

С-330
ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

ПРОЛЕТАРСКОЕ СТУДЕНЧЕСТВО

П 29

356

ОРГАН Ц. Б. КОММУНИСТИ-
ЧЕСКОГО СТУДЕНЧЕСТВА

П 29

356

№ 2

МАЙ—ИЮНЬ—1923

МОСКВА

отбора. Те же, кто не попадет в число избранных творцов производственной жизни, найдут применение своих сил и знаний на пользу России, столь бедной культурными силами.

Пока русские заводы не войдут в такую силу, чтобы завести свои научные институты, подобные германским, на русской высшей школе лежит обязанность восполнять, хотя бы отчасти, этот недостаток возможно большим усилением научности преподавания и научно-исследовательской работы в пределах школы. Весьма целесообразной мерой в этом направлении может быть также введение степени доктора-инженера, к чему в последние годы стремились русские технические школы и как это давно сделано в германских технических школах. Лица, имеющие такую степень, т.е. произведшие уже, сравнительно, значительное научное исследование, особенно ценятся германской промышленностью.

НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН.

ИСКУССТВО И ПРОЛЕТАРИАТ.

ПОСВЯЩАЕТСЯ РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ.

В России пролетариат вышел на арену активного строительства экономических и политических форм социального быта. И естественно, что в связи с постановкой разнообразных проблем культуры, рассматриваемых в новом аспекте классовой идеологии встает на очередь и проблема искусства, как проблема классового пролетарского творчества. На эту тему создавалась уже значительная литература, пестрящая разнообразием точек зрения и качественной неравноценностью высказанных суждений. Свое слово сказали марксисты, пролетарские писатели, специалисты искусствоведы, художники и просто обыватели. Синтезируя все эти суждения, можно разбить их на две, резко противоположных группы. Одна исходит из заранее предвзятого тезиса, что искусство внеклассово по своей природе. Поэтому, как нет буржуазного искусства, так не может быть и пролетарского. Другая группа, стоя на точке зрения исторического материализма, доказывает, что искусство является „надстройкой“ на экономическом фундаменте, зависит от классовой структуры общества, а поэтому является выразителем классового сознания. Как старое искусство идеологически было классовым, так и новое неизбежно будет таковым, т.е. пролетарским. Внеклассовость приобретает оно,—добавляет вторая группа, как бы примиряя свои выводы с суждениями первой группы,—в далеком будущем, когда пролетариат создаст единую социально-экономическую структуру общества, основанную на всеобщем труде и тем

самым, уничтожив классовые перегородки и сам перестанет существовать, как класс.

Суждения обеих групп априорны и игнорируют материал исторических фактов. Оба они противоречат методологии исторического материализма. А этот грех, конечно, совершенно непростителен доктринам марксизма, от которого отправляется вторая группа.

Первая группа суждений, выдвигая априорный тезис внеклассовой природы искусства, игнорирует исторически-объективный факт, доказывающий обратное. Вторая группа, защищая классовую основу искусства, не делает из этого утверждения всех последних логических выводов. В самом деле, если искусство классово, то следовательно каждому классу свойственны особые, ему лишь присущие творческие формы. И вместо того, чтобы поставить естественный вопрос какие же формы творчества свойственны пролетариату, эта вторая группа совершенно априорно решает, что рабочий класс свое творчество будет выявлять почему-то в формах „чистого“ искусства, как и дворянская аристократия и купеческая буржуазия, влив в них лишь новую идеологию.

Задача этой статьи, во-первых, подвергнуть историко-социологическому анализу тезис о классовой основе искусства, во-вторых, — на основании добытых результатов установить соотношения между определенными классами и соответственными им формами искусства, и, наконец, поставить вопрос, какие же формы художественного творчества свойственны пролетариату.

Грандиозное монументально-декоративное искусство создавали классы властвующих правителей или касты жрецов господствующих религий. Такое искусство зиждилось на неограниченных экономических и политических ресурсах правителей, диктовавших искусству идеологию и форму, и на бесправьи масс, покорных исполнителей деспотических велений. Все монументально-декоративное искусство древности от египетской пирамиды и ассиро-вавилонских грифов до персидских дворцов Персеполя было выполнено рабами, которые были не больше, как техническим орудием в руках царствующих властителей. Египетская пирамида — это не только формальный мотив редкостного по силе выразительности разрешения декоративного пейзажа, не только удачно найденная конструкция, воплощающая в своих геометрических формах весь схематизм мировоззрения египтян и весь примитивизм статико-размеренного экономического быта, но это и знаменательнейшее выражение могущества фараонов, незыблемого в своей грандиозности, неизменного в своей уверенности, а с другой стороны, безличия, поработченности лишь количественно множественного народа. Символом первого является ясность, простота и статика геометрической формы, символом второго — неисчислимый строй камней, лежащих покорными рядами.

Все формы искусства, связанного с религиозным культом были выражением не „народной“ воли, которая „безмолвствовала“, а воли жреческого сословия, оформлявшего в искусстве свое религиозное мировоззрение от египетского обелиска и сфинкса, холодных и бесстрастных в своей абстрактности, как и религия Ра, Озириса и Изиды, от запутанного барокко индийских пагод, в смутных очертаниях громоздящихся одна на другую форм, отражавших темные извилины браманизма, от дорик Пестума и Парфенона, ясных в своей гармонической простоте, как культ Аполлона и Зевса, до суровости романских соборов и пышности великолепной готики. И даже в тех случаях, когда в создании, напр., готики принимал участие формально „свободный народ“, хотя и закабаленный политически и экономически,—воля его находилась под гипнозом религии и он действовал под ее давлением.

Готика была последним монументальным искусством большого стиля. В барокко уже сказался переход от монументальности к станковизму, от органической декоративности ассирийского грифа—к бутафорской декорировке всех последующих за барокко стилей. Эпоха Возрождения была первым утверждением станковизма, блестящим расцветом музейной формы искусства, отделившегося от производства, быта, жизни. А Микель-Анджело—одной из его высочайших вершин, но и первым упадочником, первым из тех, кто, оторвав искусство от производственных форм выражения, привел его к тому оскудению, грандиозную картину которого мы наблюдаем в наши дни.

Искусство последних Людовиков во Франции, искусство Версаля было попросту „придворным“ искусством. „Двор“ создавал „этикетку вкуса“, но он уже не в силах был продиктовать искусству монументальную форму, к которой стремился. Что оказалось возможным для двора блестящего Дария I в Персеполе или для „великих рамессидов“ в стовратных Фивах, то было невыполнимым для Людовика XIV в Версали. Между неограниченно-могущественными властителями и бесправной массой рабов (картина, наблюдаемая в древности) в XVIII веке появилось средостение из земельной аристократии. Она выросла в большую экономическую и политическую силу, на которую опиралась сама власть. Отныне она становится соиздательницей новых форм в искусстве. Этой формой явился станковизм.

Феодално-дворянский класс был самым распыленным из всех социальных группировок, известных истории. Жизнь в отдельных, разбросанных друг от друга вотчинах, незаинтересованность в корпоративном объединении на почве экономических интересов обусловили индивидуалистическую психологию этого класса. Охрана собственных интересов замкнутых, самообслуживающих майоратов, создавала междоусобную вражду, романтическая трактовка которой была дана в рыцарской поэзии. Земельная аристократия, связанная со сво-

ими поместьями, не была даже насильственно объединена в городах, подобно торговой и промышленной буржуазии, индивидуалистичной, но все же связанной экономической зависимостью в общем ходе капиталистического хозяйства. Этот сословный индивидуализм создал и индивидуалистическую, замкнутую в себе, **самодовлеющую форму станкового искусства**, отрезанную рамкой от всякой связи с окружающей средой, подобно тому, как зубчатые стены феодальных владений отделяли их от связи с внешним миром. С эпохи Возрождения станковизм становится типической формой художественного творчества. Он кладет свой отпечаток и на другие виды искусства—декоративное, прикладное и пр. Фрески Леонардо и Рафаэля такие же „картины“, лишь раскинутые на стене. Даже архитектура идет не по пути конструктивного созидания форм, а по пути подмены строительной конструкции здания бутафорской декорировкой фасада. Палладио являлся талантливейшим выразителем этой фасадной бутафории, но он же был и упадочником архитектуры, как конструктивного строительного мастерства.

Вторая черта станкового искусства — **созерцательность** — обуславливалась бездейственным укладом усадебной жизни, обеспеченностью материального существования, некоторой отдаленностью от жизни, создающую удобную позицию для наблюдений „из прекрасного далека“. И хотя впоследствии, когда на смену художнику и поэту из аристократии и буржуазии пришел художник из интеллигентов-разночинцев, не только необеспеченный, но просто голодный, он все же оставался в общей схеме общественного хозяйства вне всякой практической рубрики, не являясь создателем утилитарных производственных ценностей, подобно промышленнику, инженеру, рабочему, организатору. Оставаясь философом и созерцателем, он, если и являлся организатором, то только организатором нашего **созерцания**. Пейзаж—это упорядоченный взгляд на природу. Роман—такой же взгляд на человеческие взаимоотношения.

Станковая форма искусства была создана паразитическим классом, и этот паразитизм в производственном аспекте неизбежно сопутствовал всему сословию художников, культивировавших станковую форму картины, стиха, сонаты, сольного танца, камерной театральной постановки и пр.

Романтизм, как уход от реальной действительности и натурализм, как бездейственное **созерцание** этой действительности, сплошь и рядом пассивная фиксация ее, явились наиболее распространенными формами выявления творчества этого класса.

* Умирание деревни с ее феодально-дворянским и крепостным укладом, развитие городов с их новым торгово-промышленным классом буржуазии, возникновение массовой индустрии, классовая и сословная дифференциация капиталистического общества—все это отразилось как на социальном положении художников, так и на формах

искусства. Художника-дворянина сменяет художник-интеллигент, сословно принадлежащий к разночинцам, буржуазии или мещанству. Форма по существу остается станковой, выражая анархический и индивидуалистический дух капитала, но натурализм уступает место символизму, неоромантизму и эклектизму.

Грандиозный рост урбанизма в конце XIX столетия создал в среде художников ту „пугливую“ атмосферу, которая была так характерна для психики людей, застигнутых врасплох. Они растерялись перед грозным лицом могущественного сфинкса современности—Капитала и его безропотного раба—машины. Они стали уходить в символично-романтическую скорлупу той эстетической доктрины, которая нашла свою знаменательную формулировку в словах Соллогуба о „творимой легенде“ или стали заниматься эклектическими реставрациями былых эпох, столь характерными для наших живописцев из „Мира Искусства“ и для поэтов символической школы. На той же почве расцвели нездоровые цветы поэзии Гофмана и Гюйсманса, Вилье-де-Лиль Адана и Бодлера и родились страшные „каприччио“ Гойи и Репса. Этой болезненной гримасой встретила отживающая культура аристократии приход нового „хозяина жизни“—Капитала.

Буржуазии, как классу активному, принимающему действительное участие в экономической и политической жизни государства нейсвойственна была созерцательная форма станковизма. Буржуазия выделила из своей среды гораздо меньше живописцев, поэтов музыкантов и пр., нежели дворянство. Буржуазия по преимуществу лишь поддерживала искусство и художников, являясь главным потребителем художественных ценностей. В меценатстве она стремилась подражать аристократии, внешний бытовой облик которой она хотела усвоить.

В разброде художественных „измов“, в выразительном бесстилии современности буржуазия создала свои формы искусства. Искусство буржуазии—это искусство плаката и рекламы, кино и мюзик-холля, иллюстрации и графики, журнала и фотографии, театра-буффонады и художественной промышленности. Если станковое искусство мы называем „чистым“, то это искусство является „прикладным“. Плакат представляет собою символ современной формы искусства. Плакатность—ее характернейшее свойство. Плакатностью заражены и типические, станковые виды искусства. Плакатная и современная живопись (почти все беспредметничество) и поэзия (напр., Маяковский) и музыка (Стравинский) и театр (Мейерхольд) и т. д. Искусство плаката (в широком смысле), искусство „зрелищ“ и искусство „прикладное“—типичные формы художественного творчества буржуазии. Все эти искусства более действенны, чем станковое, следовательно, больше импонируют буржуазии, выступающей в роли активного участника капиталистического хозяйства. Они более современны и эксцентричны. Они менее абстрактны и более практичны. Они непосредственно вовлечены в

общий анархический поток конкуренции рынка. Они сами зарабатывают себе существование, не нуждаясь в меценатах. Они же составляют угрожающую конкуренцию всем „чистым“ формам.

И вот в этой беспощадной борьбе на улицах и площадях мировых столиц начала разыгрываться грандиозная какофония современной художественной культуры. Бесчисленные „измы“ появлялись и исчезали. Но как бы краток ни был миг их существования, каждый из них в беззастенчивом утверждении индивидуалистического „я“ приносил свой кирпич и торжественно водворял его на здании современного искусства. Пестрота этих, каждый раз своеобразно обожженных кирпичей, имеющих разные формы, цвета, разную качественность материалов и количественные масштабы, не предвещала прочности возводимой постройки. Уже импрессионисты, выкинувшие „содержание“ из живописи и начавшие утверждать самодовление формы, первые заложили в вавилонскую башню современного искусства тот „пустотелый“ кирпич, который, не выдержав дальнейшего напора, привел к катастрофе всего здания, к „вавилонскому столпотворению“ не понимающих друг друга, оглушительно кричащих „измов“.

Вслед за интеллигентом-разночинцем, творцом художественных ценностей становится деклассированный полуинтеллигент. Он был в большинстве случаев деятелем футуристического искусства. Пассивная созерцательность не была уже свойственна его действительной, хотя и анархической натуре. Идеологически он был врагом буржуазии. Принадлежа к тому или иному составу трудового населения, он знал, что такое работа. Это он внес в художественное творчество то, что являлось в производственном процессе характерным для рабочего, как творца материальных ценностей. Это он поставил во главу угла современного искусства метод обработки материалов и проблему профессионального мастерства. Но он не внес никакой идеологии, ибо ему, как деклассированному элементу, классовая идеология пролетариата была еще чужда. Это он — футурист, кубист и беспредметник окончательно „добил“ станковую форму, первую трещину в которой сделали импрессионисты. Это он, высшее порождение разброда анархического хозяйства капитала, пожелал соединить несоединимое: оставаясь в плоскости чистого станковизма, внести в процесс профессиональной работы художника производственные методы индустриального рабочего. Лишенная идеологии и эстетизма, голая форма, „обнажавшая“ лишь „прием“ творчества, не смогла вынести на своих плечах катастрофы, надвинувшейся на искусство. От старого искусства этот новый художник взял форму чистого станковизма, но без ее содержания, а от производства — его методы, но тоже без их содержания, т.е. без той утилитарности, на которой зиждется целесообразность индустриализма. Новейшее искусство было тем последним „пустотелым“

кирпичом, после закладки которого вавилонская башня современного искусства треснула, накренилась и рухнула.

В момент этой грандиознейшей катастрофы и пришел новый художник - пролетарий. Его облику присуща определенность социальной роли. Это делает его психологию столь же ясной, как и психология четко выкристаллизовавшихся классов, напр., дворянства. Поэтому ему чужд весь экспрессионизм и эксцентризм деклассированных элементов, до которого столь падка вырождающаяся буржуазия, ищущая наркотиков, взвинчивающих нервы. Но дворянство было паразитическим классом. Поэтому - то и психология его выпилась в пассивно-созерцательные и метафизические формы станкового искусства. Пролетариат по своей экономической роли является создателем ценностей материальной культуры. Отсюда психология его является психологией **активного позитивиста**.

Пролетариат пришел в жизнь с крепкими и сильными руками, но без всякого „багажа“, кроме своей **энергии**. В начале он растерялся в сложном круговороте противоречий жизни, как провинциал теряется в столице. Несмотря на враждебность к старому бытовому укладу и своему социальному антиподу и политическому врагу — буржуазии, он был придавлен целым пантеоном авторитетов, непогрешимость которых усиленно отстаивалась буржуазией. Такого рода „священными обителями“ были „храм мудрости“ современной науки и „сад красоты“ искусства. У пролетариата, не имевшего под ногами крепкого фундамента культуры, не хватало собственного критицизма, чтобы пересмотреть сверху донизу багаж, завещанный прошлым. В критическом пересмотре научных и философских ценностей решительную роль для идеологии пролетариата сыграли Маркс и Энгельс. Но на протяжении всей истории марксизма не явилось ни одного серьезного ученого, который бы в одно и то же время был марксистом и специалистом искусствоведом. Марксисты, бравшиеся за истолкование проблем художественной культуры, будучи дилетантами в искусствоведении, поддавались атавистическим склонностям, без всякого критицизма принимая незыблемость многих авторитетов. И чем отдаленней от современности было произведение искусства, тем (должно быть, благодаря длительному консервированию его в музейных „храмнищах“), оно больше утрачивало в их глазах свое классовое происхождение. Так, многие марксисты приходили к отрицанию футуристического, кубистического и беспредметного искусства, видя в нем отпрыск разлагающейся буржуазной культуры.

В историческом анализе художественных стилей нами остался не затронутым один период хозяйственных форм, длительный по времени, но слишком неясный в историческом освещении вследствие крайней бедности добытого о нем материала. Это период первобытной культуры, характеризуемый в теоретической схеме разных видов обще-

ственного хозяйства, как форма первобытного коммунизма. Этот пример сознательно прибегался к концу нашего анализа, ибо он служит чрезвычайно выразительным доказательством классовой природы станкового искусства. В первобытном хозяйстве не было станковых форм искусства, потому что не было классовой дифференциации общества. Искусства в обычном, „чистом“ понимании этого термина первобытное общество не знало. Творческая энергия художника выявлялась в вещах повседневного обихода, в утвари, орудиях и оружии, в идолах и других атрибутах религиозного культа, в украшениях, подобных татуировке и пр. Это не были формы станковизма, ибо на охотничий нож, которым дикарь распарывал брюхо зверю, на глиняный сосуд, в котором варил пищу, на деревянный идол, служащий талисманом, хранителем судеб домашнего очага и на многое другое дикарь смотрел не как на самодовлеющие вещи, созданные исключительно под давлением эстетического стимула, а как на вещи утилитарные. Это были вещи примитивного производственного мастерства. Искусство в них органически сливалось с производством. Оно не было „прикладничеством“ в нынешнем смысле этого понятия. Ибо даже геометрический орнамент на глиняном кувшине создавался чаще не как простое украшение, а являлся в результате производственного процесса лепки этого кувшина. Форму только что вылепленную, ставя сушить на солнце, обвязывали лентами, чтобы она не разваливалась. Когда ленты снимались, на кувшине оставались рубцы, в рисунке которых эклектики старались отыскать мистическую символику.

Весь предыдущий анализ художественных форм должен убедить, что тезис о классовой природе искусства должен быть истолкован лишь распространительно, т. е., что каждый класс в определенных экономических условиях и в определенные эпохи не только создает определенную форму искусства станкового, декоративного, прикладного, как это мы видели по отношению к дворянству, буржуазии и пр., но что иногда класс не выявляет себя никак в искусстве, напр., рабы, или что творческая энергия общества проявляется непосредственно в производстве, минуя какую бы то ни было форму искусства, то, что наблюдалось и в первобытном быту.

На основании этих данных мы умозаключаем, что, если пролетариат выявит себя в творчестве, то отсюда еще не вытекает, что форма его волеизъявления будет непременно каким-либо „чистым“ искусством. Между тем, силлогизм, выставленный вначале, что каждому классу соответствует выработанная им форма искусства, а поэтому и пролетариат, как класс создаст свое искусство, — этот силлогизм не выдерживает ни логической, ни исторической, ни социологической критики. Это софистическое умозаключение, противоречащее логике, диалектике исторических фактов и доктрине исторического материализма, от которого как раз и исходят те, кто его высказывает. Ошибка кроется в

том, что большая посылка силлогизма подменяет понятие художественного творчества понятием искусства, т.-е. выявлением творчества только в „чистых“ формах. Отсюда и следствие силлогизма, приводящее к выводу, что пролетариат создает свою форму искусства, — весь вопрос ограничивает творческим диапазоном чистых форм. Следовательно, вопрос из проблемы социологического масштаба сужается до формальной проблемы художественного „изма“: быть ли пролетарскому искусству натуралистическим, футуристическим или каким-либо иным?

Между тем, история говорит нам, что формы чистого искусства — это лишь формы частичного выявления творчества того или иного класса. Кроме приведенных уже примеров из первобытной культуры, указывающих на отсутствие станковых и „чистых“ форм искусства в определенных социальных условиях, можно сослаться и на римскую эпоху, не создавшую ни одной оригинальной формы чистого искусства, рабски заимствуя их от греков, но зато создавшую стройную систему права и государства, грандиозный акведук и водопровод, победоносную войсковую колонну, дороги и пр.

Вопрос формы, перенесенный из формальной плоскости в социальный аспект, нечто большее, нежели смена одного „изма“ другим. Это проблема стиля, обусловливаемого всей сложностью разнообразных факторов данной эпохи от науки, техники, политики, экономики — до религии и права. Смена господства буржуазии и переход руководящей роли в политике и экономике к пролетариату — это смена эпох и перемена „изма“ в станковом искусстве, замена одних средств выражения другими — слишком невыразительный жест в ответ на столь значительную социальную революцию.

Поэтому мы с большим основанием можем поставить вопрос в такой формулировке: в какие формы может вылиться творчество пролетариата и свойственна ли вообще ему какая-либо форма искусства: станкового, монументального, прикладного? Чтобы дать на этот вопрос не гадательный ответ, чтобы построить не отвлеченную гипотезу, а сделать объективный вывод, добытый путем индукции, надо учесть все своеобразные черты этого класса, его экономическую роль и социальную позицию, класса создающего свою культуру не на „вещном“ фундаменте земельной собственности, как дворянская аристократия, не на товарном фетишизме, как буржуазия, а на „беспредметном“, неовеществленном начале трудовой энергии.

Прежде всего ставится вопрос, соответствует ли творческой актуальности пролетариата станковая форма искусства? Как мы видели, станковое произведение представляет собою довлеющую себе вещь, символизирующую мир частновладельческой собственности. Между тем, пролетариат не собственник и не сталкивается в процессе своей производственной работы с вещами, как таковыми. Он орудует энергиями и силами. В этом смысле он творец развеществленной и беспредметной

культуры. Во-вторых, работа художника-станковиста над произведением носит кустарный характер. Художник работает руками и создает из каждой сработанной им вещи **уникум**. Производственная же работа пролетария в современной крупной индустрии носит **массовый** и **машинизированный** характер. В-третьих, произведения станкового искусства индивидуалистичны, являясь созданиями анархического индивида. А психология пролетариата **коллективитична**. Как коллектив, выступает он во всех стадиях производственного процесса своей работы. В-четвертых — станковое искусство **созерцательно** по своей природе и **метафизично**, в то время как психология пролетариата **актуальна** и **позитична**. Наконец, в-пятых, вещи станкового искусства самодовлеющи по ценности. Это вещи **музейного** искусства, а пролетариат творец **жизненно-необходимых** полезностей.

Итак, ни по форме, ни по назначению, ни по психологической концепции и идеологическому содержанию, ни в профессионально-производственном процессе — вещь станкового искусства не отвечает всей профессиональной, психологической и идеологической структуре рабочего класса.

Но, может быть, монументально-декоративное искусство, о котором, кстати сказать, так много говорят именно теперь и есть та форма, которая воплотит стиль новой эпохи? Но мы видели, что монументальное искусство создавалось при наличии трех условий: 1) мощного, безраздельно властвующего заказчика, творца и вдохновителя, 2) безличного массового исполнителя в лице рабов или „безмолвствующего народа“ и 3) в период довольно примитивной культуры, замкнутой в неподвижные, статистические формы быта при малой дифференцировке общества, в котором посредствующий между властью и бесправной массой элемент свободных граждан не был совершенно развит. Уже в тех культурах, где этот элемент играл большую роль в жизни государства, как, напр., в Греции, монументально-декоративное искусство уступало станковым формам. Финикийцы, занимавшиеся мореплаванием и торговлей, тоже не создали монументального искусства. В Китае и Японии, где был силен класс земельной аристократии и класс городских ремесленников-кустарей, искусство было тоже по преимуществу прикладным и станковым. Все попытки в позднейшие эпохи создать монументально-декоративный стиль приводили к самым извращенным формам упадочничества, к простой декорировке, вместо органической декоративности произведения. Искусственная культивировка монументального стиля в условиях нашей немонументальной, потому что не статичной, а динамичной эпохи, не может привести ни к каким результатам, как и все идущее в разрез органическому росту.

Но, может быть, рабочему классу свойственны формы типично-урбанистического искусства: плакат, реклама, кино, театр, фотогра-

фия и т. д.² Но эти искусства типично буржуазны, вызваны и обусловлены всеми особенностями буржуазного рынка. Плакат нужен пролетариату главным образом в переходное время, в период борьбы. И в этом смысле рабочий класс его пользуется. Реклама, рожденная рыночной конкуренцией, естественно вымрет, когда исчезнет сама конкуренция. Буржуазные зрелища, щекочущие нервы, играющие почти всегда на сексуальности, пролетариат сумеет заменить более рациональными видами отдыха — спортом, общественными играми и пр. А мелкобуржуазная форма искусства „прикладничество“, культивируемая кустарем и ремесленником, обречена на гибель, потому что крупная индустрия не оставляет места ни кустарю, ни ремесленнику, заменяя ручной труд машиной, а мастера — собственника и одиночку — коллективом фабричных рабочих.

Только в самом определенном прошлом имеется параллель той форме, в которую выльется творческая актуальность пролетариата в будущем. Это уже указанная выше форма бытового искусства первобытной культуры. Внеклассовость первобытного общества и того, которое стремится создать пролетариат, одно из существенных оснований для подобной параллели. Первобытное общество потому не знало чистых форм искусства, потому что было внеклассовым. Будущее общество тоже не будет иметь чистых форм, потому что будет внеклассовым. Но то примитивное производственное мастерство, которое дикарь создал на заре человеческой культуры, так относится к будущему производственному мастерству, которое создаст пролетариат в момент зенита европейско-американской цивилизации, — как первобытный коммунизм — к будущему укладу социалистического общества, теоретическое обоснование которому дает научный социализм.

Поскольку мы охарактеризовали пролетариат, как класс действительный, коллективистичный, утверждающий лишь позитивные ценности, ему свойственно выявлять творческую энергию в производстве.

Производство реальных, жизненно-необходимых, социально-оправданных ценностей — типическая форма проявления творческой активности пролетариата. Но в современных условиях высокоразвитой индустрии она должна вылиться не в формах кустарного „прикладничества“, а в высококвалифицированных машинных способах массового производства.

Итак, идея производственного мастерства предопределена всей диалектикой развития экономических факторов. Она не отвлеченная доктрина, а вывод, сделанный на основании социологических, исторических и художественно-формальных фактов.

Теперь понятны будут причины разрухи современной художественной культуры: Эта разруха не случайна, не временна. Искусство кончилось и ни в каких „чистых“, оторванных от производства формах не возродится. Можно обманывать себя, можно надеяться, свали-

вать вину на бездарность современников и ждать прихода „гения“. Можно искусственно культивировать из рабочих поэтов, живописцев, писателей, музыкантов, подобно тому, как искусственно выращиваются в оранжереях растения, не свойственные данному климату. Можно создать незаурядный пролетарский Парнас. Но оранжерейная культура не есть естественная флора данной страны. Как бы удачно ни шел рост парникового растения, тропические деревья не будут расти в наших северных садах и на бульварах.

Для романтиков это безнадежная перспектива и убийственное сознание. Для трезво смотрящих на исторические факты это — естественная неизбежность, открывающая хотя другие, но не менее заманчивые перспективы, чем те, которые рисовала нам история искусств. Культура производственного мастерства будет грандиозней всех бывших доселе форм станковизма. Никакой, даже древний, непревзойденный в своем мастерстве Микель-Анджело не сравнится с высокоинтеллектуальными формами творчества современных инженеров, техников, политиков и ученых. **Будущую интеллигенцию создаст пролетариат**, подобно тому как в прошлом ее создавало дворянство и буржуазия. **Он же создаст и новых художников** в лице организаторов, политиков, инженеров и рабочих-мастеров. **А они создадут новую индустриальную эстетику.**

А. ФЕВРАЛЬСКИЙ.

ТЕАТР—ПРОЛЕТАРИАТУ.

С одной стороны—борьба за новую культуру.

С другой—крайняя бедность культорганов.

А вывод—почему-то крайнее сокращение клубной сети, снятие пролеткульта с госснабжения и поддержка преимущественно актеатров.

Здесь не сравниваю забот об искусстве с заботами о других видах культработы, говорю только о распределении материальных благ и общественного внимания внутри театра.

Академические театры—выразители культуры феодализма и первых стадий капитализма и поэтому воздействие их на рабочие массы может быть только вредным, реакционным. Они не могут даже дать пролетариату мастерства, техники театральной культуры, так как, чрезвычайно отстав от темпа эпохи, не дав совершенно ничего нового ни по содержанию, ни по форме за 51½ лет революции, находятся в состоянии полного разложения. Всякая поддержка этих театров есть, заранее обреченная на неудачу, попытка оживления трупов и вредная затрата ресурсов республики.