



General Library System
University of Wisconsin - Madison
728 State Street
Madison, WI 53706-1494
U.S.A.

Інститут Громадознавства
в Празі.

№ 3717-4847



А. ВОДАНОВ
МИСТЕЦТКО
І РОВІТНИЧИЙ
К Л А С
ДЕРЖАВНЕ
ВИДАВНИЦТВО
К И Ї В



М. К.



376.7

7FN-15891

И 10 Ч 0

Українського
Громадознавства
А. БОГДАНОВ в Празі.

№ 377-1349.

82351

МИСТЕЦТВО

й

РОБІТНИЧИЙ КЛАС

Переклад Т. і В.



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
КИЇВ—1921.

К И І В.

2-а Радянська друкарня, Пушкінська, 4. Зам. 650—5000.

Д. В. Ц. Київ—1921.

6806411

MEM

PG

3021

B5619

ЩО ТАКЕ ПРОЛЕТАРСЬКА ПОЕЗІЯ.

I.

Пролетарська поезія єсть, передусім, поезія, певного роду мистецтво.

Нема поезії,—як і взагалі нема мистецтва,—там, де нема живих образів. Коли таблицю множення або закони фізики викласти якими завгодно плавкими й обробленими віршами, це не буде поезія, бо абстрактні розуміння—не живі образи.

Нема поезії, як і взагалі мистецтва, також там, де нема гармонійности в сполученні образів, взаємної відповідности й звязку поміж них, того, що зветься „організованістю“. Коли, наприклад, змальовані постаті не звязані між собою єдністю плану, або коли їх розставлено випадково, у безладі, то це не картина, не малювання.

В одній газеті кілька місяців тому було надруковано вірші, що починались так:

„Война до побѣды, война без конца!“
Кричат в упоєньї карманы купца;
До крови погибших не дѣло ему,—
Лишь с прибылью надо окончить войну.
Промышленник тоже; набивши карман,
Сознательно вводит рабочих в обман!“ и т. д.

З боку редакції було злочином надрукувати такі вірші,—злочином і проти читача і проти автора, якого-

небудь щирого, чесного робітника, котрий просто не знав, що таке поезія. Тут або зовсім нема живих образів („Надо окончить войну с прибылью“, „Промышленник сознательно вводит в обман рабочих“), або вони в гострій суперечности між собою (кишені „кричать“ та ще „в упоеньї“). Це—немов би спеціально написаний зразок того, що противно художности.

Треба знати й пам'ятати: мистецтво есть організація живих образів; поезія—організація живих образів у словесній формі.

II.

Походить поезія звідти-ж, звідки походить і людська мова взагалі.

Крики, що мимовільно вириваються у первісних людей при їхніх зусиллях коло праці,—тружені крики,—стали зародком слів, першим означенням: природним і для всіх зрозумілим означенням тих учинків, при яких вони виникали. І ті-ж тружені крики стали зародком труженої пісні.

Вона не була простою забавкою чи розвагою. В загальній праці вона об'єднувала зусилля робітників, надавала їм гармонійности, ритмічної складности та доладности. Вона була, виходить, засобом організації колективного зусилля. Таке значіння вона має й тепер.

В пісні бойовій, яка розвинулась пізніш, організаційне значіння виступає з иншим відтінком. Вона співалась, звичайно, перед боем, і утворювала для нього єдність настрою, звязок колективного почування, основну умову одностайної, гармонійної дії в бою. Це, так-би мовити, попередня організація сил колектива для майбутнього тяжкого для нього завдання.

Другий корінь поезії—це міт; він же й початок знання взагалі.

Спочатку слова вказували на людські вчинки; але тільки цими-ж словами люде могли передавати один одному про явища й події зовнішньої природи, її стихійних сил. Таким чином, у кожному, навіть, найелементарнішому оповіданні чи опису, природа неминуче олюдинювалась; чи мова мовилась про тварину, про дерево, про сонце або місяць, про річку чи струмок; скрізь виходило так, немов би справа тут про людину: сонце „йде“ по небу, ранком „устає“, ввечері „спати йде“, взімку „слабує, худне“, на весні „очунює“ і т. под. Це мимовільне перенесення розумінь з людського на стихійне зветься „основною метафорою“. Без неї мислення не змогло би почати свою роботу що до позалюдського світа, який її оточує,—не утворилося-б пізнання.

Згодом мислення потроху переймало поріжнення між собою й зовнішнім оточенням, звільнювалось од основної метафори, особливо після того, як виробились назви для річей. Але по суті й тепер ще воно не так то від неї вільне. Навіть саме слово „світ“ єсть один з її рештків, бо воно вказує, власне, на громаду (общину), колектив людей. А в поезії роля основної метафори ввесь час була й полишається величезною: олюдинення природи—головний поетичний засіб.

Отже, в міті спочатку не було ніякого домислу. Коли батько передавав дітям те, що сам довідався про змінливу долю сонця в його роковому циклю, ця первісна астрономічна лекція неминуче набувала вигляду оповідання про пригоди людини могутньої й доброї в боротьбі з ворожими силами, які то відходять перед нею, то завдають їй поразок і ран, що знесилюють її і т. под. Звідси згодом розвивався який-небудь поетичний міт, у вавилонян про героя Гільгамешу, у греків— про Геракла. Коли людина розказувала иншій, менш досвідченій, про те, що мертві тіла не на користь живим людям, розносять хвороби, які ведуть до знесилення й навіть

смерти, виходило оповідання про нелюдяних мертвяків, про їхню ворожнечу до живих,—те, з чого згодом склався міт про вампірів чи упірів. Тоді це була єдина можлива форма передачі знання в громаді.

Поезія, проза, наука — все це було неподільно злито в невиразному зародку, яким був первісний міт. Але його життєве розуміння, його значіння—для громадянства видається цілком виразним; це, знов таки, знаряддя організації соціально-трудового життя людей.

Для чого збирають і передають од покоління до покоління знання людей про них самих, про життя, про природу? Для того, щоби з цими знаннями погоджувати, відповідно їм направляти й сполучати, взагалі—щоб на їх основі організувати практичні зусилля людей. Первісний сонцевий міт—опис зміни діб року—давав необхідні керуючі вказівки для циклу рілничих робіт, а також для полювання, рибальства, для всіх тих, організація яких спирається на пляномірний переділ праці по сезонах, на „орієнтовку в часі“. Міт про мертвяків давав указівки для керування гігієнічними засобами що до трупів, напр., закопувати їх глибоченько, далі від осель і т. под. Знання примітивне, поетичне відігравало в тодішній практиці таку-ж організуючу роль, як новіші достеменні (точні) науки—в сучасному виробництві.

III.

Чи змінялось з того часу по суті життєве значіння поезії?

Пригадаємо, чим були поеми Гомера, Гесіода для стародавньої Греції: найважливішим виховуючим засобом.—А що таке виховання? Це—основна організаційна робота, що вводить нових членів до громадянства.

Людський зародок оброблюється й підготовляється в такому напрямку, щоби бути придатною, живою лан-

кою (кільцем) системи громадських звязків, щоб зайняти своє місце й виконувати своє діло в загальному соціальному процесі. Виховання організує людський колектив таким же робом, як навчання шиккування, дисципліни та бойових засобів організує армію.

Наші теоретики, що мистецтво вважають, згідно з аристократичною й почасти буржуазною традицією, „за прикрасу життя“, за свого роду розкіш у ній, не розуміють, оскільки вони самі собі перечать, коли в той самий час визнають за мистецтвом виховуюче, себ-то власне практично-організаційне значіння.

Існує дві буржуазних теорії— „чистого мистецтва“ та „громадянського мистецтва“. Перша каже, що мистецтво повинно бути ціллю само для себе, повинно бути вільне від інтересів і змагань практичної боротьби людськості. Друга гадає, що воно повинно проводити в життя поступові тенденції цієї боротьби. Обидві теорії ми можемо відкинути, раз дійдемо того, що єсть мистецтво насправді в житті людськості. Воно організує її сили зовсім незалежно від того, чи ставить собі громадянські завдання, чи не ставить. Нема потреби навязувати їх мистецтву,—це стане для нього перешкодою, непотрібною й шкідливою для художности: найбільш гармонійно організувати живі образи художник здатний тоді, коли робить це вільно, без примусу і вказівки. Але недоречно також забороняти мистецтву брати мотиви політичні, соціально-бойові: його зміст—усе життя, без обмежень і заборон.

„Найчистішою“ галуззю поезії уявляється лірика, мистецтво особистих настроїв, переживань, почуття. Здавалося-б, кого і що може воно соціально організувати?

Коли-б лірика висловлювала тільки особисті перечування художника, і більш нічиї, то вона не була-б нікому, крім нього, зрозуміла й цікава,—не була-б мистецтвом. Сэнс її в тому, що вона відтворює загальний для багатьох людей тип настроїв, схожий

і споріднений зв'язок душевних відрухів. Розкриваючи й вияснюючи людям це загальне, поет невидимо поєднує й зликовує їх єдністю взаємного розуміння в сфері почуття, тим „співчуттям“, яке він у всіх них збуджує. І в той самий час поет виховує цей бік їхньої душі в одному для них напрямку, що поглиблює й поширює їхнє душевне сусідство, тривалість їх зв'язку, групового, класового, соціального. А це підготовлює й розвиває можливість докладних, погоджених вчинків, тобто, й тут, як було раніш зауважено в приводу бойової пісні, мова мовиться про деяку попередню організацію сил колектива для всіляких проявів його спільного життя, спільної боротьби.

А та поезія, що змальовує, описує життя, як епос, драма, роман, — та своім організаторським значінням подібна до науки, і надається до керівництва, на основі попереднього досвіду, в утворенні взаємних відносин поміж людей. Так, епічні поеми дають живі образи масових вчинків, зв'язку в нїх поміж „героями“ чи провідарями та „юрбою“, що за ними йде, боротьби й примирення колективних народніх сил та инш. Більшість романів, і власне їхній романичний бік, уявляють розв'язання на конкретних прикладах одного й того-ж типа завдань: як із чоловічих і жіночих індивідуальностей, при різних умовах, утворюються елементарні організації в формі сім'ї; а потім — як взагалі відбувається пристосування різних індивідів до людей, що їх оточують, до соціального осередку. Драма дає в дії організаційні конфлікти і їхнє розв'язання і т. д. У наш час поезія, і взагалі красне письменство, принаймні, для міського населення чи не найбільш розповсюджений і значний засіб виховання, себ-то, приведення особи в систему соціальних зв'язків.

IV.

Сучасне громадянство поділяється на класи. Це

колективи, роз'єднані багатьома життєвими суперечностями, а тому такі колективи, які організуються окремо, неоднаковими засобами, один проти одного. Природньо, що й їхні організаційні знаряддя, тоб-то ідеології, різні, окремі, багато в чому не тільки не сходяться, але просто несумісні поміж собою. Це тичиться й поезії; в громадянстві класовому вона також класова: дідицька, селянська, буржуазна, пролетарська.

Це, звичайно, в жоднім разі не треба розуміти так, що поезія захищає інтереси того чи иншого класу: так иноді буває, але порівнююче рідко, спеціально в політичній, у громадянській поезії. Взагалі-ж її класовий характер лежить далеко глибше. Він полягає в тому, що поет стоїть на точці погляду певного класу: дивиться його очима на світ, думає й почуває саме так, як цьому класові, по його соціальній природі, властиво. Під автором-особою криється автор-колектив автор-клас; і поезія—частина його самосвідомости.

Автор-особа, може, й зовсім не думає про це, може, зовсім не підозріває цього. В самих творах часто нема ніякої прямої вказівки на їхнє класове походження, ніякої згадки про це. Ось, наприклад, лірика Фета. Це красива поезія, в якій витончено звязуються прояви життя природи з витонченими відрухами душі самого поета, здається з першого погляду зразком „чистого мистецтва“, що так далеко від якої-будь соціальної підкладки. І, одначе, ще коли в Росії не було марксизма, були люде, яким впадало в око, що це „барская“ поезія. „Барская“, себ-то поезія дідичів, яку спородили настрої, умовини, форми життя й думки певної верстви-класу нашого краю. І це дійсно так.

Те глибоке, цілковите відцурання од всяких матеріальних, економічних, прозаїчних турбот, яким перейнята лірика Фета, було можливим тільки для суто-барських, дідицьких елементів, що все більш і більш од-

ривалися від виробництва. Навіть буржуазія, що тоді розвивалась, заклопотана зиском та конкуренцією, перейнята діловою атмосферою, не могла так культивувати витончені відчуття й почування;— а крім того, як клас більш міський, вона не була здатна настільки розуміти, так чутливо захоплювати природу, як сільські землевласники-дідичі. І нетрудно бачити, що ця поезія повинна була, насправді, являтися організуючою силою для дідицької верстви-класу, що вже тоді 'свій час переживала, але, звичайно, не хотіла сходити з історичної сцени, і енергійно обстоювала свої інтереси. Вона не тільки об'єднувала представників панства в певній спільності настроїв, але разом з тим посередньо протиставила їх решті суспільства, збільшуючи, таким чином, їхнє злучення. Вона зміцнила в них свідомість своєї духовної переваги над іншими верствами суспільства і, виходить, права на привілейований стан; вона немов би казала їм: „ось які ми естетичні, високі істоти, оскільки ніжні й витончені в нас душі, оскільки шляхетна наша культура“. І звідси, само собою, виходило намагання твердо й одноставно боронити цю культуру, тоб-то, очевиднож, її ґрунтовні умовини, матеріальне багатство й пануюче становище.

В класовому громадянстві поезія не може бути позакласовою, але з цього не виходить, що вона належить у кожному випадку одному певному класові. В поезії, напр., Некрасова є й палка оборона інтересів селянства на підставі глибокого співчуваючого розуміння його життя, і яскравий вираз змагань, думок, почувань розвиненої, але стиснутої старим устроєм у цьому розвитку міської інтелігенції, до якої Некрасов належав по своїй діяльності, і безсумнівні рештки психології дідицької верстви, з якої він виріс. Це поезія мішано-класова. Такою і в наш час переважно буває демократична поезія: селянсько-інтелігенська, робітничо-селянська, робітничо-селянсько-інтелігенська;

це було-б легко показати на багатьох наших найновіших поетах із народа.

Пролетаріатові потрібна, звичайно, не така, а чисто класова, пролетарська поезія.

V.

Характер пролетарської поезії визначається основними життєвими умовами самого робітничого класу: його становищем у виробництві, його типом організації, його історичною долею.

Пролетаріат єсть клас трудящий, клас, що його експлуатують, що бореться, розвивається. Це—клас, скупчений масами по містах, і якому властива товариська форма співробітництва. Всі ці риси конечно відбиваються в його колективній свідомості—в його ідеології, отже, і в його поезії. Та не всі вони в одній мірі виділяють пролетарську поезію, відокремлюють її від усякої іншої.

Праця, експлуатація з боку пануючих класів боротьба проти її, змагання до поступу,—чи відрізняють ці риси пролетаріат од найбільш незаможного селянства, од нижчих верств трудячої інтелігенції? Очевидячки, ні; вони властиві й цим грудам; вони споріднюють їх з робітничим класом. Ці групи раніш, ніж пролетаріат, могли створити свою поезію, і в своїх перших кроках по шляху поетичної творчості він, натурально, добувається до них. Тут його спроби мають ще характер не виразно-класовий: поезія революційно-демократична. Ось, напр., красива пісня, написана молодим робітником, Алексеем Гмирьовим, що загинув кілька літ тому на засланні.

А П А Я.

Мы идем навстрѣчу Солнцу. Мы идем,
И свободѣ пѣсю адую поем.

Алым звоком над землею гудит она,
 Пробуждая, ужасая, как война.
 И сзывая гордых сердцем и душой,
 Мощно льетси наша пѣсня над землею.
 Мы идем навстрѣчу Сонцу, мы идем
 И свободы знамя алое несем.
 Кровью Солнца мы окрасили наш стяг,
 И горит он, побѣждая вѣщій мрак.
 Креп о павших—стяга чорное древко.
 Хорошо нести нам знамя и легко.
 Мы идем под алым стягом, мы идем
 С алой пѣснею, алым солнечным путем.
 Труден путь наш, полный терній и смертей;
 Но зато он самый алый из путей.
 Длинен путь наш, непрерывный, вѣковой;
 Но зато он самый чистый и прямой.
 Нас немного, нас немного; но в пути
 К нам применут борцов миллионы, чтоб нести
 Наше бремя, наше знамя, волю, кровь!
 Мы безумны, но бессмертны, как любовь.
 Так долой же плач и отдых у могил.
 Дальше, дальше, всё это Солнце полюбил!
 Мы идем навстрѣчу Сонцу, мы идем
 И поем, и знамя алое несем.

Тут, крім особи автора, нема нічого такого, що
 робило-б цю пісню власне пролетарською. Вона
 могла-б, однаково з робітниками, захоплювати й звя-
 зувати в революційному запалі як колишніх борців пе-
 редової інтелігенції—народовольців, так і селянських
 борців за землю і волю. І такою е переважаюча части-
 на старої революційної поезії, чи вона йшла з інтелі-
 генського, селянського, а чи робітничого осередку.

VI.

Що по суті відрізняє пролетаріят од інших де-
 мократичних елементів—це його особливий тип праці
 й співробітництва.

Найглибший розрив пройшов через трудящу при-
 роду людини в ті часи, коли „мозок“ одділився від

„робочих рук“, „керування“ од „виконання“, коли один став думати, вирішати за інших і показувати їм, а інші — робити те, що він скаже і як він скаже. Це було відокремлення організатора від виконавця, початок влади-підлягання. Одна людина стала другий вищою істотою, і зародилось почуття божеської пошани. На цій підставі почав розвиватися релігійний світогляд; а до того його не було і бути не могло, бо стихійна природа своїми грізними силами викликала в людині звірачий жах, але не „страх Божий“, острах перед могутніми ворогами, але не думку про якісно вищих діячів, поєднану з покорою і схилянням перед ними, — без чого нема релігії. Авторитарне співробітництво, разом з тим, як воно зростало й поглиблювалось, проймає всю свідомість людей духом авторитета: вся природа була підневолена владникам-організаторам-божествам, кожному тілу дано керownika — душу і т. д.

Самим характером своєї роботи організатор, дійсно, тип якісно вищий, а виконавець — нижчий: в одного — ініціатива, розміркування, спостереження, контроль, для чого вимагається й досвід, і знання, і напружена увага; в другого — механічне виконання, для якого всіх цих даних не вимагається, а потрібна пасивна дисципліна, безоглядна слухняність. Рабові, кріпакові, салдатові армії стародавнього деспота мізкувати при виконанні його діла нема чого, і навіть шкідливо: він — живе знаряддя, не більше.

Другий розрив трудящої природи людини — це спеціалізація. У кожного спеціаліста своє завдання, свій досвід, свій особливий, маленький світ: хлібороб знає своє поле, плуг, коняку; коваль — свій горен, димач, молоти; швець — свої шкіри, шила, копили; кожний не може, — а позатим і не хоче знати чужої справи, щоб тим краще зосереджуватись на своїй, тим більше опанувати її. Також іще поглиблюється цей розрив

окремшністю, незалежністю спеціалізованих господарств, які на ринку лише зустрічаються при обміні своїх товарів. Там їхній взаємний зв'язок цілковито ховається під боротьбою всіх проти всіх: покупців із продавцями за ціну, продавців між собою за збут, покупців—за потрібний товар, коли його не стає.

Цей другий розрив трудящої природи виводить на світ індивідуалізм. Людина звикає в думках і почуваннях протиставити себе іншим людям; вона вбачає в собі істоту абсолютно окрему, з інтересами цілком окремими, незалежну від громадського оточення в змаганнях і вчинках, самостійно-творчу. Індивідум, особисте „я“ для неї—центр світогляду і світовідчуження; свобода цього „я“—вищий ідеал.

Обидва розриви трудящої природи проходять через усю свідомість старих князів, отже—й через їхню поезію. Поезія доби суто-авторитарної—феодалізму—наскрізь перейнята духом авторитарності; її міти й поеми, як, напр., книга Битія в євреїв, Іліада й Одиссея у греків, Магабгарата в індусів, білліни і „Слово о полку Ігореві“ в руських¹⁾, зводять весь хід життя, ланцюг його подій, до діяльності богів, героїв, царів, провдатів; лірика—яскравий приклад її псалми Давида—відчуває природу, як прояв божественної волі, перейнята моцьбою й ніжністю.

В поезії буржуазного світу панує індивідуалізм: там осередком є особа, її призначення, її переживання; поема, роман, драма змальовують її сутини з воднішим світом, її відношення до інших людей і до природи, її боротьбу за щастя чи кар'єру, її творчість, перемоги, поразки; лірика також уся зводиться до інди-

¹⁾ Шановний автор цієї статті забув, що українське походження „Слова“ виявлено такими знавцями останнього, як Максимович і Потебня, або ж просто Росію розуміє в царському масштабі.

Пер.

відуальної психології, до душевних відрухів і настроїв окремої особи: її суб'єктивне відчуження природи, її радощі, запечалення, мрії, розчарування, полове кохання, з її стражданнями й захопленням,—отаким зміст цієї лірики.

Треба зауважити, що поезія буржуазного світу заховує та й чимало від авторитарної свідомості, бо буржуазне суспільство не проти тих багатьох елементів авторитарного співробітництва, влади-підлягання. Крім того, різноманітність буржуазних груп—капіталісти великі й дрібні, вища інтелігенція, землевласники відсталі й поступові, біржові спекулянти, рентьєри, тощо,—разом з різними перемішуваннями та свого роду паруваннями цих груп, природньо, приводить до різноманітності форм і змісту їхньої поезії, хоча основний тип зостається спільний.

VII.

В машиновому виробництві вперше відбувається зростання до купи основних розривів трудящої природи. В ньому „робочі руки“ не просто руки, робітник—не пасивно-механічний виконавець. Він підлягає, але він і керує „залізним рабом“, машиною. Що складніша, що більш довершена машина, то більше праця помагає в нагляді й контролі, в обміркуванні всіх боків та умов її роботи, у втручаннях тільки тоді, коли це треба, в її рухи; а часами при неминучих її забаганках і безладді потрібно якомога швидче розумом схопити все те, що відбувається, виявляючи ініціативу й рішучість у вчинках. Все це основні й типові риси організаторської праці, і з ними також звязана вимога певного знання, інтелігентности, здатности до напруженої уваги—прикмет організатора. Але залишається ще безпосереднє фізичне зусилля, разом з мозком працюють руки.

В той же час і спеціалізація перестає різко поділяти робітників, — вона з них переходить на машину; праця при різних машинах у своєму основному, „організаторському“ змісті дуже схожа. Завдяки цьому, додержується звязок і взаємне розуміння при роботі гуртом, можливість допомагати одне одному порадою й ділом. Тут утворюється та товариська форма співробітництва, на якій потім пролетаріят будує всі свої організації.

Вона й характеризується тим, що організаторська праця злита в одно з виконавчою. Але як організатором, так і виконавцем тут єсть не окремі особи, а колектив. Справи спільно обмірковуються й рішаються, спільно виконуються; кожний бере участь у виробці колективної волі і в її здійсненні. Тут організованість досягається не владою-підляганням; замість них товариська ініціатива й керування з боку всіх, товариська дисципліна з боку кожного.

Зародки товариського співробітництва були й раніш; але в наш час воно вперше стає масовим і виступає, як оснoвний тип організації для цілого класу. Воно поглиблюється з розвитком вищої техніки, воно поширюється, як тільки починають скупчуватись пролетарські маси в містах, як відбуваються їх концентрації в величезних підприємствах.

Це скупчування пролетаріату в містах і на заводах має величезний і складний вплив на його психіку. Воно допомагає розвиватись усвідомленню того, що в праці й боротьбі з стихіями та життям особа—тільки ланка великого ланцюга і, взята окремо, була-б цілком безсилою іграшкою зовнішніх сил, нежиттєздатним клаптиком тканини, відрізанім од могутнього організма. Особисте „я“ приводиться до його дійсних розмірів і належного місця.

Але-ж із цим скупчуванням по містах і заводах звязано надто болісне відлучення від природи. Вона являється

пролетаріатові, як сила виробництва, а не як джерело різномаїтих жвавих вражіннь. Тим часом утіхи й розваг городське життя дає йому мало, не так як пануючим класам; і тим більший його потяг до живої природи, який навіть у сум по ній переходить. Це—також один із мотивів його незадоволення, його боротьби за нові форми життя.

Товариське співробітництво—не готова форма, вона перебуває в розвитку, скрізь на різних ступнях; а товариська свідомість йде слідом за ним, проте відстаючи від нього неминуче. Це основна лінія путі пролетаріата; але вона далеко ще не наблизилась до свого закінчення навіть по краях найбільш передових. Закінчення буде дано в соціалізові, який є не що инше, як товариська організація всього життя суспільства.

VIII.

Дух авторитета, дух індивідуалізма, дух товариства—три послідовних типи культури. Пролетарська поезія належить до третьої вищої фази.

Дух авторитета їй чужий, вона не може не бути йому ворожа. Пролетаріят—клас підлеглий, але він бореться проти цієї підлеглости. Ось вірші, взяті з робітничої газети і присвячені одному з політичних проводарів пролетаріата:

Расшатан до основ весь буржуазный строй,
И мир, захваченный красиво-смѣлым риском,
Слѣдит заволнованно за генія игрой,
Чтоб апплодировать при выигрышѣ близком.
Мир ждет конца, чтоб мог торжествовать
Паденіе гнилых, отживших вѣкъ строеній,
Чтоб эру новую свободных дней начать
И увѣнчать в вѣках все побѣдившій геній.

Робітник, чи не робітник писав це, ясно, що весь основний лад почувань і думок тут не пролетарський.

Колектив, який працює, колектив, який бореться, не може не цінити своїх провідарів-організаторів, — але саме як виразників спільних завдань, спільної волі самого колектива, як представників його спільної сили. А змальовувати велику світову драму нашої доби, як рисовиту, азартну гру, яку мистецьки провадить геній проти інших політичних грачів, при чому „світ“, себ-то маси тільки „занепокоєно стежать“ за нею, щоби потім обдаровувати оплесками й укороновувати переможця — це суто авторитарне, чого доброго навіть придворне розуміння життя.

Так же неперичетний пролетаріата дух індивідуалізму, що скрізь у центрі ставить особисте „я“.

„Был всегда я гордым, был всегда мятежным,
Улыбался горю, гнал унынье прочь,
Был всегда веселым, радостно-безбрежным,
Не пугала душу призраками ночь.
Был всегда спокойным, сдержанным и смѣлым,
Солнцем опянялся, Солнцу пѣсни пѣл,
Не боялся муки за святое дѣло,
И в идеѣ яркой, как в огнѣ, горѣл.

.....
И всегда я прямо, горделиво, ясно,
Шел навстрѣчу правдѣ с бодрою душой.
Не считаясь с „трудно“, „тяжко“ иль „опасно“!
Жил я, упиваясь вольною борьбой...“ і т. д.

Не випадково перший заголовний вірш цього твору, який взято також із робітничої газети, позичений майже весь у звідома буржуазного поета, як і чимала доля образів у наступному. Тут в основі нема колективно-творчого „ми“, а є старе, на собі зосередковане „я“, що ніяк із себе не налюбуює. Звичайно, й це — не пролетарська поезія.

Пролетаріят — клас дуже молодий, а його мистецтво ще в стадії дитинства. Навіть у політиці, де його досвід більший, мільйони пролетарів Німеччини, Англії, Америки йдуть на поводу в буржуазії; тим легче

Їде повинно траплятися з поетами-пролетаріями. Але як там ми повинні одверто заявити: „це не пролетарська політика“, так тут голос товариської критики повинен твердо упіснути: „це — не пролетарське мистецтво“.

Досі ще поезія робітників часто, аж надто, напевно, здебільшого — не робітничя поезія. Справа не в авторі, а в точці погляду. Поет може й не належати економічно до робітничого класу; але коли він глибоко зжився з колективним життям, дійсно й щиро перейнявся змаганнями, ідеалами, його засобом думати, радіє радощами і страждає його стражданнями, — словом, злився душею з ним, — то він здатний стати художнім виразником пролетаріята, організатором його сил і свідомости в поетичній формі. Звичайно, це може траплятися не часто; і в поезії ще менш, як у політиці, пролетаріятові треба числити на союзників, що приходять з-окола.

ІХ.

Малецький вірш у прозі робітника-поета й економіста:

Г У Д К И.

Коли вранішні гудуть гудки на робітничих околицях, це зовсім не заклик до неволи, це пісня майбутнього.

Ми қолись працювали в бідних майстернях, і починали працювати ранками не в один час.

А тепер уранці у вісім годин кричать гудки для цілого мільйона.

Цілий мільйон бере молот в одну і ту-ж мить.

Перші наші удари гремлять разом.

Про що-ж співають гудки?

Це вранішній гимн єдності.

(„Поезія робочого удара“ А. Гастева — И. Дозорова.)

Це—лірика, але не лірика особистого „я“. Для робітника, як окремої особи, гудок, звичайно, нагадування про під'яремну працю, іноді майже знаряддя муки. Але для колектива, що росте, це—інше. „Суб'єкт“ поезії, дійсний її творець, що висловлює себе через поета, не той, що раніш, і не те зустрічає в житті. Це—дух товариства.

ГРЯДУЩЕМУ.

Я послушал эти пѣсни близких, радостных вѣков
В гулком вихрѣ огнеликих, необ'ятных городов.
Я слышал эти пѣсни золотых грядущих дней
В шумѣ фабрик, в криках стали, в злобном шелестѣ ремней.

Я смотрѣл, как мой товарищ золотую сталь ковал,
И в тот миг зари грядущей лик чудесный разгадал.
Я узнал, что мудрость міра—вся вот в этом молотѣ,
В этой твердой и упорной и увѣренной рукѣ.
Чѣм сильнѣе звонкій молот будет бить, дробить, ковать,
Тѣм свѣтлѣе будет радость в мірѣ сумрачном сѣтя.
Чѣм проворнѣй будут двигаться приводы, шестерни,
Тѣм плѣнительнѣй и ярче загорятся наши дни.
Эти пѣсни мнѣ пропѣли миллионы голосов,
Миллионы синевлузых, сильных, смѣлых кузнецов.
Эти пѣсни—звон мятежный, властный, красный, ясный звон,
Он вѣщает всѣм, что кончен долгой ночи мертвый сон.
Эти пѣсни—зов могучій к солнцу, жизни и борьбѣ.
Это вызов гордый, гнѣвный—злобной, тягостной судьбѣ.

(В. Кириллов, журнал „Грядущее“, № 1, 1913, Прг.)

Тут і „я“ поета на сцені; але воно свідоме своєї ролі й свого місця; воно виступає для того, щоби вказати на справжнього первісного творця цієї поезії—колектив, на дійсну основну творчу силу—організовану працю. І поет не зупиняється на стадії, чисто бойової ударно-революційної свідомості пролетаріята—як це буває з більшою частиною нинішних початкуючих робітничих поетів. Воно одно не дає пролетарської поезії,—адже-ж дух бойового товариства властивий і салда-

там. Поет іде далі і глибше розкриває культурно-трудова свідомість свого класу: „Чѣм сильнѣе звонкій молот будет бить, дробить ковать,... чѣм проворнѣй будут двигатся приводы, шестерни...“,—тим швидше займеться Зоря, тим ближче царство Прийдешнього. В боях—перемога над ворогами; але тільки в розвитку праці, в розвитку сили виробництва—здійснення соціального ідеала.

Х.

Дослідувачеві необхідна реальна точка підпори. В тяжкому становищі перебували ми (тоді ще не багато було пропагандистів ідеї пролетарського мистецтва, поки нам доводилось говорити про те, чого не щастило ще на ділі знаходити, про що ми могли-б твердо й упевнено сказати: „ось, оце справжнє пролетарське мистецтво; по цьому зразку можете міркувати, з цим можете порівнювати“. І я не можу не навести того твору, який для мене особисто вперше став за таку точку опори.

В газеті „Правда“, чи в одній з її метаморфоз за 1913 рік, було надруковано невеличкого вірша Самобитніка

НОВОМУ ТОВАРИЩУ.

Вихрь крутящихся колес,
Пляска бѣшеных ремней...
Эй, товарищ, не робѣй!
Пусть гудит стальной хаос,
Пусть им взято море слез,
Много сгублено огней—
Не робѣй!

Ты пришел от мирных рос,
Свѣтлых рѣчок и полей.
Эй, товарищ, не робѣй!
Здѣсь безбрежное слилось,
Невозможное сбылось...
На зарѣ грядущих дней—
Не робѣй!

Наше счастье поднялось
По верхам сѣдых гребней...
В царствѣ скорби и тѣней
Солнце мощное зажглось,
И горит оно сильнѣй—
Не робѣй!

Словно каменный колос,
Стажь у бѣшеных ремей...
Пусть сильнѣе шум колес,
В цѣль еще звено вплелось,
Рать сомкнулася плотнѣй—
Не робѣй!

Діло не в художности твору: в ньому є безперечний і сильний талант, талант, що, одначе, не зовсім ще розвився, і форма могла би бути більш довершена. Але дивує чистота змісту; ледве чи можливо в більшій степені по-пролетарському почувати й думати.

Діло діється за старого ладу. На завод найнявся новичок, просто з села, вчорашній селянин. Що він для давнього, спокоєвничного робітника? Конкурент, і притому найбільш невідгидний: він збиває платню, завдяки низькому рівню потреб і невмінню навіть постояти за себе, не те що обороняти спільні інтереси; про них він іще нічого не тамить. Думка його туга, почуття вузькі, обмежена воля, мізерний його світогляд. І трудно числити на нього, коли сьогодні-завтра будуть потрібні дружні товариські виступи.—Але гляньте, як поставився до нього, випадкового, ще чужого заволоки, його товариш-поет.

З якою лицарською увагою, з якою ніжною дбайливістю він підбадьорує плохого новичка і вводить в незнайомий, незрозумілий, чудний, навіть страшний для нього світ! З якою простотою й силою, в стислих словах, але яскравих образах, поет розказує йому все, що йому треба знати й відчувати, щоби стати товаришем серед товаришів: і величню картину титаничних сил „хаоса криці“ теперішньої техніки, і гірку правду „про море сліз“, якого коштувала вона людяності, і радіс-

ну вість про „могутнє Сонце“ великого ідеала, про горде щастя спільної боротьби. Ніжно згучить згадка про чудову далеку природу, „тихі роси, світлі річки, поля“ як сумує за нею серце пролетаря серед каменю і заліза, і як рідко приступна йому радість побачення з нею! Але всього досягне в своєму зростаючому, неухильному, неминучому зусиллі колективно-творча воля... Упевненістю нерemoжців згучить кінечний акорд:

В цѣпъ еще звѣно вплелось,
Рать сомкнулася плотнѣй—
Не робѣй!“

Це—висвячення нового брата на лицарство соціалістичної ідеї.

Хіба поет—не організатор свого класу?

Пролетарська поезія ще в зародку. Але вона розвив'ється. Вона необхідна того, що робітничому класові необхідна повна суцільна самосвідомість, і поезія— частина її.

Вона ще в дитинстві. Але й коли вона виросте, пролетаріят не буде жити самою нею. Він—законний спадкоємець всієї минулої культури, наслідник і всього кращого, що він знайде в поезії феодального й буржуазного світу.

Але йому треба взяти цю спадщину так, щоби не підлягати духу минулого, що в ній панує, як це часто густо досі буває. Спадщина не повинна панувати над спадкоємцем, а повинна бути тільки знаряддям в його руках. Мертве повинно служити живому, а не стримувати, не сковувати його.

І для цього пролетаріятові потрібна своя поезія. Щоби не підпасти під чужу поетичну свідомість, сильну своєю багатоміковою дозрілістю пролетаріятові треба мати свою поетичну свідомість, неодмінну в своїй

ясності. Ця нова свідомість повинна розвернутись, і охопити все життя, світ увесь творчою єдністю.

Хай же росте й дозріває пролетарська поезія, і хай вона учить робітничий клас бути тим, на що його призначила історія: борцем і руйначем тільки з зовнішньої необхідности, творцем—по всій своїй природі.

ПРО ХУДОЖНЮ СПАДЩИНУ.

Два велитенських завдання стоїть перед робітничим класом у сфері мистецтва. Перше—самостійна творчість: визнати себе й світ у гармонійних живих образах, організувати свої духовні сили в художній формі. Друге—одержання спадщини: опанувати скарб мистецтва, який було створено минулим, зробити своїм усе велике й прекрасне в них, не підкоряючись духу буржуазної й феодальної громади, що в останніх позначилася. Це друге завдання не менш тяжке, як перше. Розглянемо загальні способи його вирішення.

I.

Людина, що вірить, що серйозно й уважно вивчає чужу релігію, наражається на небезпечність перейняти її собі, або засвоїти з неї що-небудь еретичне з точки погляду своєї віри. Наприклад, учені християне, дослідувачі буддизму, траплялося не раз, сами робилися цілком буддистами, або прихильниками морального вчення буддизму, але бувало й навпаки. А, скажемо, ті-ж релігійні системи вивчає вільний мислитель, що в усіх вірах бачить прояв поетичної творчості народів; це—не повна істина, але частина її. Чи загрожує йому така небезпека, як віруючому вченому? Звичайно, ні. Він може з

взличезним захопленням перейматися красою і глибиною вчень, що підкорили собі сотні мільйонів людей; але він переймається ними не з релігійної, а з іншої, вищої точки погляду. Зорганізоване в буддизм і велике багатство думки й почуття дасть його серцю й розуму, напевно, більш, як розуму й серцю вченого християнина, що, вивчаючи, не може здихатись затаєного опору власної віри, котра бореться проти „спокуси“ чужої; але власне спокуси стати віруючим буддистом для вільного мислителя тут не існує, бо не такий механізм його свідомости, що по-своєму переробляє релігійний матеріал.

І християнин, і вільний мислитель переймаються буддизмом „критично“. Основне-ж поріжнення полягає в самому типі їхньої критики, в її засадах — „критеріях“. Віруючий не стоїть вище від об'єкта свого вивчення, а приблизно на одному рівні з ним. Він критикує з точки погляду своєї догми та свого почуття, шукає суперечностей у чужих мітах, культурі, моральних одкровеннях і, зустрічаючи ці суперечности, нездатний оцінити часто затаєну за ними поетичну чи життєву правду; а як що перейметься нею, то приплатиться суперечністю з самим собою — „вкинеться в спокусу“. Для нього буддизм не може стати за культурну спадщину нерідного світу; а коли він співчуваючи перейметься цією вірою — вона підкорить його і примусить одмовитись од попередньої.

Трохи краще показує справа для завзятого атеїста, представника поступової, але не цілком розвиненої буржуазної свідомости, який у всякій вірі вбачає тільки забобони та ошукання. Це „віруючий навиворіт“; він лише настільки вище за релігію, щоби відкинути її, але не настільки, щоби її зрозуміти. Для нього вона теж не спадщина; а в гіршому випадку й спокуса, — як що він відчує, що вона не тільки ошукання й забобони, але не зрозуміє, що-ж саме.

В иншому стані наш вільний мислитель, представник вищого рівня, дійти якого здатна буржуазна свідомість. Його розуміння релігійної творчости, як народньо-поетичної, дозволяє йому, в межах цієї точки погляду, цілком вільно й безсторонньо оцінювати річ. Для нього не буде тяжкою внутрішньою суперечністю побачити, що, напр., глибиною ідей закони Ману стародавніх арійців індусів стоять багато в чому вище за стародавнього й найновішого християнства, а їхнє відношення до смерті, яке позначилося в погребних обрядах, шляхетністю, величчю й красою далеко обігнало християнське. Він, вільний од релігійної свідомости взагалі, і що провадить боротьбу проти неї скрізь, де вона затемнює думку і переинакшує волю людей, в н у той же самий час спроможний зробити для себе й для інших усі релігії коштовною культурною спадщиною.

Відношення пролетаря до всієї культури минулого, культури світа буржуазного й світа феодального має такі-ж самі щаблі. Спочатку вона для нього просто культура, культура взагалі; иншої по суті він собі й не уявляє; він сам стоїть цілком на її рівні. В її науці й філософії можуть бути помилки, в її мистецтві неправдиві мотиви, в її моралі й праві—несправедливости; але все це для нього не звязано з її істотою, це її помилки, відхилення, недовершенства, які поступ її повинен виправити. Як що-ж потім він помічає в ній „буржуазність“ та „аристократизм“, то він розуміє те й друге лише в змислі оборони інтересів пануючих класів, оборони, що фальсифікує культуру; самі методи й точка погляду цієї культури—її суть—стоїть для нього по-за сумнівом. Він не може зрушити з її ґрунту, і намагаючись засвоїти „те, що в ній є гарного“, не забезпечений проти неї навіть остільки, оскільки забезпечений од спокус християнства буддист чи брамініст, що його вивчає, і навпаки. Він і переймається

старими способами думати й почувати, всім збудованим на них відношенням до світу. Своя, пролетарсько-класова точка погляду затримується в нього лиш там і постільки, де й поскільки досить виразно і досить владно говорить голос класового інтересу. Коли нема такої виразности й переконаности, а життєве питання тяжке та складне, особливо коли останнє ще нове, воно вирішається не самостійно: або береться готове чуже вирішення з соціального осередку, що його оточує, або навіть класовий пролетарський інтерес освілюється й береться з чужої точки погляду. Те й друге яскраво виказало себе у відношенні робітничої інтелігенції європейських країн до світової війни, коли вона загорілась: одні, майже не думаючи, пішли за хвилику патріотизму, інші зуміли „усвідомити“, що вищі інтереси робітничого класу вимагають єднання з буржуазією для оборони та врятування батьківщини і виробництва її; бо „загин того й другого відкинуло-б робітничий клас і всю цивілізацію далеко назад.“

На цьому грандіозно-жорстокому досвіді цілком вияснюється, що при невироблености свого світовідчужання, своїх способів мислення, своєї всеосяжної точки погляду, не пролетарь опановує культуру минулого, як свою спадщину, а вона опановує його, як людський матеріал для своїх завдань.

Коли пролетарь, пересвідчившись у цьому, стане за голе анархичне відкидання старої культури, себ-то відмовиться від спадщини, то він займає позицію наївного атеїста що до релігійної спадщини, але знов-таки, в іще більш погіршеному розумінні; бо обійтись без розуміння релігій буржуазному атеїсту, все-ж, практично можливо, у нього вже є інші культурні підпори, потерпить тільки широкість його думки й розмах творчости. А робітник тоді стає духовно-бідним, щоби протиставити багатій виробленій культурі ворожого табору що-небудь рівнодухе; бо створити цілком наново щось подібне по мас-

штабу він не може. Вона застається чудовим знаряддям і зброєю в руках його ворогів—проти нього. Висновок-зрозумілий. Робітничому класові необхідно знайти, виробити й провести до кінця точку погляду вищу що-до всієї культури минулого, як точка погляду вільного мислителя що-до царини релігій. Тоді стане за можливе опанувати цю культуру, не підкоряючись їй, — зробити її знаряддям будівництва нового життя і зброєю боротьби проти самого-ж старого громадянства.

II.

Початок такому опануванню духових сил старого світу поклав Карл Маркс. Переворот, зроблений ним у царині суспільних наук і соціальної філософії, полягає в тому, що він переглянув їхні основні методи й їхні здобутки з нової, вищої точки погляду—яка й була пролетарсько-класовою.

Десять десятих, коли не більше, не тільки матеріалів для свого титаничного вибудування, але й засобів їх розробки Маркс узяв із буржуазних джерел: буржуазна класична економія, справоздання англійської фабричної інспекції, дрібнобуржуазна критика в Сисмонді й Прудона, та по суті й майже увесь інтелігентський соціалізм утопістів, діалектика німецького ідеалізму, матеріалізм французьких просвітників і Фейербаха, соціально-класові будови французьких істориків і геніальні описи класової психології в Бальзака і т. д., й т. д. Все це виступило в іншому вигляді і склалося в новий звязок, перетворилось у знаряддя будування пролетарської організації, в зброю боротьби проти наування капітала.

Як могло статись таке диво?

Маркс установив, що громада насамперед є організація виробництва, що в цьому основа всіх законів її життя, всього розвитку її форм. Це точка по-

гляду соціально-виробничого класу, точка на шляху до трудящого колективу. Виходячи з неї, Маркс узяв під критику науку минулого і, перевіривши матеріал, перетопив його на огні своєї ідеї, утворив із нього пролетарську свідомість—науковий соціалізм.

Отже, оце спосіб, яким здобутки культурної творчості минулого було перетворено в дійсну спадщину робітничого класу: критична переробка з колективно-трудової точки погляду. Так розумів справу і сам Маркс; не дурно свою головну працю „Капітал“ він назвав „Критикою політичної економії“.

І це стосується не тільки до суспільних наук. У всіх інших царинах так само методом одержання й засвоєння культурної спадщини являється наша критика, пролетарсько-класова.

III.

Розкриємо повніше основу нашої критики—розуміння й суть колективно-трудової точки погляду.

Громадський процес розкладається на три моменти, або, чого доброго, більш вірно, має три бачи: технічний, економічний, ідеологічний. У технічному—суспільство бореться з природою і підкоряє її, тобто організує зовнішній світ в інтересах свого життя й розвитку. В економічному—у відносинах співробітництва й переділу поміж людей—воно само організується для цієї боротьби з природою. В ідеологічному воно організує свій досвід, свої переживання, утворюючи з цього організаційні знаряддя для всього свого життя й розвитку. Виходить, кожне завдання в техніці, в економіці, в царині духової культури, є завдання організаційне, ще й до того соціальне.

Виятків тут нема і бути не може. Хай армія ставить собі за мету руйнування, винищення, дезерга-

нідацію. Але тоді це не є кінечна мета, а за сіб; для чого? для того, щоби реорганізувати світ в інтересах колектива, якому належить армія. Хай індивідуаліст-художник думає собі, що він творить для себе і з себ; але коли-б він дійсно творив тільки для себе, а не організував переживання де-якого колектива, то його творчість нікому, крім нього, і не була-б потрібна, вона тако-ж не залічувалася-б до духової культури, як не залічуються до неї скороминуті й майже неможливі до одолення, хоча-б і красиві мрії сновиддя; і коли-б він творив тільки з себе, не користуючись матеріалом, способами його обробки, втілення й вислову, одержаними з соціального осередку, то він однаково нічого не створив би.

Отже, колективно-трудова точка погляду єсть усе-організаційна, иншою й не може бути точка погляду робітничого класу, який організує зовнішню матерію в продукт—у своїй праці, себе самого в творчий та бойовий колектив—у своєму співробітництві й класовій боротьбі, свій досвід у класову свідомість—у всьому своєму побуту й творчості, і якому історія доручає місію—гармонійно й суцільно організувати все життя всієї людськості.

IV.

Вернемось до нашої першої ілюстрації. Чи може, чи повинен увесь світ релігійної творчості стати культурною спадщиною для робітничого класу, проти якого кожна віра досі вочевидьки служить знаряддям заневолення? Яка йому користь із такої спадщини, що йому з нею робити?

Наша критика дає виразну й вичерпуючу відповідь на це питання.

Релігія є вирішення ідеологічного завдання для певного типу колектива, власне—авторитарного. Це ко-

лектив, збудований на авторитарному співробітництві, на керуючій ролі одних, виконуючій ролі других, на власті-підляганні. Отака була патріархальна родова громада (община), отаке феодальне громадянство, отака кріпацька й рабовласницька організація, поліцейсько-бюрократична держава; такий самий характер має сучасна армія, а в малому масштабі—і міщанська родина; і, нарешті, на власті-підляганні виводить і капітал свої підприємства.

В чому полягає організаційне завдання ідеології? Гармонійно й суцільно організувати досвід колектива, в такій відповідності з його устроєм, щоби одержані культурні здобутки сами були в свою чергу організаційними знаряддями для нього, тоб-то зберегали, оформлювали, зміцняли, розвивали далі даний тип організації колектива. І легко зрозуміти, як все це складається в авторитарному устрою життя.

Цей устрій просто переноситься в царину досвіду й думки.

Всяка чинність, стихійна чи людська, кожне явище стає, як сполучення двох ланок—організаторської, активної волі і пасивного виконання. Всесвіт береться по образу й подобию авторитарного громадянства, з верховним авторитетом, „божеством“ над ним, і при ускладненні авторитарного звязку, з ланцюгом підлягаючих йому авторитетів, одних за одними, нижчих богів, „напівбогів“, „святих“ і т. д., керуючих різними царинами чи сторонами життя. І всі ці уяви пересякаються авторитарним почуттям, настроями: схилянням, покорою, шанебним страхом. Отаке релігійне свідомітчування; це просто авторитарна ідеологія.

Цілком зрозуміло, яке це довершене організаційне знаряддя для авторитарного устрою життя. Релігія прямо вводить людину в цей лад, ставить на певне місце в його системі і дисциплінує його для виконання тої ролі, яку йому в цій системі призначено В єдності по-

чуття, думки й практики особа органічно зливається з своїм соціальним цілим. Воно набуває незрушимо міцного зліотування.

Форма релігійної творчості переважно поетична, як це справедливо зауважив наш вільний мислитель, що, однак, не вловив головного—соціального змісту релігії. На тих ступінях розвитку, коли релігії складаються, поезія ще не відокремилась од практичного й теоретичного знання, ще охоплює їх своєю облудкою. А релігія тоді містить у собі все і всяке знання, організує весь досвід людей: пізнання взагалі розуміється тоді, як одкровення, що виходить із громади просто чи через посередників.

Якою, врешті, спадщиною є релігійна культура для робітничого класу? Дуже важливою й цінною. Пройшовши через його критику, вона стає для нього знаряддям не підтримання, а розуміння всього авторитарного в житті. Авторитарний світ скінчився, але не вмер; його рештки оточують нас з усіх боків, то одверто, а то—все частіше й частіше—криючись у рижних, іноді зовсім несподіваних захистних переодяганнях. Щоби перемогти такого ворога, треба його знати, знати глибоко й серйозно.

Справа не тільки в тому, щоби спростовувати релігійні вчення; хоча в цьому робітник за допомогою нової критики вийде озброєним далеко краще за лютого, але наївного атеїста, який спростовує чужу віру логічними викладками або дитячими твердженнями, що релігію вигадали попи для обкрадання народу. Ще більш важливо те, що володіння цією спадщиною дає можливість справедливо оцінити значіння авторитарних елементів нинішнього громадянства, їхній взаємний зв'язок і відношення до соціального розвитку.

Коли релігія є знаряддя збереження авторитарної організації, то зрозуміло, що, напр., у відношеннях класів релігійність робітників єсть засіб закріплення їх-

нього підлягання, засіб підтримання в них того боку дисципліни, яка потрібна пануючим для забезпеченої експлуатації, що-б там не казали про це всякі віруючі соціалісти. Ясно, що ухвалена в багатьох робітничих партіях формула—„релігія єсть справа приватна“—не більш, як тимчасовий політичний компроміс, на якому не можна зупинитись. Зрозумілим стає постійна спілка шаблі й рясн, военщини й церкви: тут і там строго авторитарні організації. Пояснюється й прихильність міщанської чи селянської патріархальної родини до релігії, до „закона божого“; а разом з тим викривається й величезна небезпека цього доживаючого авторитарного осередку для соціального поступу. В новому освітленні виступає роля партійних проводарів—авторитетів, і значіння колективного контролю над ними й т. д., й т. д.

А до того-ж—все художнє багатство народнього досвіду, кристалізованого у всіляких священних переказах та писаннях; картини нерідного, своєрідного, по своєму гармонійного життя, які поширюють обрій людини і які вводять у світовий рух людськості, приводять до нової самостійної, не звязаної звичною обстановою і звичками думки творчості...

Чи варт робітничому класові брати релігійну спадщину?

V.

Я навмисне почав з найбільш спірного й тяжкого. Так легше справитись із нашим головним завданням—питанням про художню спадщину минулого. Зрозуміло, що знаряддя, за допомогою якого робітничий клас може й повинен опанувати її, єсть та-ж наша критика, з її новою, все-організаційною, колективно-трудовою точкою погляду.

Як підходить вона тут до свого предмета?

Душею художнього твору є те, що називають його „художньою ідеєю“. Це—його задум і основа його висловлення, або завдання і принцип його розв'язання. Якого ж роду це завдання? Тепер ми знаємо: як би не дивилися на його сам художник, але в дійсності воно є завше завдання організації. А як на те ще й у двох розуміннях: по-перше, мова мовиться про те, щоб гармонійно й цілокупно організувати певну суму елементів життя, досвіду; по-друге, про те, щоб утворено таким чином ціле само служило знаряддям організації для якогось колектива. Коли ми не знаходимо першого, то перед нами не мистецтво, а нерозбери-госпедня моля: нема другого, то твір нікому, крім автора, непотрібний, та й ні на що непотрібний.

За ілюстрацію ми візьмемо один з найбільш великих творів світового письменства, чудовий брильянт старої спадщини—„Гамлет“ Шекспіра:

В чому полягає його художня ідея? Це—постановка й вирішення організаційного завдання про душу людини, душу, що передвоюється тяжкими життєвими суперечностями поміж потягом до щастя, любови, до гармонійного життя—і поміж необхідністю провадити болюсну, сувору, немилосердну боротьбу. Як вийти з цієї суперечности? Як погодити її? Яким чином досягнути того, щоб жадаба гармонії не розслабляла людину в неминучих боях життя, не відбирала потрібних для цього сил, твердості, вправности,—і щоб в той же час вимушена жорстокість ударів, кров і бруд одержаних ран не руйнували всієї радості, всієї краси буття? Як відновити зв'язок і суцільність душі, що розривається надвоє-гострою сутичкою між її найглибшою, вищою потребою і власними вимогами; сутичкою, яка диктується ворожнечою оточення?

І ми зараз же бачимо, оскільки грандіозно-широкий масштаб цього організаційного завдання, оскільки велике його загально-людське значіння. Воно стосується

ся, звичайно, не тільки датського принца Гамлета, і не багатьох „гамлетів“ і „гамлетиків“ нашої обивательщини і нашого письменства. Це завдання—неминучий момент у розвитку кожної людини; у кого вистачає сил розв'язати його, того воно підносить на більш високу ступінь самосвідомости; у кого їх не вистачає, для того воно стає джерелом духовного краху, іноді й свого кінця. Може бути, що цей трагізм гостріш за всіх проймає душу ідеаліста-пролетаря, і навіть більше—його колективну психіку робітничого класу. Врательство—його ідеал, гармонія життя всієї людськості—його найвища мета; але оскільки далеко від цього оточення, яку тяжку, іноді похмуро-жорстоку боротьбу воно навіює під загрозою втрати всього, що зароблено було попередніми великими зусиллями, втрати його соціальної гідности і самого розуміння життя. Мало радощів дано йому і велика жаждоба їх; але й те невелике, що є, що-разу загрожує відняти чи отруїти неминуча стихійність соціальної ворожнечі й анархії; в запеклості боротьби, в одчаю поразок і шаленстві відмовних ударів чи не підривається часом у корні сама здатність любити і втішатися?

Трагедія Гамлета розвивається на такій основі. Він—людина багато обдарована, з тонкою аристократичною натурою, і разом з тим розпечений життям. Виховання принца—наслідника трону, кілька літ студентської мандрівки по Німеччині, насолоди всім, що дає студіювання наук і мистецтва з одного боку, веселе товариське оточення—з другого; нарешті, в момент завязки ясне постичне кохання до Офелії... Рідко кому на світі достається остільки повне існування щастя й гармонії. Гамлет до нього звик, иншого не знав і уявити собі не може. Але приходить час—жах і мерзота життя підкрадаються до нього,—спочатку неясне передчуття, потім болізна дійсність.

Зруйновано його родину, захитано в основах за-

конний лад його вітчизни. Зрадник-братовбивця захопив трон його батька, спокусив його матір; облуда, підступи, розпушта розсілись при дворі; занепад давніх добрих звичаїв шириться по країні, викликаючи чвари. Необхідно відновити право, покласти край злочинству, помститись за смерть батька й ганьбу родини. Такий для Гамлета неодмінний обов'язок, що впливає з усього устрою його феодальної свідомості.

Чи є в нього сили для цього? Так, в його багатій натурі вони є; адже-ж він не тільки артист і улюбленець долі, не тільки „пасивний естет“, якому, як повітря, потрібне для життя гармонійне оточення. Він, крім того, син короля—воюки і нащадок грізних вікінгів, що дістали прекрасне воєнне виховання. Боець в ньому є—але ще не готовий, не випробований досі, і ще гірш, зв'язаний в одній особі з пасивним естетом.

Ось і вся суть трагедії. Боротьба вимагає від Гамлета хитрощів, брехні, насильства, жорстокости; вони самі по собі супротивні його м'якій і ніжній душі; а тим часом їх доводиться ще направляти проти найближчих, найбільш дорогих йому людей: в таборі ворогів виявляється його мати, яку він так любить, і він бачить, як знаряддям інтриги проти нього стає Офелія. Вороги висовують їх уперед,—як досвідчені стратеги, влучно використовують слабі місця його душі. Рука, що було вже розмахнулася вдарити, зупиняється, внутрішня боротьба паралізує волю, хвилинна відвага переходить в вагання та бездіяльність, час минає в марних суперечках з самим собою,—виявляється глибоке роздвоєння особи, і часово навіть справжній загин: все перемішується в хаосі безпорадних суперечностей, Гамлет „божевошіє“.

Звичайна людина так би й загинула, нічого не зробивши. Але Гамлет—фігура незвичайна, героїчна. Через муки, одчай, через тяжку хворобу душі, він все-

таки крок за кроком іде до дійсного вирішення. Елементи двох осіб, на які розпадається одна, елементи естета й вояки—проходять одне одного і зливаються в новій єдності: активний естет, воєвник за гармонію життя. Зникає ґрунтовна суперечність: жа доба гармонії виливається в бойове зусилля, кров і бруд боротьби безпосередньо відкушляються усвідомленим очищенням життя і піднесенням його на вищий щабель. Організаційне завдання вирішено, художня ідея оформилась.

Гамлет, що правда, гине; і в цьому великий поет об'єктивно-правдивий, як завжди. У ворогів Гамлета була перевага: поки він збирав сили своєї душі, вони не спали, і підготували все для його погібелі. Але він умирає переможцем: злочин покарано, законний порядок відновлено, доля Данії передається в надійні руки: молодому герою Фортинбрасові, людині не такій всапкій, як Гамлет, але цілком суцільній і наскрізь пресякненій принципами того феодального світу, ідеали якого запалали й Гамлета.

Тут виступає другий мент нашої критики. Організаційне завдання поставлено й вирішено; але який колектив дав авторові життєвий матеріал для його втілення? Звичайно, не пролетарський, якого тоді й не було. Автор Гамлета, хто-б їм у дійсности не виявився,—як відомо, це питання спірне,—або сам був аристократом, або належав до вірних прихильників аристократії: з цього світа бере він більшу частину змісту драм, феодально-монархичний ідеал накладає на них своє тавро. Там основи громадського устрою—власть і покора, віра в волю божества, яке керує всім світом, в святість і незмінність спокон-віку встановленого ладу, визнання одних людей істотами вищими, самим народженням призначеними керувати, бути превідниками, інших—нижчими, що підлягають керовництву, нездатними до якоїсь іншої ролі, крім покори. Чи не знищує часом все це цінности твору для робітничого класу?

Відповім запитанням: чи треба знати робітничому класові якісь інші організаційні типи, крім свого власного? Чи може він навіть взагалі виробити й оформити цей власний тип інакше, як шляхом порівняння й зрівняння з іншими, шляхом критики їх і переробки, використання їхніх елементів? І хто краще за великого майстра-художника міг би ввести його в саму глибину нерідної організації життя й думки? Діло нашої критики — показати її історичне значіння, зв'язок з нижчим рівнем розвитку, супротивності з життєвими умовами і завданнями пролетаріату. Раз це зроблено, нема небезпеки піддатися впливу нерідного типу організації; знання про нього перетворюється в одно з найцінніших знарядів для творення свого.

І тут об'єктивність великого художника дає найкращу підпору критиці. Самі собою змальовуються в нього і весь консерватизм авторитарного світу, і його обмеженість у самій основі, і недолужність у нім людської свідомості. Варто згадати першу появу в „Гамлеті“ героя Фортинбраса — знак до повороту в душі самого Гамлета на путь вирішення його завдання. Фортинбрас з гордим переконанням у своїй правоті, без жадних сумнівів та вагань, веде армію завойовувати якийсь шматок землі, не вартий може крові посліднього з садатів, що у цій війні згине...

Нарешті, величезне значіння має той факт, що організаційне завдання в творі ставиться і вирішається на підставі життя нерідного громадянства, а вирішення все-таки, в своєму загальному вигляді, зберігає силу й для нинішнього життя і для пролетаріату, як класу, — скрізь, де жадоба гармонії зустрічається з суворістю вимог боротьби. Тут мистецтво учить робітничий клас всеобіймаючій постановці і всеобіймаючому вирішенню організаційних завдань, — що йому потрібно для здійснення світового організаційного ідеалу.

VI.

Бельгійський художник, Костянтин Менье, в своїх скульптурах виявляв життя й побут робітників. Його статуя „Філософ“ дає образ робітника-мислителя, що весь захопився вирішенням якогось важливого філософського питання. Гола фігура робить суцільне й сильне вражіння до краю напруженої думки, скупченої на одному, думки, що перемагає великий невидимий опір.

В чому полягає художня ідея статуї? Організаційне завдання таке: як поставити разом, звязати в одну тажку фізичну працю з працею думки, з ідейною творчістю? Вирішення завдання... Хто вдивиться в фігуру „філософа“, яка вся перейнята стриманим зусиллям, в якій кожен видимий мускул став у напруженні, що зупинилось і не переходить до зовнішньої дії, а ніби кудись у глибину відходить, — для того з яскравою наочністю і повною, безпосередньою переконаністю виступає це вирішення: „думка сама є фізичне зусилля; її природа однакова з природою праці, суперечностей між ними нема, їх поділ штучний і скороминущий“. Висновки точної науки, фізіологічної психології, цілком стверджують цю ідею; але далеко ближче й зрозуміліше вона в художньому втіленні. А її величезне значіння для пролетаріату не потребує доказів.

Але наша критика повинна поставити запитання: на точці погляду якого класу чи соціальної групи художник стоїть у своїй творчості? І виявиться, хоча він малює робітників, але не як ідеолог робітничого класу; точка погляду трудова, але не колективна-трудова. Робітника-філософа взято індивідуально; не чувається, або-ж тільки дуже неясно, майже невловимо намічаються ті звязки, що зливають зусилля його думки з фізичними й духовними зусиллями мільйонів,

—що роблять її ланкою в світовому ланцюгові праці. Художник—інтелігент по соціальному становищу; він звик сам працювати індивідуально, не помічаючи, скільки його праця і походженням, і методом, і завданнями виходить із всієї колективної праці людськості. В цьому точка погляду трудової інтелігенції мало відрізняється від буржуазної,—так само індивідуалістична. І тут наша критика повинна доповнити те, чого не міг дати художник.

VII.

Так визначаються сами собою завдання пролетарської критики що до мистецтва минулого. Виконуючи їх, вона дасть робітничому класові можливість добре опанувати й самостійно користуватись організаційним досвідом тисячеліть, кристалізованим у художніх формах.

Звичайне розуміння ролі й значіння пролетарської критики не таке. Воно частіш усього збивається на позицію „громадянського мистецтва“, на питання про його агітаційно-пропагандне значіння в оборону класових інтересів. Кілька літ тому, робітник Н. Кубіков, закликаючи пролетарів вивчати кращі твори письменства старого світу, розглядав його виховуючий вплив таким чином. Безперечно, в ньому є „не тільки чисте золото, але й елементи шкідливої для пролетаріату літератури“, а саме „консервативно-гамуючі сили“. Одначе, цього нема чого боятись, бо в робітника є класове почуття, що дозволяє йому безпомилково одділяти золото від лігатури. „Коли ми уважно придивимось до тих вражінь, які робить на людей мистецтво, то побачимо, що вражає золото, а лігатура зовсім не заходить у свідомість робітника... Мені, особисто, шляхом спостерігань, доводилось дивуватись, як опозиційно настроєний робітник иноді з якогось, що називається не-

винного твору ухитрюється робити революційні висновки“ (Наша Зоря. 1914. № 3. Стор. 48-49). Це — точка погляду наївна, в самому ґрунті помилкова.

Мало доброго в такому почутті, яке з невинного таки справді твору „ухитрюється“ робити революційні висновки. Перекручування є перекручування. Про що воно свідчить? Про велику силу безпосереднього почуття і про хибу об'єктивності, про те, що думка нижче від цього почуття і підлягає йому. Хіба така повинна бути свідомість класу, якому покладено розв'язати світове організаційне завдання?

Прикладом порівняння „золота й лігатури“ Кубіков бере шілерівського „Дон-Карлоса“, при чому гадає: виказування тиранії, палкі промови маркіза Позви, це золото; а от те, що він мріє про абсолютну-ж монархію, тільки просвічену й гуманну, це — лігатура. Невірно. На „палких словах“, при невизначеності й недолужності думки, читач може прекрасно виховуватись у напрямку революційної фрази. Навпаки, живий, художньо-глибокий вияв ідеалу просвіченого абсолютизму зовсім не „лігатура“ для читача історично-свідомого, що стоїть на точці погляду пролетарської критики. Ідеал — розумова модель організації; знати й розуміти такі моделі, що вироблені були минулим, необхідно для класу — організатора майбутнього. В боротьбі героїв-осіб, змальованих художником, треба вловити боротьбу соціальних сил, що визначали свідомість і волю людей тої епохи, необхідність тих чи інших ідеалів, необхідність, що впливала з природи цих сил. Художнє збагнення душі класів, які вже щезли, або які відходять із історії, як і класів, які вже щезли, або які відходять із історії, як і класів, що заповнюють її арену, є один із кращих способів збагатитись придбаним культурно-організаційним досвідом — найдорожчою спадщиною для класу-будівничого.

А поскільки мистецтво минулого здатне виховувати почуття і настрої пролетаріату, воно повинно слу-

жити засобом їх поглиблення й просвітлості, і поширення їх поля на все життя людськості, на всю його трудову путь,—але не засобом збудження, не агітаційним знаряддям.

* * *

Критик, що зуміє передати пролетаріатові великий твір старої культури, напр., в театрі, після постановки геніяльної п'єси, роз'яснити глядачам її зміст і цінність з організаційної, колективно-трудової точки погляду, або дати для них таке витолкування в короткому і приступному пояснюючому програмі, або, напр., освітлити в статті робітничої газети, робітничого журналу поему, роман великого майстра, цей критик зробить діло серйозне й потрібне для робітничого класу.

Тут—без кінця й краю велике поле роботи, роботи необхідної і в той же час певної роботи, що ніколи не пропаде.

КРИТИКА ПРОЛЕТАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Мист. і роб. клас. 4.

Всяка творчість, творчість природи чи людини, стихійна чи пляномірна, приводить до організованих, гармонійних, життєздатних форм тільки через регулювання. Це—два нерозривно звязані, взаємно необхідні боки хоч якого будь організаційного процесу. От, наприклад, у стихійному розвитку життя творчістю буде „мінливість“; вона утворює все нові та нові сполучення елементів — нові та нові ухилення од попередніх форм; регулюванням їм служить „природний підбір“, він зпоміж них усуває всі форми непристосовані до оточення, зберігає й зміцнює—пристосовані. У виробництві творчий момент уявляє трудове зусилля, що змінює звязки річей; регулятор—пляномірний контроль свідомости, що постійно стежить за наслідками зусилля, припиняє його, коли безпосередню мету вже осягнуто, змінює його напрямом, коли воно ухиляється од цієї мети, і т. д.

В роботі художника такі самі відносини: утворюються нові та нові сполучення живих образів, і одночасно регулюються свідомим, пляномірним одбором, механізмом „самокритики“, який одкидає все недоладне, невідповідне завданню, зміцнює все, що тому завданню по дорозі. Коли-ж самокритика неповна і поскільки її недостає, в наслідок того бачимо суперечности, незвязаність, накопичення образів, нехудожність.

Розвиток мистецтва, як на суспільний масштаб стихійно регулюється усім соціальним оточенням, яке приймає, чи одкидає нові твори, підтримує чи заглушає нові течії в мистецтві. Але є регулювання й пляномірне: його dokonує критика. Її справжньою основою є так само соціальне оточення: робота критики провадиться з погляду якогось колективу, а в суспільстві класовому—з погляду того чи іншого класу.

Тепер роздивимося, яким шляхом, якими напрямками критика пролетарська може й повинна регулювати розвиток пролетарського мистецтва.

I.

Перше завдання нашої критики що до пролетарського мистецтва полягає в тому, щоб позначити його межі, певно визначити його рамці, щоб воно не розпливалося в культурному оточенні, не змішувалося з мистецтвом старого світу. Завдання не таке просте, як то може з першого погляду здаватися: тут і досі ще постійно трапляються помилки і переплутування.

Передусім, пролетарського мистецтва звичайно не відрізняють од селянського. Правда, робітничий клас, а надто російський, вийшов із селянства, і чимало тут бачимо спільного: селяне в масі своїй так само трудова частина суспільства, і так само її експлуатують; не дивно, що тут міг утворитися досить затажний політичний союз робітників і селян. Але в співробітництві і в ідеології, в основних способах чинности й думання, є одміни глибокі, принципіальні. Душа пролетаріату, його організаційна засада—це колективізм, товариське співробітництво; і поскільки ця засада розвивається в житті пролетаріату, пронизує і проходить його,—поскільки він і стає самим собою, яко соціальний клас. Селяне, дрібні господарі, в масі своїй тяжать до індиві-

дуалізму, до духу особистого інтересу й приватної власності; це „дрібна буржуазія“; назва шаблонна й непевна тому, що „буржуа“—це, власне,—горожанин,—але вона правдиво одбиває основний характер життєвих домагань селянства. Крім того, патріархальний лад сімейного господарства підтримує в селянах дух авторитарності й релігійності; тому-ж таки сприяє і взагалі неминуха обмеженість світогляду, пануюча на селі, і залежність одсталого хліборобства од таємничих для селянина стихійних сил, що посилають урожай чи неврожай.

Погляньте на селянську поезію,—не кажу вже про до-революційну, а на найсучаснішу, ліво-есерівську; хоча-б „Красный Звон“—збірник талановитих поетів Ключова, Єсеніна та інших. Скрізь тут фетишизм „земельки“, основи свого господарства; тут і цілий Олімп селянських богів—і Тройця, й Богородиця, і Юрій Хоробрий, і Микола Милосердний; а далі—постійне тяжіння до минулого, возвеличення таких провідарів неорганізованої стихійної сили народньої, як от Стенька Разин... Все це—як найчужіше для свідомости соціалістичного пролетаріату.

А тим часом, такі твори друкуються в робітничих газетах та збірниках, яко пролетарські, і критика їх розбірає як пролетарські. Правда, не мало поетів-робітників починали з селянської поезії,—чи тому, що вони не що-давно вийшли з села і не втратили звязків з ним, чи просто через наслідування. Цікаві з цього боку перші збірники робітників-поетів, що видано в Москві п'ять років тому і знищено ценаурою—„Наши пѣсни“, вилуск I та II. Там чимала частина віршів власне суто-селянських; ще більше—переходового типу. Треба тільки придивитися до двох-трьох віршів одного автора та до їхніх мінливих відтінків. Ось В. Торський, поет, що тільки-но починає.

С Е Л О.

„Вот в родимом краю на холмѣ я стою;
И родное село подо мною легло.
Дорогих мужиков избы, вставшія в ряд,
Из зеленых кустов на дорогу глядят.
И на фонѣ небес крест церковный горит,
И березовый лѣс возлѣ церкви шумит.
Полевые цвѣты зацестрѣли вокруг,
Синей лентой рѣвки подпоясанный луг...
Облаков хоровод затынул небосвод,
И одѣл их закат в переливный наряд“.

Звичайно, що це й наслідуювання, і слабенько; але головне те, що тут немає жадної риси, яка могла бути хоч би натяком на поета-пролетарія; а тим-часом—автор як раз із цієї сфери, а не халяїновитий мужичок, як то можна думати, читаючи вірша.

Його-ж—

У Т Р О.

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

Також не дуже самостійно. Проте є вже натяк на нове розуміння світу: ліс для автора—колектив, з різними течіями в ньому, що різно відгукуються на події в природі, а не окрема героїчна особа, як то було в Кольцова.

О С Е Н Ь.

„Уж шумят вершины сосен:
„Осень близко“.
И березы загрузили,
Опустили вѣтки низко,
И с тревогой затаенной,
Шевеля вѣтвями сонно,
Как в былые дни не спорят,

Уж не спорят, только вторят
Без надежды, без укора:
„Так скоро“.

Перед ними, как видѣнья,
Тихо гаснут в отдаленьи
Пережитыя мгновенья
Ярко-красочной весны.
Солнца ласки, вѣтра сказки.
Ароматные уборы
Из цвѣтов и трав душистых,
Голосистых птичек хоры,
Опьяняющіе сны.

И роняют с вѣток слезы
Вѣлоствольныя березы,
С затаенной в сердцѣ грезой
Не цѣлюясь меж собою,
Не цѣлюясь, не любясь
Позолоченной листвою,
Умирающей мечтою
Улетают в золотое
Промелькнувшее былое“.

Настрій епохи реакції; але природу тут спостерігають очі колективіста; його символи—спільні переживання лісу, а не індивідуальні переживання якоїсь берізки чи сосонки, як то в звичайній ліриці. Справжні символи підкреслюють послаблення звязків колективу в оточенні, що його пригнічує, підкреслюють те, як живі кільця його, піддаючися мріям-сногадам, заліраючися в собі, віддалюються одне од одного: речі, які не цікавлять поета-індивідуаліста, не входять в круг

його зору. Звичайно, й колективізм у способі спостереження й розуміння природи такий, як оце тут у Торського,—є тільки одна частина, один бік повного, справжнього, активно-трудового колективізму.

Друге джерело переплутування,—це солдатські впливи, яким за час війни та революції підпадав пролетаріят. Основним складом солдати—це ті самі селяне, які проте одірвані від виробництва, мешкають масами в умовах споживчого комунізму, навчаються справи руйнування, або вже й руйнують. Боротьба за мир, ворожнеча до багатих, далеко менше свідомо й менше безкорисна, ніж у робітників, тимчасово сполучили солдатів у політичний блок із пролетарями і викликали тісне єднання тих і других,—хоча, яко суспільні типи вони не рідня один одному, а швидче—протилежні своєю роллю в житті. Войове товаришування довело до того, що солдатський струмок улився в робітничі газети, і навіть окрасив свідомість менше стійких пролетарських поетів. Через це—часто в войовничо-революційні мотиви просочувалася специфічно-солдатська окраска, і тим порушувався шляхетний тон, обов'язковий для вищого своїми ідеалами класу; і внесення до поезії зрозумілого в житті, але недопустимого в мистецтві дужу вузької, особисто спрямованої зненависти до окремих представників буржуазії, чуття, що перекручує ідею боротьби великого класу; і просто ексцеси, як наприклад, злосливе глумління з переможеного ворога, вихвалювання самосудів, аж до садичних захоплень темами про вичавлювання кишок у буржуїв,—було, на жаль, навіть це. Розуміється, що такі речі не мають нічого спільного з ідеологією робітничого класу. Їй властиві бойові, але не грубо-солдатські мотиви, неухильна ворожнеча до капіталу, як до соціальної сили, але не дрібязкова злість проти окремих представників його—необхідних продуктів свого соціального оточення. Пролетаріят повинен, звичайно, братися до зброї, коли того вимагають інте-

реси його свободи, його розвитку, його ідеалу; але не даром же він бореться проти тієї соціальної стихійности, що викликає всяку озброєну боротьбу. Те звiряче, що викликає ця боротьба в людській душі, може, звичайно, тимчасово опановувати психіку борців, але воно чуже й вороже пролетарській культурі, яка припускає тільки вимушену суворість. Дух справжньої сили—це шляхетність, а трудовий колектив—є справжня сила. Він повинен стати новою аристократією культури—останньою в історії людства, першою, цілком гідною цього ймення.

Ще одну пограничну лінію для пролетарського мистецтва наша критика повинна провести з боку інтелігентського соціалізму. Тут переплутування трапляється дуже природно й надто легко, через близькість ідеалів. Проте одміни є глибокі й важливі.

Трудова інтелігенція вийшла з буржуазної культури, коло неї і для неї працювала, нею виховувалася. Принцип її—це індивідуалізм. І навіть характер інтелігентської праці підтримує цю тенденцію: у праці вченого, артиста, письменника співробітництво не відчувається безпосередньо, роля колективу лишається поза полем зору, переважає зовнішній вигляд відокремлення, ілюзія зовсім самостійної, особистої діяльності. Коли ж на виду безперечно співробітництво, тоді інтелігент звичайно перебуває в авторитарному становищі керовника, організатора праці: інженер на фабриці, лікар у лікарні і т. п. З цього походить і елемент авторитарности, який взагалі неминуче зберігається в буржуазному світі і в його культурі, як організаційний додаток до їхньої основної анархичности.

Через усе це, здебільшого навіть тоді, коли трудовий інтелігент підноситься до щирого й глибокого співчуття робітничому клясові, до віри в соціалістичний ідеал, минуле зберігає свою силу в його способі думання, в його реагуванні на життя, в розумінні сил і шляхів його розвитку.

Прикладом--драма Верхарна „Зорі“, яку не тільки що завжди першою висовують, коли мова йде про репертуар пролетарського театру, але вважають за можливе виставляти в ньому без жадних тлумачень і коментарів, як цілком „свою“. Це помилка. П'єса чудова і є дорогоцінною спадщиною для нас, а проте—спадщиною од старого світу. В ній дух соціалізму одягнено в авторитарно-індивідуалістичну облудку, яку треба зрозуміти, але не можна просто ухвалити. Все збудовано на героїчній особі народнього трибуна, що веде за собою маси; вона—душа боротьби й перемоги, без неї маси темні й сліпі, нездатні найти свій шлях; її трагедія для самого автора складає головний інтерес цілої п'єси. Так розуміє значіння особи старий світ; колективізм інакше будуватиме життя, інакше його освітлює. Він, звичайно, визнає героїв і навіть творить їх, але яко втілення сили колективу, яко носителів його загальної волі, яко тлумачів його ідеалу.

А поскільки відношення до провідарів інше, постільки колектив, виходить, не доріє до яскравої самосвідомости.

Великий бельгійський скульптор, К. Менсьє, в своїх статуях із життя й побуту робітників, дав справжній культ праці; але по-за всією глибокою любов'ю художника до витвореного ним, по-за всім його співчутливим розумінням—це ще не єсть культ колективу. Заслуга лишається велитенська; проте художник-пролетарій повинен знати: це не готовий підручник для нього, його завдання сягають далі.

Художня самосвідомість робітничого класу повинна бути чиста й прозора, вільна од чужих домішок; це перша турбота нашої критики.

II.

Наша критика пролетарського мистецтва повинна бути спрямована передусім на його зміст.

Мистецтву молодого класу, що до того живе в тяжких умовах, мистецтву, яке тільки що народжується, неминуче питома певна вузькість змісту, що походить із браку досвіду, з вимушеної обмежености поля спостережень. От, наприклад, белетристика тут спочатку мимоволі бере всі свої теми й матеріали з побуту самих робітників, та ще інтелігентів-революціонерів, сполучених з ними; тільки спроквола, досі дуже непомітно, поширює вона свої обсяги. А тим часом, безперечно, що пролетарське мистецтво повинно захопити в обсяг свого досвіду все суспільство й природу, все життя всесвіту.

Що може в цьому напрямку зробити наша критика? Розуміється, що вона неспроможна безпосередньо дати молодому мистецтву те, чого йому бракує. Але вона може й повинна постійно ставити перед ним завдання поширення його обсягу, може й повинна означати кожний успіх у цьому напрямку і показувати нові, сполучені з ним можливости. А посередню, але справжню допомогу таким успіхам вона подасть шляхом порівняння, скрізь, де для того нагода трапляється, творів пролетарського мистецтва з однородними по „художній ідеї“, цеб-то по організаційному завданню, яке вони вирішують, творами старого мистецтва. Там і матеріал, і поле зору, і часто сам принцип розв'язання завдання буде инакшій.

Надто це торкається улюблених питань класичної літератури—про устрій родини, про боротьбу „нижчих“ і „вищих“ мотивів у людській душі, про пануючу пристрасть, що захоплює людину, про виховання характеру і т. д.

Часто ті самі або однородні завдання вже висувалися і так чи инакше розв'язані наукою, або філософією. Критика повинна одначати й порівнювати ці розв'язання з художніми: великий колективізм вселюдського досвіду, захований під облудкою світу науки,

в багатьох випадках буде дорогоцінним керовником для молодой, шукаючої і хисткої творчости.

Вузькість художнього змісту може полягати не тільки в обмеженому захваті організованого досвіду, а і в звуженому, односторонньому відчуженні, в обмеженості основного відношення до матеріялу досвіду. Тут надто типичне надмірне з'осередження уваги на погляді соціальної боротьби, зведення мистецтва до організуючо-бойової ролі. Воно як найприродніше для молодого класу, для класу, що бореться, і до того — в найтяжчих умовах; воно навіть необхідне на перших ступінях розвитку класу, коли він ще тільки самоповначається через свідомість своєї протилежності іншому класові суспільства, і виробляє бойовий бік своєї ідеології. Але потім, так само неминуче, цього погляду стає не досить.

До свого ідеалу робітничий клас прямує через боротьбу; але ідеал цей — не руйнування, а нова організація життя. І до того — невидано-нова, безмірно-складна й нечувано-струнка. Виходить, що культура бойової свідомости сама собою ще не дає головного засобу розв'язання завдання; необхідне вироблення соціально-творчої ідеології. В цьому напрямку вже йде пролетарська наука, в цьому-ж напрямку повинно розвиватися пролетарське мистецтво, і тим енергійніше й швидче, чим більше робітничий клас буде наближатися до здійснення свого ідеалу.

В сучасній пролетарській поезії у нас яскраво переважає агітаційний зміст. Поміж тисячами віршів, що закликають до класової боротьби та славлять перемоги в ній, поміж сотнями оповідань з осудом капіталу та його прислужників, потопає все інше. Це треба змінити. Частина не повинна бути цілим. Всебічне заглиблення в життя, правда, далеко тяжче, ніж атака для прориву ворожої лінії; але в справі соціалізму воно ще необхідніше, бо тільки всебічне розуміння жит-

ТЯ, його конкретних сил і його шляхів дасть опору **ЦЛЯ** всеобіймаючої практичної творчості в ньому.

Громадянсько-агітаційне звучення поезії несприяюче відбивається на самій художності її, яка в дійсності й є її організуюча сила. Розвивається панування шаблону,—бо як додержатися оригінальності в тисячах повторювань,—і притуплюється співчуваюче відчування, що змішує масу з поетом.

А потім, коли зміст уже розгортається далі, його проте ще розуміють з колишнього погляду, вужче, ніж він насправді є. От, як у недавно виданій книжці А. Гастева головна тема творів—машинове виробництво, його велитенська організуюча сила, той звязок, яким воно об'єднує трудовий колектив, і та могутність, влада над стихіями, яку воно йому дає. Це одна з основних ідей культурно-творчої пролетарської свідомості; а Гастев назвав свою книжку „Поезія робочого удару“, неначеб-то його завдання не виходить по-за межі бойової свідомості пролетаріату. Бо ясно, що слова „робітничий удар“ у всякого, а надто в умовах бурхливої революції, викличуть уявлення про соціальний бій, а зовсім не про удар, наприклад, молотком, який до того і взагалі неясний символ машинової техніки.

Агітаційне звучення художніх ідей виявляється ще й в тому, що капіталістів і буржуазних інтелігентів, що до них поприставали, малюють у таких тонах, начеб-то це люде особисто лихі, жорстокі, нечесні і т. д. Таке розуміння наївне, і суперечить колективістичній методі думання. Справа зовсім не в особистих рисах якогось буржуя, і не проти окремих осіб повинно направлятися революційне чуття, революційне зусилля. Справа в позиціях класів, і боротьба провадиться проти соціальної системи, проти колективів, що з нею сполучені і її обороняють. Капіталіст, яко особа, може бути і найшляхетнішою людиною; але, поскільки він представник свого класу, його чинність і думки не-

минуче визначаються його соціальною позицією. Для свідомого пролетаря, навіть під час бойової сутички, він ворог не яко особа, а як сліпе кільце в ланцюгу, скованім історією. Для перемоги над старим світом корисніше зрозуміти його в ліпших його представниках і в вищих його проявах, ніж уявляти, що там усі лихі люде і погані мотиви. Колективна думка й воля робітничого класу не повинні розмінюватися на дрібнички.

Близько споріднена з тим самим агітаційним звукуванням творчости одна теорія, що недавно виникла, теорія на думку якої пролетарське мистецтво обовязково мусить бути „житте-радісним“ та захоплюючим. На жаль, вона має безперечний успіх, а надто серед наймолодших та найнедосвідченіших пролетарських поетів, хоча инакше як дитячою, її назвати не можна. Гама колективно-класового чуття не може й не повинна бути так обмежена. Безперечно, трудовому колективу питоме живе й яскраве відчування своєї сили; але не треба забувати, що й сила инколи терпить поразки. Мистецтво повинно бути передусім до краю щире й правдиве, власне яко організатор життя: бо кого й що може організувати той, кому не вірять?

У травні біжучого року ви читаете в робітничій газеті такі вірші:

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

Це ті дні, коли в нашій країні справді „збулися нездійсними сні“, і до того дуже „альє“ сні—німецьких імперіялістів, чому пролетаріят не мав сили перешкодити. Це дні тяжких іспитів і бідування нашої революції, дні лютого глумління з наших братів на Україні, Кавказі, в Фінляндії, Прибалтиці, дні хоробливої втоми од величезних, приголомшуючих завдань у нашій країні, дні руїни й голоду,—дні повного розквіту всієї проклятої спадщини війни... Так, одчай не гідний борців; але фальш рожевих окулярів ще більше негідна їх: вона—одривання, утеча од дійсности, брехлива маска того самого одчаю...

Це зводить пролетарську поезію до рівня тієї, яка ставила собі за девиз:

„Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман“.

Ні, не солодкі слова, а незломна воля та історична гордість—ось що потрібне оточеному з усіх боків ворогами пролетаріатові:

*Si fractus illabatur orbis,
Impavidum ferient ruinae—*

„Хай валиться світ—він без тремтіння зустрине удари відламків“. Стародавній поет-індивідуаліст знав, у чому полягає справжня мужність. Тим більше повинен знати це поет нового колективу.

У всій своїй регулюючій роботі наша критика пролетарської творчости повинна постійно мати на увазі одно: дух трудового колективізму—це, передусім,—об'єктивність.

III.

Критика пролетарського мистецтва з боку форми його повинна дбати про одне, зовсім певне і яскраве

завдання: про цілковиту відповідність цієї форми змістові.

Художньої техніки пролетаріят повинен, звичайно, вчитися передусім у своїх попередників. Тут природньо приходить спокуса—брати за зразок найостанніше із виробленого старим мистецтвом. Тут легко помилятися.

У мистецтві форма нерозривно сполучена зі змістом і власне через це в ній найостанніше не завжди буває найдосконаліше. Коли суспільний клас виконав свою поступову ролю в історичному процесі, і хидить-ся до упадку, тоді неминуче занепадає зміст його мистецтва; а за змістом, пристосовуючися до нього, іде й форма. Звироднення пануючого класу звичайно починається переходом до паразитизму. Слідом за ним приходить пересичення, приглушення життєвого чуття. Од життя опадає головне джерело нового змісту—соціально-творча діяльність; життя порожніє, тратить розумний, цеб-то власне соціальний зміст. Порожнечу пильнують заповнити шуканням нових та нових насолод, нових та нових відчужань. Мистецтво організує ці шукання: з одного боку, шляхом піднесення пожадливості переходить в декадентську розпусту; з другого боку, шляхом уделікатнення і вигадливості в естетичних чуттях починає до безкраю ускладняти і масою дрібязкових хитрощів намагається прикрасити свої форми. Все це не раз спостерігалось в історії, при занепаді різних культур—східних, античної, феодальної; спостерігалось й останніми десятиліттями, на ґрунті розкладу буржуазної культури: більшість напрямів декаденствующого „модернізму“ й „футуризму“. Російське буржуазне мистецтво пленталось за європейським, як і сама наша буржуазія, худосочна й квола, що вміє одцвітати без справжнього розквіту.

Учитися художньої техніки в її загальній і основ-

ній засаді слід не в цих організаторів життєвого розкладу, а у великих робітників мистецтва, породженого піднесенням і розквітом нині одживаючих класів,—у революційних романтиків та в класиків різних часів. А в тих можна вчитися тільки дрібниць, на які вони, правда, часто великі майстри,—але й то обережно, озираючись, щоб торкаючися до них, не набратися гнилих зародків.

Сумно дивитися на поета-пролетаря, що шукає кращих художніх форм і сподівається знайти їх в якогось чваньковитого інтелігента-рекламіста Маяковського, або ще гірше—в Ігоря Северянина, ідеолога альфонсів та кокеток, талановитого втілення полірованої нудоти. У нас були великі майстри, які гідні бути першими вчителями форм мистецтва для великого класу.

Простота, ясність, чистота форми цих великих майстрів — Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, Некрасова, Толстого—найбільше відповідають завданням мистецтва, яке народжується. Звичайно, що новий зміст виробить неминуче й нові форми; але виходити треба з ліпшого зпоміж того, що було. Із новіших треба вивчати близьких духом і художньо-стійких, а не далеких і мінливих, які то приходять, то відходять, як от Андрєєви, Бальмонти, Блоки та інші.

Наша робітнича поезія на початках виявляла нахил до правильно-ритмічного вірша зі звичайними римами. Тепер вона виказує все більше нахилу до вільних ритмів і складно-переплетених, часто несподіваних рим. Тут яскраво видно вплив новішої інтелігентської поезії; навряд чи його можна вігати. Нові форми трудніші; боротьба з ними—зайва трата сил, що одтягує од головного, од вироблення і розвитку художнього змісту.

Нехай буде навіть де-яка одноманітність у правильності. Вона має де-які підстави в самому житті. Робітник на заводі живе в царстві неухильних ритмів і простої, елементарної рими. Серед „сталевого хаосу“

варстатів і машин, що в руху, переплітаються хвилі різних, але загалом механічно-точних ритмів; до того безперервність дрібніших і частих перебивається рідшими й тяжчими, як цезурою або римою в вірші. Ці згуки своїми ударами, що без краю повторюються, виконують словесні образи, в яких робітник з артистичною натурою прагне вижити свої переживання.

Пізніше, коли робітникові стануть приступніші ритми живої природи, де менше механічної повторності й правильності, ця одноманіть зітреться сама собою. Але поборювати її шляхом наслідування поетам чужої сфери і оточення—зайве завдання, що збільшує труднощі там, де їх і так багато. Не випадково ліпший досі поет-робітник Самобитник не пішов цим шляхом.

Найтрудніша для молодшої поезії форма—це вірш прозою. Одмовляючися од рими і від явного ритму згуків, він вимагає зате певнішого ритму образів, а одночасно і довільної доладности згукових сполучень. Ці вимоги далеко не зовсім додержано в праці А. Гастева „Поезія рабочего удара“, де переважають як раз вірші прозою. Тут виявилася недосвідченість молодшої творчості, яка захоплюється дуже трудними ще для неї шляхами, може просто тому, що не знає їхніх труднощів. Наша критика може дати велике заощадження художніх зусиль, вияснюючи заховані труднощі різних форм,—цим питанням мало цікавиться стара теорія мистецтва.

Оскільки новим робітникам мистецтва взагалі не-обхідне знання теорії його, живим прикладом тому—видавниче непорозуміння з твором Безсалька „Катастрофа“. Книжку названо „романом“, тим часом, як насправді—це велике оповідання. Одмінність цих форм, досить не-виразу по звичайних теоріях словесности, наша критика може вияснити порівнюючи легко й певно. Порушення й розв'язання організаційного завдання в оповіданні має характер епізодичний, в данному [фразі

автор хотів показати, як різнородним своїм складом революційний колектив дезорганізується в умовах крайнього пригнічення і неможливості роботи. Коли-б автор порушив і розв'язував завдання в систематичній формі—вияснив походження і розвиток різних елементів революційного колективу, умови, які тимчасово зв'язали їх докупи, об'єктивну необхідність розкладу і розпаду, і до того, власне, в таких, а не інших напрямках,—то це був би роман. Річ, розуміється, не в розмірі: маленький роман може бути меншим супроти великого оповідання.

Наша критика, ступінь за ступнем, на своїй живій справі утворить нову теорію мистецтва, до якої ввійде і все багатство досвіду старої критики, але переглянуте і заново систематизоване на засадах вищого погляду, все-організаційного.

Треба зауважити, що в де-яких випадках критику форми зовсім не можна відділити од критики змісту, і фактично вона в неї переходить. Це надто стосується питання про художні символи. Такий символ — це живий образ, який є особливою ознакою для цілої низки інших, сполучених з ним образів, засобом одночасно й організовано ввести їх до свідомості. От, наприклад, Тінь батьба Гамлетового є символ глухих одгуків злочинної справи, які поволі поширюються в соціяльній сфері і розкривають його таємницю; Велике Місто в „Зорах“ Верхарна—це символ усієї організації капіталістичного суспільства, і т. д. Але, яко живий образ, а не гола ознака, такий символ має і свій власний зміст, який відчувається, при тому, в першу чергу. Тінь—це примара, Велике Місто—якась столиця. Цей зміст сам підлягає всім законам мистецтва і відповідній критиці. Коли-б, наприклад, Тінь батька Гамлетового поводитися не так, як то по народній фантазії належить поводитись примарам, то була-б із того груба нехудожність. „Синя пташка“ Метерлінка, з усією глибиною своєї ідеї,

не була-б великим твором, коли-б символи її сами собою не складали красивої, доладньої казки, що так подобається дітям.

Наша критика, розуміється, повинна торкатися символів і з цього боку, починаючи од самого вибору символів.

Наші жорстокі, грубі часи— епоха мілітаризму на ділі, підказують часом художникам жорстокі й грубі символи. Наприклад, робітник-белетрист, скажемо, щоб надто яскраво і гостро висловити ідею одмовлення од усього особистого в ім'я великої колективної справи, символізує це убивством коханої і співчуваючої йому жінки героєм. Критика повинна сказати, що такий символ недопустимий: він суперечить самій ідеї колективізму, бо жінка для колективіста— не просто джерело особистого щастя, а дійсний, або можливий член того же таки колективу. Або, наприклад, захоплений поет, бажаючи, висловити готовність боротися з старим світом до краю, не спляючи перед жадними, навіть найстрашнішими жертвами, загрожує:

„В ім'я нашого Завтра—спалемо Рафаеля,
Зруйнуем музаї, ровтопчем мистецтва квітки“.

Один товариш рецензент правильно, але надто м'яко з цього приводу зауважив, що тут „психологія, а не ідеологія“, цеб-то, що поет, віддаючися потокові свого чуття, забув про соціально організуючу роль мистецтва. Це символ салдатський, а не робітничий. Салдат може й повинен бомбардувати Реймський собор, коли там перебуває, або може перебувати ворожий дозорний пункт; але що примушує поета вибрати цей Гінденбургівський образ? Поет міг би тільки шкодувати про таку жорстоку необхідність, але не оспівувати її. Коли сама творчість остільки пливе за водою, це

не підносить її. Пролетарій ніколи не повинен забувати про співробітництво поколінь, яке протилежне співробітництву князів у сучасному, — він не має права забувати про поважання до великих мерців, які проклали нам шлях і заповідали нам свою душу, які з могили простягають до нас руку допомоги в нашому прагненні до ідеалу.

У питаннях про форму мистецтва, як і в питаннях змісту його, наша критика повинна постійно нагадувати художникові про відповідальну роль його, як організатора живих сил великого колективу.

IV.

Критика є регулятор життя мистецтва не тільки з боку його творчості, а й з боку відчуження: вона — товмач мистецтва для широких мас, вона показує людям, що саме і як вони можуть узяти з мистецтва для влаштування свого життя, внутрішнього і зовнішнього.

Відносно мистецтва старого світу, наша критика примушена навіть і обмежитися цим завданням: регулювати розвиток його вона не може. Але що до нового, нашого мистецтва, і те й друге завдання однаково насути й велитенські.

Тут справа зовсім не в тому тільки, щоб розкрити символи, коли їх можуть не зрозуміти, пояснити те, заховане в образах, чого може й сам художник не зумів би для себе докладно формулювати, зробити всі висновки, до яких сам він, може, не встиг дійти. Критика повинна так само зазначити й ті нові питання, що виступають на підставі здобутків, досягнутих твором, і ті нові можливості, що з нього виходять. Але найважливіше — критика повинна ввести для маси новий твір у систему княсової культури, в загальний зв'язок

пролетарського світовідношення, в живих образах, конкретних, а через те приватних, знайти і показати світовий зміст, що розкривається все-організаційним поглядом.

Тут лежить шлях, на якому наша критика сама перетворюється в творчість.

Зміст.

	стор
1. Що таке пролетарська поезія	3
2. Про художню спадщину	27
3. Критика пролетарської творчости	49

Всі три статті друкувалися в журналі „Пролетарская Культура“ ч.ч. 1, 2, 3 за 1918 р.

431 09/05 1
46246

SUI

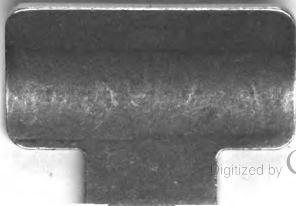




89088997952



B89088997952A



89088997952



b89088997952a