в новую красоту скорости. И, лишенный рабочего устоя, звук столь же назойливо и беспомощно мелькает, как и жест.

И все же, первоначальный футуризм был в свое время явлением художественно-прогрессивным. Порывая с кустарным психологизмом передвижнического, натуралистического искусства, он отражал динамику учащенно-бьющегося пульса городской жизни буржуазного города к моменту империалистической войны, в преддверьи к революции.

Но недаром мы сейчас встречаем термин—революционный футуризм. Это—гот футуризм, который меха свои наполнил уже новым содержанием, отмежевываясь от буржуазного футуризма.

Камерный театр в этом новом стане не оказался. Он сразу выкинул белый флаг аполитичности и сел на одну скамью с ассоциацией академических театров. Правда, он был левее их. Он,—если хотите политическую аналогию,—был меньшевик в искусстве. И, как все меньшевики, стал „в грозу и бурю“ революции быстро праветь, дабы не быть сопричисленным „со тати и разбойницы“.

Оберегая сцену от всякого влияния „революционной улицы“, он становится даже „религиозен“ и включает в свой репертуар мистико-католическую мессу клоделевского „Благовещение“. А затем, как и полагается доброму меньшевику—поворот к „здоровому капитализму“ вечных классических образов искусства. Ставит „Федру“, где торжественно отрекается от футуризма и перекидывает мостик

„назад“—к „великим“ декламационно-реалистическим „традициям“ Малого театра.

Постановка „Жирофле-Жирофля“ вообще мало показательна, и на ней останавливаться не стоит. Это—эстетно-салонная помеся гротеска с „венским шиком“.

Я бы назвал то, что делает Камерный театр, в целом, прежде всего—любительством. В нем нет мастерства, нет технической основы, нет художественного упора. Как и всякий любитель, он больше всего боится запачкать чистоту своих эстетических риз. Он—не производитель, он боится жизни. И, если с старой жизнью еще мирился (и даже был тогда в оппозиции—совсем меньшевик!), то от революции законопачивает все щели, чтоб „не дуло“.

Сколько бы ни опровергали „друзья и знакомые“, ясно, что и в своей заграничной поездке он, выражаясь мягко, „не имел успеха“.

Вот, что пишет о нем берлинский право-кадетский „Руль“, которому „аполитичность“ и „чистый“ эстетизм Камерного театра, казалось, должны были бы внушить особо дружеские чувства:

„Подход Камерного театра мы знаем наперед, наизусть (не через это ли, не дай бог, стал он академическим), и наслаждение полное он может принести разве десятку-другому „стареющих юношей“, сохранивших „рассудку вопреки“ заветы „Аполлона“.

В мастерстве своем Камерный театр изжил стихию актера; не веха на пути к новому, а курьезнейший тупик старого театра, он—реакция течения натуралистического—запоздалая орхидея в петличке Таирова. И поэтому в своей противоположности также сродни тем, кто, например, попытался бы культивировать ныне „Дядю Ваню“.

Камерный театр показал, что, если красотой он владеет вполне—то красоты он еще не достиг. Но от театра мы сейчас меньше всего ждем красоты. Камерный театр, таким, как он к нам приехал, кажется меньше всего театром передовым. Мы уже переросли его, и теперешние его устремления нам чужды“.

Ну, уж если берлинский „Руль“ его перерос,—сами понимаете...

Мой обзор затянулся, а впереди еще—„левый фронт“. Разрешите о нем—в следующей книжке „Горна“.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ.

(В порядке дискуссии).

1.— ПОДХОД И ПОДХОДАМ.

Прежде всего—о подходах литературной критики.

Разные могут быть подходы. И—все они в одинаковой степени „законны“, если только не претендуют на звание исчерпывающих. Плюс—не „под ножку“.

Законен подход „формальный“, (поскольку формалисты не пытаются замкнуться в самодовлеющую теорию). Законен и „публицистический“ подход, (поскольку и публицисты суть только подсобники).

Больше того: я считал бы совершенно законным даже и такой „частный“ подход, когда литературный критик, достаточно выявивший себя в целом, позволяет себе роскошь, исходя из установленных им же или его единомышленниками положений (равно—формальных или публицистических), ограничиться прямым произнесением приговора.

Эстетик—по своей специальности.

Публицист—по своей.

Скажут: это же „карательная экспедиция“!—и: дело ли это „критика“?—Ничего, пускай „экспедиция“: бывают моменты, когда всякое заострение подхода логически обращается в „экспедицию“. И—еще: чем разнится определенно, откровенно классовый литературный критик от прочих теоретиков и практиков рабочего дела?

Все специальности ведут в один и тот же „Рим“. И—ни одна не лучше, ни одна не хуже. Даже специальность—ассенизатора. Не нужно только и эту специальность считать самодовлеющей.

А главное:

— Не нужно слишком длительно испытывать свой нос на одних и тех же запахах.

Плохого, как и хорошего—понемножку.

2.—В ЗАЩИТУ АССЕНИЗАЦИИ.

Я, литературный критик по профессии, подходивший к литературным произведениям то формально, то публицистически, то конструктивно-синтетически, смотря по надобности—потому заговорил здесь о подходе определенно ассенизационном, что современная российская литература, на девять десятых нам чужая, дает достаточно к тому поводов.

То-есть: на девять десятых она—„с запашком“.

Вся литература русская, за совершенно ничтожным количественно исключением, идет сейчас под знаком осознания вчерашнего дня. Таков ее официальный флаг, защитный цвет своего рода, принимаемый наивными за самое необходимое искусство дня.

Последнее уже просто теоретически неверно, ибо в лучшем случае такое искусство бездейственно, вяло-отображательно и пассивно,—искусство же, необходимое в целях сегодняшнего строительства, неминуемо оперирует в области осознания сегодняшнего дня, а далее и сегодняшнего строительства. Даже и там, где художник-строитель тематически историчен, т.-е. оперирует в области фактов вчерашнего и давнопрошедшего дня, даже и там он выявляет, в сущности, только сегодняшнее свое представление об этих фактах. Я не говорю уже о том, что... наука есть куда более совершенный, а значит и нужный, аппарат для осознания вчерашнего.

Особенно неправильно считать необходимым сегодняшнему строительству художественное осознание вчерашнего дня тогда, когда последняя операция предельвается следом за революционным подъемом. Подмена творческой работы над „сегодня“ (во имя „завтра“) крохоборческой работой над „вчера“—есть не одна лишь смена темпа, но и в самом существе своем явление реакционное, ибо есть самый показательный из видов ухода от действительности, с ее императивными задачами устройства и поисками выхода из „бедствий существенных“—в область „чарованья сладких вымыслов“ и в откровенный пессимизм.

Дело, однако, не в этом, не в теоретической неверности.

Вернее—не столько в ней, сколько практически в предвзятой воле все еще не наших на девять десятых беллетристов-художников, а значит—и в практических результатах.

Если осознание вчерашнего дня логически переходит в оценку, то оценка, производимая художником-врагом (революции), или художником из „бывших“, даже, наконец, „безразличным“ художником—неизбежно и логически обращается в... переоценку вчерашних ценностей,—в данном случае: революционных ценностей.

Мы уже имеем богатый опыт такой „переоценка“, охватившей огромное большинство русской интеллигенции, обжегшейся на революции 1905 года,—„переоценка“, перекинувшейся чуть ли не на всю русскую литературу 1907-8-9 годов.

Я говорю, конечно, не о том эротическом потоке (Арцыбашев, А. Каменский и др.), явившемся реакцией на вынужденное „воздержание“ революционных лет и вызвавшем тогда же суровую расправу со стороны марксистской критики, который так еще у всех на памяти,—хотя и этот мутноватый поток имеет также свою аналогию с эротико-лекционным и, отчасти, литературным потоком наших дней. Гораздо показательней—переоценка самой революции.

Продельвалась эта операция, правда, не столь в-распояску, как „объэрочивание“ всего бытия (может быть, потому, что самая идея противонаристской революции тогда больше „запугивала“ присмирившую интеллигенцию, нежели была изжита), но—много остроумнее и тоньше.

Очень художественно, например, показывалось, как это приятно—быть только „честным с собой“ и... изменять; или, как молодо и здорово—до садизма принижать других, вместо того, чтоб самому быть „сადимым“; как умно, наконец—предавать любимое учение и учителей, во имя испытания веры и стойкости окружающих („Иуда из Кариота“ и др.). Всячески поносился и опачкивался при этом народ,—такой, видите ли, половинчатый и заурядный (по-вчерашнему—„героический“), не поддержавший интеллигентских „героев“. Всячески развенчивались и низводились со вчерашних пьедесталов и самые „герои“,—вплоть до забавного изображения их... „ну, вот, совсем, совсем, как люди“. Например: он, видите ли, сидел перед полицией в одной рубашке на кровати в доме терпимости, где ночевал, и „пристав брезгливо рассматривал его грязные, узловатые ноги“... (по памяти—из андреевской „Тьмы“).

Но самым милым и испытанным приемом было—поручить какому-нибудь революционеру (или революционерке) то или иное ответственное дело, далее заставить его (или ее) влюбиться в свою классовую или партийную противницу, и—провалить все дело.

Ерничество, непостоянство, оплевывание публично того, чему вчера еще публично же поклонялись—все это „до грации“ цинично выпирало во главу угла.

Пакостничество представлялось занятием почтенным.

Вспомните хотя бы купринскую „Морскую болезнь“,—ведь это же... подло до детской явности!

Молодая, хорошая, чистая революционерка едет морем к мужу-революционеру в Феодосию. Измучена морской болезнью до потери сознания. В этом именно состоянии становится жертвой отвратитель-

ного капитана и юнги. Доведенная, по описанию автора, до полного отсутствия восприимчивости, она, тем не менее, по мистическому откровению того же автора, испытывает неожиданно при этом какое-то небывалое, никогда ранее не испытанное... „наслаждение“. Ну, конечно же—после того, как пароход подходит к пристани, взор „ее“ падает на „серую“ социал-демократическую фигуру вышедшего встретить ее мужа, в „серой“ же, конечно, шляпе, и—вся жизнь, и революция, и муж—все представляется ей вдруг каким-то скучным, пресным и серым!

Вот как трактовала пообжегшаяся на революции буржуазная интеллигенция эту самую революцию и революционеров в 1907-8-9 г., подсовывая на их место „паскудные детища своего скудного воображения“ (Сологуб) и выдавая это паскудство за самую доподлинную революцию!

Вот как „осознавался“ литературой этой интеллигенции „вчерашний“ (революционный) день!..

Нечто подобное такой же вот попытке „осознания“ вчерашнего (подъемно-боевого) дня мы наблюдаем в русской беллетристике и сейчас.

Загнанная социальной революцией в тупик, не только что там „разочаровавшаяся“ в революции, как когда-то, но и прямо изрыгнувшая ее всем классовым своим нутром и ненавидящая революцию до боли,—буржуазная интеллигенция наших дней, оттаивая, делает инстинктивную попытку распрямить присогнутую спину, „осознать“ вчерашний свой испуг, и—представив обидчика смешным, ничтожным или диким, инстинктивно отыгаться за вчерашнее ущемление.

Пока еще с оглядкой и робко, но, чем дальше, тем с большим сознанием безнаказанности и наглей, пользуясь нашей умелой художественной политикой и нэп,—она уже не довольствуется такими пустячками, как воскрешение какого-нибудь Эроса на вынужденно-добродетельной земле, но цепко и остервенело вгрызается в икры революции.

Под флагом
„осознания“
— вчерашнего
— дня.

3.—ПРИМЕРЫ.

За ними ходить—не далеко.

Едва ли не весь ретроспективно-осознавательский поток литературы наших дней—сплошной пример.

Я говорю: „едва ли“—потому что часть этой „задним умом осознавательской“ литературы все же представлена людьми, которые с самыми лучшими чувствами, и лишь принципиально неверно, под-

ходят к своей (отнюдь не исторической, ибо сие есть дело науки, а) ретро-эмоциональной задаче, пытаясь творческое уяснение „сегодня“ подменить легкой работой над „вчера“.

Легкой—как раз для беллетриста, трудной же для социолога-научника, хотя и несравненно более плодотворной.

Но и эти люди,—как бы честны они ни были,—психологически ступая на неверный путь, невольно попадают в плен интеллигентского рефлексизма, ослабляющего волю к дальнейшим победам, и—„скисают“... подобно честному, но интеллигентски-эстетствующему, беллетристу Юрию Либединскому, заставившему юного чекиста Сурикова („Неделя“) написать огромное предсмертно-покаянное письмо, которое бы сделало честь любому белому эмигранту,—где подробно, и уж очень подозрительно трогательно, рассказывается о том, как чекисты расстреливали зимой пятерых белогвардейцев, как раздевали их при этом до гола, и—как тела их „казались зеленовато-желтыми, какими они кажутся сквозь прозрачную озерную воду“; у других же „лунный свет делал тело бело-голубым“... и—„ах! как все это безмолвно и непонятно, как в страшном, повторяющемся сне, в каком-то морозном кошмаре“...

Сколько бы там ни пустозвонили узкие „формалисты“ о формальной недопустимости отнесения вот таких (восьмистраничных!) писем персонажа за счет автора, — ясно одно, объективно вот такое „осознавательство назад“, путем эмоции—знаменует: ослабление воли к победе, анти-революционный эстетический психологизм, обывательское „раздумье“, граничащее с „переоценкой ценностей“ (у Савинкова это тоже началось с „Коня-бледа“).

Что же касается прочих „осознавателей“, то все они с успехом укладываются в рамки следующих, очень несложных, категорий.

1. Безразличные обыватели, впервые поверившие, что большевик—это вовсе не переряженный чорт, и—обывательски же словоохотливо пустившиеся подгонять его под образ и подобие первого попавшегося Ивана Ивановича: играющего в пульку, любящего свою собственную жену, но управляемого „советской барышней“, разделяющего эстетические теории Корово-Собачевского и—берущего взятки не то покладом, не то борзыми щенками.

2. „Бывшие люди“ из деклассированных интеллигентов, департированных революционеров и пр., еще чувствующие свои мозольные ущемления, но не могущие принять и белой идеологии, а посему противно скулющие и на обе ноги прихрамывающие. По существу, конечно—те же салонницы, но только более политически грамотные.

И—

3. Просто пакостники. Явные враги. Довольно определенно пользующиеся нашей „любовью к искусствам“ и нашим... долготерпением. Но пакостником быть—дано не каждому. Нужно сначала, чтобы в

Европах о тебе хоть как-нибудь „полагали“. Или же—каким-нибудь афоризмом о революции прославиться. В стиле купринской „Морской болезни“. Только—не о „серых“, конечно, социал-демократах, а о „кожаных куртках“...

На точности квалификации не настаиваю. Но схема—верна. Есть „переходные ступени“, но это—уже дело индивидуальностей...

Революция уходит в быт, — оформление этого быта дело не легкое, много легче разводить узоры по вчерашнему дню.

Последнее—в руках „надежных“.

„Вчера“ мало-по-малу „разъясняется“. Переоценка ценностей — в полном ходу. „Узловатые ноги“ первого большевизма уже брезгливо рассматриваются людьми в перчатках.

„Легче на поворотах!“—лозунг ассенизационной критики. Еще один маленький „поворот“, и—очередь дойдет до „сегодня“...

4.—ОГОВОРКА. *)

В самое последнее время, судя по трибунным и печатным выступлениям, заметно заострился интерес наших ответственных кругов к характеру социально-политической окраски новейшей беллетристики.

Давно пора. И интерес законный. Жаль только, что слишком поздно, когда от этой беллетристики уже ломаются книжные магазины. Выше я говорил, что некий оздоровительный, в связи с революционным напряжением эпохи, подход к „серапионистской“ тенденции нашей литературы нам отнюдь не повредил бы.

Вся литература современья, за очень малым исключением, построена по типу той, недоброй памяти, „переоценки ценностей“, которой так характерны 1907-8-9-й годы. Берется какой-нибудь момент российской революции, чаще всего эпохи военного коммунизма, и в меру талантов „пересматривается“. Так как проделывается эта операция в большинстве не своим, а подчас и враждебным, писателем, то ясно, что большевизм, напр., выходит из-под нее нелепым и диким, советская Россия грязной, тупой и вшивой, деревенско-революцион-

*) Эта заметка и нижеследующая были в выборках помещены в „Известиях ВЦИК"а.

Автор.

ный быт преступным и кошмарным, а советские деятели, если „не примазавшимися“, то Иванушками-дурачками, которых водит за нос какая-нибудь спекулянтская дама или смазливая советская барышня.

Ну, вот.

Раз, наконец-то, на дежурный после-революционный „ревизионизм“ обращено, хотя бы запоздалое, внимание,—следует этому обстоятельству только радоваться?

Так. Но:

— радоваться, к сожалению, приходится с оговоркой.

Еще Крылов о неких услужливых критиках сказал: „хотя, мол, услуга нам при нужде и дорога, но“...—и т. д., и т. д. Никто не отрицает законности определенно-публицистического, даже и „с пристрастием“, подхода критика к произведению, поскольку таковой подход лишен предвзятой субъективности, но совершенно неверно было бы при этом обращать произведение в слепую канву, по которой „всяк молодец“ может „на свой образец“ вышивать любые узоры. Если в невинных случаях подобные приемы именуются вульгаризацией, то как же назвать их, когда вышивка идет не по слепой бумажной канве, а по живому человеческому мясу!

Тот пожар критических страстей, который разгорелся вокруг некоторых отдельных литературных произведений, разделивших лагерь оценщиков „напополам“,—уже один вот этот сшиб оценочных крайностей свидетельствует о крайнем неблагополучии у наших товарищей по части элементарного анализа критикуемой вещи, т.-е. каждый видит в вещи то, что хочется ему видеть. То революция, то уж сразу пильняк. Или—или.

Упускается обыкновенно из виду, что порода пишущих пакостников столь же, к счастью, редка, как, к сожалению, и порода пишущих коммунистов. Гораздо распространенней, как это ни странно для родины пятилетних гражданских драк, все еще порода пишущих обывателей, т.-е. существ, не то, чтобы аполитичных, но промеж ног борющихся сторон по преимуществу путающихся. Не видеть вот этой пишущей саранчи, облепляющей остои новорожденной литературы, значит: за Пильняками и другими не видеть леса.

Зря.

Пишущий обыватель, не в пример какому-нибудь пакостнику,

характерен тем, что, сделав шаг вперед от межеумочного естества своего, тотчас же на два назад отскочить старается. Вот этой-то заячьей особенностью и не замечают недокритики. Наотмечав с десяток абзацев, идущих на революцию войной, критики тотчас же растекаются в справедливых „ахах“, о попятных же, буквально через абзац, в смысле вгрызания в реанцию, шагах—ни слова.

Выводы получаются:

- 1) вульгарно-неверные, и
- 2) практически незаслуженные.

5.—САЛОПНИЦЫ, УМУЧЕННЫЕ КРИТИКОЙ.

О двух незаслуженно занесенных „не в ту“ рубрику кондуита произведениях—не лишне будет поговорить. Оба—произведения модные. Одно—вчерашне-модное: родионовский „Шоколад“ (журнал „Молодая Гвардия“); другое—самомоднейшее: „Жизнь и гибель Николая Курбова“ (И. Эренбург, издание „Новой Москвы“). То и другое—щенячьи попытки потыкаться любопытной обывательской мордочкой в сакраментальные словечки: Губподвал, Лубянка, Вечка. То и другое—объявлены неблагополучными... по контр-революции!

Ход рассуждений критиков, при этом, прост до чрезвычайности. Раз, два—и приговор подписан. Что ни пункт, то гильотина.

Вот, например—статейка о „Шоколаде“:

„Бывший член РКП Тарасов-Родионов“...

—вероисповедание православное?—

„решил“...

—по предварительному „меж собой“ еговору?—

„поднести нашей молодежи идейное слабительное. Чтобы молодежь проглотила пилюлю без тошноты, писатель“...

—вот-то каверзаник!—

„преподнес снадобье в сладенькой оболочке из революционных слов, казусов, характеристик, и получился рассказ „Шоколад“. Редакция комсомольского журнала „Молодая Гвардия“ по недосмотру“...

—смягчающее вину обстоятельство—

„этот рассказ напечатала. Кое-кого из молодежи прослабило и расслабило“...

—обращались ли к экспертизе врача?—

„Прочие—с крепкими желудками и мозгами—осудили рассказ, как контр-революционный“...

— и? —

„и правильно поступили. Судите сами“...

Критик начинает судить „сам“:

„Некий председатель Чека, честный боевой малый, пролетарий, старый большевик, был чист и неподкупен. Его именем злоупотребила какая-то барынька, бывшая балерина, сотрудница Чека. Она брала (якобы для председателя Чека) деньги за освобождение арестованного купеческого сына.“

Казалось бы, раз председатель Чека чист и неподкупен, известен всем, как старый твердый революционер, — чего тут много рассуждать? Авантюристку — „к ногтю“ и опубликовать: вот, как мы поступаем с примазавшимися негодями и негодяйками“.

Просто! А, вот, подите-же!

„У Тарасова-Родионова все идет не так. Честного бойца приговаривают к расстрелу. От ЦК Партии по этому делу приезжает уполномоченный — отвратительный субъект. Почти что прохвост. Он и бывший меньшевик, и рыжий, и нахальный, и тупой, и пристрастный, и жестокий.“

А местный губком? Хотя он и был убежден, что чекист ни в чем не повинен, все же ради какой-то особенной справедливости, решил чекиста немножко расстрелять. Мало того, прислали к приговоренному одного видного коммуниста, который красноречиво доказывает, что расстрелять честного, заслуженного, ни в чем неповинного товарища — вот это и есть революционная мораль.

И будто бы уговорил. И будто бы приговоренный ни за что, ни про что к смерти товарищ ужасно торопился подвергнуться этой полезной операции.

Вот и весь рассказ“...

Следует—приговор:

„Рассказ контр-революционный“...

„Пужно гнать эту слабительную рвотную мешанину“...

„Ко всем чертям болтунов и кривляк, которые“...

„Есть у нас такие литературные курицыны дети“...

„Допускать оплевание и даже облевание революции“...

„Довольно с нас пыльная поклажа“... (Статья Л. Сосновского в „Рабочей Газете“ от 16/IV)

Суд, как видите—скорый, левый, но... несколько безапелляционный и не милостивый.

В самом деле.

Председателю Чека навязана явно смешная, очень далекая от боевой действительности, прямо-таки глупая своим толстовским святительством — „революционная мораль“. Но что же из этого? Хотел ли автор опорочить этой „моралью“ председателя Чека? Ничуть. По-своему—скорее даже наоборот.

Плохо ли, хорошо ли, но это факт, что романтическая вера в некоего „героя“ на пять с плюсом обитает в рафинированной душе

современного обывателя. Вера эта—может даже, непосредственно пришедшая на смену вере в кожаную куртку, как в антихриста—тем хороша для обывателя, что позволяет ему жить ничего не делая. Но она же требует и непрерывного поддержания священного огня перед иконой „героя“.

Фетишизированная таинственность какого-нибудь дома на Лубянке, ореол сверхчеловеческой моральной ответственности, возложенной на обитателей этого дома,—все это неотвратимо привлекает к себе тревожное, из самого нутра идущее, внимание обывателя. Ему и страшно-то плодов своей фантазии, и в душу всей этой таинственности до смерти хочется заглянуть. В результате — „произведение“, отображающее, в меру талантов; и пронзительное любопытство, и испуг, и веру обывателя,—произведение, которое замыслено, как глубочайшее проникновение в „тайны Мадридского Двора“, но в котором черным по белому наляпано совсем уже не замысловатое представление обывателя о движущих пружинах революции и ее героях.

Объективно от такого обывательского прикосновения—революция, конечно, не выигрывает, как от всякого прикосновения путаницы и глупой мешанины, но субъективно—все это до смешного далеко от „оплевания и даже облевания революции“. Отмеченная вера в „героя“, плюс поддержание лампадного огня—спасают обывателя от тона спец-пакостничества, и самое большее, на что идет разочаровавшийся в „герое“ обыватель—это показать, что „герой“ прегрешил против (навязанной) святительской морали,—ну, и послать его искать „искупления“ в смерти. Так именно кончают оба героя обоих романов—оба председатели Чека!—тарасовский Зудин в „Шоколаде“ и Курбов в эренбургском „Николае Курбове“. Первый—потому, что, хотя бы через семью, невольно соприкоснулся с обывательщиной и утратил оправдывавшую его в глазах обывателя предчехистскую чистоту. Второй—потому, что оказался „просто человеком“, т.-е. таким же, как и автор, обывателем, и позволил себе влюбиться в девчонку.

Глупо? Да. Но причем же здесь контр-революция?

Наоборот! Самая заправская „революция“. Только—по образу и подобию... обывателя, т.-е. —какой она обывателю представляется, но какой... им самим не делается. Ибо—поймите же, товарищи, что изыми из обывателя его бездейственную веру в выдуманного им „святителя“,

и—нечем обывателю будет „жить“, и некому ему, меж пулькой, пеленками и службикой, будет „молиться“! Отсюда—и идеализация нелепой жертвенности „героя“; отсюда—и недооценивающий этой жертвенности „рыжий“ (не здесь ли контр-революция?) следовательно; отсюда же—и не рыжие, а прекрасные жгучие брюнеты из Губкома, решившие, в угоду обывательскому „общественному мнению“ (оно же—„высшая справедливость“), „честного, испытанного революционера“ „немножко расстрелять“.

И правильно:

— назвался святителем, полезай в обывательский кузов!

Где уж там—„оплевание“!.. „Слабительное“—это верно; „к чорту гнать“ из комсомольских журналов—правильно. Но... чтобы в Губ-подвал первого попавшегося обывателя тащить—„себе дороже“!..

Теперь—о „Жизни и гибели Николая Курбова“.

С критикой „Курбова“—тоже, как будто, „себе дороже“.

Его как-то сразу по линии „оплевания и даже облевания революции“ пустили. И опять же—зря.

Подход—невероятно прост. Берутся, как я уже сказал, путем субъективно-тенденциозного подбора, лишь отрицательно характеризующие ревявления или отдельных персонажей цитаты, и—буквально ни звуком не упоминается о других, порой тут же рядом, противо-войдно-противодействующих местах.

Такова—противо-курбная статейка в „На посту“.

Начав с „постового“ осмотра паспорта романиста,—откуда узнаем, что последний—„парижский богема, католический мистик и сменове-ховец“,—критик приступает к форменному „избиению младенцев“, путем надергивания из книжки одиозных цитат. Не говоря уже о полной односторонности этой... работы, многие цитаты просто поражают, чем же именно так прогневили они критика. Вот, например:

„Доморощенный Буонапарте, шахматный игрок и вождь степных орд, выстроенных под знаменем двадцати одного пункта некоей резолюции. Это—треугольник“.

Или:

„Воздвиженка. Казенный дом, с колоннами. Дом, как дом. Только не пешком—автомобили; не входят—влетают, и все с портфелями. Огромный околоток... А вывеска простенькая—как будто дантист—заржавела жестянка: ЦК РКП“...

Что тут предосудительного? Стороннее, не наше,—да. Психология обывательской салонницы, „перепуганной на смерть и ничего не понимающей в том, что это за Рекапе такая, у здания ЦК которой она, разинув рот и обалдев, остановилась“,—это верно. Но—зачем же „контр-революцией“ пугать?

По-своему, и с точки зрения салонницы обывательской—все эти характеристики И. Эренбурга, начиная от геометрических фигур вождей и кончая бытовым антуражем голодного периода Москвы—пороку интересны даже, как попытка стороннего именно осознания. Разве не так именно осознали блокадную революцию все эти Рэнсоны, специальные корреспонденты „Манчестер Гардиен“, поэты Блоки с белоснежными Христами, возглавляющими полукаторжанско-полусвятительскую революцию? И разве в голову пришло кому-нибудь тянуть их к „посту“?

У Эренбурга, как и в „Шоколаде“—многое ст Блока. То же любопытное проявление ярко-святительских негативов на „рыжем“ фоне; то же своеобразное скрещение революции с притончиком „Тараканий брод“; то же, наконец, унылое принятие революции (как же ее не принять, когда—великомученица и правду сквозь „Тараканий брод“ несет!), и—с тем же самым затаенным вздохом: „на спину-б надо бубновый туз“... Ах, эти кожаные куртки: все такие интересные, такие... геометрические душки на безыдейно-расхлябанном обывательском фоне,—только... зачем они такие грубые и даже не гнушаются использованием какого-нибудь Андерматова и Чира (персонажи—одной ногой в Чека, а другой на скамье подсудимых), как будто революцию нельзя сделать в белых перчатках!..

Вдоволь наудивлявшись-набрызжавшись понадерганным цитатам,—тот же критик неожиданно заключает:

„Не раскрытие белогвардейских заговоров, не савинковщина его (т.-е. автора „Николая Курбова“) занимают; он, пожалуй, не верит вместе со всеми контр-революционными обывателями, что они были (т.-е. заговоры, савинковщина и проч.); он, пожалуй, склонен скорее думать, что это большевистская выдумка“... (Б. Волин.—„Клеветники“, в № 1 „На посту“).

Вот уж воистину: его же, Эренбурга, добром, да ему же челом! Как будто весь „Курбов“ не построен на заговоре! Как будто антипод Курбова—„социалист Высоков“—не есть, даже не замаскированный почти, Савинков! А главы и абзацы о эмиграции, трактуемой уже

не как-нибудь по обывательски, а как определенная продажная сволочь!— во имя какой такой „постовой“ операции все это, черным по белому насеченное в романе, замолчано критиком?!

Я не имею, к сожалению, места, дабы противопоставить целые десятки вот таких бичующих эмиграцию цитат — односторонне надерганным цитатам „постовой“ статьи. Все они настолько побивают блекнувшие перед ними вяловато-головные зарисовки, приведенные критиком, что, разумеется, ни о каком „оплевании и даже облевании революции“ в романе не может быть речи.

Ясно: перед нами, как и в „Шоколаде“ и во многих других не наших произведениях новейшей художественной литературы — чрезвычайно характерное явление типично-обывательского, (а в „Курбове“ — и с определенным оттенком сменовеховства), подхода к революции вчерашнего дня. Обыватель, может быть, только сейчас еще оправляется от вчерашнего удара по лбу и делает первые попытки протереть глаза. Любопытство — вот главный стимул, движущий обывателя к „осознанию“. Осознавая обстановку, он уже, как Эренбург, на два шага отходит от белых, одновременно делая шаг в сторону приятия советского бытия. Лубянка — вот, может быть, главная меж обывателем и приятием стена, — отсюда это забавное, с оглядкой, тыканье в Лубянку.

Ну, конечно же — шаг обывателя через Лубянку — и ничтожный, и не многодейственный, и чаще вынужденный шаг, — но: не учитывать вот и таких шагов в стране, где на одну десятую активно бьющихся все еще девять десятых обывателей — определенно не приходится.

И —

Ну, конечно же — культивировать безоговорочно салонно обывательскую литературу в наших государственных, а тем более партийных, изданиях в достаточной мере смешно, — но: столь же, если не более, смешно — не уметь, оценивая уже наличную „не нашу“ литературу, отличить простого обывателя от злостного контр-революционера и пакостника.

Овому „талант“ — „талант“; овому чека — чека.

Особенно смешно публично оперировать с недоанализом товарищам, стоящим на марксистских и иных ответственных „постах“.

Вопрос об ответственной художественной критике, как и об ответственной политике в искусстве, должен быть поставлен в порядок дня.

Недавний случай, когда один ответственный печатный орган объявил беллетристку Сейфуллину и нужным, и „большим талантом“, а другой ответственный, хотя и не печатный, орган одновременно и параллельно усмотрел у Сейфуллиной контр-революцию,—заставляет задуматься.

Случай, когда издательство „Новая Москва“ выпускает эренбургского „Курбова“, а в „На посту“—того же самого издательства!— „Курбов“ объявляется белогвардейским,—еще более характерен.

В МИРЕ ЖИВОПИСИ.

(Характерное явление).

Живопись Кончаловского. Текст П. П. Муратова. Книгоиздательство „Творчество“. Москва, 1923 г. Отпечатано в количестве 999 пронумерованных и 50 именных экземпляров. Цена 10 рублей золотом.

Подлинно, каждый видит по-своему. Один — сквозь призму струящихся перед ним дней. Другой — „поверх барьеров“ современности устремляет взгляд в будущее. А третий — и современное, и будущее рассматривает в аспекте вчерашнего дня. Муратов, — этот сознательный эклектик и антикварный анахронист, — даже Кончаловского, живописца, связанного только с сегодняшним днем, взвешивает на пыльных весах прошлого. Кончаловский хорош для Муратова тем, что „принадлежал к разряду живописцев, усилиями которых создается художественное достояние, позволяет нам глядеть и в прошлое не без некоторого удовлетворения“. Лишь бы с прошлым художник выдерживал соревнование, лишь бы прошлое не было шокировано его новшествами, и — антикварная душа, замешанная на старых, сильно попорченных дрожжах, спокойна!

К изданию „Магических рассказов“ Муратова приложен его портрет, выполненный рисовальщиком аллегорически: автор стоит задрапированный в плащ. По художественным персонажам литературы середины прошлого столетия, нам знакомы эти плащи „ветхого завета“. На рубеже XX века, как запоздалая отрывка былой романтки феодально-дворянского быта, возникла декадентско-буржуазная плеяда символистов-эклектиков в литературе и репроспективистов в живописи, драпировавшихся в плащи последних Людовиков, римские тоги и греческие хитоны. Но то, что в начале нашего столетия диалектически вытекло, как продукт реакционнейшего затишья в общественности и как контр-форма, как антитеза засилью натуралистических тенденций в искусстве, — то тоже явление в наши дни становится анахронизмом, потерявшим единственно оправдывающую его „прелесть новизны“. Поскольку же такой анахронизм культивируется сознательно, — он становится социально явлением реакционным, а персонажно — попросту курьезом. Таким курьезом на фоне современности представляется сознательно и злостно задрапированная в анахронический плащ фигура Муратова.

Вся его писательская деятельность, от суждений о живописи до беллетристических опытов, характеризуется удаленностью от современности. Он говорит „для вчера“ и „как вчера“, поэтому живущим сегодня слушать его скучно, завтрашнему же дню он не нужен ни в какой мере. И только узкий, все более сокращающийся кружок таких же пыльных, как он, антикварно-курьезных теней еще может откликаться камертонами своих анемичных душ на его эклектические взгляды.

Даже живописи Кончаловского, этого натуралиста, преданного предметному, вещному миру со всей страстностью и односторонностью кустаря, влюбленного в предмет, — Муратов захотел придать некий мифологический и спиритуальный смысл. „Мифологизм Коро и Руссо, их исконно-европейское и классическое в основе мироощущение, как должны были быть для него заманчивы! Кончаловский восхищался и благоговел“. „В своем спиритуальном „Скрипаче“ художник, — по мнению Муратова, — понял, что явление вещи прекраснее, чем вещь, и миф формы важнее, чем факт формы“.

Самое понятие „вещественности“, введенное автором, чтоб охарактеризовать способ видеть художником реальный мир и претворять его в живописно-изобразительные формы, получило у Муратова какой-то тоже „спиритуальный“ оттенок. „Вещественность“ Кончаловского, как и Сезанна, по мнению автора монографии, это — не живописная задача чистой изобретательности, основывающейся на стремлении передать предмет со стороны его формы-объема, а что-то особое, не совпадающее ни с понятием формы, ни с объемом, ни с предметностью. „Задачей его является теперь сопоставление форм и вещественностей ради более глубоко понятого и более тонко прослеженного ощущения тех и других“, — говорит критик о работах Кончаловского 13-го года. „Сезанн всю жизнь болел не только формой, но и острым ощущением вещественности предметов“. Но эта вещественность вполне уживается с „одухотворенностью“ тех же предметов. В последних работах художника — „Скрипаче“, портрете Генц, „Купальщика“, пейзажах 19—21 г. — Муратов склонен видеть совершенно новый подход к природе, „не натюрмортный, а портретный“. „Ткани полнятся воздухом, драпировка в портрете Генц падает со струистостью классических драпировок. К классической ясности стремятся живописные отношения этого портрета, живого портрета, а не портретного натюрморта“.

Трудно оспаривать такого рода импрессионизм, утверждающий, что „ткани полнятся воздухом“. Наше мнение, что Кончаловский, типичный натюрмортист, остался им и в своих поздних портретах и пейзажах. Но в монографии есть не мало положений, высказанных по поводу более конкретных вещей, чем „воздух в тканях“. Остановлюсь на суждениях критика о поверхности полотен Кончаловского.

„В каждом дюйме холста ищет он вписанности“ (?),—говорится о холсте „Агава“,—„столь тщательно и изысканно лепленной поверхности не встречаем мы в других натюрмортах“. Но вскоре оказывается, что в Сембреро и Сигари „изысканность письма вновь приближается к мастерству „Агавы“, и в этом направлении художник делает даже еще один шаг вперед, когда пишет „Плоды и хрусталь“. Можно говорить о многом у Кончаловского, только не об „изысканности письма“. Всякому, кто, хоть однажды, вглядывался в расхлябанные, сырые поверхности холстов Кончаловского, столь противоположные крепким и упругим полотнам Сезанна, очевидно несуразность заявления „художественного критика“. Чувствуя сам, что „изысканность письма“ никак нельзя распространить на хотя бы большинство работ Кончаловского, Муратов дает курьезное объяснение отсутствию этой „изысканности“ в других работах художника. „Драгоценности живописной поверхности, этой сгущенности мастерства, которая проявилась здесь („Агава“), как будто бы даже несколько испугался (!) художник, предчувствуя в ней связывающую руку и ограничивающую зрительную жажду“. Отчего же излюбленные Муратовым старые итальянские мастера не боялись встретить в хорошо проработанных поверхностях своих полотен это „связывающее руку“ начало? Пока автор убеждает, что складки ткани „дышат“ и „полны воздухом“, можно с большей или меньшей долей скепсиса или скуки слушать его, но как только суждения переходят в плоскость материальных фактов живописи,—появляются, напр., такие сбивчивые определения: „Распростившись с автономностью краски, Кончаловский участвует (!) теперь в конструкции (!), и на смену цвета рождается тон“. Но разве тон не элемент того же цвета, а если так, то каким образом они могут быть противопоставлены друг другу?.. Попадаются и такие шедевры терминологической точности: „Игра живописностей (!) и гармонизация вещественно-цветных богатств“.

О Муратове, по крайней мере, в кругу тех, кто его близко знает, существует мнение, что суждения его отличаются „вкусом и оригинальностью“. Я утверждаю, что в монографии о Кончаловском, как в ее построении в целом, так и в ряде отдельных ее эстетических положений,—Муратов проявляет безвкусицу тем, что высказывает целый ряд банальностей, превратившихся в засаленные и старые пятки на улице художественной повседневности.

Отмечу их по пунктам, оставаясь лишь на некоторых.

1) „Мы присутствуем при возрождении живописи“. Но, само собой разумеется, что возрождение это надо видеть не в „крайностях иных переходящих моментов Пикассо и Дерена, которые, быть может, необходимы, как необходимо доведение опыта до конца, до того предела, на котором в абсурде познается истина“. Возрожденцев надо искать

в Париже. „Можно было бы назвать десятки ныне работающих в Париже живописцев, которые в честности и глубокой искренности своего ремесла, свободного от каких бы то ни было преднамеренных ухищрений, создают не великую, может быть, но несомненно художественную эпоху“. Но—тотчас же оказывается, что насчет „десятков имен“—просто аванс. Их не только нельзя назвать, но их нет на самом деле. „Мы еще плохо знаем имена“—сдается Муратов,—„но мы узнаем их“,—воодушевленно надеется он,—„когда населятся вещами их наши музеи“. В такой постановке вопроса—спора, кажется, быть не может, но не требует ли это же обстоятельство отложить и проблему „возрождения“ живописи до момента „населения вещами“, уж если не музеев, то, по крайней мере, выставок, чтоб мы могли их видеть, а не только надеяться на их появление?

2) Следующий трюизм русской художественной критики, высказываемый „оригинальным и талантливym“ Муратовым, это—вера (тоже лишь „вера и надежда“, как и в первом случае) в появление „картин“, которая должна сменить эскиз, спасти гибнущее искусство и вывести его из тупиков, в которые завели его „левые“ художники. Об этом еще давно говорил Радлов—в связи с Кустодиевым. Теперь об этом говорит Муратов в связи с Кончаловским. От всех этих расказней, фактически ни на чем не основанных, лишь доказывающих полную нечуткость к современности, несет глубочайшим провинциализмом. Здесь не место доказывать полную безнадежность „возрождения“ станковой картины. Эта безнадежность имеет и формальные и социальные причины.

3) Следующий трафарет: аналогия между Кончаловским и Сезанном,—правда, высказанная весьма осторожно и ненастойчиво. Вся шаткость подобной параллели, обычно проводимой русскими художественными критиками, мне уже пришлось вскрыть в своей статье „Кончаловский и Сезанн“ (в журнале „Театр и Студия“, 22 г. № 1).

4) Традиционна и сама форма монографии, раскрывающая в последовательно-хронологическом перечне этапы творчества художника. Ее апологичный тон. Всегдашнее впечатление от монографии, когда рассматриваемый мастер превращается и центральную фигуру современного ему искусства—остается и от данной. В ней нет никакой исторической перспективы. Не только социально, но и художественно формально не развернуто творчество Кончаловского, как явление тех или иных общественных и эстетических факторов. Кончаловский взятый вне времени и среды, его обусловивших, вырос в какого-то великана современного искусства, его гордость, надежду и упование, который создает „картину“ и „возродит“ живопись.

5) Не обошлось дело без колдовства и магии: „священной тихости работы“, „осенений и озарений свыше“, „искр прометеева огня“ и прочей чертовщины из словаря эстетического поповства.

6) На своем месте и ряд банальностей, специфически присущих Муратову, замороженному (еще „сызмальства“ и до сих пор!) Италией. О сиенских работах Кончаловского говорится: „они вполне искренни, ибо Кончаловский писал в Италии, и хочется думать, что именно Италия, Сиена, гармонически и благородно сдержанная, пролили на него, наконец, благодать мудрого своего спокойствия“.

7) Ну, само собой разумеется—ряд выпадов „налево“. Они так в порядке вещей, что читатель поверит в их существование и без цитат.

Так, избежав некоторых мелких банальностей из словаря современной художественной критики, Муратов обнаружил отсутствие оригинальности в построении целого, в анализе живописно-технического мастерства, выходящего за пределы „дышащих“ занавесок, и, наконец, в отсутствии вообще своеобразия суждений. Это—заурядная художественно-критическая литература, из орбиты которой не выходит большинство работ об искусстве.

Голодному уму нашей художественной молодежи, ищущей опоры в разброде современного искусства,—эта книга ничего не дает. И не жалеешь, что книга недоступна по дороговизне этой молодежи и, пожалуй, хорошо, что издание имеет столь ограниченный тираж. Из лавок она нырнет быстро в шкафы библиоманов и лишь изредка будет с нее стираться пыль. Это—достойное ее назначение.

Обложка сделана С. Чехониным. Форма текста в фамилии Кончаловского всецело заимствована с обложки Н. Альтмана к книге Маркова „Искусство негров“. Это называется, кажется, как-то иначе, чем эклектизм?

СЛУЧАЙНОСТЬ ИЛИ ЛИНИЯ?

(Статья дискуссионная).

Осенью 1922 г. Всероссийский Съезд и Московская Губернская Конференция Профсоюзов в резолюциях по культстроительству отвели рабочему клубу центральное место в политико-просветительной работе среди масс и признали основной его задачей борьбу с раздвигающейся мелко-буржуазной идеологией.

Весной 1923 г. К. О. Союза металлистов дал в Колонном зале Дома Союзов перед большим количеством приглашенных рабочих отчетный вечер работы клубов на предприятиях Союза. Естественно, что этот вечер, который должен был показать, как передовой Союз реализовал постановления Съезда, представлял большой практический и теоретический интерес для культработников.

Для рядового посетителя все обстояло на этом вечере весьма благополучно, пел хор, показывали свои упражнения кружки физкультуры, выступали драматические кружки; в программе значилась даже коллективная декламация. Но присутствовавшим культработникам упорно казалось, что все это происходит хотя бы в 20-м году, когда нет еще нэпа, и когда борьба на идеологическом фронте еще не приняла такого ожесточенного характера. В самом деле, в зиму 1922—23 г. наступление буржуазной идеологии шло широким фронтом, прикрываясь иногда даже дружескими пролетариату лозунгами; кроме того, пережитки старого быта также значительно усилились в этот период развернутого нэпа. Как же защищали позиции пролетарской культуры рабочие клубы у металлистов?

Прежде всего надо отметить, что демонстрация „клубных“ работ ограничилась исключительно областью искусства. Никаких отчетов по научной и общественно-воспитательной работе клубов, хотя бы в цифрах и диаграммах, дано не было.

Обратимся, следовательно, к искусству и остановимся на работе драмкружков, являющихся обычно центром клубной жизни. Драмстудия Мытищенского завода показала в довольно приличном исполнении „Гавань“ по Мопассану. В трактовке студии это был тяжелый эпизод из жизни большого города, заканчивавшийся призывом к добродетели. Хотя основная тема этого произведения (проституция) легко разрешается в свете наших социальных учений, она разрешена в

пьесе в духе мелко-буржуазной идеологии, как тяжелое состояние, из которого человечество не найдет выхода.

Другой драмкружок еще более „ответил“ задачам современности, показав „Каширскую старину“ (1-й акт), поставленную в стиле честного Малого театра.

Хор исполнил несколько революционных и народных песен и ушел со сцены, не показав даже мастерства и вызвав недоумение по поводу своего самостоятельного существования.

Наиболее интересными в отчетном вечере оказались кружки физкультуры (особенно кружки Коломенского завода), показавшие стремление (особенно детские группы) связать свою работу с текущей жизнью, но и по поводу их возникает вопрос, следует ли ставить физкультуру настолько углубленно и превращать ее из орудия для поддержания здоровья в особого рода искусство.

Был ли во всем этом вечере хоть отзвук того, что клубы на местах ведут борьбу с мелко-буржуазной идеологией? Был ли хоть один момент, который говорил бы об поисках новых форм в клубной работе? Уходили и приходили на сцену разрозненные кружки, показывая добросовестно выученные номера, и такой же разрозненной, нежизненной представлялась и работа их клубов. А, ведь, на местах, несомненно, есть ростки новой клубной жизни, и они, может быть, недостаточно совершенные имели бы гораздо больше влияния, если бы были отражены на вечере, чем все эти чистенькие прилизанные номера. Почему Союз не постарался дать диаграмм лекционной работы в клубах, хотя бы в Подольском и Симоновском клубах? Почему не использованы студии этих и других клубов, имевшие гораздо более соответствовавшие задачам клуба материалы, чем те, которые были показаны на вечере? Что это? Случайность, организационные недочеты? Или линия клубной работы, требующая от клубов исключительно работы в области „чистого искусства“, в формах доброго старого времени?

Разобраться в этом вопросе нам поможет ряд отдельных фактов из клубной практики культотделов.

Перед праздниками Рождества и Пасхи в культотделах идет лихорадочная работа по утверждению смет на спектакли для взрослых и „елки“ для детей. Каждый „уважающий себя“ клуб обязательно организует спектакли и танцы в течение всей праздничной недели, конечно, не считаясь с праздничными днями, установленными кодексом труда. Для детей, на которых целый год клубы не обращают внимания, на праздниках устраиваются елки и вечера со спектаклями, насквозь пропитанными мещанской моралью; и где-то сиротливо ютится в эту неделю комсомольский вечер, предоставляемый обыкновенно собственным силам молодежи. Кажется, не было случая, чтобы какой-

нибудь культотдел перечеркнул все эти сметы на спектакли и „елки“ и разъяснил своим культкомиссиям, что не дело рабочего клуба культивировать церковные праздники и уже совсем не следует заражать ими детей. Поскольку быт консервативнее сознания, ясно, что религиозными празднествами мы гораздо больше подpiraем церковь, чем разрушаем ее диспутами. Но попробуйте это сказать профсоюзнику, и он вам обязательно ответит: „Но рабочий требует в праздники развлечения“.

Отметим еще один момент клубной работы, может быть, гораздо менее важный, чем предыдущий, но в конечном счете приводящий к одному и тому же внедрению в клуб элементов мещанского быта. Мы имеем в виду танцы и танцевальные вечера, которые до непа очень строго отвергались культработниками профсоюзов и которые сейчас ими приемлются почти без возражений. Что представляют из себя танцы в клубах? Тов. Томский, бросивший крылатую фразу: „дайте рабочему потанцевать“, которую некоторые работники Союзов поняли буквально, вероятно, никогда не заглядывал в современный рабочий клуб, иначе он бы видел, что среди танцующих на клубных вечерах совершенно нет рабочих, особенно взрослых. Танцуют конторщики со знакомыми барышнями, танцуют с упоением дети от 10 до 14-ти лет, иногда небольшая часть рабочей молодежи. В клуб перевозятся вместе с танцами все уродливости мещанского быта. Еще не было случая в клубной практике, чтобы тот элемент, который посещает в клубе танцевальные вечера (обычно наиболее аполитичный и обывательский), через эти вечера привлекался к какой-либо другой клубной работе, а между тем некоторым другим клубам, не устраивающим этих танцевальных вечеров, удалось вовлечь молодежь в другую культурную работу. Если мы скажем об этом рьяным профсоюзникам, они опять сошлутся на „волю масс“... к танцам.

Мелко-буржуазный репертуар спектаклей в клубах, который раньше всячески оправдывался отсутствием революционного репертуара, сейчас признается чуть ли не равноправным. Мы видели это на отчетном вечере даже в отношении кружков, тем более это относится к постановкам в рабочих клубах артистов-профессионалов.

Последнее слово клубной политики — продажа пива в клубном буфете и организация там биллиарда, — в результате чего в клубах уже наблюдались „пьяные“ скандалы, — представляет собою явление того же порядка, как и предыдущие.

Как же объяснить это внедрение в клубы, с благословения Союзов, мещанской идеологии и быта в то время, как они призваны постановлениями Съезда быть центром борьбы с этими явлениями? Случайность? Недосмотр? Перефразируя известное изречение Суворова, мы скажем: „раз случайность, два случайность, дайте же когда-нибудь

и непонимания". И, действительно, нам кажется, что мы имеем здесь дело с искажением очень правильной линии, которая говорит, что клуб должен прислушиваться к запросам массы. Но отвечать на запросы массы—это не значит плестись в хвосте за наиболее отсталой частью ее, удовлетворяя в клубе ее художественные и бытовые вкусы, и не означает также подмены клуба трактиром с „разумными развлечениями“. Надо культработникам уметь уловить голос действительной рабочей массы, а не той толпы, которая была ближе всех к мещанским слоям и теперь старается выдать свой голос за волю рабочих масс. Надо найти пути вовлечения самых отсталых масс в клуб, не жертвуя при этом основными задачами клуба. Этого можно достичь лишь соединенными усилиями ряда культурных учреждений.

Поэтому всякая попытка монополизировать клубную работу и быть ее единственным руководителем не только организационным, но и идейным—эта попытка, которая сейчас предпринимается профсоюзами, может привести к такому же вырождению и внутреннему развалу клубов, какой имел место в предыдущие годы. С течением времени отпадут некоторые указанные здесь детали, но при отсутствии всякой клубной практики, кроме той, которая проводится монопольной организацией, малейший неправильный уклон ее в работе может привести к катастрофе.

САМОКРИТИКА И САМОБИБЛИОГРАФИЯ.

„ПРО ЭТО“.

Наскучив растекаться мыслью по „балладам“, от которых даже и мухи падают в обморок, некоторые наши товарищи любят поразвлекаться доброй „лирикой“ в каком-нибудь этаким „Огоньке“... самом, что ни есть, красном.

Вот, например, товарищ из „Октября“—воспевает „подругу“:

„Это рыжее пламя волос—
Как, как заструилось оно?
Как в моей жизни их огнем занялось
Сегодня любви,
Платьем к плоти,
(Словно в коже клеймо),
Припеклось?
Львиное
В сильном броске
Завитков, в завитке
Сползшем на шею крутую
К плечу“.

Кончается сия экзотика сице:

„Вот она рядом
С победительным взглядом.
Пожатье туго,
Походка упруга.
Настоящая подруга“.

А, ведь, правильно, пожалуй, о таких красных певцах недавно сказал Демьян:

— „Будет вам, ребята, баловать
Да дробь выбивать,
Танцуя у чужих рысаков на пристяжке!
Время вам, братцы, на свой лад запевать,
Стариков подмения в партийной угряжке...“

Где там!

Семен Родов.

В С Т О Р О Н У.

„Г. В. Плеханов. Сочинения, т. IV. С предисловием Рязанова.—Гиз. 1923“.

Нужна рецензия.

Рецепт совсем простой:

— Взять футуризм („за 15—20 лет до его появления“), припомнить „кстати“ символизм и анархизм, приправить гашишизмом, нигилизмом, мистицизмом, католицизмом, „даже монархизмом“ и антисемитизмом, и—„критика и библиография“ Плеханова готова.

В результате—читаем:

„Многие тогдашние декаденты и символисты сочетали в своих „взглядах“ обрывки анархистских мыслей (вернее, фраз) с футуристским (за 15—20 лет до появления футуризма) нигилизмом, католицизмом, мистицизмом и эпатажирующей буржуа эротикой, гашишизмом и даже монархизмом и антисемитизмом!.. Нужно признать, что предисловие тов. Д. Б. Рязанова слишком кратко“.

Покойный Г. В. Плеханов любил повторять:

— Каждый человек имеет право быть глупым; однако, не следует этим правом злоупотреблять.

Кратко, но—для мудрого достаточно.

Б. Гимельфарб.

Б Ы Т О В О Е Я В Л Е Н И Е.

Сочно пописывают у нас о нарбыте.

Там,—где-нибудь меж иллюстрациями „Забастовка парижских модисток“ и „Строющаяся Россия“—читаем:

„С места двинуться не может Гурьян. Глядит ей в веселый, играющий зад, обтянутый узенькой юбкой, слова в нутро провалились. А она, ништяга:

— Вы, товариш, не из деревни будете?

Покосился Гурьян, оттопыривая губу:

— Ну, и что же такое?

— Можя, довезете меня?“

Не прошло и пяти строк, как—уже:

„Врезалаь бабенка в самое сердце, сразу бы проглотил вместе с ботинками на высоких каблуках. Очень уж сложением увлекательная.

Растопырил ноги Гурьян, думает“.

Проходит 12 строк:

„Завлек Гурьяна голосишка бабий.

— Что с тобой делать, садись!

Почесал гриву у мерина, в морду кулаком сунул. Бабенка тоже охорашивается, гребешки в волосы втыкает“.

Поехали.

Еще 30 строк:

„И ноги вытянула, будто на кровати. Не вытерпит Гурьян и дотроется до этой ботинки. Любовь которая, она не разбирает, а у Гурьяна на любовь похоже.

Гурьян ударил мерина кнутовищем“.

Еще 23 строки:

„Поглядела бабенка на Гурьяна, вздохнула и вдруг легла на спину.

— Вам какую женщину надо?

Мерин в оглоблях будто плыл по воздуху“.

Еще 20 строк:

„Выпрыгнула бабенка из телеги, весело крикнула:

— Назад не оглядывайся!

— Зачем?

— Не полагается вашему брату...Какой вы недогадивый, товарищ!..

— Тпру!..“

Еще 5 строк:

„Прыгнул, подхватил бабенку, стиснул.

— Ой!

Наступила тьма.

А в этой тьме посыпались искры разные, и в одну минуту сторел мерин с телегой, тучки полевые, вся земля и все люди на земле. Осталась только бабенка в крепких пылающих руках“.

Заехали к Гурьяну:

„Села на кровать, покачивается.

Бывает это с человеком, который любит. Не колдовала на траву бабенка и в воду не глядела, а Гурьян опять не помнит, как подошел к кровати“...

Через 10 строк:

„Минут двадцать пил Гурьян сладкую отраву, качался, спянился, и опять, как дорогой, ничего ему не было жалко. И опять, как дорогой, сторела вся изба с почерневшими иконами и старые хозяйские заботы...

— Ну, ехать, так ехать!“.

Поехали к ней.

Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается.

Прходит еще...10...20...30...40 строк:

„Хлестнул Гурьян мерина под задние ноги...

— Постой, не балвай!“

...„Она улыбается“...

...„Гурьян засмеялся“...

...„Мерин плыл“...

— „Постой, сожму хорошенько...

— Ой, не надо!“

На этом и кончается рассказ—„из народного быта“.
Сочно и весело стали рассказывать у нас о нарбыте.

Выйдет „народный артист Собинов“ в Большом театре и—споет:
— „Ванька-д Таньку-д полюбил“...

Напишет „народный писатель“ вот такую, к примеру, „Польку-мазурку“ и—норовит туда, где „пролетарии всех стран, соединяйтесь“.

Шарим, шарим мы прожекторами в небе, а вот хлама, что под ногами, не видим!..

Эх!..

Александр Невзоров.

БИБЛИОГРАФИЯ

ПО ПИТЕРСКОЙ ПЕЧАТИ.

(Эстетические утешения в земных невзгодах).

Перед нами—„Записки Петроградского Государственного Передвижного Театра“, Гайдебурова и Скарской. № 51.

Дух—напо-петроградский, с салонным ароматом. „Раиса Павловна, все высокое, все прекрасное“...

Вот—„Памяти В. Ф. Комиссаржевской“.

„Вера Федоровна, как душа молодая лермонтовского стихотворения? была зачарована звуками небес, и они постоянно прорывались вintonациях ее земного голоса. На землю она принесла с собой какую-то неведомую дотоле песню о блаженстве безгрешных духов“...

„Вызываю образ Веры Федоровны; вспоминаю черты лица, жесты, голос, походку, манеру игры. Сравниваю ее со всеми, кого видел прежде и вижу теперь, любясь порою и восхищаясь. И все отчетливей и яснее становится: Вера Федоровна была какая-то особенная и чудесная“...

В последующих стихах на ту же тему—полный ассортимент старо-эстетской чепухи: „Волна из лилий, ландышей и роз“... „И голоса, как песнь, чарующая сила“... „Божественной души не засияет свет“... И прочее, и тому подобное.

Все это нам очень нравится, потому что кого-то, видно, это утешает в житейских невзгодах. Но совсем уже не нравится нам, когда вот этой напо-усадебной чепухой пытаются не только „облагородить“, но и облагодетельствовать рабочего, бормоча что-то невразумительное о „крови, злобе, насилиях и страданиях человека“.

Так, в статье Гайдебурова о некоем культурническом „празднике“ читаем:

„В том, как через грубую, жесткую, неуклюжую видимость русского рабочего-большевика проступила великая человеческая сущность под невидимым к ней прикосновением праведной человеческой души,—сказалась правда этого праздника“...

Бросьте, граждане „передвижники“ (куда? назад?) по старой памяти болеть о „братце-рабочем“, ибо „братцу-рабочему“ ваше жаление смешно, а сказки о „божественной душе“ и „праведниках“, просветляющих своим „приксеновением“, вам самим пригодятся!

Гораздо остроумнее ведет себя редакция другого петроградского журнала — „Абраксас“ (почему не „брекекекекс“?), состоящая из бывшего певца усадебных „курантов“ М. Кузьмина и А. Радловой. Эти граждане создали новое учение — „эмоционализм“, ни мало не печаясь о „братцах“, — сим и утешаются.

Что же такое „эмоционализм“?

Судя по декларации „Абраксаса“, это не движение вперед, а „расширение вверх“, притом не классовое явление, как думают „грубые и жестокие большевики“, а, конечно — „общее, всенародное и всемирное“.

Живут г.г. „эмоционалисты“ — „неповторимой экзальтацией“ (кушанье господ и попов). „Божественный, безумный разум, оказывается — путеводитель их „мысли“.

И наконец:

„Имея дело с неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, — эмоционализм признает только исключительность, феноменальность, и отвергает общие типы, каноны, законы психологические, исторические и даже“...

— валять, так валять! —

...и даже природные, считая единственно-обязательным закон смерти“...

Да и то — обязательно ли?

Еще один петроградский журнал — толстый „Орфей“ (не в „аду“ ли неприглядной для „эмоционалистов“ действительности?), издание „петроградской государственной (?) филармонии“.

У журнала — научная видимость, вид объективный, даже ноты церковных песнопений в конце приложены, и самые научные разговоры о музыке. Вглядевшись пристальней, нетрудно, однако, рассмотреть за этой видимостью самый обыкновенный дворянский эстетизм, ибо музыкальность всюду здесь трактуется, как мелодичность, и даже бешеный Скрябин выглядит в журнале причесанным Мендельсоном.

В одном нужно отдать справедливость этим музыкантам: мастера очки втирать словесной эзопией.

Вот — например:

— Памяти Н. А. Соколова.

„Суровые норны, ведающие судьбами русских деятелей искусства, за последние годы проявляют весьма энергичную деятельность. Поддерживаемая чрезвычайной тяжестью и мрачностью материально-бытовых условий современности и огромным множеством всякого рода драматических случайностей в коловращении житья-бытья артиста, композитора, музыкального педагога наших дней (да и людей иных профессий), деятельность эта выражается в ужасающем количестве преждевременно пресекающихся жизненных путей российских музыкантов. Зловещие ведьмы-хозяйки их судеб, что ни месяц, то безжалостно рвут тонкую нить, свя-

зующую через посредство телесной оболочки чьи-нибудь мысли, чувства, движения творческого духа с миром вещественной действительности. Конечно, психическая энергия, хотя бы и превращенная в символическо-потенциальную“...

И т. д., и т. д.

Так тонко, так тонко, что... все нитки ползут наружу!

Петроград—гнездо реакционного эстетизма.

Даже все мало-мальски путное, появляющееся в его беспартийной печати, окрашено в цвета эстетства.

Такова—недурная местами брошюрка Сергея Радлова—„Статьи о театре“,—Центральное Кооперативное Изд-во „Мысль“, 1923.

Автор говорит о „театре единой воли“ (не ново, но и сейчас еще не очень втолковано), о „массовых постановках“, о „словесной импровизации“, „электрификации театра“ и других не плохих вещах. Но все это не мешает ему попугайски повторять десятки буржуазных пустяков, которые давно уже нами вытряхнуты в мусорную яму.

Таковы: „эстетическая эмоция“, (трактуемая, как „наслаждение“); „прелесть“ и „любование“ „прекрасными пропорциями“; „обольстительное представление“; „сладкое ярмо любви и смерти“ (позаимствованное у Сологуба); „черствые и бессердечные натуры“, которых только и может „увлекать“ привнесение на сцену „голых кусков действительности“; и—наконец: „пассивность“ зрителя в коробочном театре „единой воли“ (воли актера—оказывается!), как некий непреложный театральный канон...

Скучно на вашем свете, господа!

Диллетант.

В. Ф. Плетнев.

„ЛЕНА“.

Изд. Всерос. Пролеткульта
Москва, 1923 г.

Вместо рецензии, печатаем письмо в редакцию тов. Н. Ремизова, члена РКП—из г. Саратова.

Дорогие товарищи!

Сегодня, в день годовщины расстрела Ленских рабочих, я на водоподъемной станции г. Саратова делал доклад о Ленском расстреле. Материалом мне служила книжка т. В. Ф. Плетнева, изданная Всероссийским Пролеткультом в 1923 году.

Несмотря на то, что в полтора часа совершенно нельзя было охватить всего материала, имеющегося в книжке, тем не менее, эта книжка дала очень много картин и представления и мне, и моим товарищам из водоподъемной станции. Я не помню ни одного своего доклада на этой же водокачке, чтоб меня т.т. рабочие слушали с таким интересом и вниманием. Я сейчас себе представляю одного старика инструментальщика, который при всех моих докладах, которые я делал, обык-

новенно сидел опустив голову и закрыв глаза, так что трудно бывало определить—слушает он или засыпает; на этом же докладе этот товарищ сидел, и его глаза блеснули, он смотрел на меня в упор и качал в такт головой. Особенно внимательно товарищи слушали выдержки из книги, когда я им читал некоторые места, напр.: „Правовое и бытовое положение рабочих“ (показания жен рабочих о „праве первой ночи“), рассказ т. рабочего о расстреле 4-го апреля („Положение на приисках от начала стачки до 4-го апреля“).

Несмотря на то, что мои товарищи сильно устали, они готовы были слушать сколько угодно.

Мне кажется, что эта книжка очень хороша—не только, как историческое описание, но и для чтения рабочим. Я очень жалею только об одном, что в ней нет хороших фотографических снимков той местности, где был расстрел, и самого вида Ленских приисков. И, если можно высказать в качестве пожелания, то хорошо было бы включить эти фотографии. В показании фотографа Ко—ва говорится, что он снял картину расстрела, но у него урядник отобрал аппарат и негатив. Не мешало бы поискать в архивах охраны и найти этот негатив. Фотографические снимки помогут товарищам рабочим представить и суровый климат Сибири, и все те реки, о которых говорится в начале книги и которые для рабочих являются пустым звуком.

Лично мне хочется указать еще на то, что в начале книги очень много цифр. В таблице 1 и 3 можно дать цифры итогов, а то смахивает или на научный труд или на официальный отчет. Рабочий будет пропускать эти столбцы цифр. Их нужно скзать и побольше разъяснить. Все-таки нужно обязательно вставить в книгу: какую роль играли партийные работники в этой забастовке. В общем и целом—книга хороша.

С тов. приветом Н. Ремизов.

Ответ тов. Ремизову.

Дорогой товарищ!

Считаю долгом ответить на вашу рецензию на мою книжку о Ленских событиях. Судя по вашей рецензии, книжка дала вам материал для интересного доклада о Ленских событиях. Так оно и должно быть. Ленские события не могут быть не интересны для наших товарищей. Докладчик, хорошо продумавший и проработавший материал о Ленских событиях, всегда будет интересен. Вполне согласен с вами, что книжка несет в себе ряд недостатков. Спешность работы при недостатке времени (вся книжка была сделана в свободное от работы время, которого было очень немного), конечно, отразилась на ней.

Но мне хотелось бы ответить вам на дальнейшие строки вашего письма.

Вас не удовлетворяет, что книжка начинается с цифр. Это же замечание делали мне и другие товарищи, но я упорно держусь того мнения, что начало книжки с цифр не лишнее. И вот почему.

Те 3800—4000 пудов золота, что добывались в России, стоили положения рабочих на Лене. Ведь, и в других местах положение золотодобывающих рабочих было не лучше, разве только не было залпов 4-го апреля. Эта добыча оценивалась в 7 (приблизительно) миллиардов рублей золотом, т. е.—двухгодичный бюджет России времен царизма.

Я хотел, чтобы эти цифры обратили на себя внимание читателя. Чтобы за голыми цифрами эпохи царизма, спокойными, холодными свидетелями жестокой эксплуатации, он научился видеть жизнь. Не привыкли мы читать цифр, во-первых, и облекать их в плоть и кровь, во-вторых. А учиться этому нужно. Первая часть книжки построена так, что 1½—2 страницы с цифрами не утомляют, а дальше изложение оживляется, и вы все-таки запомните, что золота в России добывалось что-то около 4000 пудов в год. И это—уже результат. Дальше тоже есть цифры, и они не подвергаются критике, ибо интерес событий уже толкает к ним.

Это—первое. Второе: книжка в первых 2-х тысячах, за спешностью выпуска, вышла без фотографий; в остальных 7-ми тысячах—с фотографиями. Следовательно, этот недостаток устранен. И еще одно замечание. В книге напечатана пьеса, как художественное резюме событий, и очень хотелось бы, чтобы товарищи-докладчики по истории Ленских событий всегда подчеркивали, что история рабочего движения дает неисчерпаемый материал для художественного творчества. Это я считаю чрезвычайно важным. Наша борьба в течение добрых полусотни лет дает могучие картины, уяснить которые—дело пролетариата. И, отмечая это, я обращаюсь и к вам, и ко всем товарищам с просьбой запомнить этот лозунг, брошенный Пролеткультом еще в 1920 г.: „История рабочего движения должна стать материалом для художественного творчества пролетариата“. В остальном сделал все, что мог. Если книжка потребует 2-го издания,—конечно, она исправится и будет полнее.

С тов. приветом В. Плетнев.

„ОКТЯБРЬ МЫСЛИ“.

Двухнедельник общества

„Октябрь Мысли“, № 1—3, 1923 г.

ных с процессом созидания новой коммунистической общественности. Подробно история общества—в „Вестнике Соц. Академии“ № 2.

Двухнедельник—пока в форме газеты. В передовой первого номера определение задач: освещать вопросы теории и истории марксизма, новости науки и техники, искусства, методы самообразования и исследовательской работы, намеренно исключая вопросы политики и экономики, освещаемые в общей партийной и советской печати.

Первые номера „Октября“—еще не твердые шаги. Большинство поднимаемых вопросов носят оторванный, случайный характер.

Дана попытка оформить две основные линии: теория революционного действия и методы самообразовательной и исследовательской работы.

В статьях т. Хазова: „Назревший вопрос“ (№ 1) и т. Аптекаря „От ремесла кабинета“ (№ 2) начинает прорабатываться интересный и важный вопрос о методах научно-творческой работы. Необходимость срочной подготовки молодых работников науки—марксистов—вызывает попытку систематизации имеющегося научного материала и организацию творческой работы по принципу коллективной, фабричной работы. Борьба с хаотическим ростом литературы, с параллелизмом в исследовательской работе, с субъективизмом оценки за планомерное, нормированное производство научного товара.

„Наука по общим методам своей организации отстала на много от производства материальных товаров“,—отмечает т. Аптекарь.

„Два условия победы на идеологическом фронте“—выдвигает т. Майорский (№ 3, „Условия победы“); первое: бытовое общение молодых коммунистов со старыми партийцами, совместная работа, совместная клубная жизнь и пр.; второе: фабричный метод научного труда с разделением трудовых функций+„электрификация научного труда“, т.е. производственная организация науки.

Этот вопрос в плане овладения знанием имеет громадную важность для нашей коммунистической молодежи. Над ним не мешало бы задуматься нашим „толстым“ журналам.

Необходима дальнейшая серьезная и глубокая проработка его силами не только самой молодежи, но и старых партийцев. „Октябрь Мысли“ выдвигает его вполне своевременно, и в этом умении учуять, поймать значительное и важное в сегодняшнем дне для прорыва в коммунистическое „завтра“ констатирует свою жизненность и дееспособность.

Пока это еще только нащупывание,—при хорошем руководстве и поддержке со стороны более опытных товарищей оно превратится в плодотворное строительство.

Одновременно на своих страницах „Октябрь“ прощупывает и многие другие вопросы. Развернулась и понемногу растет полемика по вопросам искусства, освещение вопросов литературы, театра, с разных точек зрения в пределах марксизма.

Выдвигаются проработки вопросов быта, освещение работы Соц. Академии Института красной профессуры, библиография.

С каждым номером двухнедельник увеличивает свое содержание и разнообразие. Имеет распространение в кругах рабочих (у общества филиалы в рабочих районах) и студенчества.

Недостатком следует счесть некоторую разбросанность, несвязность порой выдвигаемых вопросов. Надо надеяться, со временем найдутся рамки и выработается последовательность и планомерность.

Гамза.

„ЛЕФ“.

Журнал Левого Фронта Искусств.

Госиздат. 1923 г.

Перед нами—две первых книжки журнала „Левого Фронта Искусств“, вышедшие в Москве в издании Госиздата. Ответственный редактор—В. В. Маяковский. В редакционную коллегию входят: Б. Арватов, Н. Асеев, О. Брик, Б. Кушнер, В. Маяковский, С. Третьяков, Н. Чужак. За два последние года это еще первая, кажется, попытка левого фронта „обзавестись своей квартирой“. Первая попытка—самоопределения.

Эволюция левого фронта, от первого опыта футуризма с революционной улицей до провозглашения производственного принципа в искусстве—прослеживается одним из теоретиков журнала, Н. Чужаком, в его статьях „Под знаком жизнестроения“ (программная) и „Задачи дня“ (дискуссионная).

Футуризм, как школа,—оказывается,—„Лефом“ отрицается,—признается лишь футуризм, как устремление.

„Искусство—полагает „Леф“—поскольку оно еще мыслится нами, как временная, впредь до полного растворения в жизни, своеобразная, построенная на использовании эмоции, деятельность—есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)“.

Теоретики футуризма 18-го года отрицали так называемую „идею вещей“—ныне „Лефом“ вводится поправка:

„Поскольку идеологические ценности, построенные на диалектическом осознании мира, нами приемлются, (как и материальные), лишь под углом их назначения,—поскольку не может быть речи об отрицании и „идеи вещей“.

Не только осязаемая вещь, но и идея, вещь в модели—есть содержание искусства дня.

Отсюда—принятие всякого рода экспериментального искусства, от био-механических подготовительных шагов до построения мира путем диалектического моделирования (конструктивизм, символика).

Всякого рода фантастика, утопизм и прочие голо-идейные, метафизические выверты, не основанные на диалектическом преломлении действительности, изгоняются.

Так оттолкнувшие теоретиков 18-го года „извращения действительности“—отныне осознаются, как нужные еще этапы творчества, но при наличии лишь выявления и сталкивания противоречий.

Под знаком действительного жизнестроения—идет наука пролетариата об искусстве. Под знаком преодоления, в противовес изгоняемой безвольности восприятия—строится его отношение к процессу искусство-строения. Под знаком волевого заострения аппарата, в устремлении к коммунизму—мыслится нами искусство дня.

Нет ни одной школы, как нет ни одного приема — нужных пролетариату вообще. „Все хорошо в свое время“, все на потребу продвижки класса к коммунизму — в должном диалектическом соответствии.

Мыслится момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его прекрасным „ныне отпускаеши“.

До тех же пор — художник есть солдат на посту социальной и социалистической революции, — в ожидании великого разводящего — стой!“ (Н. Чужак. „Под знаком жизнестроения“).

Во второй, уже дискуссионной, статье того же автора — критический анализ преобладает:

„Футуристы первые подвели искусство к производственному его этапу. Они первые поставили перед искусством его новую — пролетарскую задачу.

В этом — столько же заслуга их, как не ушедших от действительности и не убоявшихся ее задач, сколько и удача, как попавших в орбиту величайшего в истории социальных переворотов движения и выплеснутых к берегу коммунизма“.

Положение футуристов обязывает.

„Мало еще, друзья, — продолжает автор, — инстинктом допереть до той или иной проблемы, — нужно толком ее поставить.

„Мало, наконец, поставить задачу, — нужно учиться ее разрешать.

Учатся ли разрешать поставленную пролетариатом проблему искусства-производства (а не искусства в производстве, как трактовали эту задачу недопроизводственники-пере-прикладники) наши товарищи футуристы?

Да, учатся — ученики.

И учатся — отпочковавшиеся.

Но учатся ли старшие богатыри от футуризма? — Вряд ли.

Растут ли средние — не видно.

Одни переживают тяжкий кризис, и не „творят“, — нужно надеяться, что растерянность их, столько наотрицавших, перед трудностью единого императивного пути минует, и они, эти левые на левом фронте, сумеют перековать в горниле речевки свои, не утрачивающие уже, мечи на нужные эпохе орала... Другие — распевают *vie der Vogel singt*, — как пели пять и десять лет назад... И то сказать: „птичка божия не знает“...

Мы говорим только о фронте речи (по-старому — „поэзии“), ибо на этом фронте сосредоточено сейчас теоретически наиболее оборудованное, хотя и наименее действенное практически, ядро футуризма, — и вот это-то лефо-ядро приходится призывать сейчас — к „прямодействию“: по выданным производственным векселям — плати!

Довольно уже, товарищи, растекаться обильными словесами по древу, „выкипачивая из любвей и соловьев какое-то варево“, — в то время, как безязыкая улича штурмом немых аккордов берет производство.

Довольно засалониваться в бабушкиных „Нивах“, снисходительно поругивая Паункарэ, — в то время, как в ожидании ненайденных железных ритмов, вялые косноязычат заводы и фабрики.

Довольно, наконец, пробавляться декларациями о коммунизме и производстве, конкурируя в фразеологии с молодыми товарищами из „Октября“, — в то время, как бессильными глухонемыми лозунгами рукомажут наши газеты, — когда в муках безрепертуарного упражненчества корчится производственный театр.

Пора молотобойцам языка по настоящему приняться за словесную оснастку вещей.

Пора конструктивистам слова в самом деле влиться в производство.

Пора, пора веселой будетлянской ребятне — проветрить запарнасившихся старших богатырей футуризма.

Далее ставится вопрос о „нужном и ненужном искусстве дня“. Построенная по отрицательному признаку, статья больше внимания уделяет искусству — „ненужному“, а именно:

„Дело не в том, конечно, какое еще искусство нам нужно создавать, а в том, какие элементы наличного искусства нужно собирать и культивировать. Это — особая и не только тонкая и сложная, но и в достаточной мере громоздкая задача. В силу — целому журналу.

Вот почему — проще ответить на вопрос, какое „левое“ искусство в наши дни уже не нужно.

Прежде всего, — совершенно недостаточно такое искусство, которое, хотя бы самым авангардным образом, но чисто внешне и со стороны — аккомпанирует реальной жизни. Искусство, как аккомпанимент, — пусть даже самый революционный, — есть ничто перед задачей самого простого слияния с процессом производства.

Далее, столь же недостаточно искусство, которое лишь агитирует и „подстрекает“, но само еще не строит нужных моделей и образцов. Тем более недостаточно (и не нужно) такое искусство, которое агитирует моделями 1918-го года (пафос, демонстрация, разговор не иначе, как „через головы правительств“). Конкретно-производственные задачи дня диктуют и искусству совершенно конкретные задания.

И, наконец, — совершенно ненужно такое „футуристическое“ искусство, которое, базируясь в мещанстве и в быту, старается немотивированным прыжком в „Тридевятый Интернационал“ или „вечность“ замазать противоречия настоящего. Футуризм, не строящий ежедневного, сообразно задачам дня, мостка в грядущее завтра — никому, кроме „революционных“ мещан, не нужен, — ибо подобный футуризм не только не „изобретателен“, но и представляет собой лишь новый способ ухищрения от действительности, новый вид пассивизма“.

Период брудершафтов с Большими Медведицами для футуризма прошел. Нужно уже не махание руками в „вечности“ (фактически уже, фатально — во „вчера“), а самое упрямое рабочее строительство в „сегодня“.

Настоящее рабочее (не по мундиру лишь) искусство — не мечта: оно уже есть тут, там. Нужно только уметь разглядеть его, не пугаясь распыленности и безыменья. Нужно находить его там, где строится прямая, реальная жизнь“.

В заключение — призыв к организации собирания и изучения элементов этого нужного рабочему классу искусства, неизбежно связанного с самым активным вклиниванием его в обыденность и быт.

Тема — очень обширная и совершенно непочатая.

Думается, однако, что проиллюстрировать ее практикой теперешнего „Лефа“ не удастся, — хотя бы потому, что и теперешнее уже несхождение практики „Лефа“ с его производственной теорией достаточно велико, и вряд ли приходится надеяться на то, что в дальнейшем эти плоскости в журнале как-то органически сблизятся.

П. Кульский.

„КРУГ“.

Альманах № 2. 1923.

Где искать „современнейшую“ прозу? — Конечно, в альманахе. „Круг“ Например, современная деревня узнается по опильничному волисполному, как когда-то в литературе она узнавалась по ремизовским лешим и русалкам, и вот приходят кочержиные слова — „рассейские“ по модернизированному Лескову, — серапионы тут-как-тут!

Затем: катаклическая массовитость эпохи, — к этому теперь всеобщий уклон нашей прозы, к массовитости, к массовому действию, —

сама революция учит этому.

Единое напряжение миллионов волей, стихийнейшее внедрение в косный быт, стремительность общего движения, потеря личного, борьба не двух на двоих, а — эпоха на эпоху.

Где же тут до сюжетников!

Поэтому, несмотря ни на что — понятен Пильняк. Одно горе: революция, все же, опережает нашу прозу. Революционная действительность немислима вне движения, при этом такого, что вчерашний день, бывший нужным вчера, при промедлении становится вредным, как первейший враг.

А что наша проза, — эта самая из „Круга“?

Массовое действо, как литературный прием, благодаря обязательности повторения от Пильняка к Никитину — к Малышкину — к Буданцеву, превращается в основательную бытовитость, иначе говоря — в литературную обывательщину. Почему? Потому что переживается тот же самый содержательный материал. В результате:

Массовое действо — верный композиционный прием; и — массовое действо — штамп.

Оно узнается, например, — у Пильняка — Никитина — Малышкина — Буданцева — — по зрелищу железнодорожного движения в а-ля керенском беспорядке: неизменная вошь, мешочник, баба; напряженность революционной действительности — по столкновениям бронепоездов „имени Бела-Кун“ и Н-ра такого-то, фигура командарма и пр.

Можно назвать много таких плакатных моментов, которые канонизированы современной прозой в категорический императив для всех, кто желает писать о революции и России.

Канонизировать художественную форму — плохо и вредно, канонизировать содержание — еще хуже. Это значит, мягко выражаясь: самому себе отрезать ноги посередине дороги, — т. е. — застопорить необходимейшее развитие.

Таковы, вкратце, могут быть общие рассуждения по поводу сборников „Круга“...

И все же, второй номер альманаха любопытен, просто так: не потому, что он прибавляет что-нибудь новое к предыдущему номеру, — едва ли, — но потому, что в нем — революция, новая Россия, сила революции, ее мелочи, ее плакаты, многие ее люди — из чека, из губисполкомов...

Только — зачем столько „штампа“?

Например, — о Буданцеве (роман „Мятеж“). Порой даже говорить трудно, как о Буданцеве: словно тычешь пальцем в одно место, а попадаешь совсем в другое...

— в Пильняка опять.

Правда, Буданцев попроще, что придает его роману значение „собственного достояния“, многие определеннейшие приемы „пильняковщины“, развитые у Пильняка резко и на-размах, как-то: напряженность массового хаоса и гиперболически-длиннотное смешение географических и временных плоскостей — принимают у Буданцева более скромное, эпизодическое значение, но все же во многом схема романа „Мятеж“ напоминает пильняковскую планировку и пильняковское пользование сюжетным материалом.

Как обычно у „после-Пильняка“, встречаем в „Мятеже“ те же разрывы действия плакатами и вывесками, те же приемы прерывного изложения — не сплошным движением сюжета, но бросками и кусками, ни в каком измерении непропорциональным: одна страница — письмо героя, другие пять строк — охватное рассуждение об эпохе, и пр.

Местами в романе встречаются влияния стихотворные, например, в методическое описание — перед стрельбой — врывается:

„Хлынуло, шарахнуло,

рас-

сыпалось

что -

то

трескучее, как черепки: грохнуло“.

Для стихов было бы хорошо. Подписи губвоенкомов и командармов, приказы, вывески и плакаты, все жирным шрифтом, — на многих страницах романа использованы у Буданцева очень выгодно, не в таком „отрывно-философском“ плане, как у Пильняка, но в органическом антураже сюжета.

В одном месте романа прямо так и говорится:

„Читатель будоражится лозунгами, восклицаниями и жирными шрифтами“.

Своим у Буданцева остается большая, чем у Пильняка, организованность сюжетного действия, большая простота изложения, — не без напора отрывистой и краткой речи.

Серапион Никитин представлен в альманахе рассказом „Ночь“. Кто-то сказал о Никитине, что он „страдает недержанием слова“, — это своеобразное качество развито в „Ночи“ (с нее Никитин, кажется, и начал, как беллетрист) до богатейшей перегруженности: не знаешь, где кончается подлинный сыроежный запах земли и бабы деревенской, и где начинается речевая недисциплинированность.

Если „пильняковщина“ характеризуется особыми приемами композиции во имя действия не лиц, а эпохи, то Никитин характеризуется своим словом, жирным, нутряным, российским, земляным, хлебопашеским, — словом, как говорится, колоритом.

Под знаком овладения этим словом расположено все литературное мироощущение Никитина. Это интересно: как слово, будто понимающая душа, овладевает миром.

Никитин первым же рассказом создал свое лицо — мастера фольклора. Однако, после „Ночи“ им написано уже много рассказов, и — они слишком похожи друг на друга. К тому же у Никитина часто случается так, что сюжет совершенно пропадает за фольклором, как второстепенный аксессуар. Вот — „Пелла“ из „Рвотного Форта“, и вот — „Ночь“. Какая разница? Разные персонажи? Но их не видно.

— Только о российской земле в славянофильско-азиатском освещении рассказывает Никитин. Только об имманентной революции на мужицкой земле,

— не о пролетарской, коммунистической и городской.

Так и „Ночь“ — не о столкновении двух вражеских бронепоездов „имени Бела-Кун“ и „имени Л. Г. Корнилова“ рассказывает, но только о бабах, мужиках и бабьей земле...

Прозаическая часть альманаха „Круг“ заканчивается рассказами: Огнева „Щи республики“ — о том, как самогонка возвращает России леших и бабу-ягу, — и Федина „Анна Тимофеевна“ — живой и бытовитый сказ о старых временах.

В стихотворном материале выделяются „Вариации на тему цыган“ Пастернака, особенно последняя — „сакрокосмическая“, где на протяжении трех стансовых строк — „темны спальни“, „сфинк в Сахаре“, „в снегах Архангельска“, „черновик Пророка“ и „день на Ганге“ участвуют в общем движении.

Вик. Блюм.

Ефим Зозуля.

„РАССКАЗЫ“. Т. I.

Изд. „Круг“. 1923.

Ефим Зозуля, издавший недавно в „Круге“ свой первый том рассказов, стоит немного в стороне среди других участников круговской литературы. — это ни хорошо и ни плохо, он сам по себе, он — прежде всего рисовальщик-рассказчик. Фельетонный сюжет, трехстраничная фабула родили Зозулю легко и безбольно.

У него даже есть такой рассказ („Репортер и пророчица“) о том, как „в столицу приехала девушка лет восемнадцати с голубыми, умными, истерическими глазами. Остановилась в средней гостинице, отправилась в бульварный еженедельник и заявила, скрестив тонкие белые пальцы на юной нежной груди:

— Война окончится в ноябре. Я — пророчица“.

А потом явился наглый репортер Калманович, и...

— „Георгий, милый... Я так одинока... У меня никого нет, кроме тебя“...

Весь рассказ напоминает Дорошевича. Но это—упрошенный Зозуля. В том же „первом томе“ есть лучше: например, „Жан Кармин“, — рассказик мастерски построен из клочков дневника миниатюрного актера Кармина и повествует о любви-ревности.

Революция?

Покуда она сказывается у Зозули, главным образом, в некоторой американизации сюжета, короткого, быстрого и легкого. Зозуля—бытовик. Революция не любит быта. И, однако, моментами их пути в литературе встречаются,—тогда Зозуля показывает, что он может дать небольшой, но острый и напряженный фрагмент ее, революции, как, например, — „Мелочь“. Это — лучший рассказ во всей книге.

Можно запомнить, как настоящую встречу, этого „товарища Бриллианта“, председателя уисполкома, незаметного и железного человека, подкованного революцией, один на один обезоружившего дезорганизованный отряд партизан и потом опять вооружившего его—для революции.

„Рассказ об Аке и Человечестве“, „Студия любви к человеку“ и „Гибель главного города“ показали, что Зозуля, может быть, и умеет фантазировать, но ему недостает „охвата“...

В. Б.

„НАШИ ДНИ“.

Художественный альманах.

№ 3.

Госиздат

1923 г.

Теперь для всех художественных альманахов один закон — современность. Современен тот писатель, кто пишет о России... никак не далее пяти лет ее революционной истории. Таково обычнейшее представление,—и: — почему бы не написать о революционной России, например, Тредьяковскому, вот так, как есть: архидопетровским языком по Четьи-Минее и с неизменным российским „хресьянином“, который, как известно, весьма косен и слабо поддается развитию?

Это не так неправдоподобно. Тредьяковских нет. Но, правда, есть „заслуженные писатели“, вроде Муйжеля, Тренева, Чапыгина — кто их не знает по толстым интеллигентским журнальчикам, когда-то обслуживавшим народнический идеализм и слезу о русском мужичке?

Они никому не вредят, но едва ли нуждается в них молодой класс, организующий свой собственный художественно-прозаический язык, ничего общего со славянизмами не имеющий.

Машина, труд и город — через свободное самоопределение энергичнейшего класса — организуют новую жизнь. В этой организации должно принять участие и литературное слово, а не плестись где-то на задворках до-революционного быта, хотя и при наличии революции...

Если присоединить к именам Муйжеля, Тренева и Чапыгина еще немножко Всеволода Иванова, Лидина, а из молодых—Гладкова, то и получится то, что называется альманахом „Наши Дни“—довольно неопределенное соединение!

Третий номер альманаха, к счастью, на добрую половину заполнен рассказом Всеволода Иванова „Возвращение Будды“ и повестью Федора Гладкова „Огненный Конь“.

На этот раз сюжет Иванова поспокойнее—не о гражданской войне, а о том, как профессор Сафонов по поручению „Совнаркома Северных Коммун“ отвозил в теллушке из Питера в Монголию статую Будды и не довез, погиб в семипалатинских степях под ударами киргизов-налетчиков, которые и статую, и профессора разбили, а верблюда профессорского увели к себе. Профессор Сафонов—человек почтенный, но революция меряет людей по собственному аршину. Профессор Са-

фонов—по невнимательности ли, или по роду своих занятий—не стал делать революции, но варил только картошку на „буржуйке“, и революция распорядилась им, как малой щепочкой, бросила в теплушку — его, слепого исполнителя какой-то дипломатической идеи Наркомнаца, и погубила где-то на горячих киргизских степях—совершенно неизвестно для чего.

Люди, которые не с революцией—человечки целиком бесполезные.

Этот план выдержан Всеволодом Ивановым с большой внимательностью к бытовому антуражу и теплушке, и самого лишнего человека.

Некоторая схематичность изложения, при общей простоте и длинных названиях каждой главы, на манер такого—

„вязанные изделия, некоторые речи об археологических изысканиях и о российской Красной Армии“—делают чтение рассказа удобным и легким.

Язык—спокойно описательный, даже не свойственный как будто Всеволоду Иванову.

Федор Гладков изображает „Огненного Коня“ гражданской войны в станице, в Донской области—картина изнутри озарена трагическим действием живых „психологических“, под Достоевского, героев, где личные характеры, однако, почти исчезают под стихиями, но живут...

Подобная постановка выгодно выделяет повесть из заезженной уже „массовщинки“ или таких листов стратегического дневника, как роман Зазубрина...

Повесть залита кровью с художественно-напряженной мерой, а места, где вешают, где расстреливают, где вбивают кол в тела, использованы не „так-себе“, не для самодовольного описания, рассчитанного на читательские, некритические нервы—

но в связи с органическим раскрытием сюжета.

Повести придан своеобразный, областнический колорит применением запорожско-станичного наречия.

Стоит еще отметить небольшой беллетристический очерк С. Семенова, сумевшего вырасти из крестьянских писателей-самоучек до недурного беллетриста и апологета пролетарской революции. Известно, что крестьянские писатели, переживая суму и лапоть русской деревни, частенько впадают в славянофильско-народнический транс, целиком погрязая в „авось“, в „хресьянине-мужичке“ и в идее „униженной, рабской, но святой Руси“.

О преодолении этой идеи и рассказывает С. Семенов, сам преодолевший ее—в рассказе „На стальных путях“, представляющем из себя железнодорожный разговор между хлябеньким земским врачом и „товарищем Сергеем“...

Помимо всякой художественности, стоит прочесть. Лидин—„Повесть о многих днях“—как всегда, схематичен, быстр и по-фельетонному интересен.

Стихотворный материал саорника представлен весьма бледно: поэма Мандельштама „Сыновья Аймона“—совсем мертвые узоры, только по виду сделанные под французскую легенду, и следа нет той лирической нагруженности, которая так свойственна Мандельштаму, печальнику отошедшей художественной культуры.

Даже Тихонов бледнее самого себя, а Колбасев, молодой стихотворец тихоновского склада, совсем теряет себя за Тихоновым.

Кусиков дал совсем залежалое стихотворение.

Мария Шкапская...

Но на этом можно закончить о сборнике „Наши Дни“.

Сибиряк.

„СОВРЕМЕННОСТИ“. Сборничек „Современники“, издающийся группой Альманах худож. прозы. московских беллетристов по своему составу еще более не-
Изд. „Моск. определеннен, чем „Наши Дни“.
беллетристы“. „Наши Дни“, — как умеют, — повествуют, все же, о на-
1923 г. ших днях. А „Современники“ не прочь покопаться, напри-
мер, в материалах...

Францисканского ордена.

Современное мастерство? Нисколько. В. Вешнев в своем рассказе „Брат Юнипер“ самым архаическим, библейским языком просто рассказывает о том, как женщина соблазнила монаха.

В это вложена своя идея, вроде того, что, не познав греха, не будешь святым. — И не надо!

Или так, например, описывается монах с женщиной на постели: „Долго брат Юнипер творил свое милосердие, и гораздо больше он и женщина умиротворились любовью, чем удовлетворением плоти, и потом пошел от женщины этой и пошел прочь от нее, пошатываясь от изнеможения и великого биения сердца“...

Великое недоумение вызывает весь рассказ, претендующий на современность!

Петр Вагин рассказывает о купающихся барышнях:

„Давайте купаться! — крикнула Надя.

У троих метнулось дикое“...

... Современными в сборничке являются разве М. Козырев и А. Яковлев. Почему они рядом с монахами?

Перегулов недурно живописует „Отступление“ трех колчаковских офицеров по тайге.

А со стороны мастерства останавливает на себе внимание отрывок Триштова — „Сосланные в искусство“ — опыт алогической и асинтаксической прозы, на манер ранних футуристов Е. Гуро и Б. Лифшица.

Сибиряк.

Есенин.
„ИЗБРАННОЕ“.

Госуд. Издат.
Москва, 1922 г.

Есенин уже прочно вошел в русскую литературу. Он становится „классиком“. Издание его стихов Госиздатом как бы официально закрепляет за ним это положение. Но то, что собрано в этом сборнике, „избиралось“ едва ли самим Есениным, ибо в него не вошли многие лучшие вещи поэта, как, напр., „Сорокоуст“, „Исповедь хулигана“ и др., должно быть, потому, что некоторые выражения в них показались хранителям „нравственности“ рисковыми в поэтическом лексиконе.

Книжка составлена по преимуществу из ранних произведений, взятых из сборников „Радунца“, „Голубень“, „Трерядница“, в которых Есенин выступал, как „крестьянский“ поэт. Поэтому характеристика Есенина по книжке „Избранное“ не может быть исчерпывающей. Так, напр., хотя бы метрическое построение стихов, по приблизительному подсчету, выражается в следующих цифрах: из 52 стихов, составляющих сборник, 50% написаны хореем, 27% — ямбом, 17% — свободным стихом, 6% — дактилем. Между тем как, по отношению ко всему написанному Есениным, цифра свободных стихов вне метра должна быть значительно увеличена, ибо более поздние вещи, не вошедшие в сборник, написаны по преимуществу свободным стихом. То же надо сказать и о рифме. В этом сборнике преобладает рифма грамматическая, тогда как в поздних вещах она чаще созвучная.

Сложные технические и композиционные задачи, ставимые русской поэзией за последние два десятилетия, чужды Есенину.

Композиционно стих Есенина построен самым упрощенным образом. Это — ряд четырехстрочных строф, объединенных рифмами первой строки с третьей, вто-

рой—с четвертой. В целях достижения композиционного единства, он нередко прибегает в построении строф к „кольцу“, также весьма примитивному, хотя и распространенному приему. Сложные формы рондо, сонета у него не встречаются совсем. Оригинальных ритмических вариаций, нарушающих однообразие метра, у него немного. Не свойственна его стиху и звуковая фактура слова.

Основным стержнем поэзии Есенина является образ. Имажинисты утверждают, что там, где нет образа—нет и поэзии. Всякая мысль, чувство, представление только тогда достойны быть названы поэтическими, когда облечены в плоть художественного образа. Образ—тело и душа поэзии. У Есенина образ имеет целый ряд особенностей. Изобразительной стороной его образов является деревенский пейзаж. Метафора образа строится обычно по нисходящей линии: явление более общего порядка и большей значительности он наделяет свойствами явлений более частных и меньшей значимости. Прежние поэты обычно олицетворяли обыденный предмет в какой-нибудь „возвышенный“ образ. Есенин поступает наоборот. Солнце он сравнивает с колесом, луну—с лягушкой. Отличительной чертой его образов является их антропоморфизм. Он наделяет природу свойствами человека или животных. Осень для него—„рыжая кобыла“, ветер—схимник, который „мнет листву по выступам дорожным“, месяц—ягненок, изба—старуха, закат—красный лебедь, синий сумрак—стадо овец. „Никому и в голову не встанет, что солома это тоже плоть“,—говорит он, а вот ему так постоянно „встает“, что дорога может задуматься о „красном вечере“, что „старый клен на одной ноге“ может сторожить „голубую Русь“, что вечере может плыть и ронять весла по озерам, и т. д.

Колорит есенинской поэзии типично-импрессионистический: вечер—зеленый, трава—голубая, сумрак—синий, Русь—голубая, „зола—зеленая из розовой печи“. Вспомните Дега, Моне, Ренуара. Чаше же всего встречающийся цвет—синий. В 52 стихотворениях сборника—синий, как прилагательное для определения цвета, встречается 26 раз. В одном месте он даже признается, что синь ему „сосет глаза“. Золотой в качестве цветовой окраски встречается 24 раза, голубой, зеленый и белый—по 11 раз, красный—10, розовый и желтый—по 7. Это—как раз те цвета, которые любили импрессионисты. Любовь же к золоту сближает Есенина с русским народным искусством от древней иконы до игрушки кустаря. Черный цвет, изгнанный совершенно с палитры импрессионистов, также не свойственен и Есенину. Как окраска, он встречается всего дважды.

С импрессионистами сближает Есенина и крайний субъективизм восприятия и эскизность манеры письма. Большинство его вещей—лишь наброски. В пейзажах Есенина нет человека, как определенного персонажа. Воодушевляя природу, он как бы растворяет в ней человека, наделяя ее человеческими средствами. Нет в его лирике, очень интимной, и Эроса. Эротика чужда ему и тогда, когда он из „задора“ вводит какой-нибудь слишком „рискованный“ в поэзии образ. В данном сборнике только одно стихотворение посвящено женщине. Вся любовь его направлена к родине. Не к России, а к—Руси. Он подыскивает самые нежные слова для ее определений: „Мой край, задумчивый и нежный“, „О, Русь, малиновое поле“, „Златая Русь“, „Ой, ты, Русь моя, милая родина“, „Родина кроткая“. И так же, как это не раз встречалось в прежней русской поэзии, этот мотив переплетается с тоской. Но тоска его по Руси—„тоска веселая“. „И дремлет Русь в тоске своей веселой“. Грусть его—радостная грусть; „Блажен, кто радостью отметил твою пастушескую грусть“. Это не патриотизм, ибо патриотизм—мировоззрение. Это—просто деревенская любовь. Не размышление, а эмоция. „Если крикнет рать святая:—кинь ты Русь, живи в раю,—я скажу: не надо раю, дайте родину мою“. Эта бесхитростная деревенская любовь, веселая своей тоской и радостная в грусти, далека, все же, от надломанной любви к России Блока. У последнего эмоция неотделима от размышлений, восторг—от боли, любовь—от патриотизма.

Напрасно было бы искать в поэзии Есенина философского мировоззрения, тем более выражения классовой идеологии крестьянства. Он по существу не кре-

стьянский, а деревенский поэт. Он деревенский пейзажист, интимно влюбленный в природу, подобно живописцам „барбизонцам“. В поэзии Есенина не только нет устоев мировоззрения, но, напротив, в ней отразилась анархическая психология деклассированного полуинтеллигента. „Если не был бы я поэтом, то, наверное, был мошенник и вор“. И: „Сам я разбойник и хам и по крови степной конокрад“. „Мне бы в ночь в голубой степи, где-нибудь с кистенем стоять“. „Но и я кого-нибудь зарежу под осенний свист“.

Наша поэзия отражала психологию помещика, интеллигента, в пролетарской поэзии—рабочего. В лице Есенина она отразила психологию „хулигана“. До сих пор эта психология находила выражение в частушках, поэзии не книжной, изустной, народной. В былинах она облегалась в героические образы. „Хулиганство“ Есенина не содержит в себе темных патологических сторон. Это—не апашизм и не декадентский надлом. Это—деревенское ухарство, веселый задор деревенского парня, каким и является по существу Есенин. Как в деревне, будучи мальчиком, он был „коноводом“ в драках и забавах, о чем рассказывает сам в своей автобиографии, так и теперь хочется ему „победокурить“ в поэзии. Несмотря на угрозы „зарезать“—он большой романтик и „лирик“.

Поэзия Есенина идеологически псевдо-народна, каковой она была и у Кольцова, Никитина, Некрасова. С современностью она совпадает повышенной нервозностью, идеологически же она далека от современности. Революционность чужда ей по существу. Она пассивна, не действенна. Революция получила в ней отклики как отдаленные зарницы, как отображение. В книжке „Избранное“ всего одно стихотворение посвящено революции. По своим привязанностям к старой, дедовской деревне, с сохой и плугом, он такой же эклектик и—прямая параллель, напр., Бунину, как поэту уходящего помещичьего быта. Есенин не называет себя новым поэтом. В этом отдаленность его от футуристов и даже распри с ними. Он весь в старой, деревенской, деревянной, „избяной“ Руси, как назвал ее Клюев в стихе, посвященном Есенину. „Я последний поэт деревни“,—говорит он про себя,—и, когда на поля придет новый „железный гость“ и трактор сменит „дуралея скакуна“, то песня его уже „не жить“. В своем знаменательном „Сорокоусте“ он справляет поминки по старой деревне, уходящей в прошлое, как отошел в историю помещичий быт.

Прблев песню, как обещал он в одном стихотворении, про „печь, петуха, коров“, он становился на распутьи. Современность идет мимо него. „Ты сердце выпеснил изibe, но в сердце дома не построил“,—говорит он, обращая эти слова к Ключеву. Но с не меньшим основанием мог бы их отнести и к себе. Устав „жить в родном краю“, он идет „искать убогое жилище“ и, как и иные эклектики, оборачивается назад, в прошлое истории („Пугачев“) и там хочет найти те образы, которых ему не дает современность.

Но жизнь идет дальше, а с ней новые песни.

Впрочем, Есенину только 27 лет. И характеристика эта отправным пунктом имеет только „Избранное“.

Николай Тарабукин.

Илья Эренбург.

„РАЗДУМЬЯ“. „КУПИНА НЕОПАЛИМАЯ“

Петроград, 1922 г.

Илья Эренбург всегда был под влиянием какого-нибудь поэта,—конечно, более сильного и оригинального. В первых своих стихах он находился под сильным влиянием Бло-

ка, после которого было неинтересно читать.

В книге „Стихи о канунах“ Эренбург не только стал близок, но и рабски подражает не только в простоте, но и по форме, французским поэтам Вильдраку, Альберу Жаку и другим.

Можно определенно сказать: автор на протяжении многих книг не имел оригинальности, своей мысли, т.е. своего мироощущения.

Это видно из его книги, изданной после Октябрьской революции—„Молитва о России“. В этой жалкой, убогой книге он „расплывался“ о России, после обильных слез, пролитых другими...

Книга „Раздумья“ тоже ничего не говорит особенного в смысле форм, технических достижений, да и оригинального, нового,—повторяет давно сказанные другими, гораздо смелее, слова и мысли.

После пяти лет Эренбург только опомнился, он только отер глаза от слез:

...„Слышишь—пора.

Отрекаюсь, трижды отрекаюсь

От всего, чем я жил вчера“...

Но, к сожалению, не может отказаться от всего „вчера“. Он, как и многие, принявшие новый мир все еще стоит на „сквозняке“—„ни туда, ни сюда“

„Рожденный вчера, люблю я

Вчерашнюю мудрость“.

Или:

„Не могу о грядущем пророчествовать“.

Эренбург не знает, куда ему, к какому берегу пристать, ибо:

„Воистину, велик и скуден

Зачин неведомого дня“.

И—

„Схиму новую не знали мы,

Революция, трудны твои уставы“.

Книга „Раздумья“ не выделяется ярко из общего количества изданных стихов. „Достоинство“ ее—это боязливое отречение от старого и робкое признание нового. Книга Эренбурга—поворот умирающего лица к новому миру.

Р. Эркман.

Революционная Поэзия.

„ЧТЕЦ-ДЕКЛАМАТОР“.

Том 1.

Госиздат Украины, 1923 г.

У солидного четырехсотстраничного „Чтеца-декламатора“, собравшего чуть ли не мировую „революционную поэзию“ всех стран, времен и народов—нельзя отнять известной культпросветительной полезности.

В рабочем клубе полезен Пушкин, полезен и Демьян Бедный, полезен всякий грамотный литинструктор, могущий объяснить рабочему, что многое в свое время было революционным:

И Христос, и Байрон и свободолюбивый Лямартин...

Важно каждому из них дать свое место в своей социально-исторической среде: попытка „Чтеца“ соединить на одной „революционной“ платформе и Дельвига, и Верхарна, и Брюсова, и Маяковского— требует очень осторожного к себе отношения, не говоря уже о том, что это соединение, конечно, совершенно невозможно, если применять признаки подлинного революционного искусства современности.

А как их применишь, например, к Скитальцу, к Бальмонту, к Городецкому, к Немировичу-Данченко, к Аде Негри, к Алексею Толстому и прочим, и прочим, помещенным в сборнике только потому, что их фамилии следуют одна за другой?

Даже Бунин, великолепный барин Бунин, пишущий теперь в Париже:

— „Не принять грядущей нови

В ее отвратной нагоде“,—

помещен в ближайшем соседстве с лирическим певцом красногвардейской революции, Александром Блоком, и с подлинным баррикадистом Барбье!

Таким соседством легко замутить мозги. Одно из двух: или „Чтец-декламатор“ хотел показать, что всем эпохам не чужда „лучшая идея человечества“ о свободе

(архиуниверсальная и архимещанская постановочка)—этой цели сборник достиг целиком,—либо...

Но „Чтец-декламатор“ собрал стихи, назвал их революционными, „Чтец“ собирается возделывать литературные студии именно стихами, явлениями не только идеологического порядка, но и художественного бытия, упорно приписывая им революционность,—отсюда недалеко и до художественной пропаганды.

Поэтому встает настоятельная необходимость отдать себе более точный отчет в самом термине „революционная поэзия“. Все недоразумения „Чтеца“ проистекают из слишком свободного обращения с этим термином,

—не только с термином, но и с методом, не только с методом, но и с общим пониманием революционности искусства в наши дни...

От „употреблений“ „Чтецом“ шелухи седой литературы может выйти крупное художественное злоупотребление. Авторы стихов притянуты в сборник только по признаку „лучшей идеи человечества“: здесь классики—Пушкин, Лермонтов; символисты—Бальмонт, Брюсов (неизменный „каменщик“), Блок, Сологуб; американский демократ Уитмен, крестьянские поэты—Некрасов, Никитин, Суриков и таковые же нового толка, как Клюев, Есенин, Орешин; пролетпоэты—Герасимов, Александровский, Кириллов, Самобытник, индустриалист Гастев, неизвестно откуда Павел Голубь, Лукьянов, Митрин и другие. Всего по-немногу. Весь материал, как мусор с жемчужными зернами, упакован в одну обложку и:—дескать, пой о „революционной“ поэзии!

Здесь нет места комментировать и оценивать методологию революционного искусства без кавычек, но можно лишний раз повторить, что только метод, сумма приемов в обработке материала—в том, что нынче ходко определяется словом „конструкция“,—дает возможность революционизировать искусство. Поэзия, разумеется, революционизируется через языковой материал: стоит только повнимательнее обернуться в сторону передовых стихов нашего времени, и—можно убедиться, что это там ворочается революция, раздирая по швам и через швы языковой материал старой поэзии, ее фразу, ее речение, ее ритм, ибо только через тяжелые языковые роды приходит революция в поэзию...

Ни о чем подобном не хочет знать „Чтец-декламатор“. Вкрапленные в текст такие имена, как Верхарн, Маяковский и некоторые другие—не меняют положения, остающегося на протяжении всего сборника под хлябью художественно-идеалистического либерализма и неопределенности.

Из поэтов пролеткультистов, представленных „Чтецом“, наиболее индустриален вслед за Гастевым и Кирилловым и ощущается, как создатель „вещей“—Александровский,—раннего периода, впрочем:

„Черные куртки и кепки
плавают в сером тумане.
Сжаты сжатые руки
в карманы.
В темных углах
страх“.

Александровский сумел описать „Восстание“. Многие из его коллег и по сие время описывают. Но что же дальше?

Когда-то чтецами-декламаторами забавлялись в провинциальных гостиницах и заучивали их наизусть тощие девицы. Революционный „Чтец-декламатор“ рискует стать такой забавой, пренебрегши правильным способом подбирать революционный материал.

Совершенно не стоило бы так много говорить о бесшабашном сборничке, если бы кровосмесительным подбором разноречивого стихотворчества, он не являлся бы столь вредным для усвоения подлинно-революционной поэзии наших дней, за которой—крупное органическое социальное значение.

П. К—ий.

15*

„ВЕХИ ОКТЯБРЯ“.

Изд-во „Моск. Рабочий“.
Москва, 1923 г.

Такая же описательная, прошлогодняя—не без талантов—проза встает со страниц литературно-художественного альманаха „Вехи Октября“, издания „Московского Рабочего“. Впрочем, с тем же успехом сборник мог напечататься и в каком-нибудь другом издательстве, не носящем обязывающей революционной марки...

Но, например, «Книгоиздательство Писателей» с Никитской улицы едва ли согласилось бы на подобную ориентацию: рассказчики из „Вех Октября“—Новиков-Прибой, Яровой, Березовский, Неверов, Бахметьев—все авторы не старые, работающие, не слишком преданные чириковским традициям.

Нечего отрицать: свежесть работы видна и в действующем антураже сюжета, и в революционных жестах героев—такова, например, повесть „Мать“ Березовского, не лишенная отрывистости изложения... Но все описания, описания:

„Полночь.

Но не спалось.

От беготни и от непривычной работы ныли руки.

Тревожно постукивало в груди.

Смотрела открытыми глазами в черную пустоту.

Прислушивалась к ночным звукам и шорохам.

Перебирала в памяти дневные впечатления“...

Скиталец, Чехов, настроения, быт, которому автор подчиняется безвольно и созерцательно, только местами стараясь разжалобить читателя или вынудить его к благоприятным идеологическим заключениям,—эта литературная эсеровщина едва ли совпадает с напряженной сутью нашей действительности, всемерно стремящейся преодолеть косную „бытовитость“ и господствовать над материей. Но Березовский только описывает.

Не многое спасает в положении и хроникерско-фельетонная манера письма с избыточными многоточиями и односложными, сквозь сжатое горло, разговорами...

А вышеприведенные примеры отрывистости, совершенно не связанной с сюжетным динамизмом, которого нет, превращают многие страницы повести в канонизированную скуку дневника: она встала, потом вздохнула, потом села и т. д.

Все же лучше Новиков-Прибой, представленный в сборнике повестью „Подводники“.

Бытовик и описатель внешнего действия, при этом благоприятно избегающий психологических моментов, автор развивает в своей повести заметную „вещественность“ языка и веселую зазывность образа: старинка значительно искупается.

Хотя бы так:

„Пришвартуйтесь друг к другу крепкими канатами любви, чтобы из ваших двух тел получилось одно восьмипудовое тело“.

Бледно, едва заметным рисунком—но уже проявляется языковое стремление к вещи и любовь к материи под мускулами... В некоторых фрагментах Новиков-Прибой подлинно вырастает из соподчиненного бытоописательства до созидательного мастерства. Лаконизм фразы оправдан, если не разворачиванием сюжетного действия, то во всяком случае своевременной и быстрой сменой пейзажей, достаточно быстрой, чтоб не утомлять читателя.

К тому же—пейзажи интересные: подводная лодка, плавание возле мин; за кулисами—война, катастрофа под водой, спасение...

Интересен и рассказ Ярового.

Стихи в сборнике представлены Обрадовичем, Кирилловым и Санниковым, не считая Праскунина и Нечаева—совсем незаметных кустарников.

Вот из Нечаева:

„Любовно шепчут тополя

И блещут молнии осечки.

О, жизнь, о жизни! Как хороша“!

Не так нужно говорить, Нечаев.

П. Култский.

Михаил Волков.

„ЗАКОВЫКА“.

Рассказы и сказки.

Изд-во „Кузница“. Москва, 1923 г.

Были времена на Руси сермяжной, когда плахами вольными перелетали из края в край калики перехожие да шуты-скоморохи. Из села в село, из города в город, по дорогам пыльным столбовым да по тропам лесным заповедным кочевали сказатели сказок былинных. Много говорено было этими шатунами, всего-то и не изложишь в маленькой заметке. По нраву времячко то лихое людям, погрязшим и запутавшимся в словесах лъстивых поповских, коим антихристовым мнится времячко наше буйно-свободное, революционное.

Студиец лит-студии Центрального Пролеткульта Михаил Волков рассказывает в своих цветистых сказках, языком сказателей народных, о люде „христианском“, о его верованиях наивно-глупых, о заблуждениях смешно-комических и о чаяниях „про волю-свободу“.

Досконально знает автор, что течет в жилах описываемых им типов кровь повольницы-вольнлюбивой, ведом ему во всех разветвлениях своих быт и нравы землеробов, тянущих изо дня в день тягучую канитель житишка пакостного. Через призму творимых нами событий преломляется уходящее от солнца ясного в могилу мрачно-червивую.

Вот ветхий денми дед Клим с кражистым дедом Андроном (из рассказа „Заковыка“), просветленные временем, проповедуют с амвона... („Так, значит, бога нет... и никогда не было... все выдумка одна.. значит, всяк сам на себя надейся... Иное дело—одному не вмошь, берись собча“...). Вот бабушка Фетинья,—также беспомощная и боязливая,—теплящая неугасимые лампадки перед портретом Карла Маркса, почитая оного за незнаемого „святителя божия“.

— „Мерекает бабушка—кто бы это был? Рази из евангелистов кто? Малость будто бы на Марка смахивает, да львиной головы около нет... Уж не Стратилат ли воин, да воинского убранства не видно“... („Чудо“).

Но самое замечательное в книге Волкова—сказочки из „райского жития“. Они так назидательны и так легко читаются, что их следовало бы переиздать в миллионном количестве „дешевков“ для распространения среди захлебывающихся в религиозном дурманном омуте рабочих и крестьян. Это потребность наших дней, и этим было бы достигнуто колоссальное достижение. Ибо каждое доходящее до сознания антирелигиозное слово—искра, испепеляющая тленную плесень людского тупоумия в предопределение божие и райское житие.

Николай Решиков.

Н. Ляшко.

„РАДУГА“.

Рассказы.— Книга вторая.

Изд-во „Кузница“. Москва, 1923 г.

Проза Н. Ляшко сильна своей строгостью,—нет выкрутасов,—ритмической звучностью, насыщенностью, образами. Вещи сколочены крепко, отделка до мелочей, слово ощущает слово. Во всем его творчестве бьется горячая, крепкая струя здорового лиризма. О чем бы автор ни писал—всегда у него фоном лирическое звучание, сливающееся с действием, с описанием, становясь их органической неизбежностью.

В книге 6 рассказов и 3 отрывка из большой повести „С отарой“ история молодого рабочего революционера-подпольника.

Из 6-ти рассказов в 2-х дореволюционный быт, в 4-х бьется пульс переходной эпохи. Из первых обращает внимание „Марево“—большой рассказ, который так и хочется назвать степной лирической поэмой. Изображены в „Мареве“ степные, земляные люди, пасущие отару. Простые, несложные, с поэтически чистой здоровой душой, ясные, как степь, они неотделимы от нее.

Рассказ-поэма пахнет степными запахами, травами, звучит степными звуками. Живая плывет степь и в лунном, и в знойном мареве, ползет ночная ворожба сте-

пи — шопоты, шорохи, вздохи; встают курганы, дрожат горячие зыбкие дали, звенит солнце, клубятся туманы. Природу Ляшко чувствует острым слухом, метким зорким глазом, тонким нюхом.

И. Пчелинцев.

Проспер Меримэ.

„ТЕАТР КЛАРЫ ГАЗУЛЬ“.

Госиздат, Петроград. 1923 г.

В 1825 году, тогда еще молодой, французский писатель Проспер Меримэ (1803—1870) выпустил „Театр Клары Газуль, испанской комедии“. По строению, это — типичный героический театр, местами определенно соприкасающийся с гротеском. Правда, „театр“ Клары Газуль протекает в обстановке феодально-католической и отчасти позднейшей, вдобавок автор не вполне свободен от феодальных представлений, но так как сатирический уклон преобладает, то легкие недочеты текста могут быть при постановке без всякого труда парализованы. Плюс книжки в том, что она дает богатый героический репертуар, лишь кое-где нуждающийся в режиссерской переделке. Сатирическое развенчивание монархизма и клерикализма, большая насыщенность действием и крепкий речевой жаргон — все это дает хороший материал для постановок, особенно в „условном“ театре. При нашем безрепертуарии переиздание этих коротких ударных пьесок своевременно.

Ч.

„КУЛЬТУРА“.

Сборник литературы и науки.

Одесса, 1923 г.

От каких времен пошло у нас недоверие к провинциальной книге?

— Этакая серенькая обложка, несколько оберточных листков и подпись: Тьмутараканск. Так повелось от веков. Хотя бы и — пора

уже пересмотреть эту „традицию“.

А вот такие макулатурные сборнички, преисполненные пошлости и никчемности, как одесситская „Культура“, только и существуют для того, чтобы подтверждать провинциальную книжную трагедию.

И главное: при чем тут культура?

Не искать же ее в переводах Овчаренкой „Новелл Фелиси Моамо“, никому неизвестной парижанки:

— „Сесиль долго борется с ветерком: он страшно нескромен и хочет заглянуть во все тайники этого смеющегося розового тела, которое так заботливо прячет девушка“.

Если одесситу Овчаренко нравятся монмартрские шансонетки в прозе, то в этом не виновата ни культура вообще, ни та другая, железная, которой наплевать на полуголых парижанок.

Стихи Семена Олендера?

— „Девочка, уже проститутка,
у левого глаза — синяк.
Иль это только шутка,
а я — безумный чудака?“.

Одесситскому Вертинскому следует подбить и второй глаз: и за культуру, и за графоманию, и за Вертинского, и за то, что он слишком явный сын веселого города...

Под именем рассказов в сборничек тиснуты неуклюжие ученические упражнения из времен доисторических: ни пылинки, ни травинки, ни камешка от новой России не занесло в реестровую книгу одесситских литераторов...

Хорошо еще, что они кооперируются покуда в неведомо-частном „издательском товариществе“.

В одесские рабочие клубы книга не должна попасть.

Но чтобы как-нибудь придать себе „правительственную“ благонадежность, „Культура“ дерибзовская все же предоставила часть своих страниц и воспоминаниям Мартыновского о процессе 16-ти народовольцев 1880 года (Квятковского, Ширяева и др.), и заметке о Короленко, и информационной статейке „о проблеме омоложения“...

Этот материал нужно было использовать не в этом месте.

А. Иванов.

ПРОЛЕТКУЛЬТ

ВСЕРОССИЙСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

III и IV СЕССИЯ ЦК ВСЕРОССИЙСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА.

III-я сессия Пленума ЦК Пролеткульта состоялась 17—21 ноября минувшего 1922 года.

На сессию прибыло 24 т. т. (в том числе: 12 рабочих и 12 интеллигентов, из них 20 коммунистов).

Кроме Президиума ЦК, на Пленуме были представлены Пролеткульты: Московский, Петроградский, Иваново-Вознесенский, Тверской, Тульский, Екатеринбургский, Ижевский, Саратовский, Рыбинский, Смоленский, Ржевский и Орг-Бюро Украинского Пролеткульта. На заседаниях Пленума присутствовали представители Агитпропа ЦК Партии.

Пленумом были заслушаны доклады: 1) информационный, 2) организационный, 3) доклады с мест, 4) отчет Президиума ЦК Пролеткульта, предложенный в ряде докладов по Отделам—Научному, Отделу Искусств, Лит.-Издату, Финансово-Хоз. части и Секретариату.

В процессе работ Пленум разбился на секции: организационную, клубную и финансово-хозяйственную, в результате работ которых Пленумом был принят ряд резолюций,—основные положения их сводятся к следующему.

I. Резолюция по организационному вопросу.

1. Пленум, констатируя, что со времени 2-го Съезда Пролеткульта не произошло никаких изменений в смысле положения Пролеткульта в общей системе госорганов ни юридически, ни фактически, тем не менее, считает необходимым уточнить положение Пролеткульта, как в области организационной, так и в области его практической работы.

2. Пролеткульт в своей работе является аппаратом Партии в ее борьбе на идеологическом фронте.

3. Развивая свою культ-творческую работу, Пролеткульт предоставляет свои силы, опыт и достижения в области культурной работы Профсоюзам.

4. Взаимоотношения Пролеткульта с госорганами Просвещения определяются положениями, установленными в общезаконодательном порядке.

5. В порядке проведения практической и методологической работы, Пролеткульт имеет при себе научно-методологические отделы и комиссии, учебно-производственные (показательные и обслуживающие) творческие коллективы, научные студии и кружки, клубы и другие учреждения того же порядка, издательство по вопросам теории и практики Пролеткульта.

6. Работа в массах проводится через Профсоюзы при содействии в ее установлении со стороны парторганов и по согласованию распределения работы с Политпросветами, применительно к уже установившейся практике Московского Пролеткульта.

7. Пленум, впредь до выяснения обще-финансового положения и до детальной проработки вопроса о перестройке плана работы, а в связи с этим и органов Пролеткульта в центре и на местах, считает нецелесообразным созыв в данный момент Всероссийского Съезда.

Как основную подготовительную работу к Съезду, Пленум поручает Президиуму, в интересах уточнения взаимоотношений с госорганами, Профсоюзами и Партией, видоизменить уставные положения, на которых до сих пор базировался Пролеткульт (принятые в 1918 году и ныне устаревшие) и выработать новый устав, исходя из следующих основных положений:

а) Задача Пролеткульта — выявление и сосредоточение научных и художественно-творческих сил пролетариата, скрытых в его массе.

б) Разработка теоретических и методологических вопросов строительства пролетарской культуры.

в) Развитие необходимых для достижения вышеуказанных задач культурно-просветительных мероприятий.

Применительно к изменившимся условиям, учитывая задачи, выдвинутые перед Пролеткультом требованиями жизни, Пленум намечает следующие основные положения дальнейшей работы и изменения в построении руководящих органов, рабочих аппаратов и учреждений Пролеткульта:

1. Пролеткульт берет на себя в общей массе задач культурного строительства, проводимого госорганами и Профсоюзами, определенно очерченный его задачами круг работ.

2. Первоочередной задачей следует выдвинуть создание кадра идеологически подготовленных, коммунистически выдержанных пролеткультовцев, а также и подготовку практиков (организаторов, инструкторов), как по общей работе, так и в специальных областях художественного и научного порядка.

3. Пропаганда среди масс идей Пролеткульта, широкая агитация за борьбу на идеологическом фронте на основах революционно-коммунистической идеологии.

4. Группировка революционных культурных сил и их использование под руководством Партии на фронте борьбы с буржуазной идеологией.

5. Глубокая проработка вопросов пролетарской классовой культуры, в огромной степени дискуссионных, проведение этой работы, как с точки зрения идеологической, так и с точки зрения непосредственной практики (научная и художественная часть), проверяя этим принципы и методы работы Пролеткульта.

II. Формы работ Президиума ЦК Пролеткульта.

Президиум ЦК при построении и проведении своей работы должен строго учитывать и не упускать из виду основных задач его, как органа, руководящего деятельностью объединения местных Пролеткультов.

Президиум ЦК должен сосредоточить все свое внимание на работе в первую очередь организационно-инструкторской, как основной, а также на разработке научно-методологических проблем, систематизации материалов, прорабатываемых вопросов, учета, суммирования и регулирования опыта мест, поддержании возможно более тесной и регулярно проводимой связи с местами, контроле, корректировании и направлении их работы, учете сил и средств, подготовке работников по всем отраслям работы и рациональном распределении таковых по местным Пролеткультам.

III. Формы работ местных Пролеткультов.

Пленум констатирует, что большинство Пролеткультов не выполнило заданий летнего Пленума в смысле связи художественной работы с работой общеклубной. Отсутствие клубной работы в целом у Пролеткультов ведет к кустарничанью и невольному отрыву от масс. Взаимные представительства и демонстрации достижений для этого недостаточны. Общеклубная аудитория дает постоянный приток новых свежих сил и непосредственный и систематический контроль над работой. Художественная работа еще по резолюциям Съезда должна сблизиться с массовой рабо-

той; напр., живая газета, суд и др. формы дают возможность быстро реагировать на текущий момент. Ограничение себя только художественной работой—неправильно понятая задача.

В дальнейшем клуб должен стать организационным центром практической работы всех Пролеткультов. Там, где помещение Пролеткульта не позволит развернуть общеклубную работу у себя, все студии прикрепляются к одному из районных или фабрично-заводских клубов, находящихся в ведении Пролеткульта целиком или, по крайней мере, там, где за Пролеткультом остается организация постановки всей педагогической части клубной работы: студии, кружки, лекции, концерты. Только в отдельных случаях студийцы-стипендиаты могут быть сохранены непосредственно при Пролеткульте. Число клубов Пролеткульта берет в зависимости от имеющихся в его распоряжении идеологических и организационных сил. Средства на клубную работу должны быть получены с мест. Если позволяют средства, желательно было бы иметь своего общего инструктора.

Ни один Пролеткульта в дальнейшем не должен существовать без клуба. В качестве основы в организации клубной работы принять соглашение Московского Пролеткульта с МГСПС и проект договора союза металлистов.

В области студийной работы подтвердить введение принципа единой студии. По окончании учебного плана единой студии, студия разбивается на секции: Тео, Изо, Лито и Физкультура (последняя может продолжать свою работу в дальнейшем). По окончании единой студии секции Тео и Лито переходят на производственную работу. По отношению к Музо классы инструментальные, как самоцель, недопустимы и могут существовать лишь в качестве подсобных средств для хора. Оркестры народных инструментов и духовые остаются лишь для обслуживания мест. Этот вывод диктуется тем, что в музыкальной области творческая работа может быть проявлена лишь в композиции, остальная работа при отсутствии своего репертуара сводится к нулю.

При наборе коллективов следует обращать серьезное внимание на общественную подготовку и в то же время строго соблюдать принцип невведения в Пролеткульта лиц не пролетарского происхождения.

Стипендиатов следует сократить до минимума.

В связи с намеченными положениями, предложить местным Пролеткультам теперь же приступить к пересмотру коллективов, оставив в них только стойких и выдержанных пролеткультовцев, что диктуется нарастанием идеологического фронта.

Стипендиатские коллективы, сокращенные до минимума путем отбора наиболее способных и пролеткультовски выдержанных студийцев, должны в кратчайший срок быть переведены на самооправдывание.

Учебная работа коллективов должна строиться по линии согласования с производственной, причем последняя не должна оказывать отрицательного влияния на содержание и на формальное выявление работ.

Организация выступлений и заказов должна непременно проходить через исполнительные органы Пролеткультов.

Все суммы, вырабатываемые коллективами, поступают в распоряжение Пролеткультов.

Перейдя на путь производственной работы, студийцы должны взять на себя, на каждый раз особо устанавливаемое количество лет, определенное обязательство по отношению к Пролеткульту.

IV. Резолюция по отчету Президиума ЦК Пролеткульта.

Заслушав отчетный доклад Президиума ЦК, Пленум, учитывая создавшуюся объективную обстановку, в которой протекала эта работа, считает политическую и практическую линию, взятую Президиумом, правильной.

В дальнейшем необходимы: наибольшее уточнение и конкретизация идеологической и организационной ясности работы Пролеткульта и усиление со стороны Президиума ЦК методологического влияния на места, организация центральных курсов по подготовке кадра пролеткультовских работников, скорейшая проработка программ научных кружков, студий и клубов для местных Пролеткультов и немедленная высылка на места уже разработанных Н. О. программ.

Пленум обращает внимание Президиума ЦК на необходимые изменения характера журнала „Горн“ в сторону наибольшей популярности и доступности для пролетарских масс.

В виду крайнего недостатка в репертуаре Тео для клубов и местных Пролеткультов, Отделу Литературно-Издательскому и Секции Искусствоведения при Президиуме ЦК необходимо обратить внимание на подбор и издание такового.

В части хозяйственной работа может строиться на строго хозяйственном расчете; нецелесообразная трата средств на предприятия, не могущие дать значительной пользы, никоим образом не может быть допустима.

В целях установления наиболее живой и тесной связи центра с местами и обратно, считать необходимым периодический обмен центра и мест подробными информационными письмами ежемесячно.

IV сессия Пленума ЦК Всероссийского Пролеткульта 7-го марта 1923 г. была созвана экстренно, в связи с окончанием обследования Агит.-проп. отд. ЦК Партии работы Пролеткультов в центре и на местах.

В работах Пленума, кроме Президиума ЦК Пролеткульта, участвовало 14 т.т. представителей местных Пролеткультов, представители Агит.-проп. отд. ЦК Партии и Главполитпросвета.

Пленумом была принята следующая резолюция:

Практические формы работы Пролеткульта.

1. Принимая участие в строительстве пролетарской культуры и ставя своей общей задачей выявление, оформление и систематизацию творчества рабочего класса в науке и искусстве на основах революционного марксизма, Пролеткульт ведет практическую работу в следующем направлении.

2. Исходя из практических боевых задач Партии и Профсоюзов и опираясь на опыт их культ-организаций, Пролеткульт ограничивает рамки своей деятельности, ставя своей задачей:

а) выявление, сосредоточение и обработку творческих сил из толщи массы, выработку творческой активности самой массы, сосредоточение и подготовку сил для осуществления этой работы;

б) обобщение и систематизация опыта рабочих культорганизаций, научно-методическая и методологическая его проработка;

в) собрание и систематизация уже имеющихся налицо результатов исканий в направлении к выработке новых методов изложения и построения различных научных дисциплин на основах революционного марксизма. То же и по отношению к искусству—обобщение и критическая оценка новых исканий и достижений в этой области;

г) проверка вырабатываемых Пролеткультом методов на опыте в практической работе рабочих культ-организаций;

д) широкая пропаганда среди рабочих идей пролетарской культуры.

3. Вся работа Пролеткульта ограничивается областью внешкольной работы Партии, Профсоюзов и Комсомола среди взрослых, подростков и молодежи.

4. В рамках, очерченных выше, Пролеткульт:

а) группирует революционно-марксистские культурные силы и использует их по директивам Партии для борьбы на идеологическом фронте, объединяет кружки и организации научные и по отдельным отраслям искусства, практически работающие по строительству пролетарской культуры;

б) организует центральные и местные научно-методические и методологические и творческие аппараты: студии, клубы, инструкторские курсы для подготовки культработников, комиссии и семинары по проработке отдельных вопросов, периодические совещания и конференции по специальностям и отдельным вопросам;

в) выполняет задания Партии и культорганов Профсоюзов по разработке планов преподавания, составлению программ, подготовке и изданию методических руководств;

г) берет на себя по заданию Партии и Профсоюзов постановку и руководство клубной работой в клубах Профсоюзов;

д) имеет свое издательство;

е) Устанавливает в центре связь с Соц-Академией и другими научными и художественными институтами, работа коих может быть использована в работе Пролеткульта.

Отчет по работам Научной Коллегии.

Научный Отдел при ЦК Пролеткульта сосредоточил свою работу со времени последних Всероссийских Пленумов преимущественно на разработке программы занятий для местных научных и Всероссийской Центральной Научной Студии.

В настоящее время окончательно разработан общий учебный план студий и ряд программ по отдельным дисциплинам.

В ближайшем номере „Горна“ будут помещены следующие материалы:

1) Программа занятий местной научной студии с объяснительной запиской.

2) Программа занятий в Центральной Научной Студии с объяснительной запиской.

3) Программа по курсу: „теория пролетарской культуры“ с объяснительной запиской.

4) Программа по курсу: „введение в историю культуры“.

5) „ „ „ „ „ „ „ в сокращенном виде.

6) „ „ „ „классовая борьба в русской и мировой истории.

7) Программа по экономической географии.

8) „ „ политической экономии.

9) „ „ природоведению.

10) „ „ важнейшим моментам истории техники.

11) „ „ элементам астрономии и географии.

12) „ „ математике.

13) „ „ организации устного и письменного изложения.

14) „ „ конституции РСФСР.

15) „ „ истории социализма.

16) „ „ „ РКП.

17) Общий учебный план Инструкторских курсов по культработе с объяснительной запиской.

Составлены следующие обращения:

„Организируйте научные кружки“.

„Организируйте научные студии“.

Составлена инструкция и положения о выборах работников и педагогического персонала в научные студии.

Составлен цикл научно-популярных лекций для клубов. Большинство программ было составлено при непосредственном участии членов Научной Коллегии с приглашением в особых случаях специалистов со стороны.

Работа Научной Коллегии выразилась, помимо указанного, в составлении ряда тезисов и чтении по ним докладов—на след. темы:

- 1) „Задачи Пролеткульта“.
- 2) „Материальная база капиталистического общества“.
- 3) „Материальная база культуры переходного времени“.
- 4) „Пролеткультовское движение“.
- 5) „План докладов в Центральном клубе Пролеткульта“.
- 6) „Культурные задачи переходного периода“.
- 7) „Искусство в системе пролетарской культуры“.
- 8) „Искусство и производство“.
- 9) „Основные задачи рабочего театра“.
- 10) „Программа работ Отдела Искусств Московского Пролеткульта“ и т. д.

В порядке особых заданий, были выполнены совместно с ЦК Пролеткульта след. работы:

- 1) Платформа Пролеткульта в области науки.
- 2) „ „ „ по искусству.
- 3) Тезисы: „пролетарская революция и пролетарская культура“.

В происходившей печатной и устной дискуссии во вопросам пролетарского движения Научная Коллегия участвовала, как рядом статей, так и выступлениями на диспутах в МК, 1 Государственном Университете, Центральном Клубе имени Калинина и т. д.

Часть материалов, относящихся к этой работе, печатается в настоящем номере.

Происходившие за это время пролеткультовские конференции на местах обслуживались частично представителями Научной Коллегии.

Были посещены: Харьков (дважды), Тула, Подольск, Иваново-Вознесенск и др.

Помимо обычной текущей работы, члены Коллегии принимали участие в редактировании журнала „Горн“ №№ 6 и 7.

ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕРОССИЙСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА.

Издательская деятельность Всероссийского Пролеткульта продолжает все более и более расширяться. Особенно это стало заметно с момента заключения особого договора с Госиздатом. За небольшой сравнительно период времени, издательством выпущен целый ряд книг, стихов, художественной прозы, пьес, по вопросам пролетарской культуры, театра и литературы; выпущено несколько нотных изданий—из репертуара студий Пролеткульта.

Приняты меры к более регулярному выходу журнала „Горн“.

В виду значительного увеличения спроса на пролеткультовскую литературу со стороны партийных, профессиональных и военных организаций Москвы и провинции, тираж выпускаемых изданий за последнее полугодие с 3.000 экземпляров возрос до 10.000.

За последний месяц вышли из печати: „Культура в капиталистическую эпоху“—А. Луначарского, „О материальной базе культуры в социалистическом обществе“—Е. Преображенского, „Опыт теории живописи“ Н. Тарабукина, „Руководство по физкультуре“—И. Соколова, „Рабочий клуб. Принципы и методы работы“—В. Плетнева.

Предназначены к сдаче в печать книги: по театру—Арватова, по живописи—Никитина, по музыке—Мальнева, 3-й сборник „Песни Революции“ и целый ряд книг по беллетристике.

МОСКОВСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

ЦЕНТРАЛЬНЫЕ СТУДИИ МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА.

Студий в настоящее время две: театральная и изобразительных искусств. В связи с сокращением притока извне материальных средств, объем работы был сужен. В результате—ликвидация к осени 1922 года студий: музыкальной (хоровой) и литературной (сохранены лишь методические центры). Необходимость частичного: перехода на хозрасчет повлияла также и на характер работы сохранных студий за счет учебной творческой части должна была быть усилена работа производственная.

1-Й РАБОЧИЙ ТЕАТР И РЕЖИССЕРСКИЕ МАСТЕРСКИЕ.

Новый план театральной работы был выдвинут Московским Пролеткультом весной 1922 года и тогда же утвержден Пленумом Всероссийского Пролеткульта, как желательный „опыт“.

В основу легли: с одной стороны, принцип использования форм так назыв. „малого театрального искусства“ (кабарэ, мюзик-холл) и цирка, как форм наиболее, при условии должной их проработки, социального воздействия; с другой стороны, принцип воспитания нового актера и режиссера—будущих организаторов действия не только на подмостках театра, но и непосредственно в жизни (митинги, шествия, празднества и проч.). Развернуть учебную работу в полном ее объеме не представилось возможным, так как центр внимания, в силу необходимости, нужно было обратить на постановочную часть. Из многих введенных летом 1922 года предметов преподавания (учебная практика) оставляются лишь: физкультура, био-механика, акробатика и постановка голоса. На первое место выдвигается тренировочный момент. Театральный коллектив усиленно работает над полиг. буффонадой „На всякого мудреца довольно простоты“, по Островскому (вольный текст С. Третьякова, режиссура С. Эйзенштейна). Отрывок этой постановки (3-ий акт: „Жоффр в поход собрался“) был демонстрирован впервые 2-го апреля в Большом государственном театре в день юбилейного чествования В. Э. Мейерхольда. В целом спектакль был поставлен в мае в помещении Московского Пролеткульта. Параллельно с этой основной работой 1-го Рабочего Театра, прорабатывались: „Принц Хаген“ Синклера (показан в помещении Московского Пролеткульта в марте 1923 года) и „Газ“ Кейзера (спектакли даны в районах). Возобновлена и показана в районах также „Лена“ тов. В. Плетнева.

За период с октября 1922 года по май 1923 года состоялось, кроме того, 40 выступлений студийцев (в районах, на рабфаках и по приглашению отдельных организаций) с концертными программами (в числе номеров: „Труд“, отрывки из „Зорь Пролеткульта“, „Удар по белым“).

Дальнейшими работами 1-го Рабочего Театра намечаются: „Ватага“—Гладкова, „Газ“—Кейзера (перемонтировка), „Принц Хаген“ (перемонтировка). Возобновляется в переработанном виде „Мексиканец“ (инсценировка по Дж. Лондону). Разрабатываются также сценарии для кино-съемок.

В тесной связи с работой 1-го Рабочего Театра идет работа Режиссерских Мастерских. В центре, студенты Режиссерских Мастерских проходят, совместно с театральным коллективом, практические дисциплины учебной части и ряд теоретических дисциплин в расширенном объеме (история классовой борьбы, сценоедение,

искусствоведение, история культуры, современные литературные течения, вопросы пролетарской культуры, естествоведение и проч.). В районах некоторыми из товарищей ведется уже практическая режиссерская работа (в Клубе Пищевиков, Пекарей, на 2 Госфабрике кондитерских изделий, в Клубе Загорского). На лето студенты Режиссерских разъезжаются в Губернские Пролеткульты для организации театральной работы на местах.

В соответствии с принципами работы 1-го Рабочего Театра, план занятий Режиссерских Мастерских строится в своей основе на всестороннем изучении движения, как исходной точке актерской работы. В лице студентов Режиссерских Мастерских Московский Пролеткульт предполагает иметь в недалеком будущем театральных инструкторов-режиссеров-пропагандистов, задачей которых явится установление твердой линии театральной работы в широких рабочих массах.

ЖИВОПИСНЫЕ МАСТЕРСКИЕ.

Изменение, весной 22 г., общего плана работы Московского Пролеткульта отразилось и на Студии Изо. Мастерские станковой живописи закрылись и в лабораторной работе была взята твердая ориентация на работу непосредственно производственного характера. Переход на хозрасчет сказался, конечно, и здесь. Разработанная сотрудником Пролеткульта, художником Никитиным, программа занятий была рассчитана на длительный срок. Необходимость выполнения целого ряда срочных заказов несколько скомкала планомерность проведения этих программ в жизнь, но все же программы в основе своей неизменно проводятся и, благодаря построению их на принципе непосредственного использования навыков лабораторной работы в работе производственного характера, дают Студии необходимую устойчивость в разрешении конкретных производственных заданий.

Параллельно с прохождением практических живописно-конструктивных дисциплин, Студия ведет теоретические занятия и семинары по вопросам искусствоведения под общим руководством тов. Н. Тарабукина. Эта работа Студии носит исследовательский характер (применение, например, описательно-статистического метода при изучении произведений искусства), и результаты ее будут со временем опубликованы Пролеткультом.

За время с октября 22 г. по май 23 г. Живописные Мастерские Московского Пролеткульта выполнили целый ряд работ для Профсоюзов и др. организаций. Качество продукции колеблется в зависимости от условий работы.

За указанный выше период Мастерскими выполнено 12 знамен: для Пищевиков и Кожевников Московского Губотдела, фабрики „Парижская Коммуна“, фабрики в Орехово-Зуеве, для Военно-Фельдшерской школы Главветода, для 12 Съезда РКП (по заказу Краснопресненского райкома), для Боркомбината (2 знамени), Краснопресненского Совета (2), для Союза „Красная Швейя“ (2).

Для издательства Пролеткульта сделаны обложки: „Песни Революции“ (новый сборник), „Горн“ (журнал), „Лена“ т. Плетнева, „Рабочий Клуб“ т. Плетнева.

Приняты Госиздатом эскизы лубков на темы: „Был парнишка на селе, чернобровый хлопец; девки влопались в него—это комсомолец“, „Так было прежде—так стало теперь“ (барская усадьба—рабочий клуб), „Рабочий и машина“.

Студией разработан целый ряд значков, марок и плакатов.

Одной из значительных последних работ Мастерских явилась разработка макетов для оборудования Красной площади к майским праздникам. Эскизы одобрены центр. майской ком. ей при Московском Комитете Партии и приняты к исполнению в 24 году. По представленному проекту, „Лобное место“ на Красной площади преобразуется в объемное знамя РКП, памятник „Минину и Пожарскому“ маскируется первомайской трибуной и у Кремлевской стены воздвигается трибуна „Серп и Молот“. По мысли Студии, все три конструкции должны были быть соединены между

собой и с Кремлем «радио-проводами» с электрическими буквами: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь». На здании Гума и Кремлевских стенах предполагалось дать декорации, связанные в цвете и форме с основными конструкциями на площади. В качестве динамического момента на площадь должны были быть введены 2 грузовика (с рабочими на одном и крестьянами на другом), проработанные в формах, характеризующих производство города и деревни.

В области театральных работ в Мастерских идет в настоящее время разработка универсальной портативной сценической площадки.

К Октябрьским торжествам 24 г. намечено устройство 1-й уличной выставки, которая явится отчетной выставкой работ Студии Изю Московского Пролеткульта.

Часть студийцев Живописных Мастерских работает в настоящее время в районах, в качестве инструкторов.

1-е МАЯ В ПРОЛЕТКУЛЬТЕ И ЕГО КЛУБАХ.

Центральные Студии Московского Пролеткульта выступали 1-го мая в Рождско-Симоновском районе с карнавальным шествием, изображавшим милитаристическое шествие буржуазной Европы. Шествие возглавлял Жоффри, за ним ехала его свита. Все они были на лошадях. Далее на двух автомобилях двигалась Российская Белая Эмиграция, во главе с Милюковым. На открытой площадке в Симонове был дан спектакль — «Жоффри в поход собрался». Вследствие плохой погоды, выступление под открытым небом пришлось этим закончить.

Симоновский Клуб принимал участие во всей организации по празднованию 1-го мая в районе. 30-го апреля были поставлены 2 доклада о значении 1-го мая: один в Народном Доме при заводе Парострой, другой — на заводе Лмо. В самом Клубе был поставлен спектакль. Шел «Газ» в исполнении студийцев Центральной Студии Московского Пролеткульта. В Народном Доме силами комсомола была поставлена инсценировка маевки и дано было концертное отделение.

1-го мая на спортивной площадке Центральной Студии Московского Пролеткульта выступала с 3-им актом полит-буффонады «На всякого мудреца довольно простоты». Вследствие плохой погоды, выступление под открытым небом этим закончилось. Вечером силами Клуба была поставлена агит-буффонада Б. Юрцева и И. Кравчуновского «Чертовщина».

Театральная Студия Центрального Клуба Печатников, руководимая тов. Мологиным-Мачульским, вместе со Студией Физкультуры устроила празднование 1-го мая на Ходынке.

На отведенной Студии трибуне-площадке сперва был митинг, а потом началось представление. Несмотря на очень плохую погоду, трибуна работала с 2-х часов дня до 7-ми часов вечера при громких одобрениях рабочей и крестьянской массы. Особенным успехом пользовались «Петрушка», шарады, живое кино, «Восстание», пирамиды, бокс, бой гладиаторов. По окончании представления, Театральная Студия устроила карнавальное шествие в костюмах и гриме от Ходынки до Триумфальной площади, увлекая за собой огромную толпу.

Единая Студия Искусств при Центральном Клубе Пекарей, руководимая тов. Турмачевым, накануне 1-го мая участвовала в концерте; участие выразилось в №№ коллективной декламации и шумового оркестра. 1-го мая Студия устроила карнавальное шествие: впереди коллоны пекарей двигалась тройка — рабочий, крестьянин и красноармеец, которые тянули за собой на канате мировую буржуазию, связанных Пуанкаре, Муссолини, Бонар-Луи и других. Шествие вызывало бурное одобрение толпы.

При остановках Студия сгруппировывалась и давала летучие №№ коллективной декламации и шумового оркестра.

В Клубе 1-й Образцовой Типографии (б. Сытина) празднование 1-го мая происходило следующим образом. Накануне 1-го мая в театре Струйского состоялся

вечер воспоминаний. На ряду с пьесой „Мятель“ в исполнении подшефной деревни, было поставлено силами драмкружка Клуба концертное отделение и „1-е мая у эмигрантов“.

1-го мая рабочие устроили карнавальное шествие. На двух телегах ехало изображение смычки города с деревней и везлась огромная книга из фанеры „Капитал Карла Маркса“. На автомобиле двигалась американка, которая печатала и разбрасывала по пути портреты Ленина с его биографией. Следующий автомобиль вез конструкцию, на которой ехал буржуй в огромной маске. На Красной площади участники карнавала пели песни, частушки под балалайку, читали революционные стихотворения, наконец, устроили из зрителей хоровод. Вечером на Серпуховской площади, обслуживание которой районная Первомайская Комиссия всецело передала Клубу, состоялся концерт: оркестр, хор, хор подшефной деревни, физкультура, био-механика, представление „Тень Карла Либкнехта“. В антрактах пускался фейерверк под звуки оркестра.

Интерес присутствующих к исполнению был так велик, что от напора толпы железная ограда вокруг сцены была сломана.

В Клубе Железнодорожников им. Каляева (Москва I, Курск. ж. д.) празднование происходило следующим образом. Накануне 1-го мая при открытии Железнодорожного Клуба Москва II состоялся концерт Каляевского Клуба, куда вошел хор, концертное отделение и „смычка города с деревней“, импровизация, поставленная самостоятельно драмстудией и имевшая большой успех. 1-го мая Клуб Каляева обслуживал площадь перед Курским вокзалом. Кроме Клуба Каляева, к участию были привлечены: Клуб Газового завода, ячейка рабочих управления Курской дороги и был приглашен хор Агреневой-Славянской. Программа была следующая: „Смычка города с деревней“, хор, певший в рупоры, первомайский петрушка, раешник и скоморохи в исполнении драмстудии РКСМ в постановке тов. Николаевского.

Все №№ Каляевского Клуба горячо принимались зрителями.

Для проведения празднования 1-го мая в Подольском Пролеткульте из Московского Пролеткульта был командирован тов. Сухов. В Подольске тов. Сухов руководил празднованием не только Пролеткульта, но и всей художественной частью праздника в городе.

Работа тов. Сухова по организации праздника, согласно отзыва Первомайской Комиссии, дала великолепные результаты. Правда, задуманный план празднования не удалось осуществить в целом, вследствие плохой погоды, но все же заводы организовали шествие на площадь. Театральная Студия Пролеткульта выступила здесь с живой картиной „Свобода“, хоровая — с пением революционных песен, струнный оркестр — с революционным репертуаром. На площади Театральная Студия исполняла коллективную декламацию.

С 6-ти часов Пролеткультом был устроен в Советском театре большой концерт-спектакль, а в помещении Пролеткульта с 6 час. кино-сеанс и затем в своем помещении Пролеткульт устроил два концерта-спектакля, после чего была организована семейная вечеринка, в которой Театральная Студия принимала активное участие, исполняя „рассказы“, шутки, характерные танцы и т. д.

Объединенными драмстудиями Рабочего Дворца им. Загорского и фабрики им. Клары Цеткин Баумановского района, где работает инструктор от Пролеткульта тов. С. Калинин, 30-го апреля был дан в саду Рабочего Дворца спектакль. Шло: 1) „Встречаем май“ Жемчужного-Калинкина; 2) „Шутки поповские и кулаковские“ — балаган в 2-х картинах Калинин-Киселева, в стиле первомайской петрушки; пьесы поставлены были в стиле буффонады и цирка; 3) хоровая декламация (стихотворения Маяковского, Каменского и др.), и 4) сольная декламация.

1-го мая днем было устроено сатирическое шествие „Живая церковь“. Впереди шел поп, благословляющий рабочих на празднование 1-го мая, и рядом с ним

дьякон, несущий поганое ведро и метлу; дьякон кропил „святой водицей“ стоявшую по сторонам публику.

Вечером Студии выступали с хоровой декламацией и петрушкой в саду „1-го Мая“. Все выступления Студий вызывали у зрителей живой интерес и шумные одобрения.

Театральная Студия при Клубе фабрики „Красная Швей“, руководимая инструктором Пролеткульта С. Турмачевым, проявила свое участие в вечере 28-го апреля, посвященном 1-го мая. Студией было поставлено „Восстание“, массовая коллективная постановка, отображающая боевые моменты пролетариата, шедшая под музыку с коллективной декламацией, организованным движением и световыми эффектами.

Постановка имела в публике большой успех.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КЛУБ МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА ИМЕНИ Ф. И. КАЛИНИНА.

Московским Пролеткультом, совместно с МК РКП и МГСПС, организован Центральный Клуб Московского Пролеткульта имени Федора Ивановича Калинина.

Задачи борьбы на идеологическом фронте, борьбы за пролетарскую культуру, против поднимающей голову буржуазной идеологии, развертываются на очень широком фронте.

В школе от ее низов до высшего образования, в науке, в искусстве: театре, кино, литературе, изобразительном искусстве, во внешкольной работе во всех ее видах, в бытовой обстановке, в Клубе, всюду еще очень многое далеко от тех идеалов коммунизма, к которым мы стремимся.

С буржуазной идеологией, с мещанством, невежеством, наследием царизма нужно вести повседневную борьбу. И надо уметь бороться. Надо изучить врага, изучить его слабые и сильные места, нужно выковывать свое оружие, знание теории, практику новых форм культурного творчества. И мало, — нужно уметь практически в жизни строить новые элементы пролетарской классовой культуры, которая вся еще в будущем.

Мы на этом пути делаем свои первые шаги, отвоевываем у врага только первые позиции. А без долгой борьбы буржуазная идеология своего господства нам не уступит.

И надо сказать, что отвлеченные боевой обстановкой гражданской войны, где с оружием в руках решались вопросы жизни и смерти РСФСР, мы не могли уделить достаточно внимания и сил нашему идеологическому фронту.

В данный момент мы имеем возможность начать планомерную борьбу и в этой области.

Мы, коммунисты и культурные работники вообще, еще не имеем по ряду вопросов культуры, будь то в области науки и тем более в искусстве, отчетливой и ясной точки зрения, могущей служить опорой каждому товарищу в его повседневной практической работе. Работа нашей коммунистической мысли над этими вопросами, критическая оценка практики нашей культурной работы во всех областях, нахождение в этой практической работе новых, наиболее полно удовлетворяющих методов, форм работы, постановка ряда опытов в этой области, — вот то, что нам необходимо сейчас. Нужно сосредоточить где-то в одном месте мысль товарищей и их практические достижения, суммировать их, обобщить взаимным обменом, опытом и мыслями пополнить работу друг друга. Этим целям и будет служить „Центральный Клуб Московского Пролеткульта имени Федора Ивановича Калинина“. Прилагаемые при сем программа Клуба и его устав укажут Вам, как организуется данный Клуб и какова намеченная им работа.

Мы не думаем, что Клуб сразу даст товарищам всеисцеляющие ответы в теории и практике строительства пролетарской культуры, но выражаем полную уверенность в том, что коллективными усилиями товарищей, в их тесном практическом сотрудничестве в Клубе эти ответы мы сумеем найти.

Членами Клуба могут быть члены РКП по рекомендации райкома, члены Профсоюзов по рекомендации губотдела своего Союза, пролеткультовцы по рекомендации Президиума Пролеткульта или те же товарищи по рекомендации 3-х членов Клуба. В последнем случае Правление оставляет за собою право тре-

бовать от отдельных товарищей дополнительно рекомендации вышеуказанных организаций.

Запись в члены Клуба принимается в здании Московского Пролеткульта: Воздвиженка, 16. Справки по всем делам Клуба там же или по телефону №№ 57—40 и 58 — 25 от 12 до 4 часов дня ежедневно.

Клуб помещается в здании Московского Пролеткульта: Воздвиженка, 16.

С искренним коммунистическим приветом

Правление Клуба.

Состав правления клуба:

В. М. Михайлов, А. А. Антонов, И. П. Стуков, В. Ф. Плестев, С. И. Зандер
Н. Н. Иванов, А. А. Додонова, П. П. Карпухин, В. Н. Максимовский ¹⁾.

Схема докладов Клуба Московского Пролеткульта.

I цикл.

1. Материальная база культуры капиталистического общества.
2. " " " переходного периода.
3. " " " культуры будущего социалистического общества.
4. Техника производства и организация труда (факультативно).

II цикл.

Типы культур.

1. Основные черты культуры капиталистической эпохи.
2. " " " " переходного периода.
3. " " " " социалистического общества.

III цикл.

Культурные задачи переходного времени.

1. Специализация и универсализм.
2. Развитие идеологии коммунистической революции в рабочем классе (революционно-классовое и производственное сознание пролетариата).
3. Техническая интеллигенция (спецы) и рабочий класс.
4. Задачи просветительной политики при диктатуре пролетариата.
5. Элементы национализма и интернационализма в области культуры.
6. Воспитание рабочей молодежи.
7. Наступление буржуазии на идеологическом фронте.
8. Материализм и идеализм, как типы классовых идеологий.
9. Проблема „смысла жизни“ в понимании разных классов общества.
10. Роль и задачи Пролеткульта в социалистической революции.
11. Мораль и рабочий класс.
12. Религия и социализм.
13. Буржуазное и мелко-буржуазное влияние на пролетариат в области культуры.

¹⁾ А. А. Додонова была введена в Правление Клуба, когда В. П. Файдыш получил партийную командировку в Ново-Николаевск.

И с к у с с т в о .

А. Общие вопросы.

1. Искусство и классы.
2. Критика и наука об искусстве.
3. Сюжет и форма.
4. Искусство и производство.
5. Кризис искусства.
6. Утилитарное и чистое искусство.
7. Художественные направления.

Б. Общие вопросы по специальности.

- ТЕО: а) Театр и быт.
б) Театр и кино.
в) Агит-театр.
- ЛИТО: а) Бульварный роман.
б) Задачи пролетарской поэзии.
- ИЗО: а) Проблемы изобретательности.
б) Прикладное и производственное искусство.
в) Плакат.
- МУЗО: а) Музыка и труд.

В. Специальные вопросы.

1. Т Е О .

- Теория: а) Театр и физкультура.
б) Театр и карнавал.
в) Воспитание актера.
- Практика: а) Био-механика.
б) Метро-ритм.
в) Мюзик-Холл и балаган.
г) Цирк.
д) Театр стилизации (Камерный).
е) » переживаний (Художественный).
ж) » быта (Малый).
з) Оперетта.
и) Американское кино.
к) Техника (индустрия) и театр.

2. Л И Т О .

- Теория: а) Агит-поэзия.
б) Об утилитарной речи.
в) Газета и журнал.
г) Литература и разговорный язык.
- Практика: а) Футуризм.
б) Имажинизм.
в) Серапионовцы.
г) Заумная поэзия.
д) Выступления поэтов (Маяковский, Крученых, Асеев, Третьяков, Герасимов и др.).

3. ИЗО.

- Теория: а) Два беспредметничества.
б) Инженерия и конструкторство.
в) Станковое искусство.
г) Доклады Института Художественной Культуры.
- Практика: а) Экспрессионизм в Германии.
б) Виды производства: 1) Текстильное,
2) Полиграфическое,
3) Деревообделочное и др.
в) Реклама, вывеска, афиша, объявление.
г) Декорационное искусство.

4. МУЗО.

- Теория: а) Происхождение музыки.
б) Музыка и машина.
в) Музыка и новый город.
- Практика: а) Джаз-банд, оркестр вещей и музыка шумов.
б) Американский танец и марш.
в) Романс, куплет, частушка, шансонетка.
г) Радио-музыка.
д) О новых инструментах.
е) Хор в прошлом и будущем.
ж) Классическая музыка.

5. ФИЗИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА.

- Теория: а) Физкультура пролетариата.
б) Трудовая (координационная) гимнастика.
в) Коллективный спорт.
г) Антропомеханика.
д) Рефлексология гимнастики и спорта.
- Практика: а) Шведская и сокольская гимнастика.
б) Гимнастика Лесгафта.
в) Ритмическая гимнастика.
г) Прикладная гимнастика Эберта.
д) Трудовая (координационная) гимнастика.

Все программы по специальным вопросам будут более или менее широко иллюстрированы демонстрациями практических достижений во всех областях.

Центральный Клуб Моск. Пр-та им. Ф. И. Калинина открылся в начале декабря 1922 года, и с 1 декабря по 15 мая сего года в Клубе были поставлены следующие большие доклады по научным вопросам:

- 1) т. Бухарин—„К вопросу о постановке культурной проблемы“.
- 2) т. Бубнов—„Наступление буржуазии на идеологическом фронте“.
- 3) т. Луначарский—„Основные черты культуры капиталистической эпохи“.
- 4) т. Преображенский—„Материальная база культуры социалистического общества“.
- 5) т. Фриче—„Проблема смысла жизни в понимании разных классов общества“.
- 6) т. Рейснер—„Проблема психологии в учении исторического материализма“.
- 7) т. Стуков—„О воспитании молодежи“.
- 8) т. Фалькнер-Смит—„Энергетические ресурсы трудящегося человечества“.

Все означенные доклады сопровождались широкими дискуссиями, которые затягивались до позднего времени. Прения по докладу тов. Преображенского были даже перенесены на другой день.

По искусству были поставлены следующие доклады:

- 1) т. Лелевич—„О повестях „Шоколад“ Тарасова-Родионова и „Неделя“ Либединского.
- 2) т. Коган—„О Серапионовых братьях“.
- 3) т. Скачко—„О бульварном романе“.
- 4) т. Плетнев—„О путях пролетарской литературы“.
- 5) „О футуризме в литературе“ со вступительным словом тов. Брика и с выступлением поэтов Маяковского, Асеева и Крученых.
- 6) т. Арватов—„Какой театр нужен рабочему классу“.
- 7) т. Арватов—„Искусство и производство“.
- 8) „О физкультуре пролетариата“ с докладами т. И. Соколова „Новая физкультура“, т. Харлампиева „Метод массовой работы“ и с демонстрацией методов массовой работы летом.

Темы, затронутые в упомянутых докладах, вызывали чрезвычайно горячий обмен мнениями, особенно темы по литературе, когда выступали сторонники различных литературных направлений. Дискуссия о „Шоколаде“ подняла, кроме того, целый ряд вопросов, выходящих из области искусства.

Во второй половине мая в Клубе был поставлен доклад тов. Кефженцева о „Научной организации труда“ и ряд др. докладов.

С 1-го июня постановка больших докладов прекращается до 1 сентября, но работа в секциях будет продолжаться, причем при Литсекции образуется опытно-исследовательский кружок пролетарской литературы, задачей которого являются систематические занятия по установлению принципов пролетарской критики.

Застенографированные доклады т. Луначарского и т. Преображенского вышли в издании Ц К Пролеткульта. Доклады по искусству предположено издать отдельной книжкой.

Число членов клуба на 15/V с. г.—154 чел.; из них членов РКП—136, членов РСМ—10, беспартийных—8.

Все члены Клуба принимались по рекомендации партийных или профессиональных организаций. Доклады, кроме членов Клуба, посещались партийными товарищами, членами индустриальных Профсоюзов и студентами старших курсов Свердловского университета и Коммунистического университета национальных меньшинств Запада.

Общее число слушателей на докладах колебалось от 200—300 чел. Во время докладов функционировал читальный зал.

КАКОЙ ТЕАТР НУЖЕН РАБОЧЕМУ КЛАССУ.

Протокол доклада в Центральном Клубе Московского Пролеткульта 19/XII-22 г.

Докладчик т. Арватов развивает проблему пролетарского театра с двух точек зрения, а именно: 1) берет театр, как один из моментов строительства в планомерном социалистическом обществе, и 2) подходит к проблеме с точки зрения использования существующих форм театра.

Исходным положением является определение театрального искусства, как творчества в области организации человеческих действий.

В буржуазном обществе, планомерно в своей основе не организованном, настоящей потребностью являлась иллюзорная организация быта, восполнение реальной анархической жизни в воображении и при помощи воображения. Такова была социальная функция театра, ставшего в эпоху товарного хозяйства „специальной“ профессией.

В противоположность буржуазному обществу, рабочий класс, по своим, тенденциям, призван строить коллективистическое общество—единое, планомерное

в котором, по выражению Маркса, исчезнут всякие иллюзии. Не может быть в таком обществе места и для иллюзорного искусства (задача пролетариата не избраться действительностью, а организовывать ее, изменять).

Что же делать сейчас? Уничтожить театр? Нет,—отвечает докладчик.—театр можно использовать в двух направлениях. Необходимо, с одной стороны, идти к тому, чтобы средства воспитания актера сделать средствами воспитания каждого человека. Необходимо открыть ряд лабораторий, которые занялись бы опытным разрешением вопроса об организации человека не в плане лишь эстетическом. (Первым стал на этот путь т. Мейерхольд своими опытами организации театрального движения на основе физкультуры). С другой стороны,—нужно использовать театр для политической борьбы, экономической и проч. Пока человечество барахтается еще в пеленках, пока нужно еще действовать „образом“,—театр нужно использовать, как форму воздействия. Здесь во всей остроте встает вопрос о том, какие же именно из театральных форм являются формами наибольшего в настоящих условиях социального воздействия. Этими формами докладчик считает формы „кабарейного типа, мюзик холла, балаганного театра, цирка, т.-е. формы, идущие в массу, врывающиеся в быт, а не зовущие к себе на созерцание, — формы, лишенные иллюзии и устанавливающие наибольшую степень общения актера с зрителем. Не следует бояться „низкопробности“ этих форм. Деление искусств на высокие и низкие—фетиш. Все может быть использовано пролетариатом в его целях.

Свой доклад т. Арватов резюмирует в следующих полжениях: 1) разрыв со станковым театром; 2) ликвидация театра и замена организации человека на театре организацией человека в жизни; 3) лабораторная работа над человеком и материалом; 4) использование, из существующих театральных форм, форм, не уводящих от жизни, а врывающихся в нее.

Содокладчиком по вопросу о пролетарском театре выступил тов. Плетнев.

Современный театр не отвечает тем требованиям, которые предъявляет революция. Три причины обуславливают это: 1) бессодержательность театра, бессильность выявить ту насыщенность эмоциональным элементом, которая явилась результатом революции, 2) неподготовленность в социальном отношении человеческого материала в старом театре и 3) формальный консерватизм. Основную, первоначальную задачу театральной работы т. Плетнев видит в создании репертуара. Искания литераторов нужно поставить в неразрывную связь с исканиями театральных студий: метод разделения актера, режиссера и автора должен быть отвергнут. Быт революции в его необычайном устойчивом героизме, момент романтический и сатирический—вот те три основных направления, в которых может развернуться работа по созданию репертуара.

Не отрицая значения гибких быстрых форм театрального действия, т. Плетнев не соглашается, однако, с т. Арватовым в его утверждении о возможности ограничиться только такими формами. Грандиозные идеи революции,—говорит тов. Плетнев,—не смогут быть выражены в таких быстро мелькающих формах. Без театра больших действий, без монументального театра—не обойтись.

В открывшихся после докладов прениях возражали тов. Арватову т. т. Козлов, Диамант, Волин и др. Тов. Козлов выдвигает ту точку зрения, что искания пролетариата в области искусства неизбежно должны иметь своей отправной точкой реальность, быт. Искусство потому и является моментом организующим, что художник умеет видеть и воспроизводить то, чего не видят другие. Декадентство, футуризм—все новаторское принесено к нам с Запада, как упадочное. Навязывать эту упадочность пролетариату нельзя.

Против лозунга об использовании „кабарейных“ форм для создания пролетарского театра возражает т. Диамант. Если в кафешантане буржуа „распаривался“, то нельзя желать того же рабочему. Вообще же пролетарский театр возникнет стихийно из низов пролетарских масс.

Тов. Болин—указывает на необходимость давать в театре, с одной стороны, революционный быт, с другой стороны—тот романтизм, которым овеяна наша революция.

Точку зрения докладчика поддерживали т. т. Гамза, Кравчуновский и Брик. Несколькими коррективов в нее вносит т. Чужак.

Тов. Гамза—подчеркивает, что т. Арватовым искусство берется, как организующее начало, как момент строительства (искусство не зеркало, но молот). Если искусство прошлого заключалось в том, что десять человек делали, а тысячи пилили на них глаза, то в искусстве будущего основным принципом должно стать не „глазение“, а творчество жизни. Актер должен перестать быть только художником сцены,—он должен стать художником-гражданином. Значение левых течений в искусстве заключается именно в том, что ломаются старые формы и подготавливается почва для расцвета искусства в социалистическом обществе. Подобно тому, как Маркс—дочь буржуазной науки—стоил смерти своей мамаше, точно также и футуризм—дочь буржуазного искусства—будет стоить смерти своей мамаше.

О формах агитационно-пропагандистского театра говорит т. Кравчуновский, разделяющий взгляд т. Арватова и считающий указанные докладчиком формы формами наибольшего, в настоящих условиях, социального воздействия.

По мнению т. Брика, задача отражения быта не может быть задачей пролетариата. Пролетариату нужно такое зрелище, где он без всякого обмана видел бы демонстрацию человеческой ловкости, силы. Не допускают поэтому ошибки те, кто предлагает формы цирка, кафешантана (?). Многие говорят о неприличии этого рода искусства, но разве дома „свиданий“, например, нельзя превратить в пролетарские общезнания? Так же обстоит дело и с кафешантаном. Эту форму можно использовать в пролетарских целях. Что касается бытового театра, то этот театр т. Брик характеризует, как сплошное ханжество. Никто не пойдет смотреть на баррикады в театре, если он сам бывал на баррикадах.

Последний из выступавших товарищей, т. Третьяков,—высказывается в том смысле, что театр неизбежно должен произвести внутри себя революцию. Изменились производственные отношения, не может остаться неизменной и психика. От изменения форм, при этом, никуда, конечно, не уйти. И те формы, которые намечаются сейчас—это именно формы организации живого человеческого материала.

Заключительного слова т. Арватова, в виду его болезни, не было.

О СЕРАПИОНОВЫХ БРАТЬЯХ И ЛИТЕРАТУРЕ ВООБЩЕ.

Доклад-диспут в Центральном Клубе Московского Пролеткульта 6 февраля 1923 года.

Исходным положением для докладчика, тов. Когана, является признание прямой зависимости литературы от общественности. Значительность происшедшего в годы революции психологического переворота состоит в том, что личность из „объекта“ государства превратилась в его субъект. Воля устремляется во-вне, силы развиваются центробежные, и созерцательное отношение к миру исчезло. Все волнующие вопросы лежат вне поля лирики, и для настоящего момента характерна именно смерть лирической поэзии и возрождение беллетристики. Три основных признака выясняют нам характер этой новой беллетристики: 1) сближение литературы с наукой, 2) активный ее характер, и 3) введение масс (коллективов). Все эти три признака мы находим и у Серапионовых братьев. Если поставить, однако, вопрос, осознают ли Серапионовы братья нашу эпоху, т.-е. то новое, что она принесла с собой, то ответить на этот вопрос приходится отрицательно. Серапионовыми братьями не замечены те основные силы, которые ведут нас вперед. Угол зрения Пильняка, например, не есть угол зрения нашей революции: Пильняки можно назвать выразителем тех, кто был уже гораздо лучше выражен Андреем Белым.

Пильняк, как и другие Серапионовы братья, раздавлены старым миром. Он смотрит глазами старого князя Егора. Его влечет к бывшим людям. И характерно то, что революции в настоящем смысле слова у Пильняка нет. Нет Маркса, есть лишь крестьянский бунт.

Точно также и у Всеволода Иванова — вчерашние люди, прекрасная старость. В плане Пильняка и В. Иванова и другие Серапионовы братья.

Как на знаменательное явление в современной литературе, тов. Коган указывает на повесть „Неделя“ Либединского. В этой повести крайне значителен подход революционера к оценке самого себя, как организаторской силы в общем движении революции. Здесь мы впервые почувствовали то, чем держится наша революция, а именно психику ее созидających сил. Перед нами впервые озарен внутренний мир коммуниста.

В прениях по докладу тов. Когана приняли участие: тов. Григоров, Чижевский, Холиков, Лелевич, Родов, Плетнев.

Тов. Лелевич характеризует Серапионовых братьев, как литературную группу, стоящую по ту сторону баррикад, воздвигнутых Октябрьской революцией. Классовый характер литературы требует организации воли и чувств пролетариата, а затем и других общественных слоев, в направлении, соответствующем задачам класса. Этой организации в творчестве Серапионовых братьев нет. Они отражают лишь бунтарно-стихийный момент революции и искажают тем самым действительность. Необходимо поэтому поставить вопрос о прекращении политики покровительства Серапионовым братьям и сосредоточить внимание на новых ростках подлинной пролетарской литературы.

К точке зрения тов. Лелевича присоединяется тов. Родов, считающий, что Серапионовы братья должны быть оценены, не как попутчики революции, (не говоря уже о них, как о выразителях), а как мешочники, сидевшие на буферах. Ничего ценного Серапионовы братья, оторванные от революционного класса, дать не могут, и следует вообще перестать уделять им столько внимания.

С этим мнением тов. Родова не соглашается тов. Плетнев, подчеркивающий необходимость найти „место“ для Серапионовых братьев...

В заключительном слове т. Коган указывает на необходимость не только осознать вредность того или иного движения, но и овладеть его методологией. Если борьба с Серапионовыми братьями может не интересовать, то глубоко поучительна борьба с „серапионовщиной“. В настоящее время есть возможность сосредоточить силы и внимание на вопросах искусства. Здесь должен быть организован научно-революционный фронт.

Ф У Т У Р И З М.

Протокол доклада-диспута в Центральном Клубе Московского Пролеткульта
3 марта 1923 года.

Свой доклад т. Брик начинает с указания на то, что критики футуризма пользуются обычно материалом безразлично, к какому бы роду футуризма он ни относился. Между тем, футуризм за время своего существования имел несколько стадий развития и этого нельзя не учитывать. Прежде всего нельзя не знать, что существует футуризм итальянский и футуризм русский. Различие между ними огромно. Итальянский футуризм империалистичен, русский — революционен. Война была провозглашена итальянским футуризмом, как гигиена мира. В своем Манифесте Маринетти говорил: мы будем воспевать города, потрясаемые толнами рабочих, мы будем воспевать анархическое бунтарство, но, вместе с тем, мы будем прославлять войну. Мысль Маринетти была верна в том смысле, что взрыв с той или иной стороны неминуето должен был произойти. Все дело, однако, в том, что итальянским футуристам была ближе именно война, ибо они были детьми

господствующего класса, их идеология была идеологией буржуазной, империалистической. Нет поэтому ничего удивительного и в том, что теперь итальянские футуристы на стороне фашистов.

Что касается русского футуризма, то он не вырос из итальянского ни идеологически, ни организационно. Русский футуризм возник независимо от итальянского. Лишь в 1914 году Маринетти пытался связаться с русским футуризмом, но безрезультатно. Характеризуя первые футуристические группировки в России, т. Брик отмечает, что первоначально русский футуризм вылился главным образом в лабораторную работу над словом. Та группа, однако, которая издала в 1914 году „Сборник футуристов“, пронесла уже сквозь всю войну тенденции, обратные империалистическим тенденциям итальянского футуризма. Огромную роль в группировке и оформлении футуризма в России сыграл 1917 год. Те из футуристов, которые и до этого времени брали своими темами город, современность—поняли 17 год, как „осуществление возможностей“. Разрушение прошлого стало для них теперь не разрушением во имя разрушения, но разрушением для того нового строительства, к которому приступил пролетариат. Для этой группы футуристов социальная цель была налицо. Другая же группа отнеслась к Октябрю иначе: пусть—Октябрь, но это нас не касается, важна лишь лабораторная работа. Эта другая группа отпала от первой, объединившейся в настоящее время под знаком „Леф“. Отпали все те, кто не увидел социальной революции. Отсюда пошли все разветвления: имажинисты, ничевки и проч. Что касается группы „Леф“, то представители ее считают себя не творцами вообще, но делателями определенного искусства, того искусства, которое ведет к целям, намеченным пролетариатом. Принимается агитискусство и искусство, входящее в производство, в быт. Вместе с тем, группа Леф считает, что нельзя строить будущего, не отринув старого до конца. В этом существенное ее отличие от товарищей пролетарских писателей, все еще находящихся под обаянием старых форм.

После доклада т. Брика выступают с чтением своих произведений поэты: Асеев, Крученых, Маяковский.

В прениях принимают участие т.т. Плетнев, Родов, Лелевич, Маяковский, Чулков, Дорогойченко и др.

Т. Плетнев задает вопрос, почему т.т., работающие в левом искусстве и ориентирующиеся на пролетарский идеологический фронт, называют себя футуристами, несмотря на то, что, как говорил докладчик, русский футуризм возник независимо от итальянского футуризма и вылился в нечто иное, чем итальянский. Т. Плетнев считает этот вопрос крайне важным, так как название „футуризм“ создает определенную предпосылку для осознания произведений поэтов-футуристов, как футуристических, имеющих определенную связь с итальянским футуризмом. Существует ли какая-либо связь, хотя бы в области формы?

Оппонировавшими докладчику товарищами были выдвинуты следующие основные положения: 1) футуризм поэтической школой не является, 2) единой идеологии у футуристов нет, 3) само название „футуризм“ есть лишь красивая вывеска, 4) футуризм не имеет за собой содержания и не может поэтому организовать сознание, 5) рабочие массы футуризма не понимают, 6) если футуристы соглашались, что литература не есть только смена форм, они должны пересмотреть, кто в их рядах не имеет общественного значения, 7) левая группа футуристов становится в настоящее время на позицию „Кузницы“, впоследствии же она придет к позиции группы „Октябрь“, 8) путь футуристов только один: к коммунизму.

За поздним временем докладчик ограничивается в заключительном слове ответами лишь по некоторым пунктам.

Несомненно,—говорит т. Брик,—что футуризм должен слиться с пролетарской культ-работой. Это случится тогда, когда лозунги футуризма будут поняты и приняты. В настоящее же время название коммунисты-футуристы необходимо, так как отличает нас от коммунистов-пассеистов, которых, к сожалению, еще очень и очень

много. Что касается утверждения т.т. Родова и Лелевича о том, что мы будем учиться у них, то бесспорно, если ими будет что-либо сделано, мы не откажемся и поучиться. Пока-что—и „Кузница“, и „Октябрь“ учатся у футуристов, и, если бы у футуристов не было ни на грош содержания, то все же значение их было бы громадно.

Отвечая т. Плетневу, т. Брик указывает, что смысл названия „футуризм“ в том, что эта группа рвет с прошлым. С Маринетти у русского футуризма связь в области формы, конечно, есть. Отрицать этого нельзя. И все же, когда слушаешь, например, Маяковского, то разве возникает представление об отношении к итальянскому футуризму? Нет, выкапывать это отношение—дело кулис, журналистики.

В порядке своего выступления в прениях, некоторые разъяснения дал т. Маяковский, выдвинувший то положение, что работу футуристов, как и всякую поэтическую работу, нужно рассматривать „сравнительно“. И, если именно так подойти к футуризму, то станет ясно, что в современной литературе нет других течений, которые имели бы такое же значение, как футуризм. Футуристы первые поставили те задачи, которые требовались настоящим моментом. У футуристов есть, правда, разное по степени понятности: есть просто понятное и не столь понятное; но не одинаковы и задачи: агитационный момент, быт, осознание общего момента и проч. Все это—разные градации. В этом тоже надо уметь разбираться. Нельзя, в иных случаях, не „учиться“ понимать футуристов.

Отношение к итальянскому футуризму ясно. Сходство есть в области формальной. Цели, однако, различны. Идеологической общности никакой нет. За название „футуризм“,—говорит т. Маяковский,—мы держимся потому, что это слово является для многих флагом, к которому они могут собраться. Когда наше осознание будет осознанием массы, мы откажемся от этого термина. Уже и теперь название футуризм является для нас лишь родовым. Частное наше название—комфуты (коммунисты-футуристы).

БУЛЬВАРНЫЙ РОМАН.

Доклад-диспут в Литературной Секции Центрального Клуба Московского
Пролеткульта 13/III—23 г.

Докладчик т. Скачко исходит из признания необходимости считаться с психологией той массы, в гуще которой нужно проводить линию пролетарского идеологического фронта. В литературе, как одном из участков этого фронта, нужно найти такую форму воздействия на массового читателя, которая приучила бы его к чтению, заинтересовала и возбудила те чувства, без наличия которых, хотя и возможно знание идей пролетарской революции, но нет условий для действия в соответствии с этими идеями. Формой такого воздействия на массового читателя т. Скачко считает так наз. бульварный роман, отличительные черты которого заключаются в динамичности, в простоте и богатстве содержания, романтизме, напряженном героизме и, как результат всего этого,—крайней занимательности.

Остановившись на рыцарском романе приключений, как исходной точке бульварного романа, тов. Скачко переходит далее к характеристике романов в буржуазную эпоху, когда, с окончательным утверждением буржуазии, на первое место выдвигается „психологический роман“, и роман приключений отодвигается на задний план, опускается и грубеет, продолжая, тем не менее, хранить в себе те особенности, которые создавали из него увлекательное чтение. У различных авторов те основные черты, которые создают занимательность бульварного романа, конечно, модифицируются: так, напр., у Виктора Гюго и Эжена-Сю занимательность достигается схождением различных и многообразных фабульных нитей в один клубок общей борьбы. У Дюма и Понсон-дю-Терайль все связывается единством действующих лиц, к которым привязываются симпатии читателя. В английской

традиции главным образом интересна загадка, тайна, разгадку которой читателю хочется получить во что бы то ни стало. Бульварный роман в эпоху своего расцвета сослужил большую общественную службу. Лучшие его представители вели в этой литературной форме борьбу против абсолютизма и религии, против монархизма и клерикализма. К началу XX века бульварный роман вырождается — теряет эпический и социальный элемент. Связанная единством мыслей и действий фабула замсняется нагромождением случайных приключений. Лишенная содержания форма тускнеет и блекнет. В момент наибольшего вырождения бульварного романа Джек Лондон, однако, создает гениальные вещи этого жанра, наполнив его новым социальным содержанием, протестом и борьбой против разлагающегося капиталистического класса и буржуазного общества. Пример Джека Лондона доказывает, что форма романа приключений может быть великолепно использована для пропаганды и агитации, и пролетарские писатели не должны пройти мимо этой формы.

Современного читателя, прошедшего сквозь бешеную динамику революции, ни „чеховскими“ настроениями, ни „леонид-андреевскими“ размышлениями уже не проймешь. Читатель требует, чтобы литература дала ему „концентрированную“ революцию.

Использованием испытанной формы бульварного романа можно вовлечь в чтение и приохотить к нему широкие массы крестьянства и рабочих и через чтение формировать их сознание, увлекать их в революцию. Эта задача заслуживает большого внимания, и недаром т. Бухарин поставил в порядке партийного дня вопрос о „Красном Пинкертоне“.

Что касается взгляда на неизбежность индивидуалистического характера бульварного романа, то этот взгляд неоснователен. В форму бульварного романа можно вложить, если и не действие масс, то во всяком случае действие организации. Выявление организации, как главного героя революции, восполнит тот пробел, который существует до сих пор в нашей художественной литературе.

В прениях по докладу т. Скачко приняли участие т. т. Лелевич, Богданов, Чижевский, Тарасов-Родионов, Трайнин, Дорогойченко.

Большинство из выступавших товарищей указывало на то, что докладчиком не дано ясного разграничения двух понятий: „бульварного романа“ и „романа приключений“. Если в романе приключений действительно имеется и фабульность и динамизм, то этого ни в коем случае нельзя сказать о бульварном романе, где все построено лишь на острых моментах, имеющих своей целью „оглушение“ читателя (т. Лелевич). Динамизм художественного романа приключений может быть, конечно, использован в целях обслуживания тех задач, которые стоят сейчас перед пролетариатом, но этого рода литературная форма не является формой единственно возможной, и перед пролетарскими писателями стоит задача создания своей пролетарской литературы действия, которая отражала бы революционную борьбу рабочего класса. Т. Лелевич указывает на „Неделю“ т. Либединского, как на пример литературного произведения, где нет ни вульгаризации, ни схематизации, и где приключения не являются самоцельными. Именно в этой повести заложены уже некоторые основы для построения пролетарского романа приключений.

Против возможности широкого и безотносительного использования формы бульварного романа решительно высказывается т. Богданов. Если дается известный лозунг, — говорит он, — то нельзя не учитывать, к чему он может привести. Выдвигающие же лозунг приспособления пролетарской литературы к формам бульварного романа не учитывают, повидимому, всех возможных отсюда последствий. Говоря, например, о необходимости для нас „Красного Пинкертона“, забывают, что именно Пинкертон крайне характерен, как показатель настроения перед войной, что бульварный роман подобного типа является ни чем иным, как одной из форм развития желтого милитаризма. Забывают также и о том, что бульварный роман вообще — это мир фантастики, с законами иными, чем законы нашего реального

мира. Фантазия имеет в этом мире свободное движение,—момент, свойственный и утопизму. Вопрос о занимательности и динамичности, поскольку они нужны пролетариату, должен вообще обсуждаться независимо от форм бульварного романа.

Тов. Тарасов-Родионов, считая вполне законной постановку вопроса о том, какое место должно занимать приключенство и фабульность в пролетарском романе, указывает на то, что приключенство, как самоцель, является, конечно, бессмыслицей. Вместе с тем, приключенство не должно также носить непременно героического характера в смысле пафоса. Героизм должен быть выявлен в связи с бытом, его нужно связать с мелкими фактами повседневной жизни.

В заключительном слове докладчик подчеркнул, что, говоря о бульварном романе, он имел, конечно, в виду художественный роман приключений. Эта форма, несомненно, захватывает массу. Нельзя поэтому не обратить на нее внимания, не изучить ее, ибо те формы литературного творчества, которые имеются у нас сейчас, приемлемы лишь для высших интеллигентских слоев. Несомненно, что использовать бульварный роман следует лишь в той мере, в какой это нужно в интересах и задачах рабочего класса. Очевидно также и то, что работа над литературной формой бульварного романа не исключает необходимости разрабатывать и другие литературные формы.

ИСКУССТВО И ПРОИЗВОДСТВО.

Протокол доклада в Центральном Клубе Московского Пролеткульта 27 марта 1923 года.

Докладчик т. Арватов ставит вопрос о том, каким образом можно связать художественное творчество с производственным процессом. В этой области борьба идет сейчас между двумя основными группами: защитниками кустарного искусства и защитниками индустриального искусства. Первые утверждают, что кустарное производство, и в прошлом тесно связанное с художественным творчеством, не умерло и сейчас, что художник может творить только тогда, когда он свободен и не подчинен машине, и что использовать, следовательно, можно только ту отрасль производства, которая индивидуалистична, т. е. — кустарную промышленность. Эту точку зрения докладчик характеризует, как несомненно идеалистическую, не допускающую возможности того, чтобы художник мог работать и не индивидуально. Линия дальнейшего развития производства лежит по пути развития индустриального производства. Если мы будем вводить искусство в кустарную промышленность, то тем самым искусство в быт не войдет. Под таким углом зрения поддержка кустарного производства является действием явно реакционным. Защитники кустарного искусства указывают также на огромное значение кустарной промышленности, как экспортной статьи, но и тут необходимо иметь в виду, что длительное использование этой экспортной статьи обречено на неудачу, так как старые запасы будут истощены, значительного же притока новых предметов не будет, в виду немассового характера кустарного производства. Нельзя не учитывать, наконец, и того, что спрос на наши кустарные изделия имеется за-границей лишь среди буржуазии, и этот спрос обусловлен главным образом интересом к этим изделиям, как к „раaritетам“. Рассчитывать на покупателей среди рабочего класса, крестьян и мещан нельзя: они не будут покупать ненужных им вещей. Несомненно, — продолжает докладчик, — что в настоящее время можно говорить лишь о вхождении искусства в крупное индустриальное производство. И здесь речь идет уже о методах, при чем намечаются две основные точки зрения. Одна выдвигается сторонниками прикладного искусства, другая — защитниками художественной инженерии. Первая точка зрения в достаточной мере известна: художник „придает“ вещам красивые формы, художник, беря готовый продукт, украшает его внешне. В основе своей прикладное искусство является тем же „чистым“ искусством: предполагается возможность

существования художественной формы, независимо от технически организованного материала. Результатом этого является то, что в работе над вещью думают уже не о том, для чего эта вещь делается, а о том, как она будет выглядеть. Материал насилуется. Вещи приготавливаются внеутилитарные.

На противоположной точке зрения стоят защитники художественной инженерии. Они выдвигают необходимость для художника стать на уровень высокой индустрии, что значит: уметь организовывать производственный процесс в его целом, стать инженером, понять производство в задачах развития самого производства и сделать производственный процесс в его целом высоко квалифицированным (корень слова искусство — „искусный“; художник в каждой области делает „лучше“, он делает „квалифицированно“). Необходим поэтому кадр художников, которые стали бы на производственную точку зрения, научились бы знать материал в его целесообразной организованности. Для художника необходимо стать на социально-техническую точку зрения.

Значение представителя урбанического (городского) искусства последнего периода заключается именно в том, что эти художники отказались делать изобразительные композиции. Они стали конструировать, занялись организацией материалов. Дальнейшим шагом этой передовой группы был отказ от беспредметных конструкций. Два года уже эти художники не делают беспредметных вещей. Татлин, напр., работает в металло-обрабатывающей промышленности, Родченко и Лавинский — в полиграфическом производстве, Попова и Степанова — на театре.

Свой доклад т. Арватов заканчивает призывом к ликвидации старой буржуазной эстетики. Необходимо вводить элементы целесообразности, революционизировать новые продукты в пределах возможного, (считаясь с рынком). Опыты делать необходимо, и на экономическом состоянии рынка это не отразится. Именно в РСФСР нужно ставить и решать эти задачи.

Отвечая на заданные вопросы, т. Арватов, в дополнение к своему докладу, указывает, что вопрос художественного производства является вопросом социальной целесообразности (через производство организовать быт). Теми областями производства, в которых скорее всего может произойти слияние искусства с производственным процессом, являются: транспорт, архитектура, утварь. Что касается изготовления орудий — средств производства, то дело здесь значительно сложнее. Вопрос стоит, однако, на очередь, и в этом случае орудия труда нужно будет прежде всего рассматривать, как „окружение“ труда (гигиеничность орудий производства, например).

В прениях по докладу т. Арватова центром внимания явилось выступление поэта-конструктивиста т. Чичерина, провозгласившего основным законом конструктивизма „централизованное, иерархическое распределение материала, акцентированное (сведенное) в фокус) в предустановленном месте конструкции“.

Т. Плетнев обращает внимание присутствующих на необходимость строгого отграничения того конструктивизма, о котором говорил т. Арватов, от того метафизического конструктивизма, сторонником которого выступил поэт Чичерин.

Должную ответе т. Чичерину дал т. Брик, вскрывший мистический характер конструктивизма т. Чичерина, считающего возможным создавать „вещи“, оставшись лицом к лицу с материалом, независимо от всех прочих условий. Поэт Чичерина т. Брик отнес к типу художников, осознающих все, как систему „вечных законов“, и не понимающих, что всякая новая вещь возникает диалектически и что никаких непреложных законов формы в искусстве нет.

На выступлении т. Чичерина остановился в своем заключительном слове и докладчик, указавший, что точка зрения поэта Чичерина и его единомышленников является типично-идеалистической точкой зрения. На левом фронте искусства, — говорит докладчик, — левые группы самым решительным образом отмежевались от правых групп: так, например, художники-конструктивисты отмежевались от Унониса, группа Татлина в Петрограде от группы Матюшина, „Леф“ в Москве от поэтов-конструктивистов типа Чичерина.

МОСКОВСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ В КЛУБАХ ПРОФСОЮЗОВ.

Клубная работа Московского Пролеткульта в истекшую зиму 1922—23 г. протекала в совершенно необычных условиях: у Пролеткульта не было ни одного „своего“ клуба, т.-е. такого, который снабжался бы за его счет полностью или хотя бы в части оплаты преподавателей, как это имело место в прошлые годы.

По соглашению с К. О. МГСПС, Пролеткульт должен был руководить работой в отдельных клубах различных Профсоюзов. Организационно клубы эти подчинялись К. О. Союзов, хотя известная часть организационного влияния, по соглашению, принадлежала Пролеткульту. Но с течением времени, по мере того, как Профсоюзам удавалось укрепить материальную базу клуба, они все больше подчиняли себе в организационном отношении и клубы, инструктируемые Пролеткультом (назначали заведующего, перекраивали сметы и штаты и давали распоряжения заведующему, не согласовывая их с Пролеткультом). Больше того—они делали попытки вмешаться и в культурную работу этих клубов. Такие устремления Культотделов и вообще ненормальное положение Пролеткульта еще более осложняли и без того трудное дело руководства работой в чужих клубах. В результате клубная работа за этот сезон дала гораздо меньшие результаты, чем она могла бы дать при тех силах и средствах, которые на нее затрачивались Пролеткультом.

Осенью 1922 г. Пролеткульт руководил работой более, чем в 20 клубах. В осуществление этого руководства, Пролеткульт снабжал клубы инструкторами, которые работали по плану и программам Пролеткульта, проверял и инструктировал имевшихся на местах преподавателей, устраивал регулярные заседания преподавателей по вопросам методики и практики клубной работы. Для заведующих клубами был организован семинарий по методике клубной работы. Однако, опыт показал, что такого инструктирования недостаточно, чтобы удерживать клубную работу на определенном среднем уровне. Для того же, чтобы поднять ее на значительную высоту, необходимо постоянное наблюдение и руководство работой на месте. Отсутствие пролеткультовских работников на местах при той организационной неразберихе, о которой говорилось выше, привело к ослаблению связи клубов с Пролеткультом, в особенности, когда работа клубов уже наладилась. Тогда Пролеткульт перешел к другой системе инструктирования, прикрепив к каждому клубу ответственного инструктора. Всего охвачено, таким образом, было 8 клубов: Клуб при 1-й Образцовой Типографии, Центральный Клуб Печатников, Симоновский Клуб „Труд и Творчество“, Объединенный Клуб Подольских заводов, Объединенный Клуб Пекарей, Клуб Швейников, Клуб им. Жилина (бывш. Протезного завода), Клуб ж. д. им. Каляева; с остальными же клубами взаимоотношения оставались прежние. На этих 8-ми клубах можно проследить ту линию, которую проводил Пролеткульт в клубной работе.

Основной задачей клубной работы за истекшую зиму было: установить новые формы массовой работы, которые дали бы возможность перейти от организационной к пропагандистской работе в массах. Отсюда вытекал ряд очень существенных частных задач, как-то: 1) установление тесного взаимодействия между массовой и кружковой работой; 2) соответствующая для этой цели перестройка кружковой работы; 3) постепенный перевод центра тяжести клубной работы с художественной на научную или хотя бы установление некоторого равновесия между этими двумя видами.

Революция в клубной работе была начата с атаки на самую укрепленную ее позицию—художественные кружки. В начале осени во всех клубах был поставлен вопрос о работе кружков по плану единой студии искусств. Основным принципом единой студии является то, что клубные кружки работают не для постижения глубин искусства, а для производства определенной клубной работы. Отсюда—содержание всей работы должно соотноситься с задачами клуба. Далее, признается, что не существует отдельных кружков: музыкальных, драматических и т. д., есть единая студия искусств с подразделением на секции. Члены всех кружков объединяются на целом ряде общих предметов, а все кружки—на общих заданиях. Работой Драмстудии является, таким образом, производство репертуара. Литстудия издает газету, составляет сценарии. Изо делает плакаты, афиши и т. д. Музо участвует в постановках, и т. д. Если мы вспомним обычную работу драмстудий, главной целью которых было выучиться на актера, затем то священнодействие, с которым музыкальные студии изучали свое искусство, картинки, которые рисовались в студии Изо,—то станет ясным, какую стену приходилось прошибать Пролеткульту в этой одной из существеннейших частей клубной работы. В клубах, которые работали под руководством Пролеткульта второй или даже третий год, перестройка художественной работы шла сравнительно легко, т. к. они были уже подготовлены к ней всей предыдущей работой. Из принципов единой студии прежде всего было воспринято новое содержание работы и объединение всех студий на общих постановках; гораздо труднее обстояло дело с введением общих для всех студийцев обязательных предметов (физкультура, хоровое пение, ритмика, а также ряд предметов общественно-политических).

Первое место по проведению принципов единой студии занимает Клуб 1-й Образцовой Типографии. Драмстудия этого Клуба все время работала над агитационным репертуаром. Вместе с ней работали имеющиеся в Клубе Студии: Изо, Хоровая, Оркестр. Для инсценировки на комсомольскую Пасху был привлечен и научный кружок. Студией был поставлен ряд шарад, инсценировок, частушек и небольших пьес. Из последних особенно интересны „Тень Карла Либкнехта“, в действие которой Студия ввела кинематограф. Студия работает 2-й год и обладает таким мастерством, что некоторые постановки ставятся самостоятельно, без режиссера. Этому способствует и то, что студийцы за эти годы сильно подвинулись в политическом развитии. Особенно интересно проследить эволюцию, которую проделала в этом клубе Студия Изо. Студия эта была заделана весьма консервативно в вопросах искусства и, что еще хуже—была весьма аполитична; Клубом в целом она не интересовалась, помогать ему не желала. Проведенный с нею ряд бесед—с одной стороны, а главное—постоянные втягивания в общие постановки—с другой, привели к тому, что они к концу года с увлечением, не считаясь со временем, работали для Клуба, делали декорации для революционных постановок, украшали Клуб и т. д. Им пришлось заняться и плакатами, и афишами, и постепенно произошел значительный сдвиг и в их взглядах на искусство. Что касается объединения всех Студий на общих занятиях, то пока удалось сделать обязательными для всех только политграмоту и физкультуру.

В Центральном Клубе Печатников мы начали с теоретических ознакомлений с принципами единой студии. Вопрос этот обсуждался, как на общем собрании студийцев, так и на собраниях отдельных Студий. Определенно взяли курс на производственную работу Драмстудия и, что особенно редко—студия Изо. Обычно более аполитичные студии—музыкальная и физкультуры—и здесь предпочли воздержаться от всяких новшеств. Драмстудия пришла от „Саломанской пещеры“, „Триумфа“ к „Восстанию“ и целому ряду агиток, достигнув в этом роде таких результатов, что 1-го мая в течение 4-х часов занимала публику на площади очень удачным и хорошо сделанным репертуаром. Из общих занятий введена физкультура, в которой работает вся Драмстудия и часть Хоровой, и начата политграмота. Работа в плане единой студии проводится в Клубе Железнодорожников

им. Каляева. В Объединенном Клубе Пекарей местные работники называют Единой Студией организованную там в январе 1923 г. Драмстудию, которая действительно работает в производственном плане. Ее постановки „Советская дипломатия“ и „Господь спит“ пользовались большим успехом. В остальных клубах имеется по одной, редко две студии, и потому здесь речь может идти лишь о направлении работы в них. Старейшие студии Пролеткульта—в районах: Симоновская и Подольская, которые еще в прежние годы сами стали на путь массовой работы, в начале зимы ушли с этого пути, занявшись большими постановками в духе Художественного театра, с явной тенденцией уйти в самодовлеющее мастерство. Однако, с начала 1923 г. линия работы их выравнилась.

Проведение в жизнь принципов единой студии привело к одному очень интересному результату в области художественной работы клубов—постепенному исчезновению любительских кружков. Так, в начале января распался и ликвидировался очень много работавший в прошлом году Драматический Кружок в Центральном Клубе Печатников; в Клубе 1-й Образцовой Типографии Кружок, насчитывающий около 5-ти лет работы, почти слился со Студией, участвуя с ней в общих постановках, хотя имеет еще отдельного инструктора. В Объединенном Клубе Пекарей с организацией Студии Кружок отошел на задний план.

Опыт введения единой студии, несомненно, дал положительные результаты, как в смысле сближения кружковой и массовой работы, так и расширения политического горизонта студийцев. Провести полностью в жизнь единую студию так, как она намечена в программе, еще не удалось почти ни в одном клубе, т. е. такая работа, естественно, требует значительно больше времени, но линия развития художественной работы пошла в эту сторону, и в ближайший клубный сезон можно ожидать полного ее оформления.

Другой момент, очень существенный для кружковой работы в наших клубах, это—рост научных коллективов. Дело началось со стихийного возникновения общеобразовательных курсов, которые вначале преследовали узко-практические цели и не были связаны с клубной жизнью. Учтя интерес к общеобразовательной работе, Пролеткульт принял меры введения ее в рамки клубной работы. Была разработана общая программа для всякого рода общеобразовательных кружков, которой устанавливалось, что всякая образовательная работа может идти в клубе на базе естествознания и обществоведения. Далее, были разработаны программы по каждому курсу таким образом, чтобы максимальные результаты достигались с наименьшей затратой сил; было принято обязательным, чтобы все предметы, проходящие на общеобразовательных кружках, имели бы марксистский подход. Для реализации этих постановлений был организован подбор соответствующих преподавателей и проверка преподавателей, уже имевшихся на местах. В результате—сменил ряд преподавателей в Клубе 1-й Образцовой Типографии, дополнен состав их в Объединенном Клубе Пекарей и дан целиком весь состав преподавателей на Научные Курсы при Центральном Клубе Печатников. Таким образом, основная задача Клуба—выработка марксистского мировоззрения для членов Клуба, работающих на Курсах—была обеспечена. Хуже обстояло дело с втягиванием этих членов в общую клубную работу, хотя указания в этом отношении были даны на местах.

Наша работа с общеобразовательными курсами не дала бы больших достижений в области клубного строительства, если бы не выдающийся опыт организации Научных Курсов при Центральном Клубе Печатников. Цель Курсов—дать рабочим овладеть марксистским методом в области науки. В программу входят общеобразовательные предметы, (включая обширный курс по естествознанию), группа общественно-политических предметов и группа вопросов из области техники. На Курсы приняты лишь взрослые рабочие, с большим производственным стажем. Несмотря на то, что Курсы работают лишь с марта 1923 г., мы имеем большие результаты. Отстоялась группа рабочих, очень интересующихся научными и общественными вопросами, активно участвующая в работе (некоторые курсы

ведутся семинарским путем) и все отчетливее воспринимающая основы марксистского мировоззрения. Но, что особенно интересно, это то, что почти вся группа вошла в жизнь Клуба и связала свою работу с массовой. Курсанты участвуют в газетах Клуба, посещают массовые лекции, где являются застрельщиками бесед, принимают участие в общих экскурсиях. На последних выборах они получили большое число мест в Правлении, Ревизионной Комиссии и др. организациях Клуба. В дальнейшем предполагается еще ряд мер для связи с массовой работой.

Перестройка основных форм кружковой работы, кроме того, что она представляет единственный правильный путь для развития кружков, являлась подготовительной для постановки на новые рельсы массовой работы через тесное взаимодействие ее с кружками.

Поскольку метод воздействия через художественные формы является сейчас, и долго еще будет оставаться, основным методом клубной работы, все внимание было сосредоточено на постановке пропаганды определенных вопросов в массах через художественные коллективы. В течение истекшего сезона мы могли добиться только того, что главные революционные праздники и основные религиозные кампании (комсомольские Рождество и Пасха) пропагандировались в клубах своими коллективами; при этом нашим клубам была поставлена задача дать не только агитационное содержание, но и в такой художественной форме, чтобы оно дошло до рабочего и запомнилось им. Для этого нужно большое мастерство, которое достигается постепенно. Поэтому из всех вопросов клубной жизни художественным коллективам пришлось ограничиваться только мотивами политическими и религиозными. Крупных пьес в репертуаре быть не могло. „Триумф“, „Восстание“, „Тень Карла Либкнехта“, „Советская дипломатия“, „Чертовщина“, „Господь спит“ и некоторые другие—представляли собой нечто законченное, что можно было назвать пьесами,—все остальное были импровизации, шарады, живое кино, „петрушки“ и т. д. Генеральный экзамен на связь с массами наша клубная работа выдержала 1-го мая, когда каждый из них в своем районе был центром, привлекавшим к себе всех зрителей.

Ясно, что массовая художественная работа в клубе этим не исчерпывалась, и чтобы ее пополнить, приходилось организовывать обмен студиями и кружками. Больше всего, особенно у печатников, выступали кружки, которые сохранились еще в очень многих типографиях. Чтобы парализовать распространение халтуры, которую несли с собою кружки, организовывались диспуты по поводу сыгранных пьес. Диспуты обнаружили большую консервативность середняка-рабочего в вопросах искусства, как по отношению к форме, так и содержанию, и показали совершенно необходимость внести в массовую клубную работу и обсуждение теоретических вопросов искусства. Интересно отметить, что один такой диспут в Центральном Клубе Печатников, по внешности как будто даже окончившийся в пользу кружковцев, привел к тому, что тот же самый Кружок пришел просить себе в руководители выступившего против них инструктора местной Студии.

Большим недостатком нашей художественной массовой работы было слабое распространение инсценированных судов и живых газет. Проведенный в одном из клубов суд над отцом Сергием (постановка не пролеткультовского клуба) привлёк большую аудиторию и, несмотря на неособенно удачное начало, публика досидела до самого конца суда, затянувшегося далеко за полночь. В других клубах мы имели только попытки организации судов собственными силами, которые, в виду сложности работы и занятости студийцев, однако, не были приведены к концу.

Необходимо отметить еще одно начинание, имеющее отношение к художественной работе клуба: в буфете и гостиной клуба очень часто находится большое количество рабочих, ничем не занятых, очень мало обрабатываемых клубом. Чтобы как-нибудь втянуть их в круг общественных интересов, в Центральном Клубе Печатников был проведен опыт организации в буфете „революционного кабака“.

В тот вечер собралось в Клубе много публики, и постоянных завсегдатаев, и из тех, кто редко бывает в Клубе. По организационным причинам опыт не имел большого распространения, но, несомненно, заслуживает внимания, как один из методов массовой работы, особенно удачной для постановки бытовых вопросов.

Если мы перейдем к обычной форме клубной работы—лекциями, то и здесь мы увидим большое оживление, явившееся результатом проработанной Пролеткультом работы. Уловив в широких массах интерес к естествознанию, Пролеткульт разработал программу цикла лекций по биологии и подобрал соответствующих лекторов. Эти лекции легко, связывались с общественностью и служили подготовкой к вопросам общественно-политическим, в частности религиозным. Несмотря на крайне ограниченное количество лекторов, находившихся в распоряжении Пролеткульта, ему удалось обслужить все свои клубы лекторами по естествознанию и общественниками-марксистами высокой квалификации. Лекционная работа была основной формой массовой работы для Клубов Подольского, Симоновского и Объединенного Клуба Пекарей. В Подольске лекции по естествознанию собирали аудиторию до 1000 человек. Для характеристики отношения подольцев к этим лекциям интересен следующий эпизод: у входа в Клуб стоит толпа, желающая попасть на лекцию, через толпу пробивается лектор и просит его пропустить, говоря, что ему нужно на лекцию. Какой-то рабочий, не знавший, очевидно, лектора в лицо, говорит ему: „Ну, вот, на эту лекцию всем надо“. Намеченный цикл лекций по биологии в Подольске был проведен полностью и возбудил желание организовать кружковые занятия. Большим успехом пользовались в Подольском Клубе и общественно-политические лекции, благодаря, главным образом, блестящему лектору-массовику. С интересом слушались лекции по технике, меньше интересовались вопросами профдвижения. Аудитория принимала очень активное участие, лектор часто получал до 300 записок.

В Симоновском Клубе тот же лектор по естествознанию собирал аудиторию в 200—300 человек (максимальная вместимость аудитории). Успехом пользовались также: цикл лекций „Христианство и социализм“ и лекции по социальной гигиене и технике. Если для квалифицированных металлистов, каковыми являются подольцы и симоновцы, интерес к лекциям весьма понятен, то для Клуба Пекарей аудитория на лекции в 300 человек явилась результатом и организационной и хорошо поставленной лекторской работы. В этом Клубе тоже был проведен полностью цикл по естествознанию, два небольших цикла по религиозным вопросам и ряд лекций о достижениях техники. В остальных клубах, главным образом, у печатников, те же лектора собирали небольшие аудитории в 50—60 человек, что до известной степени можно объяснить привычкой печатников к самостоятельному чтению.

Значительным упущением для массовой работы клубов было отсутствие у Пролеткульта выработанного экскурсионного плана, чем значительно подорвалось проведение в жизнь важнейшего вида клубной работы—экскурсий. Здесь нам приходилось пользоваться так же, как и остальным клубам, тем, что давал К. О. МГСПС. Поэтому экскурсии устраивались случайные, не систематические, и как-то не входили в основной план работы, несмотря на то, что их старались связывать с лекциями и другой работой клуба. Больше всего экскурсий провел Объединенный Клуб Пекарей, затем Центральный Клуб Печатников и Клуб 1-й Образцовой Типографии; остальные клубы значительно меньше. При обзоре массовой работы стоит еще остановить внимание на вопросе о библиотеках. Почти во всех клубах была проведена или начата чистка библиотек от бесполезных книг, загромождающих библиотеку и каталог, затрудняющих читателя и библиотекаря. Предполагавшаяся кампания чистки при участии широких масс, в виду трудности организации, была отложена на следующий клубный сезон. Пересмотрен состав заведующих библиотеками и читальнями, в результате которого в большинстве клубов во главе этой работы поставлены ответственные политработники; значительно по-

полнен состав библиотек и читален и вообще библиотеке-читальне в клубной работе отведено то значительное место, которое она должна занимать по существу.

Подведя итоги нашей клубной работы за истекший период 1922—1923 года, можно сказать, что, как по причинам организационного характера, так и по серьезности поставленных задач,—работа в клубах не дала еще конечных результатов, т.-е. мы не можем указать еще ни на один из этих клубов, как на образцовый в полном смысле этого слова. В течение этого времени разрабатывались и проводились в жизнь лишь отдельные части клубной работы, но линия развития намечена правильно, и задача следующего зимнего сезона—перестроить на основе этого опыта весь клубный организм.

Раиса Гинзбург.

ПРОЛЕТКУЛЬТЫ НА МЕСТАХ.

ТВЕРСКОЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

Тверской Пролеткульт около пяти лет был губернским центром, объединяющим до пяти уездных Пролеткультов, но в силу различных условий (недостаток средств, опытных руководителей) уездные Пролеткульты перестали существовать. Некоторые из них имели ценные достижения: напр., в области искусства—Торжок (хор), в постановке и работе Научной Студии (Ржев).

Тверской Пролеткульт имеет Студии: Тео, Изо, Лит-кружок, Музо—по кл. рояли, домр, хоровые занятия, физкультура (обязательный предмет для всех) и Курсы клубных инструкторов-практикантов, общих и по специальным областям руководителей клубов, кружков.

В Студиях и на Курсах, наравне с изучением специальных вопросов искусства—серьезно поставлена общеобразовательная и политико-просветительная работа. Как обязательные предметы, введены: 1) основные вопросы политграмоты, сов. строительства, 2) полит-экономика в связи с историей культуры, 3) исторический материализм, 4) история рабочего движения в России и на Западе, 5) история соц. учений, 6) мировое хозяйство и капитализм, 7) современное положение мирового хозяйства и в РСФСР, 8) языкознание, русский язык, 9) математика, 10) мироведение (синтетический курс: химия, физика, зоология, анатомия, биология и т. д.), 11) изучение труда, азбука труда, знакомство с ремеслами, с производством.

Студии построены по принципу Единой Студии Московского Пролеткульта, общаются своими достижениями, частью взаимно изучают области своих производств. За истекший сезон особо выделилась работа Тео-студии, сделавшей 36 выступлений в разных районах города. В репертуаре Тео были: „Мексиканец“, „Три Иисуса“, „Труд“, „Восстание“ (Верхарна), „Агония старого мира“, „Царь-Голод“ (переработка пьесы Андреева), „Среди пламени“ (по П. М. Керженцеву), „Май“ (агитка, пародия на „Единый капиталистический фронт“), колл. декламация и т. д.

Выступления Пролеткульта отмечены местной печатью, отчетные выступления—Лито, Тео, Музо, частью выставки Изо—заслужили благодарность от Губ. Съезда Профсоюзов, для которого эти выступления устраивались.

Оркестр домр также вел обслуживательскую работу (за сезон 13 выступлений) и одновременно занимался изучением народных песен, иностранных музопроизведений, переложением на ноты для оркестра произведений пролетарских поэтов.

За сезон подготовлена к выступлениям 2 группа—домр, общий состав оркестра—30 человек; выступления пользуются успехом в рабочем и городском районе Твери.

Изо-студия работает под руководством художника-конструктивиста, но изучает все направления технически, не закрепляя за собой того или иного уклона. Ближайшая практическая цель (частью имеются осуществления)—плакат, декоративное искусство, иллюстрация, лубок, шарж, лозунги, лепка.

Лит-кружок организован лишь два месяца, разобрано около 35 произведений, принято 20, работа ведется исключительно путем творческим и критическим, — частью изучаются корреспонденция, стилистика, публицистика, методы пролетарской художественной критики, готовится сборник.

Клубные Курсы закончат работу к 10—15 июня, и курсанты будут прикреплены к местным клубам в порядке методического руководства работой кружков.

Всего студийцев—115 человек, из них—20 раб., связанных с производством, 65—детей рабочих, 30—детей служащих, крестьян.

Имеется ячейка РКСМ: всего в Пролеткульте 24 чел. РКСМ.

Кроме внутренней работы и обслуживательской Студиями Искусств, Пролеткульт имеет связь с местными рабклубами, снабжает их методическими и программными материалами, часть более опытных студийцев руководит работой драматических кружков.

Так—упорной работой организ. состава и самих студийцев—в истекшем сезоне удалось наладить работу, установить связь с массами, местными организациями; удачные выступления создают к Пролеткульту хорошее отношение в массах и местных организациях.

ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

Последние месяцы—февраль-май—работа расширилась. В феврале приезд лекторов и работников из центра толкнули замершую было работу. Оставшиеся две Студии Изо и Тео, с рабочим по преимуществу социальным составом (в большинстве члены РКП и РКСМ), заработали интенсивнее, с приливом новых сил и материалов из центра.

Театральная Студия, с переменной режиссера и пополнением программы работ лекциями по марксистскому анализу главных моментов в истории искусств и театра, ожила. С середины марта началась подготовка к комсомольской Пасхе. Были взяты в работу пьесы „Непорзач“ С. Третьякова и „Воскресение Христово“, написанная на месте, по заданию Укома РКП по проведению комсомольской Пасхи, одним из работников Пролеткульта. Одновременно, ко дню Ленских событий была возобновлена пьеса Плетнева „Лена“. В порядке работы над изучением актерской техники и проработки методов агит-балаганного (в плане работ на открытой площадке) театра прорабатывались в феврале-марте и в конце марта были поставлены 2 агитки на темы дня: 1) Фашизм, 2) Рур. К ним был придан пролог-клоунада, сопровождаемый работой акробатической группы. Эти две постановки Фашизм-Рур, к сожалению, не могли быть даны по задуманному плану, потому что: а) не было средств для шитья оригинальных костюмов и пришлось использовать уже имеющиеся, от чего постановка сильно пострадала, б) не было средств и достаточной подготовки у студийцев Изо для разработки задуманной режиссурой конструкции декорации,-- играли в сукнах, а где их не было, на оголенной сцене и простейшем станке-ступени. Несмотря на все эти дефекты, обе пьесы были хорошо принимаемы на местах и были поставлены в Советском театре в Иванове, в 2-х рабочих крупнейших клубах в Иванове и в 6 рабклубах в уездах.

Комсомольская Пасха была проведена Студиями Пролеткульта в Иванове и в двух рабочих районах—Бонячкинском и Кинешемском.

План пасхальной агитационной пропагандистской (антирелигиозной) кампании и празднования памяти Ленских событий принят в Союзе Текстильщиков без возражений и санкционирован Агитотделом Губкома.

В Иванове в страстную субботу и на первый день Пасхи были даны пьесы: „Воскресение Христово“ и „Непорзач“, сопровождаемые докладами на тему: „Праздник Пасхи и христианская религия“ и „Был ли Христос“. С этим же репертуаром, плюс пьеса Плетнева „Лена“ и агитом „Рур“, Студия Тео выехала в районы, где работала 10—16 апреля, давая постановки ежедневно. Работа была проделана в рабклубах в Бонячках, Тезине, Гольчихе, Томне и на Анненской фабрике в Кинешемском районе. Постановки были рекламированы плакатами, исполненными Студией Изо. Эти первые большие плакатные работы Студии подчеркнули неподготовленность Студии к утилитарно-производственным работам и толкнули к большей работе в этом направлении. Работы, сделанные по заказу рабочих клубов к вечерам Коперника, были сделаны уже гораздо лучше. В первомайское выступление Студия

Изо уже дала довольно хорошие плакатные работы при украшении площади и сделала 2 символические фигуры: французского офицера и буржуа; так хорошо был отмечен испуг их, что, когда массы демонстрантов проходили мимо, беспрерывно раздавался хохот, остроты, крики.

В ряде выполнения других заказов, Студией Изо удачно исполнены для Губпрофсовета 3 портрета масляными красками (размер 2—2½ арш.) т.т. Ленина, Троцкого, Томского.

На днях Пролеткульт получил предложение от редакций „Раб. Края“ и журнала „Ткач“ дать студийца художника для работы набросков на злободневные темы в газету, для цинкографии журнала „Ткач“ и эскиза обложки журнала.

В Первомайском празднестве Студией Тео была дана агитка „Рур“ на площади вечером. Играть пришлось под дождем, несмотря на что пьеса была проведена полностью.

Следует отметить тяжелое общее положение Иваново-Вознесенского Пролеткульта. Со стороны местных организаций к Пролеткульту отношение весьма требовательное, требуется всегда все новое, прочно проработанное, и в то же время считают необходимым выступления Пролеткульта во всех празднествах и всегда с новым материалом. Пример: комсомольское Рождество, проведенное исключительно силами Пролеткульта, день 8 марта, комсомольская Пасха, 1-ое мая,—промежутки между празднествами ничтожны, недостаточные для проработки серьезных постановок. Была просьба Профсоюза Текстильщиков дать к Губсъезду (20 мая) постановку,—готовился „Газ“, переработанная пьеса Кейзера, начатая еще в апреле, но, конечно, работу над большой пьесой в 1 месяц считать глубокой нельзя. Интенсивная, форсированная работа февраль—май была в этом смысле очень тяжелой, переутомляющей студийцев, работавших с 10 часов утра до 8 часов вечера ежедневно; почти еженедельные, а иногда и 2—3 раза в неделю выступления. Этой работой Пролеткульт еще раз выявил и подчеркнул свои задачи. В массах Пролеткульт этими работами еще более усилил интерес к себе. Дальнейшая работа в этом темпе, конечно, невозможна, так как она неизбежно отесняет и уменьшает учебную часть. Так, например, интенсивная подготовка к антирелигиозной кампании на комсомольскую Пасху заставила на 2 недели совершенно приостановить работу по остальным учебным предметам. Это сильно отражается на планомерной работе, но, с другой стороны, тяжелое материальное положение заставляет перегружать себя показательной работой.

Недостаток работников (в Пролеткульте 2 руководящих постоянных работника, 3-й, получивший отпуск, заболел и остался на юге,—из работающих 2-х один окончательно переутомлен) имеет также громадное значение.

Общий вывод. Ценой форсированной производственной работы Пролеткульт постепенно завоевывает внимание местных организаций, но достается это, вследствие не всегда достаточно правильного понимания организациями задач Пролеткульта, слишком дорогой ценой, в ущерб углубленной учебно-творческой работе.

Необходимо усиление Губпролеткульта работниками, главным образом организаторами и руководителями клубной работы. Постановка 1—2 рабклубов в качестве образцовых и сближение их в работе с Пролеткультом—наилучший путь сближения с местными профорганизациями и парторганизациями. Это начавшееся сближение отмечается и местными организациями. Так, например, в Иваново-Вознесенской газ. „Труд“ за 26IV—23 № 90 тов. Деготь (Губпрофсовет) пишет: „Нужно отметить, наконец, сдвиг местного Губпролеткульта с мертвой точки. Благодаря приехавшим из центра работникам, резких уклонов в работе Пролеткульта не замечается. Пролеткультовцы во имя общей массовой работы делают все, чтобы не было трений между ними и нами. Мы же идем им навстречу“¹⁾.

¹⁾ От редакции. Большинство отчетов Пролеткультов с мест будет помещено в следующем номере.

ВЛАДИМИР ДМИТРИЕВИЧ БУЗИН.

Это был стойкий борец на фронте политическом и культурном.

Будучи членом РКП, он твердо верил в рабочий класс и его торжество, и, стремясь осуществить последнее, он отдает все свои силы, чтоб пробудить еще неосознательных рабочих, вселить в них веру в себя и свою цель. Благодаря его энергии, партия пополнилась, может быть, не одним десятком сознательных членов РКП и РКСМ.

Свою недолгую жизнь он провел в борьбе и работе. Сын рабочего, он не имел возможности получить образования, но, благодаря природным данным, сумел себя образовывать и за все время работы пополнил свои знания. До 17 года он работал в рабочих кружках Москвы по просвещению рабочих, но работа его не удовлетворяла в ограниченных рамках. После Октябрьского переворота он стал членом РКП и со всей энергией и энтузиазмом бросился в работу; работал среди жел.-дорожников Курского района, при участии его в Бауманском районе был организован Рабочий Клуб имени Каляева.

В начале 1920 года тов. Бузин попадает на Урал (Екатеринбург). Он радовался, что попал в промышленный район, где можно развернуть культурную работу среди еще недавно освободившихся от колчаковской плетки рабочих. Он отказался от личного „я“, забыл о семье и весь ушел в работу. И, несмотря на перегруженность работы в Штабе Восточного Округа Всевобуча, где он вел большую работу, совмещая несколько обязанностей за неимением работников, тов. Бузин принял горячее участие в организации Пролеткульта. Скоро он из Штаба освободился совершенно и перешел на пролеткультовскую работу, где, тоже за неимением работников, помимо секретарства, выполнял всевозможные обязанности. Несмотря на тяжелое материальное положение 20—21 годов, несмотря на все удары и нападки на Пролеткульт, даже со стороны партийных товарищей, тов. Бузин твердо поддерживает дух товарищей, готовых бросить работу и сдаться.

За время работы в Пролеткульте, он организовал несколько студий, где принимались только рабочие и проводилась пролеткультовская программа, и где под его руководством же занимались инструктора. Сам же он целыми днями бегал в Партию, делал доклады, работал в Пролеткульте, где-либо на заводе проводил беседы, а вечером занимался в Драмстудии при Клубе Жел.-дор. имени Войнера. Здесь был состав исключительно рабочий, передовой. Тов. Бузин был в этой Студии всем: и педагогом, и, когда при его усиленной работе удалось из этой Студии открыть 1-й Рабочий Театр на Урале, режиссером, декоратором, бутафором, лектором, музыкантом, драматургом и актером. Это был какой-то неустанный механизм, работающий 20 часов в сутки.

Но, работая уже на производственном положении, тов. Бузин не отрывался от жизни; он был в курсе всего, старался воспитать в товарищах внимательность к жизни и прививать классовое пролетарское сознание. Его постоянные слова: „товарищи, не нужно отрываться от тех, от кого вы пришли, а вы пришли из сердца рабочего; работая в театре, мы должны быть всегда начеку; если нам нужно будет идти на фабрику, завод, мы пойдем; если нужно на фронт, возьмем винтовки, пойдем!“ И своими пламенными словами он зажигал сердца рабочих; они твердо верили в него и его слова, а слова достигали цели, ни одного субботника Студии не пропускали, все кампании и события по РСФСР были Студией отмечены. Благодаря этому, среди рабочих Пролеткульт завоевал симпатию, и рабочие Союзы в трудные моменты для Пролеткульта являются ему опорой. Но тов. Бузин вел и политическую работу: на ряду с работой в Пролеткульте, он нес все обязанности партийного и активного члена РКП.

Летом 1922 года Рабочий Театр во главе с тов. Бузиным работал в „Домах Отдыха“ Профсоюзов; помимо обязанностей в Театре, тов. Бузин вел культурно-просветительную работу среди отдыхающих рабочих, которые его безгранично любили, как товарища, друга, любили за его юмор, который не покидал его до последних дней. Маленький, немного хромым, он быстро, как клубок, вкатывается в гущу рабочих, которые его радостно приветствуют; начинается беседа о текущем моменте; много вопросов, но тов. Бузин умело на все отвечает, и, слушая его, рабочие воодушевляются, глаза их блестят, они жадно ловят каждое слово. Беседа кончается шумом:—„Володя, еще расскажи“. „Да, тов. Бузин расскажи еще!“ Он устал, но продолжает; после окончания, рабочие провожают его до дома и снова бесконечно задают вопросы.

В конце июня он заболевает тифом. Уже больной, он участвует в спектакле, в исполнении комической роли; на другой день его увозят в больницу, где через 8 дней—6-го июля 1922 г.— он умирает, будучи всего 24-х лет, незаменимый работник среди рабочего класса и Пролеткульта, верный работник РКП.

М. М.

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ЗУГРИН.

С Александром Ивановичем Зугриным я познакомился в 1919-м году, в начале сентября, по приезде моем из Украины. А. И. перед тем только-что поступил в Московский Пролеткульт студийцем Изо. Это был молодой человек лет 19, ходил в блузе, в армейских штиблетах, в кепке, из-под которой спускались рыжеватые волосы. Лицо бледное и худое, глаза вдумчивые и сосредоточенные.

А. И. быстро завоевал симпатию среди нас, студийцев,—мы его полюбили. О себе говорил он мало, но из тех немногих слов, которыми делился, видно было, что жилось ему не очень хорошо.

Перед тем, как поступить в Пролеткульт, он только-что приехал из Нижнего-Новгорода, где старший брат работал на фабрике, переведенной в Москву; с ним жило и его семейство. В Нижнем А. И. пришлось выгружать и нагружать вагоны, расчищать улицы и скидывать с крыш снег. Если у него когда-нибудь заводились деньги, он первым делом покупал бумагу, карандаш и краску, а в свободное время рисовал или писал этюды.

Живопись А. И. любил еще со школьной скамьи. Будучи в Петрограде, он поступил к фотографу в качестве ученика-ретушера, но это дело ему было не по душе, ему хотелось попасть в художественное училище. Но как было при царском правительстве сыну рабочего или крестьянина попасть в казенное учебное заведение, тем более не имея художественной подготовки и платы за ученье, а также и средств к существованию? В Петрограде А. И. поступает на металлический завод, сначала учеником, потом подмастерьем токаря; вечером ходит рисовать в „поощрение художеств“, а в праздники работает или пишет этюды. Из немногих этюдов и рисунков, сохранившихся у А. И. от переездов из Петрограда в Нижний, из Нижнего в Москву, больше всех произвели на меня впечатление: этюд ветряной мельницы и окраина Петрограда. В Пролеткульте он увлекался левой живописью. Инструктора к нему относились серьезно за его труды и упорство. Самообразованием А. И. занимался много, покупал и брал книги в библиотеке, все больше относящиеся к искусству. 1920 год был самый тяжелый; некоторые ходили, как тени, по месяцу и больше не ели хлеба, а питались одной мороженой картошкой. Зугрин же о себе мало говорил, как он в то время жил и питался. Он больше всего беспокоился, когда у него не было красок или линолеума, нечем резать клише.

Летом 1920 года А. И. написал плакат—детские клубы—для выставки в Политехническом музее. Я видел этот плакат, и меня поразило, с какой любовью А. И. отнесся к жизни детей и их будущей творческой деятельности. Я видел там и другие плакаты, писанные академиками старой школы, но это были сухие, бездушные картинки, в них не было той живой пролетарской души, какую вложил А. И. в свой плакат.

В 1922 году А. И. часто прихварывал; все советовали, чтобы он ехал в санаторию, но он боялся, что отстанет от работы. Много работал: иллюстрации, обложки для журналов „Твори“ и „Кузница“. Последняя работа Зугрина—конструктивное знамя пищевиков, которое было и выполнено под его руководством.

В конструктивно-производственных работах А. И. Зугрин много дал бы, но безвременная пришедшая смерть вырвала из наших рядов молодого, талантливого пролетарского художника.

11-го марта 1923 года он умер от туберкулеза.

Товарищ по студии Г. Волнухин.

ХРОНИКА

И Н Х У Н.

(Институт Художественной Культуры).

ИНХУК—официально ученое общество, объединяющее мастеров левого искусства. Особенностью его, выделяющей из ряда иных подобных обществ, является то, что это организация творческая по преимуществу, где выковывается идеология художественного сознания.

В плане идеологическом работа ИНХУК'а может быть разбита на две рубрики: с одной стороны, признание станковых форм не отвечающими потребностям революционного сегодня, а с другой—развитие идеи производственного искусства, как идеи, обусловленной всей диалектикой развития экономических и политических факторов, в связи с активной социальной ролью, выполняемой пролетариатом. В плане практическом работа ИНХУК'а имеет две основных линии: конструктивизма и производственного начала.

Одной из последних задач, стоящих перед ИНХУК'ом, является подготовка ряда изданий, долженствующих осветить, как практическую работу его членов, так и идеологическую платформу в целом.

Н. Т.—ин.

ВХУТЕМАС.

(Высшие Художественно-Технические Мастерские).

Трудно подыскать другое учреждение, которое за такое сравнительно короткое время сумело бы столько раз, и чуть ли не каждый раз коренным образом, переорганизоваться.

Все эти реформы и реорганизации, к слову сказать, происходящие всегда с большим шумом, создали в художественных кругах ВХУТЕМАС'у особую популярность; эта популярность сложилась в результате долгих и упорных боев, которые пришлось выдержать активным работникам ВХУТЕМАС'а,—в первую очередь и преимущественно—коммунистическому студенчеству,—в борьбе за революционизирование художественной школы, за очищение школы от схоластики в борьбе против аполитичности, „автономности“ и т. д., и т. д.

Далее—о работе по существу.

Она сводилась в конечном итоге к превращению науки и искусства из средства порабощения в средство раскрепощения трудовых масс.

Поскольку старая царская школа являлась цитаделью и идеологической и практической реакции, эту школу необходимо было разрушить. Нельзя было, однако, сделать этого простым закрытием школы: нельзя было остановить воспроизводство квалифицированной рабочей силы, необходимо было организовать школу, соответствующую новому содержанию по своим методам работы. Далее—школа не могла бы выполнить своего назначения, если-б ее состав не изменялся, т. е. не была бы проведена в полной мере пролетаризация. И, наконец—то, от чего старая школа, в лице лучших даже своих представителей, всячески отмахивалась, это—связь школы с конкретными условиями производства.

Хронологически эти пути проводились во ВХУТЕМАС'е в таком порядке. Первый удар был направлен в сторону разрушения старой школы, точка отправления

этого периода—Межгородская (Москва, Питер) Конференция учащихся художественных школ и студий, бывшая в апреле 1918 г. Многие высшие учебные заведения в то время были целиком или почти целиком по другую сторону баррикады. То, что учащиеся художественных школ оказались по эту сторону, объясняется тем, что в эти школы было сравнительно доступно поступить,—низкая плата привлекала сюда беднейшие элементы трудовой интеллигенции и служащих. Половина состава конференции приходилась на частные школы и студии с вечерними занятиями и с еще более дешевой платой, следовательно, еще более доступных.

Эта конференция выработала новый тип художественной школы под названием Государственных Свободных Мастерских.

Свобода понималась, как, во-первых, свободный доступ учащихся, во-вторых привлечение непризнанных старой властью художников и, в-третьих, свобода преподавания. Фактически это вылилось в „свободу от учения“, но этого на конференции не могли предусмотреть.

На конференции произошел раскол с учениками Академии Художеств, которые ушли с конференции.

После этой конференции всю РСФСР охватывает стихийная тяга к открытию Государственных Свободных Мастерских,—открываются они чуть ли не в каждой волости; были и такие, в которых не было учащихся, а были только одни руководители.

Положительной чертой Свободных Мастерских было то, что, открыв свободный доступ в школы, они дали возможность проникнуть туда рабочим и служащим; таким образом, Мастерские пролетаризировались.

В Москве, вместо Строгановского училища, были открыты I-ые Свободные Мастерские; вместо училища Живописи, Ваяния и Зодчества—II-ые Свободные Мастерские.

Хотя руководители и в I-х и во II-х Мастерских были почти одни и те же, тем не менее, по составу учащихся II-е Мастерские оказались радикальнее. Летом 1919 года соорганизовавшаяся ячейка РКП, с группировавшейся вокруг нее частью пролетарского студенчества, начинает открыто „вмешиваться“ в школьные дела.

Вообще на долю студенчества ВХУТЕМАС'а выпала исключительная роль: все эти ориентации на художественную молодежь со стороны главков по существу являлись ориентацией на большую крепкую и сплоченную силу организованных учащихся; фактически студенчество посредством своего организованного мнения могло влиять на художественную политику не только своей школы, но и на художественную политику вообще.

В то время было уже ясно, что Свободные Мастерские выполняли свою положительную роль в смысле разрушения старой школы, и что пора приниматься за организацию новой школы. Между тем беспрограммные Свободные Мастерские такой школой не являлись, тем более, что все управление находилось в руках старого чиновничества.

И вот—ячейка точнее формулирует свои требования к школе, а именно: 1) школы без программы не может быть, 2) долой контр-революционную професуру, 3) передать управление школой в руки учащихся. В I-х Мастерских ячейки не было, но исполком учащихся (активная часть старостата), по крайней мере, резолютивно поддержал требование ячейки.

Несмотря на настоячивые и категорические требования, отделом Изо ничего не было предпринято для налаживания школьной работы. Тогда ячейка пускается на последнее средство—объявляет Совет Мастерских распущенным и, в лице своих представителей, занимает его помещение.

В начале 20 г. исполком I-х Мастерских вновь возбуждает вопрос о необходимости выработать программу и организационно оформить участие студентов в управлении.

Наконец, отделом Изо созывается в июне 1920 г. Всероссийская Конференция учащихся и учащихся Изо-мастерских. На Конференции принимается постановление: школы должны иметь программы, с лабораторным методом преподавания; школы должны быть разделены на высшие и средние; учащиеся допускаются во все органы на паритетных началах; слить I и II Московские Мастерские.

Отсюда и начинается в собственном смысле история ВХУТЕМАС'а.

Вырабатывается программа с пресловутыми художественно-научными дисциплинами. Понемногу возвращающиеся с фронта коммунисты и оставшиеся активные работники начинают работу по организации студенчества. Производится бешеная кампания за дисциплины, сюда привлекаются лучшие силы молодой профессуры и командируемых из провинции учащихся. ВХУТЕМАС переживает абсолютное перенаселение, ячейка начинает проводить кампанию за организацию Рабочего Факультета. Осенью 1920 года открывается Рабочий Факультет.

Организация Рабфака отнимает много сил у активной части работников, приходится работать сразу на несколько фронтов, и неудача в одном месте могла бы свести на нет всю работу.

К началу 1921 г. явно определились организационные успехи ВХУТЕМАС'а. ВХУТЕМАС очень быстро и удачно справился с натиском старой профессуры, оставшейся за бортом школы, которая попыталась взорвать ВХУТЕМАС изнутри, организовав небольшую часть неудачливого, растерявшегося студенчества.

Это нападение еще больше сплотило и студенчество, и идущую с ней нога в ногу „молодую“ профессуру.

Полного организационного успеха ВХУТЕМАС и до сего времени не добился: на ряду с мастерскими, имеющими и программы, и методы, есть не малое количество „темных уголков“ где не побывала революционная метла. В большинстве случаев эти места находятся под покровом всевышнего и благополучно бршируются от всякого революционизирования.

К тому же времени, началу 21 года, относится и развитие большой кампании за производственные факультеты.

Производственные факультеты ВХУТЕМАС'а, хотя и числились в его бесчисленных схемах, но фактически это все было на бумаге.

В невероятно тяжелых условиях среди тысячи лишений, при полном отсутствии материальных средств, начинается работа по оборудованию факультетов необходимыми машинами и переработке применительно к этому учебных программ.

Опять и здесь инициатива исходит от исполкома студентов, начавшего сперва обработку собственной профессуры и затем широкую кампанию за обучение непосредственно на самом производстве, агитацию среди студенчества за необходимость идти в производство. Результаты этой работы в конечном счете должны были дать спеца, подготовленного для определенной области производства, на определенной ступени его развития, т.-е. фактически это установило бы неразрывную связь школы с жизнью; подготовка студентов производилась бы по двум основным линиям: 1) изучения предмета согласно последнего слова науки и искусства и 2) применения его в конкретном производстве.

Хотя в смысле оборудования ВХУТЕМАС и достиг кой-каких результатов, все же в этой области предстоит еще громадная работа. Это приспособление программ и методов школы к современному конкретному производству и будет ближайшим ударным пунктом работы ВХУТЕМАС'а.

Размеры этой заметки не позволяют остановиться на том влиянии, которое оказывал ВХУТЕМАС на остальные школы провинции. В общем и целом, ВХУТЕМАС являлся неким магнитным маяком, который и далеко освещал путь вокруг себя, и притягивал к себе наиболее крепкие элементы студенчества.

Сергей Сенькин.

ТЕАТР-МАСТЕРСКАЯ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА.

Театр Всеволода Мейерхольда (подразумеваю не только театр, формально носящий это наименование с конца 1922 г., но и всю работу Вс. Эм. Мейерхольда в помещении театра б. Зон за 1920—1923 г. г.) определяется, как первый, революционизирующий форму театрального действия на основе активной борьбы за социальную революцию. От „Зорь“ (7/XI—1920 г.) и („Мистерии-Буфф“ (1/V 1921 г.) театр Вс. Мейерхольда пришел к „Великодушному Рогоносцу“ (25/IV 1922 г.), сделавшему формальный переворот в современном театре. Этот спектакль является продуктом лабораторных работ ГВЫТМ'а (о ГВЫТМ'е дальше), первым практическим использованием биомеханики—системы сценических движений, выявляющих здоровую конструкцию человека, укрепленную физической культурой. В „Великодушном Рогоносце“ отказ от воспроизведения „жизненных“—на деле неорганизованных—движений, отказ от произвольной выдумки движений и утверждение простых, схематизированных и в то же время наиболее выразительных движений при полном соответствии их сценическим заданиям. В отношении вещей на сцене—отказ от изобразительности, утверждение утилитарности материального оформления сцены: трехмерная установка, каждая часть которой выполняет определенные функции в спектакле (макет конструкции студента ГВЫТМ'а В. Люце, скорректированный затем Л. С. Поповой). Чрезвычайно оригинальна режиссерская трактовка: психологический, даже психопатический сюжет пьесы Кромлянка нейтрализован максимально действенной и здоровой формой постановки Вс. Мейерхольда.

Следующая постановка В. Э. Мейерхольда—„Смерть Тарелкина“ (24/XI—1922 г.)—в плане народного балагана. Установки, подобной конструкции „Великодушного Рогоносца“, на сцене нет: вместо нее, мебель (работа В. Ф. Степановой), опять-таки схематическая и построенная с тенденцией к наибольшему использованию ее в игре актеров. Пьеса Сухово-Кобылина трактована в плане яркого гротеска.

Последняя постановка прошедшего сезона—„Земля Дыбом“ (4/III—1923 г.)—переделанная С. М. Третьяковым пьеса М. Мартинэ „Ночь“. Переработка пьесы была вызвана избытком риторики и недостатком выразительности в тексте. Были сделаны большие купюры; оставшийся текст был заново перестроен: выкинуты излишние слова, во многих фразах слова были переставлены так, что текст стал сжатым и ударным. Были выброшены бытовые элементы; действие происходит в современности, абстрагированной от местности. И здесь своеобразная трактовка: антимилитаристический сюжет сохранил свой характер в плане агитации против буржуазного милитаризма, но, вместе с тем, форма постановки выдвигает военную организацию, как наиболее стройную организацию человеческих коллективов. Недаром режиссерская работа Вс. Мейерхольда посвящена „Красной Армии и первому красноармейцу РСФСР Льву Троцкому“. „Земля Дыбом“—не копирование событий войны и восстания, а схематизированное военно-революционное действие. На сцене действуют воинские отряды, движутся: настоящий автомобиль, мотоциклы, велосипеды. Освещение дается военными прожекторами Во всех восьми эпизодах пьесы световые агит-плакаты дают ударные боевые лозунги. С. М. Третьяков провел работу также и по монтажу речи; слово организовано в направлении наибольшей ударности и выразительности. Агитационность пьесы везде усилена и подчеркнута. Все это придает пьесе ряд моментов глубокого трагизма и, с другой стороны, острой сатиры. „Земля Дыбом“ имеет исключительный успех у рабочих, красноармейцев и учащихся-пролетариев.

Такова продукция Театра Мейерхольда. Но и организационная сторона имеет здесь огромное значение. Дело в том, что все актеры Театра Вс. Мейерхольда—студенты Мастерской Вс. Мейерхольда. Мастерская эта составляется из трех частей: группы товарищей, имеющих профессиональный актерский стаж и студентов I и II

курсов. „Профактеры“, к которым принадлежат исполнители „Великодушного Рогоносца“, составляли Мастерскую Вс. Мейерхольда при ГВЫТМ'е (Государственные Высшие Театральные Мастерские), а студенты II курса—основной курс этого ВУЗ'а (1921—1922).

Осенью 1922 г. ГВЫТМ был слит с Государственным Институтом Музыкальной Драмы (ГИМДРА)—образовался ГИТИС (Государственный Институт Театрального Искусства). Но очень скоро жизнь показала, что совместная работа этих двух организаций невозможна—слишком велики принципиальные разногласия: гвйтмовцы пришли в ГИТИС с определенной революционно-театральной идеологией, а гимдровцы находились во власти самых необоснованных эстетических предрассудков. Из ГИТИС'а ушел В. Э. Мейерхольд, а за ним вся его Мастерская, весь II курс (б. ГВЫТМ), все режиссерское и большая часть актерского отделения I курса (вступившего в ГИТИС той же осенью 1922 г.). Эти группы и образовали нынешнюю Мастерскую Мейерхольда, целиком вошедшую в работу Театра Мейерхольда. Перипетии разрыва с ГИТИС'ом затянулись на целых полгода и до сих пор не закончены. Это, с одной стороны, было причиной того, что академические работы, блестяще начатые в ГВЫТМ'е, не могли быть в Мастерской Мейерхольда проведены в крупном объеме. Другой причиной было исключительно тяжелое положение Театра и Мастерской: даже отказ всего художественного персонала Театра от какой-либо платы за работу не дал возможности закончить сезон без дефицита. Театр все время стоял перед угрозой закрытия из-за отсутствия средств (никаких субсидий ни Театр, ни Мастерская не получают) и огромной задолженности, и сейчас эта опасность не ликвидирована.

Вся громадная работа по организации заново и поддержанию существования в условиях чрезвычайной трудности и Театра, и Мастерской проведена самими студентами в лице избранного ими Бюро Мастерской и выделенного последним Правления Театра под руководством В. Э. Мейерхольда,—конечно, совершенно безвозмездно. Я уже упомянул о том, что и весь художественный персонал работал без оплаты труда, а художественный персонал—это все студенты, так как вся Мастерская участвовала в спектаклях. При этом к концу сезона из-за того же безденежья пришлось сократить почти всех рабочих и служащих Театра, так что студенты взяли на себя работы и по контролю, и по установке конструкций, и по освещению сцены прожекторами—опять-таки, безвозмездно. Состав их—рабочие, крестьяне и трудовая интеллигенция. Огромное большинство этих товарищей находится в чрезвычайной трудных материальных условиях.

Мастерская Мейерхольда—исключительно спаянная идеологически организация не только по своим художественным воззрениям, но и по политическим убеждениям.

На выборах в Московский Совет вся Мастерская, как один человек, голосовала за РКП, не поддавшись на увещевания представителя левых с.-р., чего, к сожалению, нельзя сказать о других работниках искусств, участвовавших в избирательном собрании. На все демонстрации московского пролетариата Мастерская неизменно выходит со своими знаменами. Театр Вс. Мейерхольда первый отдал весь сбор с одного из спектаклей в пользу Красного Воздушного Флота.

Что касается работы студентов, то, помимо основных трех пьес, на сцене Театра были показаны режиссерские работы студентов II курса В. Федорова (отрывок из „Тиары века“ Клоделя), Н. Экка („Эпидемия“ по Мирбо), К. Гольцевой и И. Крицберга („Непорочное зачатие“ С. М. Третьякова) и позднее К. Гольцевой и Н. Лойтера („Парижская Коммуна“ Гордиенко), давшие ряд очень интересных подходов и осуществлений.

Студенты Мастерской Мейерхольда руководят работой драмкружков многих фабрично-заводских (Краснопресненская Трехгорная Мануфактура б. Прохорова, Красная Оборона и др.), красноармейских комсомольских, вузовских и учрежден-

ских клубов. Мастерской были проведены по заданиям ЦК РКСМ спектакли в дни комсомольского Рождества во всех районах Москвы, ставились: „Непорочное зачатие“ т. Третьякова и „Ночь под Рождество“ т. Киршона. 1 мая в некоторых районах студенты Мастерской дали ряд инсценировок и организовали шествия. Предварительные итоги всей этой работы были подведены на состоявшейся в мае Конференции инструкторов Мастерской Вс. Мейерхольда. Всеми инструкторами за основу была взята политико-просветительная линия работы; активное участие во всех революционных праздниках, живая газета и пр. Везде наблюдается рост интереса и симпатий рабочей массы к Театру Вс. Мейерхольда и его системе, благодаря чему инструктора Мастерской Мейерхольда во многих местах вытесняли с предприятий старых халтур-спецов. Конференция постановила связаться со всеми организациями, ведающими театральной работой в массах; в самой работе установить теснейший контакт с ячейками РКП и РКСМ, культкомиссиями, другими художественными, а также марксистскими кружками, придавая всей работе политико-просветительный характер, отказавшись от выработки театральных спецов; осенью созвать вторую Конференцию инструкторов.

Вскоре после IV Конгресса Коминтерна в Москве Мастерская устроила закрытый показательный вечер своих работ для членов Коминтерна, а затем открытый интернациональный митинг искусств, под председательством т. Н. Чужака, с докладами заграничных и русских товарищей. Т. т. члены Коминтерна проявляли исключительный интерес к Театру Мейерхольда и часто посещают его. В числе своих заграничных друзей Театр считает т. т. Сerratи, Маффи (Италия), Мак-Кея, Амтера, Эшли (Америка), Незамэддина, Ахмед-Джевада (Турция), Цесареца (Юго-Славия), Малакка (Ява) и др.

Группой студентов Мастерской было организовано Студенческое Информационное Бюро по вопросам искусства (СТИНФ), поставившее себе целью создание научной художественной информации. СТИНФ давал информации о художественной жизни Москвы, провинции и за-границы в московские газеты и театральные журналы; работа его была признана редакциями очень успешной. Но то же отсутствие денежных средств помешало продолжать работу в этом направлении, и СТИНФ временно пришлось свернуть. С осени намечено развернуть работу в печати в более обширном плане.

Крайне бедственное положение Театра в значительной степени обуславливается контингентом его посетителей. Непману такой Театр, конечно, не по вкусу. Зрительный зал наполняется рабочими, красноармейцами, учащимися и трудовой интеллигенцией. Это обстоятельство вынуждает Театр выдавать огромное количество бесплатных и льготных билетов. За 4 месяца бесплатных билетов было выдано около 7.000, льготных (скидка 75%)—около 14.000, значительно больше, чем проданных билетов. Во всей Москве этого зрителя обслуживают только два театра: Театр Вс. Мейерхольда и Театр Революции. Понятно поэтому, что, несмотря на то, что часть прессы одно время занималась усиленной безграмотной травлей Театра Мейерхольда, рабочие, красноармейцы и пролетарское студенчество считают этот Театр своим. Это особенно ярко вывисло на юбилейном чествовании В. Э. Мейерхольда (25 лет работы на театре) 2/IV в Большом театре. Чествование носило совершенно необычный характер для такого рода торжеств. Из делегаций и приветствий (их было свыше 100) огромная часть приходилась на долю партийных, профессиональных, советских, рабочих, красноармейских и студенческих организаций; Академические театры отсутствовали. Самым торжественным моментом явилось выступление Красной Армии в лице продефилировавшей на сцене под звуки „Интернационала“ сводной роты из 4-х родов оружия, командир которой передал т. Мейерхольду звание почетного красноармейца московского гарнизона, а его Театру—красное знамя. Совнарком присвоил В. Э. Мейерхольду звание Народного Артиста Республики, а вскоре после юбилея Всероссийский и Губернский Съезды Всерабис избрали его членом ЦК и Правления Мосгубрабиса. Откликом юбилея

является и организуемое группой московских студентов „Общество Друзей Театра Мейерхольда“. Юбилей сразу выявил симпатии рабочего класса к первому коммунисту Театра, т. Мейерхольду, и возглавляемому им Театру. Это, конечно, придает всем работникам Мастерской Мейерхольда новые силы. А работа предстоит большая.

В конце мая значительная часть Мастерской выехала на юг СССР. В Харькове, Киеве, Ростове н/Д., Тифлисе, Баку и промежуточных городах показываются все три пьесы, имеющиеся в репертуаре Театра, причем в центре поездки стоит „Земля Дыбом“, чем всей поездке придается агит-характер. После возвращения этой части в Москву будут продолжаться начатые работы над „Лесом“ (в ознаменование юбилея Островского) и начнутся работы над „Жакерией“ Меримэ, которая пойдет в обработке С. М. Третьякова. Параллельно этому, пойдут учебные занятия по новой программе, выработанной т. Мейерхольдом и группой студентов. Эта программа является исключительным в истории театрального образования учебным планом, исходящим из строго-марксистских предпосылок, основывающимся на точных научных данных и учитывающим все практические нужды нового театра. Вся академическая работа будет проходить в неразрывной связи с производством; таким образом, создается первый театральный фабзавуч, притом повышенного типа, дающий высококвалифицированных работников. Научно-Художественная Секция Государственного Ученого Совета, в виду отказа В. Э. Мейерхольда от всякой работы в ГИТИС'е при наличии утвержденной для последнего безграмотной и антимарксистской программы, наконец, признала необходимым представить Мастерской Мейерхольда права государственного учебного заведения. Будет ли это постановление проведено в жизнь—покажет будущее; в этой области есть, однако, опыт: год тому назад та же Научно-Художественная Секция ГУС'а признала необходимость снабжения Театра Мейерхольда госсубсидией, но так как прос-органы действуют не очень быстро, в особенности, когда дело идет о поддержке революционного искусства, до сих пор ни о какой субсидии нет и речи. Осенью предстоит также созыв 2-й Конференции инструкторов Мастерской Мейерхольда, которая подведет подробный учет всему опыту работы в массах и выработает подробные планы работ.

Подвожу итоги. Театр-Мастерская Вс. Мейерхольда является исключительной организацией, соединяющей в себе производственную, академическую и просветительно-инструктивную работу. Формы театрального действия, вырабатываемые ею, являются основными в развитии современного театра, так как все театральные организации, причисляющие себя к левому фронту, стоят в органической связи с работами Вс. Мейерхольда, (если некоторые из них извращают линию этих работ—вина же Мейерхольда). Театр Мейерхольда пролагает пути максимального использования театра в направлении осуществления общих революционно-строительных задач рабочего класса, как делая театр орудием коммунистической агитации, так и идя к слиянию театра с жизнью, т.-е. к превращению театральных методов в методы организации социальной динамики. Задачи Театра Вс. Мейерхольда—полное осуществление диктатуры пролетариата на театре, а эта задача при взятой твердой линии обеспечивает ему будущее.

Альфа.

РЕВОЛЮЦИОННОЕ ИСКУССТВО ЗАПАДА.

(Из беседы с членами Коминтерна).

Греция.

В Афинах и Салониках при организациях Коммунистической Партии существуют драматические кружки. В Афинах главный состав их — члены юношеской и женской организаций; ставят греческие и переводные пьесы. Салоникский кружок, состоящий из рабочих, ставит такие пьесы, как „Воскресение“ по Л. Толстому, „Дурные пастыри“ Мирбо и пьесы греческих авторов. Власти всячески преследуют эти кружки, вызывающие большой интерес к себе в рабочих массах, которые определенно нуждаются в своем театре. Коммунистическая Партия выпустила сборник революционных стихотворений „Красные пески“; большинство авторов — греческие рабочие; интересно отметить, что чуть ли не половина стихов посвящена Советской России.

Португалия.

Один из более видных современных писателей Мануэль Рибейро — активный работник Коммунистической Партии. Его романы „Собор“ и „Пустыня“ рисуют историю социалиста, подпавшего под влияние католицизма. Последняя часть этой трилогии — „Возрождение“, еще не законченная, дает возвращение героя к революционной работе. После первых двух книг, подвергшихся критике партийных товарищей за намечавшуюся религиозную тенденцию, последний роман, несомненно, выпрямляет революционную линию. Левое искусство начало проникать в Португалию: издано несколько книг левых поэтов и журналов нового искусства. Были три выставки футуристической живописи; существует организация левых художников. Художественная работа среди рабочего класса только зарождается: начало ей положили, с одной стороны, анархисты, с другой интеллигентская радикальная группа „Новая жатва“. Первые организовали „Свободный театр“ с оригинальным репертуаром, вторые поставили, между прочим, пьесу Жайме Кортезао „Адам и Ева“ с довольно неясной революционной тенденцией. Коммунистическая Партия, еще очень молодая, только теперь начинает ставить культ-работу в порядок дня.

Италия.

У рабочих пользуется популярностью театр марионеток, который является в известной степени остатком Comedia dell'arte. Традиционные маски этого театра — различные для каждой провинции, причем разговор ведется на соответствующих диалектах. В 1920 г., в период захвата фабрик рабочими в Северной Италии, туринский марионеточный персонал Джандуйя выступал в качестве рабочего и комментировал перипетии революционного движения. В рабочих клубах часто устраиваются концерты, ставятся пьесы. Турин имеет три рабочих театра в народных домах, вмещающие 1000—1500 человек. В этих театрах играют, главным образом, актеры из рабочих, среди них есть и кино-театры. Театр центрального рабочего дома сожжен фашистами в 1922 г. Любят рабочие декламацию итальянских и переводных революционных стихотворений.

Юго-Славия.

Во главе революционного искусства стоят коммунисты т.т. Август Цесарец и Мирослав Крлежа, бывшие в 1919 году редакторами закрытого правительством журнала „Пламя“, которое явилось первым крупным ударом по буржуазному искусству (в настоящее время предполагается воссоздание „Пламени“). Первый из них — поэт и публицист; второй — поэт, драматург, романист и публицист. Его пьесы трудны для постановки, в виду новизны их формы и концепции. Основной мотив его пьес — движение: „Кральево“ дает картину движения народных масс на площади; в „Кроатской рапсодии“ — быстро мчащийся поезд. Другие его драмы — „Христофор Колумб“, символизирующий Ленина, „Галиция“ — агитация против войны, „Гомофа“ — борьба с предателями революции, социал-патриотами. К революционным писателям относится Драгиша Васич, давший блестящее описание Албании — места ссылки для политических.

Турция.

Из молодых турецких поэтов значительный интерес представляет тов. Назим, сейчас состоящий студентом Коммунистического Университета Трудящихся Востока в Москве. Его стихи чрезвычайно оригинальны по концепции, широко используют фонетику, в частности заунывный язык. Короткие, ударные фразы.

Исландия.

Недавно организовалась группа коммунистических поэтов, поставившая своей целью использование поэзии в борьбе рабочего класса. Некоторые из них уже выпустили ряд книг. Темы — жизнь и борьба пролетариата. Также переводят иностранных революционных поэтов и выбирают из старых поэтических произведений имеющие революционное значение.

Латышские коммунисты в Америке

ведут культработу с 1908 г. Работают хоры, музыкальные, драматические кружки. В больших городах ставят своими силами спектакли. Ставятся пьесы революционного характера, вещи Гауптмана, Голсуорси. Латышские рабочие проявляют большой интерес к культработе, которая в латышской организации развита больше, чем в какой-либо другой организации Американской Коммунистической Партии.

Чили.

Коммунистическая Партия Чили развила большую художественную работу, считая ее одним из сильнейших средств пропаганды. В Чили имеется 6 рабочих театров, ставящих революционные пьесы силами самих рабочих. Многие из этих пьес написаны местными рабочими-коммунистами и изданы партийным издательством (Партия имеет свою типографию) наряду с революционными пьесами испанских авторов. Очень часто в рабочих клубах устраиваются праздники, вечера. Развито хоровое пение; музыка своих композиторов. Целый ряд революционных пьес посвящен Советской России. Коммунистической Партии принадлежат 2 кинематографа, в которых демонстрируются фильмы большей частью на социальные темы; было несколько фильмов из русской революции. Компартия имеет ряд поэтов и писателей, вышедших из рабочей среды.

Б. Васильев.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О ГЕРМАНСКОМ ПРОЛЕТКУЛЬТЕ.

Общая схема организаций подобна русской, но постановка работы значительно слабее, главным образом, из-за отсутствия средств. Нет газеты, журнала. Чрезвычайно редко издаются отдельные периодические издания, как-то: пьесы, брошюры и т. п. В центре нет своего театра. Имеются Студии: изобразительных искусств, музыкальная, театральная, литературная. Своих выдающихся сил нет. В Берлине имеется пролетарский театр, (но не в ведении Пролеткульта), в котором играют студии Пролеткульта. Театр функционирует уже два года. Ставятся преимущественно пьесы Толлера и Уптона Синклера. Пьесы пользуются большим успехом.

Единственно слабое место—скверная игра артистов и студийцев. В большинстве, это публика не пролетарская. Нечто,—вроде семинаристов. Прежде занимались изучением теологии, мало-интеллигентны и совершенно не проникнуты пролетарской идеологией. Это заставляет предполагать, что в Пролеткульте не особенно строго в классовом подборе членов организации. Впрочем, ныне за это дело взялся писатель-драматург и режиссер Reiffisch, выдержанный коммунист.

В настоящее время Пролеткульт усиленно занялся объединением спортивных рабочих организаций. Почти все они сейчас объединены Пролеткультом.

В центре открыты Курсы по пролетарской культуре. В них дается ознакомление с вопросами пролетарской культуры и подготовляются инструктора по отдельным отраслям работы Пролеткульта.

Пролеткульт пока мало привлек к себе научных и культурных сил Германии с пролетарской идеологией. Взаимоотношения с Партией также в высшей степени неопределенные. Партия мало интересуется его работой. Такое же отношение со стороны большинства рабочих организаций.

В. Колкий.

ЗАЧАТКИ ПРОЛЕТКУЛЬТА В АНГЛИИ.

(Из письма к председателю ЦК Всероссийского Пролеткульта).

Дорогой товарищ, я был чрезвычайно обрадован получением вашего письма и от души благодарю вас за присланную мне литературу, из которой я пытаюсь кое-что немедленно же перевести.

Со своей стороны, я вам пришлю экземпляр книги Идена и Цедара Пауль „Пролеткульт“ и равным образом всякую иную литературу, могущую быть интересной для вас и других русских товарищей.

Пролеткульское движение здесь еще не отлилось в какую-либо законченную форму. Еще не имеется соответствующей организации, но уже в течение ряда лет здесь существует сильное движение, группирующееся вокруг так называемой „Плебс-лиги“ и преследующее цель воспитания масс в пролетарско-классовом духе, главным образом путем ознакомления с экономической историей и теорией экономической науки. До сих пор, однако, не было сделано серьезных усилий для организации художественных или культурных... (?) среди рабочих.

Тем не менее, здесь имеется целый ряд товарищей, которые, я уверен, с большим воодушевлением будут сотрудничать в создании культурно-просветительной пролетарской организации. У нас, в Лондоне, уже состоялось собрание этих товарищей. Я надеюсь, что нам скоро удастся придать нашим стремлениям конкретные организационные формы.

Мне рисуются следующие пути для того, чтобы заложить основу нашей работы. Прежде всего необходимо популяризировать революционные пролетар-

ские песни в переводе с русского, немецкого, французского и др. языков. Затем надо обратиться к созданию хороших знамен для местных отделений Профсоюзов и других рабочих организаций, снабдив их соответствующими революционными лозунгами. Далее, мне представляется целесообразной организация в рабочих клубах культурных (?) групп, которые в течение зимних месяцев могли бы ставить в различных клубах небольшие драматические вещи, а равно—создание певческих обществ и т. п. Наряду с этим, необходимо завоевать больше места в партийной печати для пролетарской поэзии и графики.

Что вы обо всем этом думаете? Сообщите мне все ваши указания относительно тех или других форм выявления нашего движения.

Если вам удастся сообщить мне более точно, что в интересующей нас области будет сделано в России в течение ближайших месяцев, я, в свою очередь, сделаю все от меня зависящее, чтобы здесь координировать мои усилия с вашими. Из всего того, что я сообщаю выше, вам будет ясно, что мы пока находимся в эмбриональном состоянии.

С товарищеским приветом

Том Квельч.

ЧЕХО-СЛОВАКСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

Чехо-Словакский Пролеткульт возник в конце 1920—21 гг. и был основан как часть Коммунистической Партии в Чехо-Словакии.

Раньше существовали только ячейки Пр-та в некоторых больших организациях Партии, которые после были ликвидированы, когда был создан Партией Пролеткульт. Теперь насчитываем во всей Чехо-Словакии 17 губернских и 67 местных Пролеткультов, и движение все время растет. Пролеткульт организован на централистических началах. Его председатель является вместе секретарем Партии по делам культуры. Для решения культурных вопросов основан Культурный Совет, который имеет только совещательный голос, но решающий голос имеет Исполком Партии. Издается еженедельник „Пролеткульт“. Задача Чехо-Словакского Пр-та: во-первых, Чехо-Словакский Пр-т—организация для выработки пролетарской культуры (?), и, во-вторых—политико-просветительная организация Партии.

Внутри Партии Пролеткульт имеет большую автономию, только самые важные вопросы решаются Исполкомом Партии. В идеологическом отношении Чехо-Словакский Пр-т принимает тезисы и постановления русского Пр-та, но приспосабливает их к условиям страны.

Идеологическая программа Пролеткульта все-таки еще не выработана, потому что Чехо-Словакский Пр-т—очень молодая организация, которая не имеет такого опыта, как русский Пролеткульт. В области взглядов на художественную форму Пр-т тесно связан с молодым революционным искусством Чехо-Словакии.

Деятельность Чехо-Словакского Пр-та очень большая. Устроен ряд лекций, как в Праге, так и в провинции, на темы: пролетарская культура, социализм и культура, история социалистической культуры, русский Пролеткульт и т. д.

В Праге устроен губернский Пр-т, Коммунистический Университет. Коммунистический Университет Чехо-Словак. Пр-та имеет 4 отдела. 1-й отд.—История социализма, 2-й отдел—Научный социализм, 3-й отд.—Коммунистическая фракция, 4-й отд.—Коммунистическая культура. Лекторами Университета являются наилучшие товарищи, как интеллигенты, так и рабочие; напр.: Шмерал, Гайс, Найман, Гора, Вайтауер и др.

В следующем году будет программа Университета больше расширена, главным образом в области пролетарской культуры. Чехо-Словакский Пр-т имеет свое

издательство, которое очень удачно выполняет свою работу. Первый выпуск Чехо-Словакского Пр-та—сборник революционных стихотворений Чехо-Словакских и иностранных пролетарских поэтов.

В общем можно сказать, что Чехо-Словакский Пр-т, который быстро развивается, становится могучим орудием коммунизма в Чехо-Словакии и, вместе с этим, честно выполняет свой долг в области созидания пролетарской культуры.

К. Интернский.

Редактор:

Редакционная Коллегия.

СОДЕРЖАНИЕ:

	<i>Стр.</i>
К ПРОГРАММЕ	3
ОПЫТЫ ГОРНА.	
Последние проводы Воровского, стих.	7
С. Обрадович.—Молотобоец, стих.	8
А. Багаев.—Зеленый домик, стих.	10
—Сумерки, стих.	14
В. Александровский.—Хорошо итти..., стих.	17
Д. Костенко.—Будничное, стих.	18
С. Моисеева.—Детское, рассказ	19
А. Дорогойченко.—Из жизни поэта, поэма	24
Молодцов-Вечерний.—Зоревый день, рассказ	32
ИЗОБРЕТАТЕЛЬНОСТЬ И МАСТЕРСТВО.	
Коллектив.—Момент изобретательности и массы	45
Ракета.—Опыт театральной работы	56
А. Февральский.—Кино-Правда	62
ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ.	
С. Зандер.—Пролетарская культура и пролетарская революция.	67
НАУКА.	
Сизов.—Пролетариат и наука	89
И. Кан.—О класс. подходе к проблеме науч. организации труда	103
ИСКУССТВО.	
С. Третьяков.—Искусство в революции и революция в искусстве.	111
Б. Арватов.—Искусство и производство	117
С. Мальнев.—Музыка в свете экономического материализма	132
КЛАССОВАЯ БОРЬБА.	
Л. Геллер.—Пролетариат и фашизм	141

КРИТИКА.	Стр.
В. Плетнев.—Пути пролетарской поэзии	151
Э. Бескин—На театральных фронтах	170
Н. Чужан.—Литературные заметки	181
Н. Тарабукин.—В мире живописи	195
Р. Гинзбург.—Случайность или линия	200
Свисток.—Самокритика и самобиблиография	204
БИБЛИОГРАФИЯ	211
ПРОЛЕТКУЛЬТ	235
ХРОНИКА	273

Обложка—Г. Клуцис; марка—С. Сенькина.

ИЗДАНИЯ
ВСЕРОССИЙСКОГО И МЕСТНЫХ ПРОЛЕТКУЛЬТОВ
за 1922—1923 г.

А. ЖУРНАЛЫ.

1. Горн. № 6.
2. Горн. № 7.

Б. СТИХИ.

3. Гильдин—„Перезвоны молота“, (на евр. языке). (*Распродано*).
4. Д. Мошинский—„Первоцвет“.
5. Сборник—„Трибуна Пролеткульта“.

В. ПРОЗА.

6. П. Арский—„Метла революции“. (*Распродано*).
7. Грошин—„Рассказы“. Кн. II-ая.
8. А. Дорогойченко—„Товарищ Варвара“. (*Распродано*).
9. М. Досов и Виклог—„Друзья-войки“. (*Распродано*).
10. А. Кречетов-Волжский—„Подпрапорщик Коногоров“. (*Распродано*).
11. Н. Ляшио—„На реке“. (*Распродано*).
12. А. Неверов—„Новый дом“. (*Распродано*).
13. А. Скачко—„Попутчики“. (*Распродано*).
14. Н. Степной—„Рассказы“.
15. Сборник—„Две ночи“.

Г. ПЬЕСЫ.

16. М. Волков—„Пьесы“. (*Распродано*).
17. В. Плетнев—„Мститель“, 2-ое изд.
18. „ „ —„Фленго“, 2-ое изд. (*Распродано*).
19. „ „ —„Лена“, 2-ое изд.
20. М. Стронин—„Над смертью“. (*Распродано*).

Д. НОТЫ.

- 21. Сборник—„Песни революции“, вып. 1-й.
- 22. Васильев-Буглай—„Песни революции“, вып. 2-й.
- 23. „ „ —„Весной“.
- 24. „ „ —„Красный цветок“.

Е. ПО ВОПРОСАМ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ, ТЕАТРА, ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДОЛОГИИ.

- 25. А. Богданов—„Наука и рабочий класс“.
- 26. Ф. Калинин—„Пролетариат и творчество“.
- 27. „ „ —„Идеология производства“.
- 28. „ „ —„Об идеологии“.
- 29. И. Кан—„Социалистическое производство“. (*Распродано*).
- 30. А. Луначарский—„Культура в капиталистическую эпоху“.
- 31. В. Плетнев—„Рабочий Клуб“.
- 32. Е. Преображенский—„О материальной базе культуры в социалистическом обществе“.
- 33. М. Смит—„Мировое производство в сравнительных цифрах и диаграммах“.
- 34. В. Смышляев—„Техника обработки сценических зрелищ“, 2-е доп. изд., часть 1 и 2. (*Распродано*).
- 35. И. Соколов—„Руководство по физкультуре“.
- 36. Н. Тарабукин—„Опыт теории живописи“.

Издания Пролеткульта высылаются по прсылке денег или наложенным платежом во все города Республики и за-границу.

Рабочим и партийным, организациям, учебным заведениям—скидка.

Склад издания: Москва, Воздвиженка, 16..

МС VII-6660

П35

155

1923

кн. 8

М/Ф