

IX<sup>48</sup>  
34

201

Пролетарии всех стран, соединитесь!

# Пролетарская Культура.

р-40

48  
622

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ.

Орган Центр. Комитета Всероссийского Совета Пролеткульта.

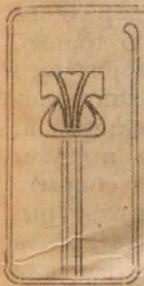


Адрес редакции и конторы: Москва, Волхонка, 18. Тел. 26-30.  
Прием у секретаря редакции ежедневно от 10 утра до 4 ч. дня.

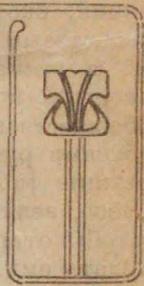
№ 13—14.

Январь—Март.

1920 г.



**СОДЕРЖАНИЕ:** Ф. И. Калинин. — П. К. Бессалько. — Из воспоминаний о политических бардах и пролетарскую культуру. А. Луначарский. — Трудовая армия. В. Поллакский. — Очерки организационной работы. Ст. 4-ая. А. Боданов. — Две поэзии. В. Поллакский. — Простота и вычужденность. А. Боданов. — Пути пролетариата в избирательном искусстве. В. Дригало. — Борьба за социалистический театр. П. Корженко. — Трудовая школа в представлении среднего рабочего. Ф. Калинин. — К созданию 2-й Всерос. Конф. Пролеткультов. — Хроника „Пролеткульт“: За границей. Съезд в провинции. — Библиография: И. Садофьев. „Динамо-стихи“. В. Поллакский. — П. Бессалько. „Алмазы востока“. В. П-ий. — А. Соловьев. „Полеты“. С. Шмонин. „Красное Знамя“. В. П-ий. — Сборник Рязанского Пролеткульта. В. П-ий. В. Фрице. „Пролетарская поэзия“. В. Г. В. Лыков-Рогачевский. „Поэзия Новой России“. П. Рудокон. Э. Вандервелдт. „Социализм и искусство“. П. А. Бессалько. — П. Бессалько и Ф. Калинин. „Проблемы пролетарской культуры“. Ст. Кривош. — Пельше. „Права и искусство французской революции“. Ст. Кривош. — Художественная Жизнь. — Наглядительное Искусство. П. Рудокон. — В. Брасов. „Наука о стихе“. О. Брик.



## Простота или утонченность?

Художественное творчество свободно. Предписывать, навязывать ему простоту формы или требовать утонченности—было бы нелепо. Но если мы знаем, из какого жизненного содержания художник исходит, для какого материала он ищет формы, то, опираясь на научную теорию, вполне возможно заранее определить, какая из двух тенденций является *естественной* в данном случае, а, следовательно, и наиболее соответствующей задаче; а отсюда получатся выводы о вероятности успеха и неуспеха работы, идущей в том или другом направлении. Таким способом научная критика может облегчить искания художника.

Пролетарская поэзия только нарождается; в своем развитии она неизбежно должна выработать новые, свои собственные формы; она еще не определилась, она—предмет исканий. Но уже известно, по крайней мере, в своей общей характеристике, ее основное содержание. Оно—вся жизнь рабочего класса: его мироощущение, миропонимание, практическое мироотношение, стремления, идеалы. Это именно то, что новый художник должен выражать, организованно воплощать в образах, создавая из их ткани новую живую связь для своего классового коллектива, связь, способную дальше расти и расширяться до общечеловеческой. Таково содержание, для которого требуются формы.

Исходить в выработке своих форм пролетарскому художнику приходится во всяком случае из чужих, из тех, которые даны старой культурой; иначе нельзя, потому что других нет: каждый класс учится у своих предшественников, чтобы, пользуясь их средствами, развить свою силу, свои новые средства труда и творчества,—и тогда, конечно, отбросить прежние. Но старое многообразно: где учиться, чего искать? И здесь выступает, в ряду других, вопрос о простоте и утонченности: та и другая широко представлены в художественных формах прошлого и настоящего. Практически, решить в пользу простоты, значит—учиться, главным образом, у великих мастеров прошлого, отделенных от нас рядом десятилетий, иногда целыми столетиями, таких, как, положим, Пушкин, Лермонтов, Байрон, Шиллер, Гёте,—и у тех, кто из позднейших ближе к ним в этом. Новейшие же школы старой культуры, сосре-

доточиваясь особенно на разработке формы, довели ее до такой сложности и утонченности, о каких и не помышляли их великие предшественники; стоит только сравнить хотя бы русских модернистов—Вальмонта, Брюсова, Блока, Белого и других—с их общим учителем—Пушкиным.

И так, вот новое содержание, входящее в жизнь; оно огромно по масштабу, исходя из миллионных масс; оно грандиозно по значению, заключая в себе невиданно-революционную тенденцию в труде и борьбе всего человечества: оно ново, неразработанно, намечается грубо, проявляется сурово, стихийно. Как-бы громадными глыбами обрушивается оно на старую жизнь, потрясая ее в самых основаниях. Что же, возможно вместить его в утонченные, филигранные формы, до которых довели свое искусство художники отживающего, внутренне пустеющего, мельчающего мира? Достаточно отчетливо поставить вопрос, чтобы ответ был ясен. Конечно нет. Только в могучей простоте форм найдет новый художник решение своей задачи; он не ювелир, он кузнец в мастерской титанов.

Валерий Брюсов издаст, под названием „Опыты“, сборник образцов поэтической техники. Первый же из этих образцов начинается так:

Моря вязкий шум,  
Втора пляске дум,  
ЗлитсЯ—где-то, там...  
МнитсЯ: это к нам  
Давний, дальний год  
В ставни спальни бьет...

и т. д.—рифмы в каждом слове. А дальше—стихи с рифмами в середине, в начале, трехсложными, пятисложными, семисложными, с меняющимся ударением, и т. д.; самые необыкновенные размеры, стихотворения в виде треугольника, и такие, которые можно одинаково читать от начала к концу, или обратно, и пр., и пр. Мыслимо ли с подобными ухищрениями совместить не то что великое, а сколько-нибудь значительное, даже хоть просто разумное содержание? И если даже не идти до таких крайностей, но вообще *стремиться* к усложнениям и тонкостям формы, то не будет ли это неизбежно лишней растратой сил, ослабляющей дух работы, и тем самым принижающей ее смысл? Разве не придется поэту, ради каких-нибудь трудных звуковых соотношений, жертвовать внутренней жизнью образов и идей, подбирая слова к словам?

Форма, художественная, как и всякая иная, имеет организационное значение. Это не что иное как способ стройно сочетать элементы содержания, т. е. организовать его материал. Всегда и всюду способ организации зависит от подлежащего ей материала; форма не может не зависеть от содержания. И если усложненность формы соответствует содержанию уже развитому, но мельчающему, упадочному,—то простота, характеризующая великих мастеров, связана именно с содержанием грандиозным и развивающимся, или высоко развившимся, но еще не приходящим в упадок. Гёте и Шиллер, а у нас Пушкин, Лермонтов отразили нарождение и рост новых условий и новых сил жизни, под ем буржуазной культуры, оттеснявшей и подчинившей себе старую, феодально-аристократическую. И с этой стороны они, конечно, более родственны работникам нарождающейся пролетарской культуры, которая, в свою очередь, должна сменить всю прежнюю, растворивши в себе ее лучшие элементы.

Как развитие капитализма заключало в себе нарождение и рост не только капитала, но и пролетариата, так и буржуазная культура в своей восходящей фазе срывала в себе, хотя еще тогда и неуловимые, зародыши и возможности иной, высшей культуры. Капитализм развивал связь мирового сотрудничества; и как ни маскировалось оно его анархической борьбой от сознания людей,—но великие организаторы чувства и мысли силою своего

гения разрывали иногда эту завесу и поднимались до предчувствия, до смутного понимания коллективистического идеала. Поразительнее всех Гёте. Он изобразил в „Фаусте“ скитания человеческой души, которая ищет гармонии с миром, стройно-целостного существования. В чем же она его, после долгих усилий и многих попыток, наконец, находит? В *труде*, и труде не для себя, а на пользу коллектива, человечества. Тут еще нет, разумеется, завершенной формы коллективизма, нет идеала товарищеской связи,—но есть такое приближение к нему, которое выходит далеко из рамок буржуазного сознания. Более того, Гёте способен был возвыситься до коллективистического понимания труда вообще, и даже там, где для индивидуалиста оно всего более недоступно и неприемлемо—по отношению ко всему делу своей собственной жизни. Вот что говорил он о себе за два месяца до смерти:

„Что такое я сам? что я сделал? Я собрал и использовал все, что я видел, слышал, подмечал. Мои труды вскормлены тысячами различных людей, невеждами и мудрецами, умными и глупыми; детство, зрелый возраст, старость — все приносило мне свои мысли, свои способности, свои надежды, свой жизненный строй; часто я снимал жатву, посеянную другими. Мое дело — труд коллективного существа, и он носит имя Гёте<sup>1)</sup>“.

Много ли даже теперь найдется социалистов, которые умели бы так объективно понимать роль своей личности в процессе труда и развития общества? И не ясно ли, что для нас, коллективистов, такие гении прошлого являются лучшими учителями, несравненно более близкими и родными, чем их вырождающиеся эпигоны?

Есть и новейшие великие поэты, близкие пролетариату, хотя и не являющиеся пролетарскими поэтами,—поэты трудовой демократии, социалисты интеллигенты: бельгиец Верхарн, латыш Райнис. Их связывает с рабочим классом общий идеал; но стать прямыми выразителями и организаторами пролетарского художественного сознания они не могли, потому что воспитались и выросли в ином мире. И они, конечно, для наших молодых пролетарских поэтов учителя гораздо лучшие, чем все наши новейшие декаденты, модернисты, футуристы и пр., хотя бы и перешедшие со вчерашнего дня на сторону революции<sup>2)</sup>.

Посмотрите, каковы даже крупнейшие из этих эпигонов, до чего они неустойчивы и ненадежны в своем содержании. Во времена спокойно-реакционных они заняты всецело индивидуальными переживаниями—эстетическими, эротическими, мистическими и т. д. Вспыхивает война, и они уже кровавые патриоты; приходит революция—и они охвачены пылом борьбы за высшие идеалы; затем злая реакция,—и снова эротика, вплоть до всевозможных извращений, мистика, теософия, и пр. и пр. Зинаида Гиппиус, лучше чем кто-либо их знающая, потому что сама принадлежит к их поколению, так характеризовала их поведение во время войны:

Хотелось нам тогда, чтоб помолчали

Поэты о войне,

Чтоб пережить хоть первые печали

Могли мы в тишине...

Куда тебе! поделались зверями:

Война, войне, войны!..

И крик, и клич, и хлопанье дверями,—

Не стало тишины...

<sup>1)</sup> Приведено в печатающейся теперь работе тов. Лихтеншадта (Мазина), убитого в прошлом году на северо-западном фронте. Заглавие: „Гёте. Борьба за реалистическое мировоззрение“. Работа во весь рост рисует фигуру Гёте, как великого натуралиста и передового мыслителя своего времени.

<sup>2)</sup> Верхарна у нас еще более или менее знают, по переводам Вал. Брюсова и других; Райнис же совсем мало известен,—есть немногие переводы в „Латышском сборнике“, изд. Горького. Но теперь печатается большая монография о нем тов. П. Г. Дауге, которая ближе с ним познакомит нашу публику.

А после вдруг — таков уж их обычай —  
 Военный жар исчез:  
 Изнемогли они от грозных кличей,  
 От собственных словес.  
 И юное доврменно состарив,  
 Идут, бегут назад,  
 Чтоб снова петь в тумане прежних марев  
 На прежний лад...

Вопрос о „тишине“, интересующий утомленную поэтессу, сам по себе, конечно, маловажный, помог ей хорошо отвести постоянное стремление этих поэтов идти „по линии наибольшего шума“. А когда линия оканчивается, они поворачивают туда, где в сущности, и лежат источники их поэзии, к „туману прежних марев“, к смутным переживаниям разлагающейся интеллигентской души. Так было с их зоологическим „военным жаром“, будет и с революционным пылом, потому что это не случайность: таков уж их обычай“, вернее, их социальная природа. И все юное быстро старится в их устах, всякое, даже великое содержание становится мелким и эфемерным в их ювелирно-отделанных формах... И у них то учиться пролетарским поэтам?

И однако, это бывает. Что же тогда получается? Вот маленькая брошюра, издание Московского Пролеткульта, — поэма М. Герасимова „Монна Лиза“. Герасимов по своему прошлому настоящий индустриальный пролетарий, металлист. Дарование поэтическое у него, несомненно, есть; это видно по его прежним произведениям; да и в той же „Монне Лизе“ немало ярких и живых образов, стройных и звучных сочетаний слов. Но это — типичный продукт ученического подчинения тем поэтам, которые, хотя учились у великих мастеров, выразивших великое жизненное содержание, сами, за недостатком такого содержания, посвятили себя всецело на служение форме. Вл. Ходасевич, разбирая стихотворную технику Герасимова (в журнале „Гори“, № 2—3), указывает, как на его прямых учителей, на Бальмонта, Брюсова, Белого, отмечая, что только через них слышатся у него косвенные звуки наших классиков: Львов-Рогачевский отмечает еще А. Блока, „под очевидным влиянием которого написана Монна Лиза“ (особенно по отношению к замыслу и построению поэмы).

Первое, что поражает при чтении, это крайняя *нелюбовь*, туманность формы. Трудно уловить не только общую художественную идею, но даже непосредственное содержание поэмы. Сразу очевидно, что поэма написана не только не для рабочих вообще, а даже и не для передовых пролетариев: они не станут ломать головы над метаформами и намеками автора, а пройдут мимо, как занятые люди. Приведу целую маленькую главу (пятую), — что в ней хотел сказать автор?

На гулких улицах столицы  
 Дрожали зябко фонари,  
 Скользят от них в асфальтах птицы  
 И перья утренней зари.  
 Долбили многозвонным эхом  
 Копыта огненный гранит,  
 А Монна Лиза тайным смехом  
 Спалила синеву ланит.

На вздрагивающие плечи,  
 На розовеющий гранит  
 От фонарей упали свечи  
 В окладах золотистых плит.

Лицом к залепанной панели  
 Поник в гранит моей тюрьмы.  
 Заводские гудки пропели  
 Проникновенные псалмы.

Как ток, призыв сирены ранний  
Пронзил неласковые дни,  
А в корпусах фабричных зданий  
Зажглись железные огни.

Электрорепламенные токи  
Ее пылающей руки  
Свегают снова с труб высоких  
Мимоз венчальные венки.

И приблизительно так написана вся поэма. Читается в роде ребуса: есть образы, иные даже яркие, но связь их непонятна, а частью они непонятны и сами по себе, дешифрируй, кто хочет. Может-быть, специалисты по новейшим школам „туманов“ и „марев“ сразу поймут; но много ли таких специалистов, и стоит ли для них писать? А если нет, то для кого? Или только для себя, чтобы „вылить свою душу“, „свое настроение“? Но тогда зачем печатать? И главное, *пролетарский* поэт, не изменяя себе, не может стать на эту точку зрения; она противоречит его классовой природе — *душу коллективизма*.

Поэт прежнего типа, по существу, также идеолог некоторого коллектива — класса или группы. Но как он относится к этому коллективу, своей „публике“? Сознает ли он свою связь с ним, отдает ли ему свою душу, понимает ли себя, как его выразителя и работника-организатора? Нет, потому что те классы и группы, построенные из обособленных личностей, чуждых друг другу, частью равнодушных, а частью и ожесточенно борющихся между собою за мелкие интересы, не могут порождать в своем идеологе чувства живого единства с коллективом. Там „публика“ для поэта либо просто неизвестная величина, либо отчасти известная, но входящая в его расчеты лишь как орудие его карьеры, нередко даже — „чернь“, неспособная вполне понять и оценить его творчество. Гете в посвящении к „Фаусту“ говорит:

Неведомой толпе пою я гимн священный,  
Чья самая хвала чужда мне и страшна.  
(Перевод Холодковского).

А вспомните как Лермонтов характеризовал ту ближайшую публику, которая окружала Пушкина и его самого, через головы которой они говорили к неизвестному читателю? „Презренные потомки известной подлостью прославленных отцов“. Понятно, что о такой публике желательно как можно меньше думать, в процессе творчества ее необходимо вполне забывать, „творить“ всецело из себя и для себя; и если поэт чувствует, что его дело шире и выше его маленького „я“, то приписывает его „вдохновению“ „Музе“, — фетишам, под которыми скрывается голос коллектива, его оплот, его стремления, идеалы.

Иное — поэт пролетарский. Он воспринимает свой класс через ближайшую товарищескую среду — своей фабрики, союза, партии; для него это не просто чужие люди и не досадные конкуренты, среди которых надо пробиться, а соотрудники в деле жизни; и так как он поэт, то он чувствует это непосредственное и сильнее других. Если же этого нет, то он сколько угодно может быть и пролетарием и поэтом, но пролетарским поэтом он не будет. Пролетарский поэт, следовательно, носит в себе свой коллектив, сливается с ним душою, с ним работает в поэтическом творчестве, как во всяком другом труде и борьбе. Стремление *быть ясным* для него неизбежно; ибо ясность — это *доступность коллективу*, это элемент коллективизма.

„Монна Лиза“ не есть произведение пролетарской поэзии, хотя она и написана пролетарием, хотя в ней есть и картины завода и прославление рабочего восстания, все, что официально полагается. Всего этого мало. Внутренним сотрудником автора, регулятором его работы не был живой образ его коллектива. Этот образ был замещен представленном о тех не-

многих знатоках-ценителях, которые сами умеют говорить разукрашенными стихотворными ребусами а среди пролетариев таких нет, да едва ли и будут...

Для кого еще могла быть написана такая глава (девятая)?

Подснежник нежно нежится  
В журчаньи ручейка,  
Овражек чутко снежится,  
Оранжева река.  
    Жасмином жгуче-женственным  
    Ужалена душа,  
    Восторженным, торжественным  
    Зажглась у шалаша.

Ресницы жаждой влажатся,  
Гляжу на журавлей,  
Как радужно миражатся  
Над кружевом полей.  
    Завод железный жертвенно  
    Возжег пасхальность свеч.  
    Как хочет сердце жертвенно  
    В цветы ржу труб облечь!

Нежданнами мимозами  
Я жгуче озарен,  
К душе, зажженной розами,  
Прижму железа звон.  
    Подснежник нежно снежится  
    Пред хижиную грез,  
    Овражек цветом нежится,  
    Росой жемчужных слез.

Под снегом жизнь рождается  
У ржавого креста.  
Блаженством отражаются  
Джекондовы уста.

Ясно, что тут все дело не в содержании, не в смысле, которого местами, повидимому, и вовсе нет, — а в стихотворном фокусе аллитерации, с повторением раз 70—80 буквы „ж“. Поэт хочет подняться на неизмеримую высоту тех новейших великих мастеров, которые умеют писать стихи справа налево и слева направо, в форме треугольника и Пифагорова чертежа. У рабочего класса иные задачи.

Поэт, конечно, свободен. Хочет ставить себе такие цели—его дело. Но—увы!—он и их не достигает.

В первом же стихе—грубая ошибка против технической грамотности, ребяческий плеоназм „нежно нежится“, вроде „масла масляного“. Этого не сделали бы означенные „великие мастера“. И в дальнейшем наборе слов есть сочетания прямо неудобочитаемые (в цветы ржу труб облечь) или до комизма нескладные („ресницы жаждой влажатся, гляжу на журавлей, как радужно миражатся“, „к душе прижму звон“ и т. п.). Фокус выполнен плохо. Пожалуй, не лучше, чем известная аллитерация какой-то старой грамматики упражнениях на букву ять:

Бѣднѣй, блѣднѣй, бѣлый бѣс  
Убѣжал, сбѣсившись, в лѣс..., и т. д.

Но то, по крайней мере и не называлось поэмой.

Тут—другая важная вещь. Если бы подобные ухищрения и были на что-нибудь нужны пролетарской поэзии, то гнаться за ними, не усвоив еще технической грамотности, во всяком случае неразумно. „Монна Лиза“ написана малограмотно: масса элементарных ошибок.

В ранше приведенной главе с первых же строк: фонари дрожали, а от них птицы в асфальтах скользят, и тут же опять — копыта долбили... Прямо раздражающей спутывание времен, которое портит всякое впечатление; и оно повгоряется чуть не на каждом шагу. Или, в седьмой главе: „А небо, чем земля печальней, притягивает и манит“, и т. под.

Пролетарскому поэту не легко справиться с технической грамотой своего дела, — это его несчастье на первых шагах, оно неизбежно в силу объективных условий классовой жизни. На первых шагах это, впрочем, и не так важно, пока читатель-пролетарий сам еще в зародышевом состоянии. Но затем это непременно надо преодолеть. И при живом общении в работе, — а наши поэты не одиночки, они группируются в студии, в кружки, — преодолеть не так трудно, досадные мелочи, искажающие форму, можно устранять заранее, до напечатания работ. В Европе пролетарские писатели уже давно покончили с привилегией полуграмотности.

Как огласится „великие мастера“ и близкие к ним критики к произведениям в роде „Монны Лизы“? Надо полагать, весьма сходительно. Это для них приятное разочарование. Они с тревогой смотрели на идущих в литературу таинственных незнакомцев, у которых есть какая-то новая, чуждая точка зрения, какое-то новое, непривычное содержание. И что же? Оказывается, не так страшно. Приручаются, и выходят совсем милые, скромные ученики-подражатели. Мечтают конкурировать, — но не серьезные же это конкуренты, когда еще и грамотой не вполне овладели, а увлекаясь тонкостями, может быть, так и не овладеют. Чего же лучше! надо только поощрять их на этом пути. И, кажется, поощряют. Но торжествовать не придется. Единицы, может-быть, и совсем собьются с толку, это не исключено, хотя ничего непоправимого еще нет. Не в единицах дело, хотя бы и талантливых. А для нового, пролетарского художника вообще смешна будет и самая мысль состязаться в утонченностях с ювелирами формы, поставщиками самых лучших брильянтов из самого лучшего стекла. Конечно, сравняться с ними он никогда не мог бы. Но подняться безконечно выше их — дело другое, это для него возможно, и это будет.

Итак, простота формы наиболее естественна и нормальна для пролетарского художника, наиболее соответствует его социальной природе на современной ступени развития.

В одной статье о пролетарской поэзии я пытался ближе определить, исходя из условий труда, самый тип этой простоты, и высказаться в том смысле, что она, в общем, должна характеризоваться правильностью ритма. На фабрике и заводе господствуют правильные ритмы движения машин, на котором концентрируются трудовое внимание и воли рабочего. Среди этого „стального хаоса“, — говорил я, — перелетаются волны разных, но в общем механически точных ритмов; своими безконечно повторяющимися ударами, они выковыряют по своей мере слесенные образы рабочего поэта. Впоследствии, когда ему станут более доступны ритмы живой природы, где меньше механической правильности и повторяемости, это однообразие сгладится само собой<sup>1)</sup>.

Эти мысли вызвали полемику со стороны В. Львова-Рогачевского в книге „Поэзия новой России“. Он их решительно опровергает, апеллируя к истине подавляющим авторитетам.

Первый, это Леон Базальжет, „один из лучших биографов Верхарна“, как его рекомендует критик. Базальжет пишет о Верхарне: „Тайна искусства его мне открылась, когда я пребывал среди гулов, ударов молотов пыхтенья машинного отделения, когда я вслушивался, как задыхается локомотив, и когда заатлантическая сирена разрывала воздух своим ревом“<sup>2)</sup>. И критик восклицает:

<sup>1)</sup> Искусство и рабочий класс, изд. Центр. Пролеткульты, стр. 74.

<sup>2)</sup> Цит. по книге Львова-Рогачевского, ст. 160.

„В то время как Леон Базальжет свободный стих Верхарна с разнообразием ритмов почувствовал среди машин и гудков города, в это самое время А. Богданов основания „однообразия и правильности“ находит в тех же самых условиях. У него по другому слышат уши, по иному смотрят глаза“.

Прежде всего, я спрошу, где фактически взял Верхарн свой „свободный стих“. На заводе? „в машинном отделении“? Так, повидимому, думает критик, и, может-быть,—по цитате не вполне ясно,—Леон Базальжет. Но это совершенно противоречит именно биографии Верхарна. На заводе он, как и всякий интеллигент, был только „гостем случайным“, не там жил, не там воспитывался. И, наконец, почему не спросить его самого, ведь, он-то, наверное, знает, откуда его стих. А как он отвечает? Увы! в неожиданном, но полном согласии с „совершенно чуждым вопросам искусства А. Богдановым“, он говорит: из ритмов живой природы. В своей поэме „Эско“ (книга „Вся Фландрия. Герои“) он с такими словами обращается к родной реке, Шельде Эско, „прекрасной и дикой“:

Ты телу мощь дала, душе дала горенье,  
Движенье волн твоих—размер моим стихам...

Перевод В. Брюсова.

Как же это так вышло? Недоразумение двух критиков легко будет разъяснить, но сначала надо остановиться на двух других авторитетных опровержениях.

Цитируется пролетарский поэт Илья Садофьев; „У врат грядущего“, из сборника „Динамо-стихи“.

Слепцы! помните, что все то, что замкнуто вами  
В условную, беззубую, мертвую догму,  
В размерную, ритмичную форму,  
Уже не живет.

И что создается по старым законам,  
Тотчас умирает.

Мы, восставшие, разбившие рабства оковы,  
Призваны разрушить и старые догмы  
И формы.

Ибо созданная нами поэма  
Сама—Жизнь...

„Этот отрывок,—говорит российский критик,—своего рода манифест пролетарских поэтов о характере их поэтики“. И опять впадает в скандальное недоразумение. В отрывке нет ни слова о „поэтике“. Критик просто не понял стихотворения, и его метафоры принял буквально. Там дело идет о реальной „Поэме из Поэм“. Так называет Садофьев не что иное, как Советскую Республику. Эта Поэма, „вписанная в историю кровью и железом“, сменяет старые „поэмы о покорности Року, Медным Всадникам, т.-е., старый порядок жизни и душевный строй масс. Эту Поэму представители прошлого,—в образе „учителя словесности“, „поэта любви“, „жирного монаха“, „Литературных Знаменитостей“, возмущенно и злобно критиковали:

„Это не Поэма, а Повесть!

Скверная, грубая, неряшливая!

Безграмотная и безформенная!

Авторы не знают законов стихосложения,

Размера и ритма“.

Всякий толковый человек, несмотря на метафоры, поймет, что тут дело идет о строе реальных человеческих отношений, об экономике и политике, а вовсе не о „поэтике“. И даже „не чуждый вопросам искусства“ критик мог бы догадаться, что это не „манифест поэтики“, если бы заметил, что в том же сборнике „Динамо стихи“ Садофьев пользуется больше правильными ритмами, чем свободным стихом.

Третья авторитетная цитата—из А. Гастева, стихотворение в прозе „Звоны“ (книга „Поэзия рабочего удара“), сопоставляющее весенние звоны природы со звонами машин на заводе. Не привожу его ради краткости; но все, что в нем относится к вопросу, может быть резюмировано так: в жизни завода есть много разнообразных звуков; большинство их, конечно, правильно-ритмичны (скрип проводов, вой моторов, скрежет подъемных цепей, „дробь“ шестерен, и т. д.); иногда эти ритмы расстраиваются,—именно когда „не ладится завод“ в самой работе. Все это, может быть, ново для критика, „не чуждого вопросам искусства“, но не для „почтенного экономиста“, как он меня извительно величает, подчеркивая мою некомпетентность. Ну, а вывод какой?

Поставим предварительный вопрос: образуют ли разные, но в общем правильные ритмы, переплетаясь между собою, что-либо в роде „свободного ритма“? Отнюдь нет.

Свободный ритм есть *один* непрерывный ряд с изменяющейся закономерностью, а не несколько сплетенных одновременных рядов. Если нам станут читать одновременно и параллельно несколько стихотворений различных правильных размеров, разве это образует музыку подобную той, какую дает чтение одного стихотворения со свободным размером? Русский критик, а может быть, и его французский авторитет, смешали „хаос звуков“ со свободным ритмом; а это вещи совсем разные.

Но и „хаос звуков“ завода является хаосом только для случайно зашедшего туда интеллигента, который ничего не понимает в происходящем. Рабочий завода необходимо воспринимает *каждый ритм отдельно*: для него нет хаоса, все анализировано, все знакомо. И те ритмы, которые правильны, так и ощущаются, как правильные; а таких, несомненно, большинство, ибо машина—да будет это ведомо почтенному критику—есть не что иное, как механизм; и ее движения механичны, а не „свободны“.

Далее. Физиологическая психология говорит, что формирующее влияние на нервную систему имеет то, что воспринимается активно, что связывается с ее собственными ответными усилиями. Поэтому наибольшее такое влияние на каждого рабочего имеет именно та машина, на которой он работает, ритмы движения разных ее частей, к которым он прикован вниманием и волей. Правильность *этих* ритмов определяет гармонию его движений, вибраций его нервного аппарата; а неправильность означает врывающееся *нарушение* хода работы, и есть сигнал для ряда усилий, направленных к *восстановлению* *правильности*.

Итак, вот научные основания, по которым правильные ритмы естественнее и ближе для индустриально-пролетарского поэта при *нынешней* организации производства, чем ритмы свободные. Но это отнюдь не означает, что первые обязательны. Если поэт чувствует, что содержание требует иного,—как это и есть в цитированном стихотворении Садофьева, где дело идет о революции, отменяющей все обычные ритмы жизни,—то он и станет писать иначе, будет ли это легче или труднее. Я высказывался только против *искания* трудностей, вытекающего из чрезмерного увлечения формой, которое вредит выработке нового содержания. И здесь критик со сознанием своего превосходства издевается над моими „допотопными“ взглядами, над „наивным прописыванием более легкой формы“. Конечно, „новые формы труднее“,—говорит он,—но революция в содержании связана с революцией формы. Кто же этого не знает? Но если бы г. Львов-Рогачевский был „не чужд“ хотя бы вопросам о законах исторического развития, он знал бы, что революция со-

держания необходимо идет впереди революции форм, а не параллельно с нею.

Критик весьма одобряет борьбу с трудностью формы у Герасимова. Он в восторге от „Монны Лизы“, и говорит об этой поэме так:

„Поэт с редкой оригинальностью воспеваает красоту залитого светом завода; эта красота воплощается у него в образе той Монны Лизы или Джоконды, которую увековечил на своем полотне Леонардо да Винчи“ (стр. 147).

Вот яркая иллюстрация того, к чему ведет чрезмерная „трудность“ формы. Воображаю, что должен быть чувствовать бедный поэт, читая такую похвалу!

Воплатить красоту завода в Монне Лизе, это примерно то же, что воплотить величие американских небоскребов в Мадонне Сикстинской. От такого истолкования, как говорит пословица, у слона подкосятся задние ноги! А поэта, если он слабый, то и совсем убить можно.

Что угодно, только не это! Очень туманно написана поэма, но смысл ее не столь чудовищен. Я не берусь точно формулировать ее художественную идею. Повидимому, в Монне Лизе поэт символизировал именно ту красоту, которой нет у завода самого по себе, которой ему не хватает, которая приходит к нему извне, должна дополнить его: красоту женственности, природы... Поэт, повидимому, хотел именно повенчать очарование могучей техники с иными, более тонкими очарованиями... Но, теперь, я думаю, он сам видит, что это надо было сделать как-то яснее и проще. А „почтенный критик“ также должен убедиться, что „трудная форма“ поэзии даже для него имеет свои неудобства.

Но довольно о гг. Львовых-Рогачевских. Пролетарская поэзия — вещь более серьезная.

Чему должен учиться пролетарский поэт? Всему важному и глубокому, в природе и в обществе. Где учиться? У науки, организующей опыт прошлого и застоящего в понятиях, у искусства, делающего то же в образах. Кого брать в учителя? Тех, кому можно верить: в настоящем — свой родной коллектив с его революционной идеологией, в прошлом — тех, кто широко прокладывал ему пути своей дальней творческой силой. Тогда нет опасности заблудиться.

А. Богданов.