**Анатолий ЛУНАЧАРСКИЙ**

**Задачи социал-демократического художественного творчества[[1]](#footnote-1)**

<…>

Социал-демократия — не просто партия, а великое культурное движение. Даже величайшее из до сих пор бывших. Только могучие религиозные движения могут быть отчасти приравнены к нему, ведь никто не смеется, когда говорят о христианском искусстве. И если тот или иной не понимает, что научный социализм есть целое новое миросозерцание и мироощущение, то тем хуже для того или другого. Я сказал бы ему, если он социал-демократ, что он еще не зрелый социал-демократ, односторонний, так как не видит мирообновляющей, тысячегранной системы идей и чувствований в своей доктрине, в своем *миросозерцании.*

Борьба социализма с капитализмом есть величайший культуркампф[[2]](#footnote-2). Если он ведется *преимущественно* политическим и экономическим оружием — это отнюдь не означает, чтобы громадную роль при этом не играло психическое отражение экономической гигантомахии — в философии и искусстве.

В области философии буржуазия уже терпит сильные поражения, в области искусства борьба только еще начинает разгораться. Но каждое великое культурное движение имело свое искусство. Его будет иметь и величайшее — рабочее движение.

Итак, *во-первых:* социал-демократическое искусство возможно в том же смысле, как христианское искусство, буддийское или эллинско-языческое.

С этим граничит и *второе:* каждый *класс* имеет *свое* миросозерцание и мироощущение. Конечно, высшим классам легче определить его и выразить, но господствующее искусство есть искусство господствующих и не может удовлетворить низший класс, мощно растущий и стремящийся к свободе, и, как безусловно существует аристократическое, буржуазное, мелкобуржуазное искусство, — так должно зародиться и пролетарское искусство. Это вовсе не значит, что художники этого искусства будут непременно физические рабочие: все классы вербуют своих идеологов главным образом в интеллигентном пролетариате, этом интересном продукте распада мелкой буржуазии.

Идут ли фактически нынешние художники навстречу пролетариату?

Художнику трудно побороть свое интеллигентское болезненное отвращение к коллективизму, к массовому принципу, который преобладает в учении и практике социал-демократии. Но предрассудок относительно противоречия между коллективизмом и истинным индивидуализмом так ясен и так нелеп, что экономическая стихия разобьет его как хрупкую игрушку. А она гонит художника к пролетариату.

Я позволю себе привести несколько страничек, ярко характеризующих положение художника в капиталистическом обществе. Вот что пишет биограф Милле — Роллан:

«Жизнь лучших французских живописцев нашего времени, особенно великих пейзажистов, представляет собой печальный мартиролог. За исключением немногих, вроде Коро или Жюля Дюпре, все они жестоко страдали от нужды, нищеты, от голода, болезней и всевозможных бедствий. Великий Теодор Руссо всю почти жизнь свою прожил в ужасающей бедности и одиночестве со страдающей психическим расстройством женой и умер от общего паралича; Труайон умер помешанным; Мариля умер помешанным; Декан мучил себя в течение всей своей жизни, не имел друзей и погиб трагической смертью; Поль Гюэ умер буквально от голода и всю жизнь был болен вследствие лишений. Даже Диац испытал нищету и физические страдания; Милле… так же как и все другие, страдал от бедности, одиночества и равнодушия публики… В 1857 году, когда была написана картина *Сборщицы колосьев,* бедность довела бы его до самоубийства, если бы совесть его не возмутилась против мысли о насильственной смерти. В 1859 году, когда Милле нарисовал *Angelus[[3]](#footnote-3),*он писал в середине зимы: «дров у нас осталось не больше, как на два или три дня, и мы не знаем, как добыть их. Жена моя через месяц разрешается от бремени, и я буду без средств»[[4]](#footnote-4).

Марсель, знаток экономического положения французских тружеников искусства, следующим образом характеризует материальные условия, в которых приходится существовать большинству французских живописцев:

«Вырабатывая максимум 4 франка в день, несчастный художник осужден на жалкое существование. Он селится на Монмартре или Монпарнасе, в пятом этаже, в маленькой каморке, за которую платит 15–20 франков в месяц. Питается он в тех бедных ресторанах, с их однообразным меню, в улице Невер или Дофин. Хлеб — 15 с, бифштекс — 40 с, сосиски — 15 с, кашица — 15 с, полбутылки вина — 50 с, кофе 30 с, — вот меню любого из них. Счет редко превышает 12–14 су (су — 5 сантимов).

Даже художники, пользующиеся репутацией знаменитостей, выставляющие свои произведения в Парижской картинной галерее, не гнушаются изготовлением маленьких картин на продажу по 5–10 франков. Само собой разумеется, они не подписывают их своими именами, а выпускают под каким-нибудь псевдонимом, потому что, как это ни странно, подпись под картиной повышает ее цену в глазах наивных покупателей[[5]](#footnote-5).

«…Настоящее рабство, — говорит Л. Берг, — основательное и в высшей степени недостойное, начинается тогда, когда произведения искусства делаются объектом торговли и подчиняются закону спроса и предложения». Замечательно верно рисует нравственное рабство современного художника тот же Берг в следующих строках: «Как выбьется художник со своим талантом? Только в том случае, если он будет проституировать свой талант прежде, чем он созреет. Есть художники, которые уверяют, что можно разделить свою душу на две части — целомудренную и продажную и служить одновременно морали господ и рабов. Они подчиняются закону спроса для того, чтобы жить: рисуют вывески, пишут уличные романы. А когда они сыты сами и сыта их семья, тогда они пишут и рисуют для себя самих. Шесть лет работают на Берлинский Lokal Anzeiger[[6]](#footnote-6) для того, чтобы седьмой работать для себя самого. Что бы мы сказали о женщине, объявившей нам, что для того, чтобы сохранить свое целомудрие, она должна сделаться проституткой. Но если шесть лет писать плохо, то на седьмом году уже сделается невозможным писать хорошо. В конце концов художник сам начинает смотреть на искусство с точки зрения публики, подчиняется морали и воззрениям своих заказчиков. Художник смотрит на мир уже не своими собственными глазами, а через очки тех, кого ему приходится рисовать и забавлять»[[7]](#footnote-7), Вандервельде справедливо замечает по этому поводу:

«На полное развитие искусства при нашем социальном строе можно бы надеяться с таким же успехом, как на пышный расцвет роз среди поля, заросшего сорными травами. Всякая индивидуальная культура в значительной степени зависит от культуры общей. Порабощение пролетариев, занимающихся физическим трудом, буржуазиею по необходимости влечет за собой и порабощение пролетариата интеллигентного. Не удивительно поэтому, что большинство художников, как бы ни были различны их взгляды и стремления, чувствуют глубокое отвращение к буржуазному строю»[[8]](#footnote-8).

Таким образом, нисколько не удивительно, что все большее число молодых талантов выступает под знаменем бунта. Правда, бунт этот большею частью приобретает у них вид богемского чудачества, мрачной мизантропии или, в лучшем случае, не вполне ясного (а иногда даже «мистического») анархизма[[9]](#footnote-9). Но уже та же социально–экономическая стихия толкает художников не только к бесплодному бунту, но именно к плодотворному союзу с пролетариатом, и это постольку, поскольку сам пролетариат идет навстречу художнику. Эмиль Вандервельде отмечает несколько отрадных фактов в этом направлении:

«В Бельгии и Голландии рабочие уже начинают обращаться к художникам для того, чтобы почтить память своих умерших товарищей или украсить свои Народные дома.

В настоящее время художник Роланд Гольст расписывает дом союза брильянтщиков в Амстердаме; скульптор Поль Дюбуа изготовил для социалистической рабочей федерации в Боринаже статую Альфреда Дефюиссо, одного из первых деятелей социалистического движения в Бельгии. Статуя поставлена на одной из площадей общины Фрамери. Еще более характерен, наконец, следующий факт: Vooruit[[10]](#footnote-10) в Ганде[[11]](#footnote-11), подобно Юлию II и Медичи, имеет своего собственного живописца и скульптора. Ван Бисброк, создавший уже памятники двум главнейшим основателям рабочей партии: Ван Беверну и Жану Вальдерсу, устроил свою мастерскую в самом здании знаменитой Гандской кооперации. Он, так же как булочники и разносчики хлеба, получает от кооперации жалованье по часам и работает почти исключительно для нее. Когда мы его видели в последний раз, он заканчивал статую социалистической кооперации, фигурировавшую в 1905 году на выставке в Льеже.

Впрочем, для Vooruit работает не один только Ван Бисброк. Стенная живопись в зале кафе «Наш Дом» (большой Народный дом на площади рынка Вандреди) исполнена другими художниками, и вовсе не из любви к искусству или к социализму, как бывало прежде, но по формальному заказу административного совета кооперации.

Все это не более как скромное начало, заслуживающее внимания главным образом потому, что характеризует проявления новых потребностей в среде рабочего класса»[[12]](#footnote-12).[6](http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-7/zadaci-social-demokraticeskogo-hudozestvennogo-tvorcestva/#fn:6)

Но, конечно, бесконечно большее значение имеет обаяние самого движения и его миросозерцания. Если я ссылаюсь на стихию, на вырастающий постепенно *пролетарский спрос* на искусство, то только потому, что не могу не признать печального факта существования в душе художника, отпрыска мелкой буржуазии, большой дозы узкого и, несмотря на превыспренне-эстетическое одеяние, *мещанского* индивидуализма, так что его, если так можно выразиться, судьба должна тянуть в самую гущу движения, чтобы глаза его раскрылись и он нашел бы себя в новой красоте, перед лицом новых, огромных, свежих художественных задач.

Вне союза с пролетариатом, вне духовного единения с ним, вполне самостоятельно интеллигент-художник может пойти только двумя бунтарскими путями: мнимым путем мистического мироотрицания и путем натуралистического обнажения и сатирического бичевания действительности.

Первый путь есть путь мнимого бунта. Буржуазия весьма покровительствует ему. Сколько-нибудь значительные декаденты, мистики и символисты все попали в моду. Буржуазия, во-первых, и сама не обладает (в лучших, интеллигентнейших своих экземплярах) никакой жизнеспособностью и любит погружаться в мечты, а во-вторых, мечты, в форме ли религии или в форме настроения, всегда уводят прочь от жизни. Отрицай, пожалуй, мир! Буржуазия ничего не имеет против. Не ломай его только. За это она не погладит по головке; не призывай к борьбе реальной, борьбе силы против силы. Болтать же можно, уходить от жизни в салоны, кабинеты, гашиш, грезы, сколько угодно! За красивые грезы художника поблагодарят, как и за красивую обстановку — модерн для салона или кабинета. И допустима известная дерзость мысли, особенно же если она щекочет чувственность пресыщенного эпигона рыцарей первоначального накопления.

Путь реализма — это путь *реального* протеста. Буржуазия склонялась к нему, лишь пока сама не потеряла революционного душка. Притом ей нравилась опять–таки дерзость в изображении половой жизни. Она пропускала мимо ушей сатиру какого-нибудь Золя и умела упиваться его нюдитетами[[13]](#footnote-13) и крюдитетами[[14]](#footnote-14).

Но теперь Пшибышевские, Ведекинды и прочая братия далеко оставили позади мнимую порнографию истинных и бесстрашных натуралистов. Дальнейшие сатирические разоблачения буржуазного строя начинают надоедать буржуазии. Да, пожалуй, и ее недругам, которые пишут, что в этом направлении все важнейшее уже сделано. Беда натурализма заключается в его разочаровании, пессимизме. Натуралист не знает, что предложить взамен развенчиваемой им действительности. Когда Золя стал думать над этим, он додумался только до полумещанского полусоциализма. Но и тут, как на Мирбо, Франсе и других, сказалось уже духовное влияние пролетариата.

Особый отдел художественного натурализма представляет собой искусство социального сострадания. В русской литературе оно занимало огромное место, находясь в более или менее прямой связи с революционным народничеством. Страдание народа и долг не забывать об этом страдании были эмоциональными центрами народнического миросозерцания. Вообще говоря, произведения искусства, изображающие страдания «народа», часто называют социальными и даже социалистическими.

Но ни в замене «героев» массами, ни в экскурсиях на общественное дно и вообще в низы ничего нет самого по себе социалистического или родственного историческому материализму; что также неправильно" утверждают иногда. Каутский с большой определенностью рассеял эти сентиментальные и народнические заблуждения. «Может статься, — говорит он, — что современная драма намерена последовать примеру истории и, вместо того чтобы изображать героев, приняться за изображение повседневной жизни. Это сближение, однако, только кажущееся. Что бы ни думали о задачах искусства, а эти задачи чрезвычайно меняются в зависимости от времени и места, от общественных условий и потребностей художника и его публики, — несомненно одно: *задача искусства всегда будет состоять в том, чтобы отвлечь внимание публики от обыденных явлений, дать ей возможность подняться выше этих явлений жизни.* Это вытекает из самой сущности искусства, которое сводится к тому, что творит свой объект искусственно, произвольно. Обыденные явления не нуждаются в художественном творчестве: они сами себя творят. *Я обращаюсь к искусству для того, чтобы избавиться от этих обыденных явлений».* Я прошу заметить подчеркнутые мною строки. «Пока, — продолжает Каутский, — представление на сцене обыденного является чем-то новым, небывалым, это может интересовать как смелый эксперимент. Но представление повседневных явлений неизбежно наскучит нам, когда оно перестанет быть единичным экспериментом и само превратится на сцене в повседневное явление. Помимо этого, иллюзия, будто драма все более обращается к обыденному, вызывается еще тем, что чем больше пролетарское движение завладевает общественной жизнью, тем больше растет интерес драматурга и театральной публики к темам из жизни низших классов и к проявлениям их жизни, например, к их наречию, то есть к явлениям, которые мы встречаем на каждом шагу и которые кажутся нам поэтому обыденными».

«Но поэт только тогда овладеет нашим вниманием, если он сумеет показать нам эти явления с *совершенно новой стороны* или при необычайных обстоятельствах».

Во всяком случае, эти новые тенденции драмы «не имеют ничего общего с историческим материализмом»[[15]](#footnote-15).

Ни с «пролетарским духом» — добавим мы. Пассивное многострадальное крестьянство, народ-объект нуждается, конечно, в «жалеющих художниках», *жаление* было доведено до виртуозности великими художниками пера и кисти прошлого поколения интеллигентной России. Но *народ-субъект,* народ — творец истории, пролетариат, приходящий к сознанию своей великой миссии, размаха, который получит в его руках человеческая промышленность, и своего права на счастье, такой народ нуждается в иных выразителях. Собственно мужиковствующие художники не были выразителями мужика, а выразителями пламенноуповающей веры в него интеллигенции, отсюда самоотречение и аскетизм, ярко просвечивающие в их искусстве. Художник пролетариата должен тесно срастись с ним и выразить его боевое, эгоистическое, то есть классовое общественно-эгоистическое настроение: «хочу жить, умею жить, умею переделать жизнь, сокрушу мир и в три дня построю его!»

Каутский, характеризуя Шиллера, определяет мимоходом одну из существеннейших черт пролетарского эстетического запроса: «То время, когда писал Шиллер, — говорит он, — жадно искало борьбы и *быстро развивающегося действия, а не пассивного настроения.* Ни один поэтический гений не шел в такой степени навстречу этой потребности, как Шиллер. В этом источник могущественного действия, которое он оказывает, в этом источник его популярности. И его популярность еще жива среди пролетариата, *который и в настоящее время ищет в драме борьбы и действия;* спустя сто лет после его смерти Шиллер все еще поэтому остается для пролетариата вечно юным, и он останется популярнейшим немецким драматургом, пока не появится новый гений, в творениях которого захватывающие катастрофы предстанут перед глазами зрителей, как живые»[[16]](#footnote-16).

Пролетарский художник может, конечно, натуралистически анализировать общество и вскрывать его язвы, но он сделает это, как хирург, ищущий исцеления и твердо уверенный в нем, он не замрет в подавленном настроении, не постарается примирить нас на тихой меланхолии, не приведет нас к *стене*[[17]](#footnote-17)с кровавой надписью «ужас».

Пролетарский художник будет изображать и рабочий быт, но не нищета привлечет прежде всего его внимание, а боевая сторона пролетарской жизни. Изображение борьбы, титанических усилий, порывов и упорства, новаторства, то гневно, то светло улыбающегося, — составит большую часть мотивов, которые предстоит разработать. Заметили ли вы, читатель, что у буржуазных писателей, вплоть до Ибсенов и Гауптманов, — новатор всегда гибнет и дело его рушится?[[18]](#footnote-18) Да и новаторство всегда неопределенно и выражается в мертвенных, отвлеченных и фантастических символах?

Дух творчества, надежды — вот что вдохнет новую жизнь в реализм, когда реализм этот станет пролетарским.

Вдохновенно говорит об этом новом искусстве Роланд-Гольст, сравнивая его с натурализмом старого типа:

«Натуралистическая литература служит только предвестницей и предшественницей новой пролетарской литературы; она подготовляет и предсказывает ее появление. Правда и глубина натурализма ограниченны и разбиваются, как об стену, о тот факт, что он не является художественным отражением нового возрастающего класса, приносящего новые формы производства, а потому и новый идеал. Поэтому натуралистическая литература хотя и создала много прекрасного, но она не нашла выражения в высшей форме человеческого мышления и творчества — в поэзии. Где только натурализм дотрагивался до поэзии, он тотчас же стирал с ее крыльев сверкающее золото и лишал их чарующего блеска.

…Там, где новое искусство расцветет из сознательного Движения нового класса, из наслаждения борьбой и уверенности в грядущей победе, оно не удовлетворится простым изображением того, что оно видит, или даже изображением самой борьбы и жизни пролетариата. Не в объекте, а в *понимании его* проявится своеобразный характер нового искусства. Но одно ему всегда будет свойственно: *свет… счастья,* ибо это искусство не только, подобно натурализму, знает и понимает вещи, которыми поэзия охотнее всегда занимается, а именно чувства и страсти человека и вызываемые ими поступки, — но оно видит также их причины. Поэтому даже там, где новое искусство будет рисовать свои картины на фоне действительности, его творения будут пронизаны яркими лучами любви, ожиданиями и надеждами как самого поэта-творца, так и того класса, чувства которого он выражает; эти творения будут озарены наслаждением, вызываемым зрелищем развивающегося в этом классе сознания»[[19]](#footnote-19).

Каковы главные элементы того общественного настроения, которым охвачены социалисты? Во-первых, они ненавидят отживающий строй. Поэтому элемент бичующий, саркастический будет иметь место и в пролетарском искусстве. Во-вторых — они борются за новый мир. И потому борьба, как я уже говорил, будет занимать центральное место среди тем нового художника. В-третьих, они провидят, хотя и «в зерцале гадания», лишь этот новый, лучший мир.

И тут-то мы встречаемся с третьей задачей социалистического искусства: изображением грядущего. Немало попыток сделано в этом отношении, но даже лучшие из них — «Вести ниоткуда» Морриса — громоздки и не совсем удовлетворительны. Это не художество, это утопия, иногда, как, например, у Анатоля Франса в его изящных диалогах «На белом камне», весьма вероятная утопия и не далекая, быть может, от грядущей действительности, но все же это — изображение социального строя в беллетристической форме. Фабула, чувства и страсти людей — на самом заднем плане, на переднем — изображение внешнего быта иногда, как, например, у Беллами[[20]](#footnote-20), чуть не статистическое, вроде Атлантикусовского[[21]](#footnote-21).

«Чего вы от нас хотите? — говорили мне писатели в беседах со мною, — даже изображение внешнего быта, будущего общества требуют для мало–мальски успешного выполнения этого творческой фантазии, но изображать людей будущего в их «нутре», их думы и чувства, — ну, это уже нечто превосходящее человечески возможное. Довлеет дневи злоба его», «И прошлое-то в его душе почти недоступно писателю, — говорил мне один крупный беллетрист-реалист, — все эти исторические, а тем паче доисторические романы — одна голая и довольно–таки скучная головная выдумка». Это правда. И, однако, «головными выдумками» относительно прошлого усердно занимаются, стараются воскресить, в художественном ясновидении реконструировать душу былых веков.

Между тем как не преобладать здесь «головной выдумке»? Ведь прошлое — оно более или менее мертво. Но как, с другой стороны, без трепета *сердечного* заглянуть в грядущее? К нашим светлым, дорогим внукам? Да разве художник, настоящий артист, стало быть большой человек, тоскуя в тисках «князя мира сего» — мещанина, мучаясь в атмосфере непроглядной пошлости, не мечтает о том, как любил бы, как говорил бы, как наслаждался, боролся, познавал бы, как бы творчески и возвышенно страдал «выпрямленный» человек? Разве художник–социалист (настоящий: то есть коммунист) не испытывает, запертый в свое «я», тоски по тому океану чувств, который гулким прибоем загремит, запоет в каждом сердце, связанном с другими, широко открытом, братском, со–человеческом?

Да, наши художники еще слишком индивидуалисты. Не придется ли ждать пролетария? Гениального фабричного, выросшего у машины, в заводской казарме?

Даровитый и чуткий Гарин-Михайловский обронил за час до своей смерти, как раз по поводу трактуемого здесь вопроса, такое глубокое замечание: «Интеллигенты могут еще искренне составлять штаб рабочего движения, думать за пролетария, пока недостаточно просвещенного, его теоретическую и тактическую думу, но чувствовать за него — этого мы, интеллигенты, не можем»[[22]](#footnote-22).

Итак, придется ждать, пока из среды измученных работой, темных русских пролетариев взойдет светило нового искусства? Конечно, оно может взойти оттуда. Но какие трудности стоят на пути гениального рабочего к художественному творчеству! И не только внешние трудности, можно быть уверенным, что девять десятых гениев пролетариев, не погибших или не потускневших в нужде, уйдут в политику. Туда влечет их правильный инстинкт. Там они еще нужнее, и там путь для них легче, результаты и велики, и достижимы. Разберемся, однако, вполне ли правильно замечание покойного Гарина.

Что чисто пролетарская теория, то есть научный социализм, был создан, разумеется, из элементов, данных действительностью, интеллигентами (утопистами, Лассалем, Марксом и Энгельсом) — не подлежит сомнению. Излишне объяснять, почему рабочему неимоверно трудно было обнять всю сложную совокупность фактов, анализ и синтез которых дал новое миросозерцание. Изумительно уже то, с какой легкостью в общем рабочие воспринимают доктрину Маркса, и изумительная восприимчивость эта объясняется именно тем, что Марксу удалось пойти впереди своего века и того класса, которому он решил служить всею силой своего гения, как раз по тому пути, по которому медленно, ощупью, пошли бы и массы, ведомые самой жизнью. Маркс был, действительно, акушером, помогшим рождению пролетарского мировоззрения, и кто знает, как долго продлились бы без него мучительные роды? Все заставляет думать, что появление великих или, по крайней мере, очень крупных пролетарских художников произойдет тем же путем. То, что первый русский художник, взявшийся за чисто социалистическую тему и чисто социалистически ее обработавший, — Максим Горький с его «Врагами» является выходцем из низов, — приятное, но отчасти кажущееся исключение. Максим Горький подошел к задачам социалистического художественного творчества уже как несомненный интеллигент. Да и ждать другого Горького придется, вероятно, очень долго, а один Горький не делает художественной весны. Но вокруг Горького есть художники–интеллигенты, интеллигенция постоянно выдвигает новые дарования, и близость части интеллигенции к пролетариату должна будет, быть может уже скоро, породить социал-демократическую беллетристику, а затем и живопись, и скульптуру. О конкретных примерах на русской почве, вообще, пожалуй, как раз наиболее обещающей, мы будем говорить особо.

С другой стороны, явно и то, почему лучшие люди интеллигенции оказываются друзьями пролетариата. Вне пролетариата есть лишь либо прямое примирение с позорной действительностью и шутовская служба при дворе «князя мира сего», либо, как мы уже говорили, бесплодный протест, ибо вне пролетариата нет силы, способной «оружие критики» превратить в «критику оружием»[[23]](#footnote-23) и в социальное творчество.

Но если понятно, почему великие умы буржуазии (или мелкой буржуазии) отошли на службу растущему мирообновляющему классу, то отпадает и главное возражение Гарина. Не только легче тогда ожидать художников пролетарского типа из среды интеллигенции, чем из среды пролетариата, но их и естественно ожидать оттуда. Кто может отдать всю свою *голову* работе на новой ниве, тот уже отдал ей все свое *сердце.* Что это значит: «мы можем думать за рабочих их теоретические и практические думы»? Это значит, что мы способны всею душой, со всей нашей чуткостью, во всей полноте существа своего отдаться как святому и бесконечно важному делу — выяснению при свете наших познаний вопросов рабочего движения. Разве для этого не нужно чувствовать вместе с рабочими массами, не нужно по–пролетарски оценивать общество, жизнь? Разве для этого не нужно 1) стрясти с проклятием прах старого мира от ног своих, 2) вступить в борьбу с его силами и 3) любить всем сердцем мир новый, желанный?

«Все так, — скажут мне. — Но пролетарий все это иначе переживает. Интеллигент — социал-демократ все-таки, по всему складу своему, есть только прозелит, socium[[24]](#footnote-24), а пролетарий есть воистину израильтянин движения, израильтянин, в коем нет лукавства, его — civis romanus[[25]](#footnote-25). Интеллигент волочит за собой обрывки цепей, хотя бы и разбитых. И борется он иначе, не как массовик, и новый мир представляет по-своему, быть может, внося в него свои нарочитые вкусы, воспоминания счастливого детства, грезы своей богемской юности».

Признаем верными эти пояснения. Но уже мы видим, что дело не в невозможности подходить к задачам социалистического художественного творчества, а лишь в неизбежности, так сказать, предварительного лишь, несовершенного их решения, решения с некоторой субъективно–групповой, интеллигентской окраской. Очевидно, что было бы так же смело утверждать, будто такая окраска лишила бы творчество интеллигентов его социалистической ценности, как утверждать, например, относительно предшественников Маркса, будто бы их социализм был не нужен, или хотя бы даже стал теперь не нужен. А между тем последующая, более зрелая теория в гораздо большей степени вычеркивает предыдущие, чем последующее, более полное чистое, художественное выражение какой–либо великой тенденции. Дарвин несравненно больше затмевает Сент-Илера, чем Гёте — Лессинга, или новеллист Мопассан — новеллиста Боккаччо, или Толстой — Тургенева.

Но и эти примеры недостаточны, так как тут мы встретимся еще с особым явлением. Как раз интеллигентный прозелит (целиком принявший новую веру) способен *ярче* выразить самое важное и ценное в пролетарском настроении, чем сам пролетарий, будь он так же талантлив. Самое важное и ценное в пролетарском настроении — это, во-первых, его жизнерадостная целостность *в отличие* от интеллигентской дряблой мозаичности и, во-вторых, психический коллективизм *в отличие* от интеллигентского индивидуалистического одиночества. Вот это-то *отличие* и заставляет думать, что как раз из среды долго жаждавших целостности выйдут ее поэты, из среды долго томившихся в рамках одиночества — поэты общинного духа, широкой социальности. Известно ведь, что пейзаж создан горожанами, выросшими между каменных стен. Пролетарий дышит своим настроением естественно, как воздухом, ему так же примелькалось оно, как спокойная река, зеленая верба, пологие склоны в цветах — примелькались крестьянину. Надо *открыть* восхищенным взором душу пролетария, открыть, как бесценное золото, для того, чтобы радостно ковать из него чудесные шедевры. Именно восхищенно открывать этот клад начал Горький. И именно потому, что истосковалась душа его среди мещанско-артистической пустыни по воде живой.

Итак, я утверждаю: в общем интеллигенции *легче,* гораздо легче, выдвинуть из среды своей художника-социалиста, чем пролетариату, в общем естественнее, что красоту нового строя душевного, а через него и красоту нового мира первым увидят Марксы беллетристики, Энгельсы кисти и Лассали резца. И до них, может быть и даже несомненно, облегчат им путь более скромные, но не менее искренние и нужные работники искусства.

Конечно, художник должен свободно избрать себе задачу. Но дело критика указывать назревающие задачи. Быть может, это облегчит художнику его выбор. Осветить все углы современности светом беспощадной критики, но не критики отчаянного отщепенца, а критикой сознательного врага старого мира во имя любимого нового. Дать яркое изображение пролетарской борьбы, а также борьбы предшественников пролетариата, да и вообще психологию борьбы, разрушения и творчества во всем их неисчерпаемом многообразии. Раскрыть при этом, как новую стихию, чудную социальность, новое братство, воспитанное холодной бездушной машиной, но само горячее и полное духовной прелести. Раскрыть железную цельность новой души, души борца, ее беззаветную смелость, ее основную веселость, спокойствие… и столь многое другое, милое, трогательное и возвышенно-трагическое в этой душе. Нарисовать картины и картинки чаемого будущего, силуэты выпрямленных внуков, образы мудрой радости жизни, новых тревог, утраченной любви… можно ли перечислить миллионную долю тем грядущего? И главное, дать счастливое предвкушение того широкого, интимного, всеобъемлющего братства, к которому ведет мир пролетариат путем социализма. Вот некоторые из задач социалистического художества. Будем с биением сердца ждать и отмечать первые шаги этого художества. Оно бесконечно широко. Мы и не думаем суживать нашими темами горизонты художника–социалиста. И надо помнить, что в конце концов важны даже не темы, а радостная, победная трактовка их, точка зрения члена класса завтрашнего дня, утреннего, подобно солнцу, восходящего класса.

1. Впервые: Вестник жизни. 1907. № 1, январь. [↑](#footnote-ref-1)
2. «борьба за культуру» *(нем.).* [↑](#footnote-ref-2)
3. Название молитвы (от *лат.*angelus — ангел). — *Ред.* [↑](#footnote-ref-3)
4. Луначарский цитирует написанную Р. Ролланом биографию французского художника Милле по кн.: *Вандервельде Э.* Социалистические этюды. Социализм и искусство. СПб.: Изд-во «Земля», 1906. С. 30–31. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Марсель П*. Материальное положение художника в современном капиталистическом обществе. Художники-пролетарии // Искусство в буржуазном обществе: сб. статей. СПб.: Изд. Е. Д. Мягкова «Колокол», 1906. С. 25.  [↑](#footnote-ref-5)
6. Название берлинской газеты («Местный вестник»). [↑](#footnote-ref-6)
7. *Берг Л.* Искусство и капитализм // Искусство в буржуазном обществе. С. 12–13. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Вандервельде Э.* Социалистические этюды. С. 36. [↑](#footnote-ref-8)
9. Об анархистах и так называемых «мистических анархистах» Луначарский писал в своих «Заметках философа» — в статьях «Неприемлющие мира» и «О настоящих анархистах» (Образование. 1906. Кн. 8, авг.; Кн. 10, окт.). [↑](#footnote-ref-9)
10. Рабочее кооперативное товарищество гентских ткачей. [↑](#footnote-ref-10)
11. То есть в бельгийском городе Генте. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Вандервельде Э.* Социалистические этюды. С. 55–50. [↑](#footnote-ref-12)
13. нагота, нагие фигуры (от *франц.*nudité). — *Ред.*  [↑](#footnote-ref-13)
14. грубость, непристойность (от \*франц. \*crudité). — *Ред.* [↑](#footnote-ref-14)
15. *Каутский К*. К столетнему юбилею Шиллера; *Meринг Ф*. Шиллер и великие социалисты. Одесса: Изд. Е. М. Алексеевой, 1905. С. 12–14 (на обложке: К. Каутский и Ф. Меринг. Шиллер). [↑](#footnote-ref-15)
16. Там же. С. 7. [↑](#footnote-ref-16)
17. Намек на рассказ Л. Андреева «Стена» (1901).  [↑](#footnote-ref-17)
18. Имеются в виду такие произведения, как «Бранд» (1865) Ибсена и «Потонувший колокол» (1896) Гауптмана. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Роланд-Гольст Г.* I. Мистицизм в современной литературе. II. Метерлинк. СПб.: Изд. Марии Малых,1905. С. 22–23.  [↑](#footnote-ref-19)
20. Речь идет о социально-утопическом романе американского писателя Э. Беллами «Looking backward. 2000–1887», издававшемся на русском языке под названиями «В 2000 году», «Будущий век», «Золотой век» и др.  [↑](#footnote-ref-20)
21. Под псевдонимом Атлантикус в 1898 г. опубликовал свою книгу «Государство будущего, производство и потребление в социалистическом государстве» (на немецком яз.) латышский экономист К. Баллод. На русском языке появились два перевода этой книги в 1906 г. [↑](#footnote-ref-21)
22. Имеется в виду выступление Н. Г. Гарина-Михайловского на редакционном собрании журнала «Вестник жизни» 27 ноября 1906 г. Писатель принял участие в прениях, вызванных речью Луначарского, излагавшего основные мысли настоящей статьи.

В написанном П. Румянцевым некрологе Гарина приводятся следующие слова его на этом собрании: «Наши писатели-художники — интеллигенты. Они составляют в современном литературном движении такой же генеральный штаб, какой составляют и интеллигенты, стоящие во главе борющейся пролетарской армии. Интеллигенты, по природе своей, не могут так проникнуться идеями пролетарской борьбы, как проникаются ими сами пролетарии. Но близко уже то время, когда сами пролетарии будут руководить пролетарской борьбой. И тогда писателю-пролетарию будет больше по плечу художественно изображать социалистические идеалы, чем современным беллетристам-интеллигентам» (Новая газета. 1906. № 14. 30 ноября). [↑](#footnote-ref-22)
23. Имеется в виду выражение К. Маркса из работы «К критике гегелевской философии права. Введение»: «Оружие критики не может, конечно, заменить критики оружием» (*Маркс К., Энгельс Ф*. Сочинения. Т. 1. С. 422).  [↑](#footnote-ref-23)
24. союзник *(лат.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-24)
25. полноправный римский гражданин *(лат.). — Ред.* [↑](#footnote-ref-25)