

ГОРН

КНИГА V-я



Государственная
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
в Ленинграде.

**МОСКОВСКИЙ
ПРОЛЕТ-КУЛЬТ
1920**

35
155

1922 г. 2/67)
(не-н стон
в шкафу)

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

735
155

Г О Р Н

Государственная
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
в Ленинграде.

Книга V

ИЗДАНИЕ

МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА

На Воробьевых горах.

Посв. Н. Полетаеву.

В огне вечернем Воробьевы горы...

В закатном зное роща спит...

Лишь глухо в дымном горизонте город

Ворочает железо и гранит.

Бессменный мощный Исполн—Рабочий...

Он в гнойных ранах и в чадy

Дробит, творит, готовит дни и ночи

Великую к посеву борозду...

Сгорает за рекою поле... Пятна

В тумане алом прячет даль...

Песнь слышу русскую... Но непонятна

Мне песни той покорность и печаль...

Запало солнце... В сумраке—ни звука...

Лишь где-то горный ключ звенит

Да город многоокий глухо

Ворочает железо и гранит...

С. Обрадович.



Дорогу!..

Капитал, давай дорогу!..
Пролетарий держит путь...
Не поставишь больше ногу
На мою стальную грудь!..

В Октябре я понял верно
Адский план твоей мечты—
Всё, что было лицемерно,
Что преступно,—делал ты...

На заводе, рынке, в поле
Капли пота ты собирал
И из них народной воле
Вековую цепь ковал...

Величаво ты на троне
Восседали, закон творя,—
Призывал в своем законе
Почитать тебя—царя...

В монастырском одеянии
Под личиной Бога, ты
Пробрался для злодеяний
В душу темной бедноты...

Я узнал тебя... Довольно!..
Ты не царь, не бог, но враг...
Чтобы жить светло и вольно,
Красный флаг держу в руках...

Я узнал тебя... Дорогу!..
Пролетарий держит путь...
Не поставишь больше ногу
На мою стальную грудь!..

Н. Афрамеев.

М а т ь.

Пусть музыка нервы истреплет,
Осенняя синь задушит,—
Матерей горящие души
Сегодня в сером пепле,
Мать!
Святая,
Великая,
Вечная.
Я, поэт огневых баррикад,
Сын твой
И брат твоих сыновей,
Рожденный тобой воспевать
Только кровавый бой,
Становлюсь пред тобой
На колени.
Я знаю, как ты
Ненавидешь меня,
Проклинаешь меня
За то, что своими гимнами
Я гнев зажигал в бою,
За то, что днями дымнами
Ранил любовь твою.
Мать!
Из века в век
Ты сеешь любовь на земле
Для того, чтобы вновь и вновь
Человек
Растоптал ее сапогами.
Ты думаешь,—изверг я,
Ты думаешь, мне не больно
Выдавливать кровь
Во мгле
На цветы,
Трясущимися руками?!..
Я также, как ты
Тоскую о ласке,
О нежности...
Глаза мои ищут
Весенних улыбок,
Радости, солнца,
Безбрежности...
Мать!
Но страшнее всех ужасов,

Пыток, страданий
Для меня,—
Твоя боль.
Она безгранична,
Она неумна,
Она безконечна
И жалит сердце
Сильнее огня.
Твоя боль—мой Крест.
И я не могу,
Не хочу
Его бросить,
С своих окровавленных плеч,
Так же, как песни мои,
Так же, как гнев мой,
Так же, как жажду боя...
Святая!
Когда твое сердце
Раненой птицей
Бьется в крови,
Знай и мне,
Поэту битв,
Огневых баррикад
Как никому
Тяжело...
Тяжело!
Но снова и снова,
Стиснув зубы от боли,
Пою и кричу:
В бой!
Вперед!
... Так надо,
Так суждено...
Пусть музыка нервы истреплет,
Осенняя муть задушит,—
Матерей горящие души
Сегодня в сером пепле.

В. Александровский.

Крылья.

Николаю Полетаеву.

I.

Где пустыри разинув пасти
Фабричный всасывают чад,
Он первый раз изведал счастье
И горечь первую утрат.

Глаза болезненные с'узив,
Смотрели низкие дома,
Как проходил он в черной блузе
К оврагам, где густела тьма.

Осенние мутнели лужи,
Октябрь дождливый грязь месил,
Но прочно спрятано оружие
И верны те, кто уносил.

Не многим был пароль, известен,
А если... браунинг в глуши
Уложит дерзкого на месте
За власть станков, за власть машин.

II

Безпокойство змеей вползло...
— Не засада-ли? Что тогда!..
Умоляющий взгляд бросала
В небольшое окно..
— Не видать!..

Не читалась раскрытая книга.
Не держалась игла в руке, —
Сердце чуяло жертвы сдвига
И будет победа за кем.

Двенадцать часы пробили
Самовар давно отшумел...
Да, она горячо любила
И его, и погибших в тьме.

Взор застыл на знакомом портрете,
Скользнули лучи по губам....

Упорством и силой метит
Лицо и плечи Борьба.

III.

Просилась к оврагам с ним, —
Ведь она, как он крепка...
Он смеялся: будут дни
И твоя пригодится рука...
А сейчас... храни, что дал, —
Скоро нужно будет им...
Запоют свинцом города,
Оденутся в черный дым.

IV.

Все напряженнее и глуше
Кипела ненависть в крови
Борьбою выжженные души
Благословляли красный сдвиг.

Грядущий день душил вчерашний.
Ворчали злей броневеки.
Тревожно крепостные башни
Вперяли желтые зрачки.

Гудели ульями окрайны
В густых туманах октября
И все росли и крепи тайны
В открытой пасти пустыря.

V.

...Свершалось.
Ночью и днем
Камни и мясо
Снаряды рвали
Сотнями мелких осколков...
Дымом глаза застилало...
...Забыла о нем, —
В вихре свинцовых плясок
Крылья у ней выросли...
— Винтовку!..

Болело плечо
От сильных отдач.
К центру ближе, ближе...
Еще один дом...
Скоро...
Отчего-же в груди горячо?
Отчего-же земля кумач?..
...Сердце огонь лижет..
А там... в небе седом...
Зори... красные... зори...

VI.

Ее не стало в эти дни—
Лежала среди трупов в морге...
А в городе зажглись огни,
Пьянили бурные восторги.....

Никто улыбке не видал.
Ничто не говорило имя...
...Бледнея лоб поцеловал...
Все уплывало в сером дыме...

То первый и последний раз...
Слиянье не было ответным...
У голубых, спокойных глаз
Легли морщинки незаметно.

VII.

Похоронным маршем город рыдал
Гроб за гробом, венки за венками
Пред могилой павших знамена Труда
Трепетали как птицы крылами

Орудейные выстрелы резали муть...
Слезы падали в желтую глину...
Все сливалось и гасло в душном дыму
Ликованья был миг отодвинут.

Только сила в груди все росла и росла
И не кровь закипала, а лава
...Он все также силен, он все также крылат,
И спокоен в теченьи кровавом.

В. Александровский.

Весенняя песня.

I.

Весна. Могучее, доброе солнце. Бездонное, глубокое небо. По долине с теплым дыханием гуляет ветер. Ласково дышет в лицо. Мы идем по широкой долине, перехлестнутой черной полосой дороги.

Шуршит сырой, оседающий снег. Ноги проваливаются; из следов выступает вода.

Земля дышет теплом, новой радостью жизни. Сбрасывает с себя вериги зимы и ликует, поет. В душе невольно рождается смех. Смеяться, ликовать, приобщаться к великой творческой работе природы. Впитать в себя бодрящий аромат воды, неуловимо скользящие лучи света, свободные порывы ветра, чтобы стать могучим, как волны, быстрым, как луч, свободным и ласковым, как ветер.

Где-то серебристым звоном поет вода.

— Слушай—мы останавливаемся и моя спутница чуть прислушивается.

— Слышишь? Ручейки поют. Колокольчики. Рождается весна. Когда родится человек, то ангелы на небе звонят в серебряные колокольчики и один из них уходит на землю.

Она слушает и на лице ее расцветает чистая улыбка радости. Так улыбаются во сне дети.

Я смотрю на нее и в душе растет светлое чувство. Я люблю ее, эту маленькую фигурку с детскими серьезным лицом. Люблю эти непокорные прядки волос, выбывающихся из под шапки. Глаза глубокие, как небо и чистые, как этот серебристый звон...

Она смеется радостно и ясно. Смеюсь и я.

— У тебя сейчас лицо грустное, грустное. Почему это?

Я люблю тебя—отвечаю и певнопад.

Лукаво искрятся глаза

«Я люблю тебя» повторяет она—«Я люблю тебя».

А я люблю солнце, воду, весну, свободный ветер, голубое небо... мир люблю, радость его и...

И она смеется. Я гляжу ей прямо в глаза.

Но, нельзя смотреть в глаза человеку так, как смотришь в прозрачную воду, где виден каждый камешек. Нельзя, потому что влечет неудержимо их бездонная глубина. В ней читаешь ясные страницы души, видишь, каждое ее движение, переменчивое, как бегущая быстро вода.

И в них я читаю последнее слово неоконченной речи.

Мы любим друг друга. И доброе, яркое солнце светит для нас.

Оно никогда не было так ярко, никогда.

Мы идем по дороге, взявшись за руки и повторяем смеясь:

«Я люблю тебя, я люблю тебя».

Мы поем эти слова, с, раскинув руки, бежим навстречу далекому солнцу.

Она отбегает в сторону, с размаха бросается на снег и глядит в смеющееся небо.

— Смотри, облачка. Легкие, легкие. Они бегут, торопятся выше, к солнцу. Мне хочется к ним, туда. В детстве, во сне я видела, что у меня выросли крылья. И я улетила высоко, высоко, села на облачко. И дом наш, и церковь, и все село было такое маленькое. Теперь я уже не вижу таких слов. Хочу здесь на земле найти радость, такую же легкую, как мой детский сон».

— Мы найдем ее,—говорю я.

— Она здесь, вокруг нас. Люди мудры, как старцы и глупы, как дети. Они ищут радости где-то, когда она так близко. Нам не нужно искать ее. Мы нашли любовь. В свете солнца, как облачко легкое трепещет она своими крыльями. Зовет в необятные дали, струны души заставляют звучать весенним потоком.

Она срывается и бежит назад. И догоняю ее. Остановилась, смотрит серьезно.

— Иди назад, я хочу одна любить тебя.

И она бежит от меня. Я смотрю на маленькую вдали фигурку такую маленькую, слабую в этом необятном просторе.

Дышется свободно, глубоко. Все мускулы на-
прягаются сталью. Мысли неудержимо, как ве-
тер, несутся в голове. Куда же девать эту силу
земную, давящую. Отдать земле, ее творцам
рукам. Растворить в ручейках, раз'едающих
злые снега. Бросить на плечи ветра, шумящего
по лесу. Переплести с лучами солнца, жгучим
лобзающим целующего землю.

Осла—несчастье, когда нет ей выхода...

Вдали, за рекой, как грудa недогоревших го-
ловешек прильнула к земле деревенька. Туда,
без дороги, по чистому полю. Снег и вода жадно
обнимают ноги, цепляются, хотят удержать
меня. Горячая волна бездельной отваги туманит
мозг. Как дикий предок, первобытный че-
ловек, забыв музыку речи, диким криком при-
ветствуют радость земли. Вот и река. Лед ото-
шел от берега. Вода шаловливо журчит и зве-
нит, играя мелкими льдинками. Как будто рас-
сказывает что-то, принесенное издалека, такое
ясное, созвучное радости неба. Люди были бы
счастливей, если бы умели слушать и понимать
язык природы. Но они прижались к земле и
причуются в жалких домишках от солнечной ра-
дости жизни, оскорбляя землю бессельем и
рабством душ, потерявших светлые дали.

II.

— Старуха, хозяйка, коня давай, кричу я.

— Сдурал ты, по чо тебе коня.

— На село поеду.

— Не дам, загонишь, мне утресь робить
на нем.

Сбросив мокрую шубу на пол и, ухватив ста-
руху, верчу ее по комнате в каком-то деком-
танце.

— Тыфу ты, окаанный,—ругается старуха,
ума ты, что-ли решился.

Тебе поклоняюсь, широкий простор,

И водам, и солнцу, и лебу.

Звуки сами просятся из вольно дышащей
груди. Сердце колотится быстро, куда-то те-
ряться.

— Чтой-то он?—слышится за перегородкой.

«Пьяный» с твердой убежденностью отвечает
старуха.

— Правда, бабка, пьян—кричу я в ответ—
Весною, радостью, любовью утплся. Шумят в
голове. Не поймешь, ты, старая. Бывало и ты
яна весной, да седина заморозила память о
прошлом.

— Ишь, расхватывает,—ворчит старуха—
На-ко, кваску холоденького испей. Самовар
сейчас согрею. Попьешь, да спать ложись, а

будоражить неча. А то самогон для головы, он
вредный. Утресь болеть будет.

Милая бабуся. И глупая.

— Косые лучи солнца прыгают по стенам. В
них резво пляшет пыль. Мягко рисует они на
копченных стенах легкие, прозрачные, непонят-
ные картинки. В легкое марево оделся высокий
хребет за рекой. И кажется он гигантскими
руками, сложенными нагруды спящей и радостно
улыбающейся во сне земли. По склонам изум-
рудом рассыпались ели, искрятся на солнце,
играют в лучах. Дышет мощно земля, спокойно
подымая на груди своей страшную тяжесть
снегов.

Великая, милая, светлая...

Ты подарила нам сегодня крошечную, как
эта пылинка в лучах света, частицу глубокой
любви. Подхватила нас таких слабых перед то-
бой в свой водоворот. Вдохнула нас новую силу.
И смеешься, что мы через край полны счастьем,
подарком твоим. Как дети игриво, как дети серь-
езно и мудро приемлем мы дар твой, храним его
в душах ее и моей, ставших единой душой.

Лучи угасают и солнце стремится к закату.
Ночь, ароматом весны напоенная, окутает нас
своим темным лучистым покровом. И наша лю-
бовь загорится, как яркая звездочка, там средь
бездонных просторов. Их много, сияющих звезд.
Это души любящих трепетно, ясно, глубоко.

О, если бы собрать во-едино мириады небес-
ных огней-светлячков. Каким бы чарующим све-
том озарился весь мир. И ночь перестала бы
быть ночью. И в мудром молчании ее мы услы-
шали б то, что забыли и ищем, что в мире так
близко и ясно и так далеко.

И ночь превратилась бы в день, озаренным
светлом любви, соперницы солнца.

И люди узнали бы тогда, что мудрость и сила
и творчество в том, чему имя любовь.

III.

Ночь ласкает нас своим теплым дыханием.
Как нежная мать гладит своей мягкой рукою,
улыбаясь мерцанием звезд.

«Там далеко, далеко,—говорю я ей,—быть
может сегодня родится великая радость. В кро-
ви и страданиях, в муках материнских родится
дитя. Свобода имя ему. Там ночь озаряется
вспышками молний. Там счастье кутется на
жизни людей. И в гибели их вырастают цветы.
Они красны, как кровь. Пойдешь туда».

«С тобой вместе».

«Да».

«А если...—голос ее прерывается».

«А если там смерть?».

Она произносит это жуткое слово и в глазах ее светится страх.

«Там, где любовь не может быть смертью. Мы научим людей любить мир, мир неустанной творящей любовью. И в них будем жить, они — в нас. Это вечная мудрость единства».

Далеко, далеко родился и звенит колокольчик.

Это колокол жизни, далеко, далеко, через тяжёлые тении пространства зовет нас к себе.

Он гудит там набатным призывом и отзвук его такой нежный зовет нас туда.

Мы нашу любовь понесем на горнило великих страданий, зажжем ее там, среди мрака и смерти.

Мы сгорим. Нас потушит ветер...

Солнце гаснет, чтоб снова родиться. Любовь не умрет.

Звенит колокольчик. Мгновенная сила души течет ровным могучим потоком. Вспышка страсти зажегла ровный и сильный огонь. И в молчании, ночи без слов, мы слышим друг друга и знаем, что мысли и думы едины у нас. Луч солнца незримую нитью связал нас и в ночь перенес свой чарующий свет.

Люди...

О, если бы поняли вы, что мир безопасный, суровый, так полон любви.

Вы стали бы великою, творческой силой.

Вы стали бы мудры и чисты, как жизнь.

Вы стали бы ясны, как детские глазки.

Вы стали бы солнцем.

Вы стали бы сами любовью безкрайней, как море.

В. Плехин

Подпрапорщик Коногоров.

I.

Все говорило о том, что сегодня был праздник: не хмурилось разгрозившееся январским морозцем небо; ласковее улыбалось солнце, щедро разбрасывая свои сверкающие брызги и на купол колокольни, и в окна домов, и по кончикам штыков возвращавшейся с воскресной прогулки учебной команды.

Восторженнее были настроены и сердца «учебников»: безнаказный шалопай-морозец, неожиданно и больно хвативший за ухо, за нос то одну, то другую жертву, только лучше подбодрял команду, и «учебники», вместо того, чтобы злиться на этого сорванца, с еще большей удалью и усердием отпечатывали мерное:

— Трах-трах.

— Трах-трах.

Стройная колонна, казалось, снежной шквалом, а не шла, по дороге.

Одно общее, радостно-праздничное чувство охватывало «учебников». Сама душа пела у них и задорно бросала в морозный воздух слова солдатской песни:

— Тары, бары, растабары,

Снежки белы выпадали,

Серы зайцы выбегали...

В игриво развевающуюся по ветру песню врывается громкий окрик начальника команды:

— Подпрапорщик, ведите роту в казармы!

— Слушаю, ваше благородие!

— Господа офицеры, можно по домам — с важностью в голосе продолжал между тем пухлый, с залпывшими от жира глазками, пожилой штабс-капитан.

Два офицера отделились от ровно двигавшейся команды и подошли к своему начальнику.

— А хорошо научились ходить, г. капитан! — восхищенно смотря на проходящих «учебников», заметил молодой, разгрозившийся на морозе подпоручик.

— Да!.. — как-то неопределенно протянул штабс-капитан. — Карандаши, подтяни-и-сь! — крикнул он малышам четвертого взвода, но всех

сил старавшимся не ударить в грязь перед начальником.

— Ваше благородие, разрешите с песнями? — подлетел к штабс-капитану и, щелкнув каблуками, взял под козырек подпрапорщик Коногоров.

— Можно с песнями!! Идемте, господа! — обратился начальник команды к своим помощникам и не спеша направился в один из переулков.

— Карпухин, начинай! — крикнул Коногоров в сторону продолжавшей двигаться, как большая заводная игрушка, учебной команды.

Карпухин, бравый, молодцеватый унтер-офицер, бывший в команде запевалой, тихонько «подсчитал ногу»:

— Ать, два, три-и-и. Ать, два, три-и-и. — А затем начал своим гибко-звонящим тенорком:

— Во поле береза стояла,

Во поле кудрявая стояла.

И вдруг, восторженувшись, безмолвно шествовавшая до тех пор команда дружно подхватила:

— Лю-лю, люли стояла,

Лю-лю, люли стояла.

Тары, бары, растабары...

— Учебная команда, сми-и-рно! — неожиданно покрыл голоса хора зычный голос подпрапорщика Коногорова.

— Равнение на-право!

Песня вмиг оборвалась, застряв в гортани, и головы всех солдат по последней команде, как одна, повернулись направо, в сторону семенившего своими коротенькими ножками генерала: седенького, порыжелого, как и его выцветшие, когда-то красивые, лампасы.

«Учебники» «дали ногу» и с ухарским задором впились глазами в маленькую, тусклую, светло-серую фигуру.

— Вольно, вольно! — смущенно заулыбался старичек и замахал своей маленькой ручкой. — Продолжайте!

— Вольно!.. Продолжай! — спокойным, привычным голосом повторил Коногоров.

— Некому березу заломати,

Некому кудряву заломати.

И снова хором:

— Лю-люли, люли заломати...

Впереди, на повороте улицы, среди чистеньких, как бы только что умывшихся домиков, показалась чернеющая своими грязными ободрайнными боками неуклюжая и угрюмая громадина казарм.

— Кончай песни!—крикнул подпрапорщик.

— Кончай песни!—как эхо, повторил кто-то в колонне.

— Команда-а-а, стой! Ать-два!

Две сотни штыков, как один, сверкнули на солнце, и заведенная игрушка сразу остановилась и замерла на одном месте.

— Взводные, разводи команду по взводам!—распорядился Коногоров.

— Первый взвод, напра-а-а-а-во! Правое плечо...

— Второй взвод...

Подпрапорщик стоял посреди улицы, о чем-то раздумывая, смотрел равнодушным взглядом на исчезающие за большой казарменной дверью ряды «учебников»; а когда скрылась последняя пара, очнувшись от своих дум и решительным движением направился вслед за своей командой.

Трудовой день, согласно воскресного расписания, для подпрапорщика Коногорова на сегодня закончился.

II.

— Э-эх, теплынь-то какая!—довольным голосом проговорил Коногоров, входя в канцелярию учебной команды, служившую, вместе с тем, и спальней для него и писаря Денисюка.

— Проморзли, г. подпрапорщик?—широко улыбаясь спросил Денисюк.

— Не то, чтобы очень, а все-таки пробрало морозцем довольно основательно!

— Разрешите войти, г. подпрапорщик!—раздался голос из-за слегка притворенной кем-то двери.

— Пожалуйста!

В дверях показалась вытянувшаяся фигура одного из «учебников» с двумя солдатскими котелками в руках.

— Обед принес!—пояснил вошедший.

— Ладно! Ставь его сюда!

«Учебник» поставил котелок на маленький самодельный столик, служивший в то же время и рабочим столом подпрапорщику, а потому заваленный разными списками, записками и книгами: десятком новеньких военных уставов и пятью потрепанными выпусками «Гимназии на дому».

— Г. подпрапорщик, подписал начальник команды мою увольнительную записку?—спросил «учебник».

— Подписал!.. Вот возьми эту начку—тут для всех! Свою возьмешь и другим раздай!

— Слушаю! Разрешите идти?

— Иди!

«Учебник», как флюгер на хорошо смазанном шарнире, быстро повернулся на каблучках, на мгновение замер в этом положении, а затем, естественно шлепая подошвами, вышел из канцелярии.

Основательно проголодавшись за время почти двухчасовой прогулки, Коногоров с удовольствием втягивал в себя приятно щекававший нос и еще раздражавший аппетит вкусный запах хорошо упревших мясных щей и горячей гречневой каши.

Привычным движением отцепив шашку и сняв с себя пропитавшуюся холодным воздухом шинель, Коногоров подошел к столу, на котором слегка дымились два чумазых котелка.

— Ну, Денисюк,—обратился Коногоров к писарю,—давайте-ка подзакусим!

Денисюк молча достал с полки деревянную изгрызенную ложку, хлеб и, перекрестясь на пустой, затинутый паутиной угол, уселся за стол и, глядя на котелок со щами, задумался.

— Что-ж не едите?—спросил Коногоров, взглянув на писаря и с аппетитом пережевывая выуженный из котелка кусок мяса.

— А знаете, г. подпрапорщик, какая у меня штучка к обеду есть...—неуверенно и загадочно улыбаясь, начал Денисюк.

Коногоров вопросительно посмотрел на писаря.

— Тут без вас, пока вы с командой были на прогулке, ко мне заходил мой свояк—из деревни приехал—и посылочку с собой принес. Свинынки фунтиков восемь... жирная, прежирная, по рукам так сало и течет... бубликов вязаночку... Ну, и другое там разное принес. Да, знаете еще чего прихватил?!—Денисюк лукаво сощурился.—Самогоночки хе-хе притащил! Хо-о-рошая! Я чуточку попробовал... Своя, деревенская!.. Не пропустить ли по рюмочке перед щами-то, г. подпрапорщик? Ну, только по рюмочке, ради праздника-то Христова?

— Что вы, что вы, Денисюк! Не дай бог, начальник команды узнает—и меня, и вас под суд закатает!—испуганно замахал руками Коногоров.

— Да, ведь, по рюмочке, только по рюмочке...—не теряя надежды, не отставал писарь.

— Хорошо-то бы, хорошо... Вот уже полтора года, как не пробовал... Да только...

— По одной же ведь!—старался убедить Денисюк.—Не разберет же с одной-то; а там, в

случае чего, и спать завалиться можно,, благо сегодня день-то свободный... А самогончика-то какая!.. У-у-у! Я достаю, г. подпрапорщик!—не унимался Денисюк, вылезая из-за стола и просительно глядя на подпрапорщика.

— Тогда уж и Фадюнина следовало бы угостить!

— Что ж, можно и его. Позвать?—и не дожидаясь ответа, канцелярский змей-соблазнитель подошел к двери, выглянул в нее и крикнул:

— Дневальный, позови взводного второго взвода! Скажи, г. подпрапорщик требует!

Денисюк, отдав приказание, подошел к своей постели. Засунув под нее голову, начал рыться в своем «цейхгаузе», как он в шутку называл свой сундучек, и с трепетом в сердце, наконец, извлек оттуда обемистый кусок свиного сала, и пошел в пивную бутылку.

— Эх, благодать-то какая!—с удовольствием трихнул бутылкой Денисюк, прилепываясь к колыханию в ней жидкости.

— Ты звал меня?—небрежным тоном спросил Фадюнин, неторопливо входя в канцелярию.

— Да. Садись-ка, брат! Денисюк хочет нас сегодня для праздника кое-чем угостить.

— Самогончикой, г. взводный!—раскрыл своей сюрприз Денисюк.

— Ну-у-у?—недоверчиво протянул Фадюнин, почувствовав где-то под ложечкой давно нетреховженное ноющее сосание.—Вот это было бы знатно! Где ж ты раздобыл ее, каналью?

— Своим принес. А дверь-то, г. подпрапорщик, пожалуй, припереть надо, а то, неровел час...

— Верно, верно. Заприте, Денисюк!

Когда меры предосторожности были приняты, Денисюк с видом именинника, торжественно налил в стакан самогонку.

— Много, Денисюк!—предостерегающе заметил Коногоров.

— Ничего, г. подпрапорщик!

— Чего там «много»?! Лей, Денисюк! Пить, так уж пить!—отозвался со своей стороны Фадюнин.

Все три стакана одновременно сверкнули донышками.

— Хо-о-орошо!—крикнул Денисюк.

— Знатно!—подтвердил взводный.

— И-да-а-а!—промычал Коногоров, заеда выпивку жирным куском свиного сала.—Ну, теперь можно и щец похлебать!

Коногоров и Денисюк принялись за обед, а Фадюнин, смачно чмокал языком, расправлялся с заманчиво бедевшей своими слезливыми боками закуской.

— Э-э-э! Да тут меньше половинки осталось,—посмотрев в бутылку на свет, соболезнующим тоном заметил Фадюнин.—Чего ж там глядеть-то—выпростаем что-ль ее?

— Да, конечно, г. взводный!—отозвался Денисюк и, взглянув на сопевшего носом после выпитой своей порции подпрапорщика, разлил остатки самогонки по стаканам.

Взводный и писарь быстро опорожнили свои стаканы.

Коногоров молча последовал их примеру и, нахмури брови, насулился.

Денисюк начал было есть кашу, а потом, трихнув головой, бросил ложку на стол, встал с табурета и снова полз в свой «цейхгауз». Пошарив в нем рукою, писарь вытащил вторую полбутылку.

— Гульнуть, так уж гульнуть! Верно, г. взводный?—сладко улыбаясь второму своему сюрпризу и торжественно подняв бутылку вверх, произнес Денисюк.

— Правильно, ей-богу, правильно! Вот это по моему!

Денисюк распоряжался за хозяина, подливая в стаканы самогонку и нарезывая закуску.

Коногоров с каждым новым глотком самогонки становился все сумрачней и сумрачней. Его брови сердито сдвигались и морщили лоб, а побледневшие щеки нервно подергивались, кривя плотно сжатые губы.

— Чего ж ты, Федор, все молчишь?—обратился к нему Фадюнин.—Эк, тебя разобрало, что и нюни распустил! Вот то ли дело я! Бери с меня пример! Ах, вы сени, мои сени. Сени...

Шшшшш!—зашипел испуганно Денисюк.—Что вы, что вы, г. взводный?! Команда еще услышит!

— А чорт бы ее побрал, эту твою команду-то! Верно, Федя?

— Да!..—со злобой в голосе, наконец, заговорил заметно захмелевший Коногоров.—Вам можно веселиться...

— Ну, а тебе-то кто ж не велит?

— Денисюк...—не слушая Фадюнина, продолжал между тем Коногоров.—Денисюк—нестроевой. Ты—тоже, говоришь, нестроевую получишь... а оба, как быки... здоровые!.. А меня... меня на фронт на-днях угоняют...

— Кому какая судьба!—с кислой grimасой стозвался Денисюк.

— Судьба!.. Несправедливость, а не судьба... Вот видишь,—и Коногоров указал на грудь, где слабо поблескивал золотой георгиевский крест с бантом,—видишь, первой степени; значит три их у меня, и три раза подкрадывалась ко мне проклятая ведьма с косой... Шамкала своим беззуб-

бым ртом... Но каждый раз все-таки не ее был праздник! Пойми, Денисюк, три раза толкали меня отправиться в те края, откуда еще никто не возвращался!

— Так кой же черт заставлял тебя лезть на рожон?—спросил Фадюнин.

— А по-твоему я сам погнался за этими подприпорщиками или приглянулся подприпорщичьим погоням? Польстился по-твоему? Ха-ха-ха! Заставляли, гнали из окопов: иди, говорят Коногоров к австрийцам и перережь у них проволочные заграждения! Ваше благородие, говорю... А он мне: «Что-о-о? Возражать?». и пойдет тут, и пойдет... Ну, да он тоже, конечно, не виноват—его самого часто посылали те, кому это зачем-то нужно было... И идишь... Потом—георгия дают! Герой, говорят! Герс-о-ой! Ха-ха! Взяли за шиворот да сунули в самое пекло, и—герой... Еще ноги тогда я унес... А потом во второй и третий раз посылали. Иди, говорят, секрет неприятельский сыщи... Пошел это я... В конце лета дело было... Ночь... Тьмища, хоть глаза выколи. В небе—чего на позиции не всегда увидишь! Дождь, как шрапнелью, так и сыплет, так и сыплет. Гром—десятком тяжелых двенадцатидюймовых батарей грохочет во-всю. Ракеты, вроде немецких, нет, да белыми стрелами по нубу. Ослепительно сверяют по жидкой глинистой грязи; а потом снова все проваливается в тьму крошечную. Сам бог, казалось, объявил беспощадную войну и нам, и австрийцам. Вот, дескать, вам, если не умеете жить в мире друг с другом! Вместо того, чтобы любить своего ближнего, помогать ему, чем только можете, вы грызетесь, как звери неразумные... И я шел... Нас четверо было. Меня за старшего назначили... Шел вперед—ничего, мол, не боюсь, храбрый, дескать, а у самого сердце выпрыгнуть хотело от страха. Итти было, хотя и недалеко, но местность была пересеченная: то там, то сям торчали кусты, того и гляди—сам нарвешься на неприятельскую пулю или на штык. Но итти было надо... Вдруг, как будто сама земля расступилась под мной, и я со всего размаху провалился в какую-то яму. Четыре, почти одновременных, всплеска воды, Яркий блеск молнии. Дикие безумные вскрики. Вытраченные от ужаса чьи-то глаза. Снова тьмища непроглядная. Горячее, вздрагивающее, упругое горло... Пальцы сжимаются все больше и больше. Сильнее чувствовалась—что быка в тот момент задушил бы. Сбоку кто-то все время ворочается и изредка больно толкает меня. Но вот пальцы как-то ослабли, страшная усталость пробежала по всему телу, трудно стоять на ногах стало, в голове зазвонили впергонки десяток колоколов, и я

повалился куда-то... И чудное дело!—Коногоров сразу оживился—Вижу вот мой Васятка в розовой рубашке на коленях у жены прыгает. Смеется. Ко мне рученками тянется... У-у-у, глупеньш!—Взял это я его на руки и, чего-то испугавшись, побежал с ним; быстро быстро побежал, и сам чувствую, что кто-то гонится за мной—Васятку, думаю, отнять хотят, и я еще скорее несусь вперед. Вдруг обо что-то спотыкаюсь, падаю и... вижу—подо мной лежит... в синей куртке австрияк. Глаза прямо на меня вытрачены. И тут я вспомнил все... Я был сначала без чувств, а потом проснулся до утра на трупе задушенного мною австрияка... Каз безумный, мигом вскочил я на ноги. Сбоку от меня неподвижно лежали двое наших, вцепившись друг-другу в горла. С разможенной головой скорчился в углу второй австрияк, и третий... третий стоял у края ямы и, в ужасе глядя на меня, замер на одном месте. Мои глаза сцепились с его глазами. Не знаю, сколько времени мы простояли так, но потом... потом одним прыжком очутился на вершине страшной ямы и без оглядки помчался к «своим». Я слышал, как сзади меня трещали выстрелы, но не обращал на них внимания и только еще скорее летел к нашим окопам... Только у себя в землянке, понизив голос, после некоторой паузы, подождал Коногоров,—я понял, что я сделал... Я... задушил... задушил человека... такого же безвольного человека, как и я... Я сделался убийцей, а ради чего—я не знаю... До тех пор я только командовал такими убийцами, а теперь... теперь собственными руками совершил преступление... У-у-у! За это убийство... потом мне дали Георгия первой степени, а затем, почему-то—и подприпорщика...

Коногоров умолк.

Притихнувший Денисюк испуганно уставился на него, а Фадюнин как-будто дремал под исповедь Коногорова, и только тот кончил говорить, очнулся от своей дремоты. Тяжело поднявшись со скамейки, медленно, слегка покачиваясь на ногах и пыхтя, побрел к двери и, отперев ее, вышел из канцелярии.

Коногоров, трещащею рукою, взял бутылку, вылил остатки самогонки в свой недопитый, почти полный, стакан, и одним залпом выпил его содержимое себе в глотку.

— Меня судить надо было... в Сибирь сослать... а мне—Георгия... героизм! Ха-ха!-ха! Чего уставился на меня, Денисюк? А? Или не видал никогда? А ты героем не будешь, не будешь, Денисюк: ты ведь нестроевой! Где уж тебе?! Ху-ху-ху! Смешной ты какой! Эй-Воту,

смешной!.. Идем, брат, гулять! А?.. Не хочешь?.. Ну, и плетать на тебя! И я один пойду!..

Коногоров с трудом поднялся со скамейки, пошатнулся и, засмеявшись, не сдержав твердой походкой, подошел к вешалке. Медленно, с трудом поворачиваясь на плохо повинующихся ему ногах, стал напивать на себя шинель.

— Г. подпоручик, куда вы?— очнулся Денисюк.— Под суд попадете, если на глаза кому из господ офицеров подвернетесь!

— А они-то разве не пьют?!— надевая шапку через плечо, возразил Коногоров.— И они ведь не святые: все пьют. Все—люди... Хм... Под суд!.. За убийство—Георгия дали, а ты—под суд! За пьянство теперь в офицеры произведут. Поганы со звездочкой покажут. Ваше благородие буду! Под казырек тогда, Денисюк! Молчать, когда с тобой начальство разговаривает! Ну, ну! Я ведь пошутил! Я тебя люблю, Денисюк! Мы с тобой дружно, дружно будем жить... Дружно. А что я пьяный—это ничего, ничего. И поэт даже сказал: выпьем, добрая старушка, ты, подружка, где же кружка. Где же кружка, где же... Дверь с треском захлопнулась за Коногоровым.

III.

Коногоров, стиснув зубами незакуренную папиросу, прислонился одним плечом к забору, чтобы не упасть, и долго с серьезным, сосредоточенным видом шарил по своим довольно вместительным карманам.

— Чорт их знает, куда запропасти!—недовольно бурчал он себе под нос.—Здесь... тоже нет. И прикурить не у кого...

Безрезультатно пропекав еще некоторое время запропащенную коробку спичек, Коногоров сушил папиросу в карман.

— Видно, чорт себе на растопку унес!—сострил Коногоров и рассмеялся.—Грешников поджаривать!..

Слегка отделившись от забора, но все же в виде предосторожности придерживаясь за него рукой, игриво настроенный, Коногоров двинулся неуверенной походкой вдоль тротуара, едва сдерживая в быстро сгустившихся зимних сумерках.

— Ишь ты,—сам с собой вслух разговаривал Коногоров,—как весело всем стало. Мне весело и всем весело. Вот и этот плюгавенький домишко тоже чего-то смеется. Вон как зенки-то под лоб подкатывает, а рот растянул чуть ли не до ушей... Рот до са-а-амых до ушей, хоть завызочки прише-е-ей,—замурлыкала Коногоров, тихонько посмеиваясь.—Хоть завя...

Остальные полслова неожиданно застряли в гортани: перед самым носом Коногорова с треском выскользнула из темноты какая-то огромная серая птица и, странно взмахнув опущенным крылом, замерла в этом положении.

— Свят, свят, свят, свят!—испуганно и торопливо зашептал Коногоров, прижавшись всем телом к забору и уставясь на загородившую ему дорогу темную фигуру.

Понемногу лицо Коногорова, как радостный солнечный день после неожиданно набегавших грозных туч, стало проясняться, сперва неуверенно, потом несколько смелее, больше и больше и, наконец, расплозлось в одну сплошную улыбку, как маслянистый блин на сковородке.

— Ну, да, конечно, Иванников! И руку под казырек держит... Иванников?

— Так точно, г. подпоручик!—весело отвечал «учебник».

— Чего ж ты улыбаешься, шельма?

— Никак нет, г. подпоручик.

Случайно нагнувшийся бесенок дернул Коногорова за какую-то скрытую внутри пружинку, и он, осклабясь, с начальнической надусной важностью, плохо повинующимся ему языком, выгнул из себя:

— А ну, Иванников, скажи... кто я... такой!

— Вы изволите быть—фельдфебель учебной команды подпоручика Коногорова, г. подпоручик!

— В-в-верно... Иванников... Верно... Молодец!

— Рад стараться, г. подпоручик!

Коногоров вспомнил о незакуренной и засушенной в карман папиросе:

— А у тебя... спички есть?

— Никак нет, г. подпоручик!

— Не куришь, значит?! Ладно!.. Это—хорошо!.. А я вот, брат...

— Г. подпоручик, офицер идет!

— Офицер? Где?.. А-а-а!.. У него и огонь есть!

По тротуару двигалась темным уродливым силуэтом двухголовая и четвероногая фигура. Посредине одной головы искрилось золотистое пятнышко.

Только зоркий, находящийся постоянно на чеку глаз «учебника» в мелькнувшем мимо освещенного окна необычайно четвероногом мог признать офицера, офицера, шествовавшего под руку с дамой.

Когда офицер поравнялся с подпоручиком, Коногоров выпустил из рук спасительный для него забор и, липившись якоря, быстрым ходом двинулся навстречу подхолившей паре.

— Ваше... благородие... Разрешите... прикурить!—доставая из кармана папиросу и наваливаясь всем телом на руки офицера и его спутницы.

— А-а-ай!—прорезало тишину испуганное женское взвизгивание, и что-то круглое упало на снег и покатилося по нему.

— Дуррррак!—гулко раскатился по морозному воздуху раздраженно-грубый мужской голос.

— Дурак!—как эхо откликнулось где-то внутри Коногорова, сильным движением рук отброшенного обратно к забору.

Подпрапорщик, как бы прилипнув к решетке забора, неподвижно застыл в полученном им от толчка положении.

«Я—дурак!.. Я—кавалер»,—Коногоров схватился рукой за борт шинели и почувствовал прикосновение к шелковой георгиевской ленточке, «первой степенн!»...

Жгучая, острая боль засверлила похолодевшее налит от полученного оскорбления сердце Коногорова: Может быть завтрашний офицер, офицер с боевыми отличиями, а не такой, как этот выскочка-мальчишка, обзававший меня... Он... Я—дурак!.. Я...»,

Привычное, но отяжелевшее от хмеля движение руки, злобный блеск взметнувшегося над офицером клинка, дикое, пронзительное «А-ай», испуганное «Г. подпрапорщик!», нервный звон шапки, вывалившейся из руки перед неожиданным на своем пути препятствием,—все это сложилось в какой-то невероятно спутанный клубок чувств и движений, в какой-то мгновенно нелепый и бессмысленный сон.

— Г. подпрапорщик!—снова вынырнул из полумрака и прозвучал над самым ухом Коногорова дрожащий голос.

Коногоров, как бы продолжал свои сновидения, полуборачивается и в серой физиономии, вроде гречневого блина с двумя залетевшими из него и влипшими в мясистую массу горячими угольками, после некоторого вглядывания, признает Иванникова.

— А, это ты, Иванников?!—ласково бормочет он.—А ну-ка, Расскажи мне обязанности дежурного по роте!

— Мерзавец ты этакий! Пьяная твоя рожа!—яростно шипит между тем офицер, тряс подпрапорщика за борта шинели.

— Ну!.. Иванников!

Хопь!—Скотина! Животное! Вот тебе, вот!.. Два ожога щек, один вслед за другим, разбудили мирно и сладко дремавшего в своем опьянении Коногорова.

Страшное бешенство охватило его. С перекошенным от злобы и ненависти лицом, с могуче сжатыми кулаками, ринулся он всем телом вперед, но тут с чего-то вдруг закачалась под ним земля; быстро, быстро закружилась, разбрасывая каскады золотистых искр; завертелась в безумном вихре дома, забор, офицер, Иванников; затем с ужасающим гулом земля провалилась под ногами Коногорова, и он стремительно полетел в черную, казалось бездонную, холодную пропасть...

IV.

Вместо ожидаемого страшного падения на каменистое дно пропасти, Коногоров почувствовал, что снова кто-то с силой трясет его за плечо.

«Опять ты...»—вспомнивая офицера и мгновенно озлобляясь, подумал Коногоров и нехотя, через силу открыл глаза.

Прямо перед ним на маленьком приделанном к стене столыке когтелю кронштейна керосиновая лампочка, освещающая грязную, измызанную деревянную перегородку.

Коногоров с удивлением и любопытством осмотрелся вокруг. Небольшая темная каморка. Наскоро сколоченные из простых неотесанных досок нары. Захватывая грязными руками, с прорубленным посередине окошечком, дверь.

Подле Коногорова стоял офицер в походном снаряжении, при шапке и револьвере и со свертком белой бумаги в руке.

Коногоров с недоумением уставился на него.

Офицер тоже некоторое время с любопытством рассматривал Коногорова, как обыкновенно рассматривают редкостную вещь, а потом, как бы очнувшись, и приняв серьезный, насупленный вид, сказал ему официально-холодным тоном:

— Я должен снять с вас допрос по поводу покушения на убийство подпрапорщика Хавина. Мне поручено вести дознание по этому делу.

Свирепое скошенное лицо офицера, с остервенением впившегося в борта шинели и прыгавшие, ухватившиеся за руки, в веселом канкане на черном фоне уродливые белесоватые буквы «дурак» всплыли в сознании Коногорова.

Теперь ему все было ясно:

«Обезоружили, бесчувственного от сильного опьянения огривали на полковую гауптвахту, теперь—дознание, дальше—суд, а потом...».

— А потом—что?—вслух высказал конец своей мысли Коногоров.

— Что «потом»?—не понял офицер.

— А после суда—что?

— А это уж как посмотрят. Могут помиловать в виду смягчающих вину обстоятельств, а могут... Наивысшая мера наказания по военному времени,—сразу переходя на официальный тон, пояснил офицер,—смертная казнь через расстреливание.

— Смертная казнь!—апатично повторил Коногоров, и внезапно налетевший туман размышлений с головой окутал его.

— Ваше имя, отчество, фамилия... Звание...

Уши, небольшая частица сознания и язык допрашиваемого находились на гауптвахте: слушали что-то, слегка работали и отвечали на какие-то вопросы; а весь остальной Коногоров, чувствующий, мыслящий, подлинный живой Коногоров был далеко от полутемной и уютной камеры.

Ярко горящая лампа бросает ровный желтоватый свет на большой дубовый стол с двумя блюдами вкусно пахнущих сладких пирожков, зарумяненных на корках и с просочившимися через пежные бока смородиновым вареньем; творожный жирный сыр блестел и лоснился при свете лампы; привезенные из города—карамель в красивых бумажках и заливные грецкие орехи; сливочное самодельное масло; горячий еще, только что вынутый из печи пышный ржаной корвай, щекочущий нос ароматом свежеспеченого хлеба; три стакана с дымящимся горячим чаем, и над всем этим гордо возвышается сгрательно вычищенный Марфой большой медный самовар, сияющий своими желтыми боками и весело мурлыкающий на понятном только ему языке бесконечную песню.

— А, ведь, не заметили, как и праздник проходит!—проговорил Коногоров, ероша рукой свои курчавые непокорные волосы.

— Чего там?! Уж пятый день Рождества-то идет, а как будто только вчера у обедни его встречала,—отозвалась с сожалением вздохом Марфа.

— А хорошо все-таки так-то... Васятка, не балуй!—одернул Коногоров за рукав белобрысого трехлетнего мальченку, пытавшегося развязать шелковый пояс, перехватывающий его чистенькую ситцевую рубашенку.—Лучше чай пей! Поди, остыл уж совсем... Да, хорошо...—и Коногоров с удовольствием на миг зажмурился даже.—Избенка имеется, хозяйство—тоже, семья, и на душе от того как-то сладко. Поработашь это, потрудишься до-пота, а там, глянь, праздник подошел, и хорошо это на него отдохнуть-то... Будто мед пьешь... И ничего тебе другого не надо...

— Тятя! А, тятя!—ухватился за руку отца Васятка.—Из города, когда поедешь, золотой пряник привезешь? Знаешь, такой... круглый?.. А?

— Привезу, привезу!.. Да... вот и в город тоже съездить по сердцу как-то, когда все у тебя дома-то ладно... И люди-то тебе все ласково улыбаются, и дома-то как-будто бы кланяются: А, мол, Федор Кузьмич, к нам пожаловал! «Люблю его я в галантерейный к Артемову заходить... Пряказчики, как ни на есть—все знакомые. Здороваются это. «Давненько, говорят, Федор Кузьмич, к нам не заглядывали!». Давно,—отвечаю... Да, все некогда было—по хозяйству все... А вот теперь собрался, перед праздником-то закупочки сделать... «С превеликим удовольствием», говорят, «служить готовы», и так это все с улыбочкой. «Ситчику, али манчестерцу желаете? «Мне, говорю, для супружницы... в подарочек...

— А хорошего ситцу, Федя, ты купил!—Марфа бережно расправила складки новенького платья, с горячим чувством радости разглядывая замысловатые цветочки на темно-розовом поле.—Кирюхина Лизутка как глянула на него, да так и ахнула: «Какой», говорит, «хороший, и где ж ты», говорит, «такой раздобыла?». Федя, говорю, к празднику привез!.. Уж так ты меня порадовал обновой, что я и не знаю!

Что-то приятно-теплое и игривое затрепетало внутри Федора, и он, сладко потянувшись своим крепким телом, любовно глянул на белолицую, со смеющимися уголками глаз жену, с ее пухлой шеей, полными, высовывающимися из кисейных обшлагов руками, и сильное, могучее чувство перегнулось через стол, схватить и крепко сжать в объятиях эту молодую женщину охватило Коногорова...

— Распишитесь!.. Слышите?.. Распишитесь!.. Спите что ли вы?—громко кричал офицер встряхивая Коногорова за плечо.—Распишитесь, что все, здесь написанное—правильно, с ваших слов!..

Подпорщик не сразу понял, что от него требуют; не помнил и того, что он, находясь мыслями у себя в деревне, говорил допрашивавшему его офицеру, и только, принимая от офицера ручку с пером, как бы в полусне, в конце неписанной сплошь страницы, вывел четкими красивыми буквами—подпорщик Ф. Коногоров.

V.

Коногоров спал очень мало, но и не бодрствовал все; а был все время в каком-то полудремотном состоянии.

Сновидения, одно за другим, проползали перед его грезившем сознанием.

Побывал он еще раз и в деревне на сенокосе; видел и офицера, приходившего к нему снимать с него допрос; опять говорил ему что-то, а что—не помнил; заметил только, что все реже и реже стал он к нему заходить, а потом и совсем перестал; был с Васяткой в лесу и рубил дрова; ходил в атаку и получил георгия; видел солдата, приносившего ему в камеру еду и холодный чай; ходил снимать неприятельский секрет и душил австрийца; видел улыбающуюся физиономию Иванникова.

Знакомые все картины проходили перед Коногоровым, и только однажды навел на него новый, невиданный еще сон.

Едва исчезла за взвизгнувшими дверями темной каморки длинная спина постоянно молчаливого солдата, уносившего в котелке остатки недоеденных щей, несмазанные, ржавые петли снова тоскливо заклакали, и в растворенную настежь дверь вошли три человека.

Несмотря на то, что кругом было темно, Коногоров хорошо рассмотрел их. Одного из них—офицера—он видел несколько раз в полку. Злой и постоянно сердитый. Но подпранорик все-таки не встал перед ним почему-то; остальные двое—были солдаты, с покорными, безразличными лицами и тяжело стучащими по деревянному полу ружьями.

— Одевайтесь... и идите!—грубо проговорил офицер, а потом со сладенькой злобой добавил:—Сегодня изволите отчитаться перед судом за оскорбление офицерского звания и мундира!..

Коногоров беспомощно осмотрелся привычными в темноте глазами, отыскивая что-то; а потом, грустно улыбнувшись, неспеша застегнул все пуговицы бывшей на нем шинели, надел шапку и встал.

Прислушиваясь к непривычным для него, в разброд стучащим по полу шагам, Коногоров, окруженный конвоем, вышел из помещения гауптвахты.

На улице, как ему показалось, было холодно и слишком светло, хотя солнца уже не было видно на чистом, словно вымытом, небе. Надвигавшаяся с востока синева все больше и больше теснила бледно-розовую кайму, торчавшую из-за дальних домов и заборов.

Коногоров сжегил и прищурил глаза, опустив их на грязный, затоптанный снег, и видя в то же время уголками глаз, что делается по сторонам.

Вот молодая красивая баба, в рыжем полушубке и большой клетчатой шали, остановилась

посреди дороги и с задорным любопытством рассматривала Коногорова.

Вот пранорик Резников, славный малый, с детски-открытым лицом, быстро идет по тротуару и, как бы жлая забраться в душу Коногорова, с жадностью присматривается к нему, чем и приводит в смущение одного из конвойных. Почтительный служака, после некоторого колебания, нерешительно тянет правую руку к козырьку.

«Э-эх, солдат тоже!»—подумал Коногоров.—Конвоир, а честь отдаст! Устава не знает... Да и честь-то отдать не умест—ишь, руку-то к уху задрал!

— Митьк, глянь-ка офицера солдаты ведут!—услышал сзади себя Коногоров, а потом и увидел забежавших наперед двух разгрозившихся грязноносых карапузов, с детским престоудшим испуганно и удивленно заглядывавших в опущенные к низу глаза Коногорова.

Долго еще тянулась перед ним грязная, изъезженная и истоптанная дорога; а потом, вместо снега, показались огромные расщепленные плиты, гулко отсчитывающие шаги идущих.

«Офицерское собрание»,—сразу узнал Коногоров, не поднимая головы.

Прошли двери, другие, поднялись по лестнице, опять двери. Паркетный пол, с отблесками электрических лампочек.

«Сумерки, должно быть: электричество зажгли!»—пронеслось в голове у Коногорова.

Длинный черный асфальтовый пол и—снова желтый, чистенький и ровный паркет.

— Стой!—кто-то резко крикнул у самого уха Коногорова.

Рывившийся и плывший под ноги паркет, повинувшись этому приказанию, остановился, слегка и осторожно покачиваясь из стороны в сторону.

Коногорову надоело рассматривать один и тот же блестящий четырехугольник паркета, и он медленно, не спеша, двинулся дальше на второй четырехугольник, с него—не третий, четвертый—вор такие же: блестящие, ровные; на пятый... какая-то некрашеная деревянная ножка перегородила ему дорогу.

«Что это?».

Коногоров начал подниматься по ножке вверх. Доска. Чистая, белая. На краю расчерчены ленточки.

«Масштаб!»—догадался Коногоров.

Взгляд его перебрался через край доски и сразу разбежался по сторонам.

Песчаный пригорок, а с него далеко, далеко видно, как на ладони. Так далеко, что все кажется очень ярким. Речка змейкой вы-

тянулась через зеленющую долину, с лежащим почему-то прямо на воде мостиком.

За речкой—реденький черный кустарник. Дорога с телеграфными столбами ползет от мостика к большому скученному селу, со столпившимся вокруг белой церкви разноцветными домиками, окруженными частоколом.

«Рельефный план для занятий!»—сразу сообразил Коногоров.

Впереди села, у поворота дороги, торчат пять воткнутих в землю шпильек с цветными головками, а несколько позади их—еще две таких же шпильки.

«Пять дозорных».—начал разбираться в плане Коногоров.—«Мы выслали разведку к селу, чтобы не нарваться врасплох на неприятеля. Наши главные силы двигаются где-нибудь за тем дальним лесом, что на берегу озера... Правофланговый дозорный остановился неправильно: его вынесло вперед-то, на открытое место, когда чуть вправо и сзади много кустов, где можно было бы скрыться и, будучи незамеченным, наблюдать за противником. Старший дозора неверно пущен: зачем ему идти по дороге, когда рядом есть канава, по которой незаметнее можно подобраться к селу»...

Больше всего внимание Коногорова привлекала телеграфная линия, сделанная из ряда воткнутих в землю шпильек и перевязанных по верхушкам одной черною ниткою, должною обозначать телеграфный провод.

Коногоров слышал даже, как гудели уходившие вдаль столбы.

— Гу-у-у-у!—как назойливый комар, тянули они свою бесконечную монотонную песню.

Но Коногорову даже нравилось это протяжное гудение, и оно сладко баюкало его сознание.

— Подираторщик Коногоров!—громко и резко, заглушая гудение телеграфных столбов, крикнул кто-то сбоку от Коногорова, заставив его даже вадрогнуть от неожиданности и некоторого испуга, как это бывает при сильном стуке во время легкого сна.

Рельефный план вмиг слился перед глазами Коногорова в одно серое бесформенное пятно.

Коногоров нехотя и медленно повернул голову в сторону, откуда слышался голос, выкрикивший его имя.

Перед безжизненным взором Коногорова появилась зеленая лужайка с пятью низкими, слегка двигающимися пнями срубленных деревьев.

Коногоров, пересиливая свою сонливость, начал всматриваться в эти двигающиеся почему-то пни.

Темные, одноцветные краски, покрывавшие их, начали мало-по-малу проясняться и выступать уже в нескольких, сначала очень бледных, а потом—в более резких разноцветных тонах.

К великому изумлению Коногорова, лужайка с пнями становилась все светлее и светлее, вырисовывая все новые и новые, расплывшиеся до сих пор, контуры и краски, и, наконец, Коногоров ясно увидел перед собой, вместо лужайки с пнями, большой стол, покрытый зеленым сукном, а за ним—пятерых офицеров.

Посредине, как сразу узнал Коногоров, сидел сам командир полка. Только теперь впервые, за все свое десятимесячное пребывание в полку, так хорошо рассмотрел его Коногоров.

«Какой он, должно быть, добрый!»—подумал он.—Ишь, как улыбается, когда говорит, и морщины на лбу и под глазами—такие хорошие; а глаза—добрые, добрые... А важный-то все-таки какой!.. И ордена на груди: вот—Анна, вот—Владимир, а вон еще два каких-то ордена... Какие бы это могли быть?... Справа от командира—тоже полковник. У этого только одна Анна, а сам-то—лысый какой и востроносый. И чего он себе все усы щиплет?! А усы сверху белые, а книзу опускаются рыжими сосками... Тот же... Стоит почему-то и что-то все читает. А что—не поймешь. Гудят как-то! И в чине каком—не разберешь: погоны не видать... Ну, а этот, что слева от командира?.. Ага! Подполковник. Чудной какой, право! Маленький, седенький, сморщенный весь и без орденов совсем... Такой старый, а без орденов!.. Этот... этот капитан, должно быть, и синий просвет у него почему-то; а тех у всех—красный... А может быть, и прапор несчастный, а не капитан: только звездочку потерял с этого плеча»—и внутри Коногорова что-то беззвучно засмеялось веселым детским смехом.—«Нет, не прапор! По виду—скорее капитан: спокоен уж очень. Курносый, в пенене, а сам—лысый и худой. И что это он все читает? Книжку какую-то... И все палец слиянит, а еще офицер! А это еще что такое? Ящик треугольный—за стеклами что-то написано—и оред золотой наверху»...

Резкий удар упавшего на пол стула привлёк к себе внимание Коногорова, и он лениво слегка повернулся назад, с любопытством рассматривая тарачившую на него глаза публику: сидевшую, развалившись, на стульях, стоявшую во всех проходах и осторожно пробиравшуюся по рядам между стульями.

— Подираторщик Коногоров!

Коногоров оглянулся.

Говорил сам командир. Коногоров истинно вытнувшись и почтительно, еле понимал слова, слушал.

— Признаете ли вы себя виновным в том, что доложил сейчас секретарь?

Коногоров напрягал все силы, чтобы понять, что его спрашивают. Он чувствовал даже, как капли холодного пота скатились у него со лба; но как старый служака, даже не пошевелил ни одним мускулом и только напряженно вглядывался в доброе лицо командира.

— Признаете?—не слышна ответа, переспросил председатель.

— Признаю!—уверенно, с радостной глупостью поспешно согласился со своим начальником Коногоров и вдруг, спехватившись, с некоторым испугом добавил:—Ваше высокоблагородие!

— Слово предоставляется потерпевшему—подпоручику Хакину!

Сзади Коногорова снова загудели телеграфные провода. Он оглянулся и увидел толпившихся в первом ряду среди публики того офицера, который тряс его за борта шинели.

«Дурррраа!!!—моментально вспыхнуло в мозгу Коногорова, и он весь вытнувшись навстречу к офицеру, готовясь навалиться на него всем телом и также тряссти его за борта шинели, но какая-то невидимая сила сковывала его, и Коногоров как бы окаменел в этом, готовом к прыжку, положении.

Теперь Коногорову вдруг стало ненавистно надоедливое жужжание проводов; а продолжалось оно долго, мучительно долго, изредка прерываясь и смолкло лишь только тогда, когда офицер этотсел на свой стул.

И тут ясно Коногоров услышал голос командира полка. Только голос, но не слова: слов Коногоров не понимал.

— В виду чистосердечного сознания обвиняемого в совершенном им проступке, допрос свидетелей является излишним... Ваше слово, г. обвинитель!

Коногоров с чрезвычайно серьезным и напряженным лицом вглядывался во все то, что происходило за столом. Он видел, как самый дальний офицер, погоня которого нельзя было рассмотреть, теперь что-то быстро, быстро писал; сидевший напротив его—капитан или прапорщик, с синим просветом, стоял, ухватившись обеими руками за стол и слегка покачивался вперед и назад. По его невзвешенным губам, подергиванию нахмуренного лица и энергическому сжиманию изредка одной руки в кулак, Коногоров догадывался, что он в этот момент что-то говорит, но что—Коногоров никак не мог разо-

брать и перестал даже стараться разбирать, а только следил широко открытыми, почти немигающими глазами то за командиром, то за этим раскачивающимся офицером.

Но вот он кончил..

Встает командир и что-то говорит, после чего он и двое сидевших с ним по бокам офицеров забирают с собой лежавшие перед ними листы бумаги и выходят в соседнюю комнату, плотно притворяя за собой дверь.

Сзади Коногорова сразу зашумело, застучало, загудело.

Кто-то подсунул ему скамейку, и Коногоров с удовольствием опустился на нее.

Коногоров долго прислушивался к этому шуму сзади него, уставясь безжизненным взором в одну точку на полу.

Вдруг до его слуха совершенно явственно и отчетливо донеслось слово:

— Суд.

И сразу, как бы проснулся Коногоров. Он радостно ухватился за это, где-то блуждавшее, затерянное им, а между тем—такое нужное, необходимое слово:

«Суд... Да—суд! Это—суд... Меня судят»...

Как волшебным ключом отперло это магическое слово все, что было смутно и непонятно до тех пор Коногорову.

И так отчетливо и ясно вспомнил и понимал он теперь то, что говорили секретарь суда, командир, потерпевший и обвинитель.

Как сейчас, он слышит, что тот офицер, на которого он намеривался наброситься, чтобы задунить, что этот офицер старался всеми силами его выгородить из беды. Говорил, что он, Коногоров, был сильно пьян, не понимал, что делает, пашкой на него не замахиался, а только пытался ее вытащить. Он, потерпевший, думал, что вся эта история окончится для подпрапорщика одним лишь арестом без предания суду; теперь же, когда дело приняло такой серьезный оборот, в виду полной невинности подсудимого в момент совершения проступка, он от души прощает ему нанесенную им совершенно бессознательно обиду и ходатайствует перед судом о смягчении, а если можно, то и о полном освобождении от грозящего обвиняемому наказания.

Помнил Коногоров и речь обвинителя, называвшего его проступок тягчайшим нарушением воинской дисциплины и требовавшего для него наивысшей меры наказания—смертной казни, дабы избавить здоровое тело славной армии от растлевающей злокачественной язвы, каковой, по его мнению, и является подпрапорщик Коногоров.

И снова вспомнил Коногоров прерывавшиеся от сильного внутреннего волнения слова того офицера, к которому несколько часов тому назад он вдруг почувствовал неведомо откуда зародившуюся ненависть:

— Я... я прошу суд... смягчить подпрапорщику наказание... Да, я прошу вас, очень прошу... а если можно, то... то и простить его совсем. Сам же я готов на коленях просить у него прощение... Я не хотел его казни, к которой вы сейчас готовите его!.. Поверьте, что я сам теперь мучаюсь... может быть, не менее его!..—дословно припоминал Коногоров речь подпоручика Хаккина.

— Поверьте, что я сам теперь мучаюсь... может быть, не менее его!..—повторил Коногоров еще раз, с любовью вслушиваясь в каждое слово.

«Он верно сказал. Я видел—он дрожал, как в лихорадке, когда просил о помиловании меня. Я чувствовал, что он готов был даже плакать, а я... я хотел броситься на него, броситься и задушить... За что?.. За что я это хотел сделать? За то, что я очутился вот здесь! Так разве же он в этом виноват?.. Он?.. Нет!.. Не он, а—я... я сам привел сюда себя... Я, почти сорокалетний мужчина, соблазнился... и чем?.. Самогонкой! Ха-ха-ха!.. Да-а, самгонкой!.. И вот... за это я теперь здесь... А мог бы и сам быть офицером, если бы только я этого пожелал. Мог бы также столкнуться на улице с пьяным до потери сознания подпрапорщиком и за то, что он пытался замахнуться из меня обнаженной шанкой... за это... отдать его под расстрел, а иначе... иначе и сам мог за попустительство попасть под суд. Такова дисциплина!.. Я должен был выбирать—кому быть под судом: тому ли пьянчужке подпрапорщику или мне, имевшему несчастье с ним встретиться?.. Да, соблазнился... Соблазнили-и-и! Кого? Меня, меня!.. Подпрапорщик... фельдфебель... георгиевский кавалер!.. Ха-ха-ха!.. Меня цензили, меня возвышали, а я... я замазал грязью, испоганил свое доброе имя... доброе имя отца!.. Прости, отец!.. Я знаю, ты видишь и понимаешь меня, хотя и далек ты от этого мира... Ты имеешь полное право презирать и, наверное, презираешь меня... Презирай, отец: я занял твоё имя... Твое, которое твоими заслугами перед родиной и жертвой на поле брани заслужило чести быть причисленным к героям!.. А я... я... Отец, прости! Прости, отец!..»

Рыдания, безутешные, рвущие сердце, рыдания потрясли вдруг Коногорова. Слезы безудержно лились на шинель, обжигая щеки. Горькие воспоминания раскалёнными щипцами отрывали от сердца один кусок за другим. Потом мгновенно порвался все нити, связывавшие его душу с

остальным миром, и сознание Коногорова задержалось черным бархатным занавесом.

VI.

— Приходит в себя!..

— А долгонько без памяти-то лежал!

— Это бывает!.. От сильного волнения!..

Коногоров чувствовал себя очень хорошо. Приятная лень разливалась по его отяжелевшему телу. Как спокойная, умиротворяющая музыка, эластично погладила его нервы услышанный им отрывок чьего-то разговора.

Ему казалось, что говорили вот уже подле него, и притом один из голосов был даже знаком ему.

«кто бы это мог быть?.. Не припомню... А голос так знаком мне!..»

Сильное любопытство овладело Коногоровым:

«Надо взглянуть: кто же это такой?»—и Коногоров не без значительного усилия слегка приоткрыл глаза.

Широкое, бородатое, заботливое и в то же время радостное лицо низко наклонилось над ним и смотрело на него.

«Ну, конечно же, это—доктор! Как это сразу не догадался?!»—узнал полкового врача Коногорова.—«Вот—душа—человек этот доктор! Никогда и никому дурного слова не скажет; а лечить возьмется—так, кажется, отцом родным делается!»

— А-а-а-а!—обрадовалась борода.—Ну, подпрапорщик, как вы изволите себя чувствовать?

Коногоров молча улыбнулся, и ему приятно было улыбнуться этому человеку.

— Вижу, что—хорошо!.. Так и надо!.. Чего тут рассстраиваться? Со всяким мог такой грех случиться... И я частенько бывало выпивал... А как выпьешь—не бельмеса не понимаешь; ну, и море тебе по колена... А о суде и не думайте! Совсем ничего страшного нет! О смертной же казни и речи быть не может! Ну, приговорят; на год, и адва самое большее... Да и судьи все за вас, вот разве только прокурор... А с командиром я сам говорил. «Все меры», говорит, приложу, чтобы уломать других судей в случае, если они со мной не согласятся по вопросу о смягчении наказания. «В общем», говорит, «по-моему все-таки легко отделается, хотя по закону грозит даже расстрел!.. Вот видите! А вы то! В обморок даже! На целых восемь часов! Теперь уж к утру время идет!.. Ну, поднимайтесь же! Поднимайтесь!..»

Коногоров доверчиво посмотрел на доктора. Ему хотелось сделать для него что-нибудь хоро-

шее, и он медленно поднялся со скамьи, на которой пролежал всю ночь.

Подле рельефного плана стояла кучка офицеров, с любопытством таращивших на него глаза и шепотом переговаривавшихся между собою.

В местах для публики по сравнению с началом заседания значительно поредело, и то там, то сям чернели пустые стулья; а лица сидевших казались Коногорову мертвенно-бледными, усталыми.

В комнате было довольно прохладно, и Коногоров начал даже немного знобить. Чтобы согреться, он глубоко засунул в карманы озябшие руки, сѣжиле и тоскливым взглядом следил за уходящим от него доктором.

«Как-ж он славный!»—думал в эту минуту Коногоров.

Когда широкая спина доктора исчезла за дверью, грустно и пусто стало вдруг на душе у Коногорова. Как будто отняли у него последнюю надежду на что-то хорошее, душевное, теплое.

Коногоров медленно перевел тоскующий взгляд на окна, но холодом и неприветливостью повеяло от них на него. Две черные дыры, как глазные впадины голого черепа, уставившись на него и с такою силою тянули они в свою бездонную пропасть, что Коногоров инстинктивно попятился назад и, вздрагивая от неприятного ощущения, перевел взгляд на другое место; но в ужасе поспешил закрыть глаза: его взору, упавшему на письменный стол, представился из разбросанной посреди стола и белевшей на зеленом сукне бумаги большой, блестящий серебром, глазетовый гроб, а в головах его—толстый подевечник с мертвым орлом, вместо свечи...

— Прощу встать: суд идет!—вдруг прервал гробовую тишину злое, прокричавший издалика и как бы из-подполья глухой голос.

Коногоров вздрогнул от неожиданности, быстро, испуганно открыл глаза и, трясась от озноба, поднялся со своего места.

Три фигуры с белыми головами в черных одеяниях одна за другой медленно протискались в дверь и неторопливо встали сзади жутко лежавшего стола в глазетовом гробу покойника.

Средняя, более полная, чем две остальные, фигура, с дрожащим, исходящим как бы из могилы голосом, зарыдала над умершим и, держа в руках белый лист бумаги, причитывала:

— ...Приговаривается... к разжалованию в рядовые... лишению орденов... всех прав и преимуществ и... смертной казни... через расстреливание... Приговор этот может быть обжалован...

«Ведь он же уж умер! Какая же ему смертная казнь?»—недоумевал Коногоров, глядя на

разбросанные по столу бумаги, казавшиеся ему то бумагою, то—снова принимавшие вид отпавшего покойника.—«Ну, да! Умер!.. Ведь вот же он лежит!.. А может, это меня расстрелять? Да нет же, это—есть!..

— Что? Обжаловать?.. Зачем же, не надо!.. Он уж умер!.. Его уж расстреляли! Поздно!.. А хотите—меня расстреляйте!..

«Хотите, говорю,—меня расстреляйте! Мне все равно, ведь! Да, это меня, меня и хотят расстрелять! Ну, что ж? Жил, а теперь—не буду!.. Ну, да жил, а теперь вот перестану жить! Все это просто так!».

— Что? Ити уже? Как скоро! А я бы еще посмотрел на него!.. А на похороны мне можно будет прийти?.. Ну, ладно, ладно! Идем уж!

Коногоров, поддерживаемый под руку одним из конвоиров и еле держась на ослабевших ногах, с беспомощно повисшей вниз головой, поплелся к выходу из комнаты.

«Да, это меня хотят расстрелять!.. Ну, конечно, меня! За что?.. А офицера-то хотел шпикой зарубить!.. Да!.. Да, это я хотел! Ну, а теперь вот расстреляют!»...

Пусто и холодно было на душе у Коногорова. Совершенно спокойные мысли и рассуждения входили и невероятно медленно текли мимо сознания; а затем бесследно, уже ничего не задевая на своем пути, исчезали в этой всепоглощающей пустоте.

«Был и теперь вот не станет! Как-будто и не жил совсем... А командир все-таки хороший человек и доктор тоже очень хороший... Они будут жить, а я—помру; нет, не помру—меня расстреляют. И офицер этот хороший. Раскаивался. А план-то как искусно сделан для занятий: и река—это, и лес, и село... В деревне вот теперь хорошо бы пожить... Надо будет туда поехать... Кончится война—обязательно поеду. Васятку посмотрю. Вырос-то как, паверное, подлец! Веселый мальченка!.. Учить его буду, в гимназию отдам. Сам не доучился, а его в люди выведу. Выведу! Только бы вот привел Бог пожить подольше... Ах, да где ж тут пожить?! Ведь меня, паверное, через несколько дней расстреляют. Выведут в поле и расстреляют!.. После-с-сегодня нынешний денечек гуляю с вами я, друзья-я-я!»—запела мысль.

«А завтра рано, чуть свет-очень...»—мигом отозвалась другая.

И третья успокаивающе прозаически добавила: «Тебя расстреляют!»

«Как?»

«Да, просто вот так и расстреляют!.. Что? Опять гауптвахта? Как она мне надоела! Скорее бы выбраться из нее! Страшно надоела, хуже

смерти!.. Смерти? Да, да, смерти! Скоро будет и смерть!.. А вот и моя каморка... Вот—пары...! Надо полежать, а то я устал нынче что-то. Э-эх, как хорошо это вытянуться! Как-будто и не спал никогда...!

Силы, наконец, совсем оставили Коногорова, и он быстро заснул беспокойным, нездоровым, кошмарным сном.

Иная, фантастическая жизнь бурным потоком подхватывала его и быстро понесла среди загадочного мира мельзюющих, как на экране, картин, особых чувств, случайных слов, обрывков речи..

Коногоров успел побывать и в суде, и в деревне, и в окопах, и на гауптвахте, и в казармах.

— Тары, бары, растабары.

Снежки белы выпадали,

Серы зайцы выбегали...

— долетело откуда-то до его слуха и сейчас все оборвалось.

На смену песни, из черной зияющей ямы быстро поднялся траурный стол с лежащим на нем белым, как снег, мертвецом и тремя черепами, зелено гнившими позади него...

А вот Коногоров идет по бараку, где помещается учебная команда.

Грязные, плачущие стены. Уродливо торчащие плакаты.

Знакомый и тяжелый запах жилья, куда втиснуто около сотни безвольных людей, захламляющихся в своих собственных испарениях, сырости, вони.

Уже поздно.

Под потолком еле мигает привернутая карбоновая лампа, слабо освещающая два этажа покоившихся на сторону пар.

На нарах рядышком, ровной шеренгой, лежат «учебники» и, указывая на Коногорова пальцами, беззвучно смеются.

— Чего вы смеетесь?—накинулся на них Коногоров и при этом так громко крикнул, что даже сам испугался своего голоса; а «учебники», как бы по чьей-то команде, мигом опустели по швам вытянутые по направлению к нему руки.

Коногоров внимательнее и пристальнее присмотрелся к лежащим в ряд «учебникам», и оказалось, что это были и вовсе не «учебники», а голые белые мертвецы.

Мурашки забегали по телу Коногорова; а когда один из мертвецов неожиданно вскочил и бросился на шею Коногорову, он дико вскрикнул и проснулся.

Холодный пот покрывал его лоб и капельками скользил на подложенную под голову руку.

Коногоров, слегка приподнявшись, окинул камеру боязливым, отупевшим, ничего непонимающим взглядом.

В окошечко пробивался узкой полосой жидкий дневной свет.

На столе чернел котелок с остывшим обедом.

Но Коногорову ни до чего не было дела.

Отяжелевшие вещи его закрывались сами собою, и через какую-нибудь минуту снова послышалось нездоровое, болезненное и хрипящее дыхание забывшегося сном подпранорщика.

И видит он черное, черное небо; а на нем белыми резко отчетливыми пятнами высыпали и солнце, и серпообразная луна, звезды, кометы и другие неведомые ему и невиданные им никогда светила и неподвижно застыли на омертвевшем небе. А небо так близко над головой, что все эти светила кажутся большими и грозными.

Смотрит Коногоров на небесное видение, и ужас, дивный животный ужас сковывает его эта картина омертвевшего небосвода; а со дна болезненно сжавшейся души поднимается страшным призраком мысль о значении наступившей кончины мира.

По мановению всеисильной, могущественной воли, картина эта мигом исчезает, и вот Коногоров уже борется, выбивается из сил, ежесекундно готовый быть поглощенным бующей, бурлящей под ним безжалостной морской пучиной.

Темно кругом. Берега нигде не видны,—бесконечное море, и только низко, низко, почти касаясь головы Коногорова, ползут, насупившись, злобные черные тучи.

Вдруг сильная слабость овладевает Коногоровым, и он, беспомощный, перед победно торжествующей стихией, быстро идет ко дну, увлекаемый жадными и пропнызывающими холодом волнами.

Все глубже и глубже уходит Коногоров.

«Вот... теперь и конец!»—дрожя, как в лихорадке, от холода и испуга, думает он.

Потом сознание заволакивается постепенно густеющим туманом, и Коногоров от какой-то неожиданности ветряски, тяжело дыша, просыпается и открывает глаза.

Мысли у него с чего-то стали ясные, отчетливые, спокойные, как будто морская вода освежила его измученный, уставший от напряженной работы, мозг.

Теперь Коногоров вполне определенно сознавал, кто он и где он.

Вместо бледных дневных лучей, в окно падал желтоватый свет горевшей в коридоре, за дверью маленькой лампочки.

Было напряженно тихо, как будто вся жизнь кругом омертвела.

«Ночь!»—четко мелькнуло в голове у Коногорова.—«А какие нехорошие сны!.. Даже засыпать боязно; а спать так хочется, так хочется!.. Глаза закрываются... Только бы страшного не видеть»...

Коногоров перевернулся на другой бок; долго не мог удобно улежаться; наконец, затих и начал с нахлынувшим на него наслаждением размышлять о самом себе:

«Не много теперь осталось мне жить, не завтра, так на-днях меня расстреляют. Помилования мне неоткуда ждать... Предлагали подавать жалобу на приговор, а что толку?.. Виноват,—так сколько не кричи, а все будешь виноват!.. А жаль... жизни-то все-таки я не видал, настоящей, хорошей, полной жизни; а если и было что, то—так... только мелким, хуже даже дразнило меня... Жил Коногоров и не будет Коногорова. Ты—прах и в прах обратись—сказано даже и в святом писании... Родилась, мать лелеяла, взращивала сына; затем стал осмысливать, что творится вокруг тебя... Потом ученье—готовился к будущей жизни... И вот пришла эта будущая жизнь—начал работать, трудиться изо дня в день, чтобы иметь возможность в довольстве пожить со своей семьей... Многие годы работал, как вол, ворочал... Почувствовал, что довольно, так руки и спину ломать, можно и отдохнуть немного. И началась былые уже та, настоящая, счастливая жизнь... Да, не суждено, видно, было пожить-то так. Объявили войну, а там... там, как пушину какую жизнь завертела. Крутила, крутила, рвала и швыряла... и бросила, наконец, вот сюда... в эту яму, для того... чтобы скоро совсем поставить крест на жизни Федора Коногорова»...

Рыдания подступали к горлу и мешали свободно дышать.

Навернувшиеся на глаза слезы готовы были хлынуть потоком на голые доски нар, но Коногоров поборол эту минутную слабость и, изгоняя грустные думы, только крепче сгинул зубы и еще более сжался на своем жестком ложе.

«Уснуть бы уж лучше!».

А сон, как-будто бы только и ждал этого, и вот тут же подкарауливал его. Быстро набросил он на непроницаемо-черный, полный волшебных и задочных превращений, магический мешок.

И показалось, что сейчас же, как только закрыл глаза и начал забываться сладким спокойным сном, кто-то сильно и грубо потряс Коногорова за плечо. Над самым ухом насмешливо прогрохотало:

— Вставайте! Приготовьтесь к казни! Вот—батюшка напутствует вас!

Сознание мигом вернулось к Коногорову.

«Уже?»—и казалось кто-то с бесчеловечной жесткостью выхватил из его сердца кусок живого мяса.

Быстро вскочив на ноги, безумно блуждающим взглядом смотрел Коногоров на стоявших перед ним: какого-то незнакомого, с суровым лицом, офицера и маленького, седенького полкового священника в черной, с серебряными галунами каймами, епитрахиль. В руках священника, немощно прижатых к груди, поблескивали при свете принесенной кем-то лампы, небольшие малиновые с металлическими застежками евангелие и большой, напестранный серебряно-вызолоченный крест.

— Не хочу!!! Не надо!!!—наконец, выговорил Коногоров и злобно оттолкнул от себя блаженно улыбавшегося в полумраке священника.—Не надо!.. Прочь!.. Вон!..—как-то инстинктивно выкрикивал Коногоров.

Попытавшийся от долача священник, тихо напестранный молитву, широкими, неуверенными взмахами распятия крестил Коногорова.

— В таком случае, следуйте за мной!—холодно, безстрастно проговорил офицер.

Четверо солдат протиснулись в камеру и плотно окружили Коногорова.

Коногоров со злобой надвинул почти по уши шапку и с нахмуренным лицом решительно двинулся к двери.

Батюшка смущенно отступил в сторону, давая ему дорогу.

Светало...

Священники, разорванные на клочья тучи, подгоняемые сердито завывающим вихрем, неслись по небу.

Под напором сильного ветра гнулись тонкие и голые деревья и стонали под его ледяным дыханием.

Коногоров, окруженный конвоем, понуря голову и ежась от пронизывающего до самых костей холода, торопливо шел по хрустевшему жалобно под его ногами белому, вывалившему ночью, пушистому снегу.

Чернелище с одной стороны длинной вереницей дома, угрюмо и неприветливо смотрели своими подслеповатыми глазами на деловито проходившую группу сумрачно настроенных людей.

Коногоров шел сзади офицера и остеклявшимся взором смотрел на его ноги, ритмически мелькавшие по белому фону.

«А как мудро все на свете устроено»,—думал Коногоров.—«Ноги двигаются, и тело двигается—человек идет, а перестали вот так ступать одна за другой, и—человек останавливается. Может по инерции сделать еще один шаг... По инерции... Инерция это—продолжение движения

какого-либо тела после... «—вспомнил Коногоров и даже увидел нанечатанный и читанный им когда-то в «Гимназии на дому» физический закон.—«А зачем мне инерция? Я не про то хотел... Итак, значит, человек двигался, а потом остановился... А почему двигался? А потому, что мускулы так устроены и кровь движется по телу... Циркулирует... Артерии... Вены... Циркуляция...»—вспомнил научные термины Коногоров.—«Остановись же все это, и тогда... Что тогда?.. Тогда—смерть! Как? Ну, да—смерть, смертная казнь... через расстреливание... Сначала разжаловал в рядовые, а потом...».

Жалобно, жалобно захныкал ветер, и заняло тоскливо на душе у Коногорова.

Коногоров еще глубже засунул руки в карманы, втянул в ворот шею и лениво осмотрелся по сторонам.

Впереди, над черной узорчатой полосой погруженного в угрюмое раздумье леса в муках рождалось морозное холодное утро.

А по сторонам, на темно-синем и равнодушном небе пугливо дрожали красноватые крохотные искорки.

Дорога, по которой шел Коногоров с конвоем, подходила к лесу, и скоро черное и огромное чудовище проглотило их в свой неуютный и мрачный корридор жавшихся друг к другу оголенных деревьев.

Коногоров вспомнил где-то виденную им картину: давящий со всех сторон своими стенами полутемный склеп, а по бокам его в ряд расставлены сотни мумий, и среди них—бьющийся в истерику от страха человечек, какими-то судьбами попавший в это кладбище мертвецов.

В таком же кладбище чувствовал себя и Коногоров.

Сумрак, нависший над узкою, еле приметной, тропинкой, мертвая тишина и почерневшие стволы деревьев в белых и порванных саванах, безмолвно простиранных руки к равнодушному небу—все это напоминало ему жуткую картину склепа.

«Кладбище мертвых!»—сонно подумал Коногоров.—«Тщетно зывают они к небу о прощении. Молчит небо... И вот теперь я пополнил их невеселое собрание... Когда я, прозенный пулями, сгнию, из моего праха поднимется такой же, как и они, облаченный в погребальное рубище трун, с простертыми вверх руками... Буду также вечно и напрасно зывать о прощении. Безжалостное время, издеваясь над моими муками, сломает мне руки, и я беспомощно буду в ужасных страданиях ждать, когда вырастут новые, чтобы можно было их снова простирать и безмолвному Небу, моля о пощаде»...

Развернувшись перед Коногоровым картина леса казалась ему продолжением тех бесконечных, кошмарных снов, которые мучили и изводили его последние дни.

Тропинка начала уходить. Впереди стало заметно светлее, и, наконец, Коногоров и конвойные вышли на небольшую поляну.

— Стой!.. Пришли!..—негромко, как бы боясь чего-то, произнес шедший впереди офицер.

Коногоров и конвой остановились, а офицер направился к середине поляны, где стояла темная кучка людей.

По поляне двигались какие-то солдаты. Слышались отрывочные фразы.

В стороне чернели на снегу составленные в козлы винтовки.

Коногоров с любопытством праздного наблюдателя начал присматриваться к бродившим по поляне людям.

«Э-э-э! Да, это ведь никак третий взвод?!»—с удивлением заметил он.—«Ну, да! Так и есть! Вон—Шикалов, вон—Курталин, вон—Веретенников!.. Чего это они в такую рань здесь делают? И мне никто об этом ничего не докладывал... Надо будет Микуцкому дать нагонный хороший, чтобы без моего ведома взвода из казарм не увидел!»...

Сзади Коногорова тоскливо заныл, застонал ветер, а затем, все усиливаясь и усиливаясь, завыл, и с громким рыданьем сразу умолк.

«Кто-то плачет! Должно быть, по этим покойникам в саванах! О, Господи, Господи!».

— В ружье!..

«А-а-а! Наш подпоручик Звягинцев командует! Что это он сегодня так тихо подает команду, словно боится разбудить кого-то!.. Ну, конечно, не хочет будить. Ведь они их сколько спят! Крепко спят, никогда не проснутся; а кричать все-таки не следует: как-то не годится!..

— Становитесь!.. Равняйтесь!.. Смирно!..

«Молодцы! Ей-богу, молодцы! Ишь, как славно выравнялись!.. Только вон во втором отделении, во второй шеренге кто-то после команды «смирно» шевелится—это уж нехорошо!»...

Какой-то офицер подошел ближе к Коногорову и, развернул бумагу, начал ее негромко читать.

«Что он так тихо читает? Ничего здесь не слышно! Ну, и не надо! А он—пусть его читает! Значит, что-нибудь нужное!.. А это что еще?.. Никак гроб?.. Да... гроб!.. А вон и могила кому-то вырыта! Да, да—могила! Кому же бы это? Кто-то, значит, умер!.. Или умрет?.. Нет, умер! Могила раньше не роют!.. И вот ползает в эту ямку свежее зернышко. Забросают рыхлой землицей. Зернышко даст росток, и через несколько лет будет здесь стоять новый по-

кайник в белом прохудившемся саване и мрачно безмолвно поднимать руки к Небу. Господи, прости мне мои прегрешения!.. Вон сколько их с поднятыми руками. Но не хочет, видно, слышать их Бог! Так много за ними, должно быть, грехов! А это кто такие и чего они от меня хотят?.. Не припомню что-то их фамилии... Да, разве всех-то запомнишь?!.. Знаю, что—третьего взвода, а фамилии—не помню!.. Вот это хорошо!.. К дереву прислониться... Хорошо!.. А то что-то я на ноги ослабел... Устал малость... Неиздоровится... Вот и после операции в госпитале, когда из ноги осколки прапирисели вытаскивали, также немного неиздоровилось... Ну, да это ничего—пройдет! Даст Бог—поправлюсь! К жене и Васютке в деревню поеду!.. А зачем взревками-то? Не надо бы, право! Я и так постоял бы! Не упаду же! Ну, да все равно!.. А глаза мне не закрывайте!»— и Козогоров отстранил голову от повязки, которую поднесли было к его лицу солдаты.—«Нет, не надо! Хоть спать и охота, а все-таки не надо! Я посмотрю еще! Может, сон-то и пройдет!.. Господи, прости мои прегрешения!.. Звонят где-то! Должно быть, к ранней!.. Жалобно как!.. До-о-он! До-о-он! До-о-он! Тоскливо! Даже сердце щемит!.. Уж не буду ли какую оно предчувствует?!.. И на позиции, перед атакой, когда меня чуть было не убили, также вот внутри ныло!».

— А-а-а, батюшка!.. Уж вы простите меня, грешника, что я вас прошлый раз так обидел! Простите, Христа-ради!.. Неподумавши я все это... Лулавый, должно быть, смутил мою душу!.. Что? Крест поцеловать?.. Господи Иисусе Христе!.. Батюшка, куда же вы?.. Батюшка!.. «Ушел!.. И за что я его прошлый раз так обидел? Плохой я, оказывается, человек!».

— Ваше благородие, зачем же погоны-то с меня вы сорвали? Где ж я другие такие найду?..

— «В сундуке у меня лежит одна пара, да—плохие, больно»...

— Пальба-а-а... взводом!..

«Ага, опять подпоручик командует! По ком жэ это он? По деревьям что ли?! А все еще звонят! До-о-он! До-о-он!».

— Взво-о-од!..

«Что это? На левом фланге с кем-то дурно!.. Упал на землю!.. Вот чудак-то!.. На ученьи и—робит! А как же в атаку-то пойдет?! Эх, молодежь, молодежь!.. Ну, чего же он «пли»-то не говорит? И Голос у него сегодня что-то подрагивает. Должно быть, волнуется с чего-нибудь!».

А как тоскливо звонят! До-о-он! До-о-он!»

— Пли!..

«До-о-о-о...»

—...Ох!!!

Ал. Кречетов-Волжский.

Леонардо да Винчи.

(К 400-х летию со дня смерти).

I.

На исходе западно-европейского феодализма, Италия стала средоточием перекрестных торговых путей, шедших с Запада на Восток и обратно. Удобство географического положения и благоприятные условия обмена, быстро повели к образованию на Аппенинском полуострове целого ряда городских центров, в своих стенах сплотивших купеческие и ремесленные классы. Непрерывно развивая свою деятельность, последние по необходимости вступили в ожесточенную борьбу с феодальным крепостничеством, откинувшим свой взвз и только мешавшим дальнейшему прогрессу хозяйства. Умело пользуясь своим все увеличивающимся могуществом, несдержанные далекой императорской рукой, общины, к XII веку нанесли последний смертельный удар старому строю, отвоевав себе полную независимость, как от рыцарской, так и от папской опеки.

Меновое хозяйство торжествовало здесь свою победу. Оно же вырастило в Италии и неизбежных спутников городского общества: жажду наживы, резкое имущественное неравенство и вытекающую отсюда острую классовую борьбу, закончившуюся к концу XIV столетия поражением низших слоев городского населения. Этим, однако, дело не ограничилось. Сами господствующие классы немедленно разделились на ряды борющихся друг с другом купеческих фамилий, стремившихся овладеть политической властью в республиканских городах. Борьба эта завершилась к XV веку тиранией и наиболее крупные центры Италии оказались во власти финансовых магнатов, с помощью уступок и щедрых подачек, привлечших на свою сторону простонародье и, таким образом, одолевших менее счастливых соперников. Так воссели Сфорца в Милане, король Роберт и Фердинанд в Неаполе, Гонзаго — в Мантуе, Монтефелье в Урбино, Медичи во Флоренции; папы продолжали править в Риме. Большая половина XV века (т. н. «кватроченто»), ознаменовалась поэтому в Италии сравни-

тельным спокойствием и благоденствием, создавая в связи с денежным накоплением возможность расцвета новой культуры.

Между тем, необходимость в ней назревала уже давно. Факторы этой необходимости вкратце сводились к следующему:

Авторитарно-религиозный строй безпрекословного послушания и отказа от личного мнения рушился. Меновые отношения заставляли каждого члена общества итти собственным путем, на свой страх и риск отвоевывать себе право на существование. Возникало страстное внимание к отдельной личности, осознавшей себя могучим и свободным деятелем общественной жизни во всей своей психической и физической полноте; на сцену мировой истории выступала новая огромная сила — индивидуализм.

Один из писателей того времени, ¹⁾ опровергая средневековый взгляд на человека, как на сосуд дьявола, пишет, как бы обращаясь от имени бога к человеку: «Ограниченная у остальных существ природа внутренне стеснена законами, мною установленными; ты лишь один, не сдерживаемый никакой узостью границ, из своему произволу очерти границы той природы, в чьи руки я отдал тебя».

А потому никаких авторитетов, никакого рабства! П. Лоренцо Валла, кровный римлянин, рожденный в городе пап, дерзновенно поднимая на них руку, издает свое знаменитое «Исследование о афшинной и подложной грамоте», «ларения Константина», ²⁾ где мы находим следующие характерные строки: «Я выступаю здесь не только против мертвых, но и против живых, выступаю не только против отдельного лица, а против многих, не против частных лиц только, а против лиц, занимающих официальное положение. И против кого же? Ни более, ни менее, как против верховного первосвященника». И далее Валла замечает: «Тот не

¹⁾ Пико делла-Мирандола.

²⁾ На основании этой грамоты папы домогались владычества над всем миром.

истинный оратор, который умеет красно говорить, но не имеет смелости говорить. Будем же иметь смелость выступать с обвинением против всякого, кто достоин обвинения».

Индивидуализм, однако, не был единственным порождением городского строя.

Широкое развитие торговли не удовлетворялось более прежними орудиями труда и старыми рынками; открытия следовали за открытиями, изобретения за изобретениями; техника быстрыми шагами двигалась вперед. Зародился жгучий интерес к природе, которая впервые эксплуатировалась с такой необычайной настойчивостью. Вместе с тем, жадно воспринимались всевозможные выявления сходных эпох, и расцветало особенно легкое для Италии «возрождение» греко-римской культуры.

Новые умонастроения, новые события требовали своей формулировки в понятиях и образах; форма и содержание переживавшихся перемены должны были быть осознаны. Жизнь выдвигала на очередь новую науку и новое искусство, а для этого необходимы были люди. Они явились в лице «гуманистов»¹⁾.

Первая в тогдашней Европе интеллигенция вербовалась из среды промежуточных слоев средней буржуазии, не задавленной материально, подобно низшим классам, и не захваченной торговой конкуренцией, подобно высшим. С жаждою ребенка кинулась она во все роды наук и искусств, во все виды общественной деятельности, усавершевствуя не только свой «дух», но и тело. Техническая специализация, в наше время превратившая человека в один из вытеснителей мирового производства, находилась тогда еще на первых ступенях своего развития. И перед «гуманистической» интеллигенцией, мечтавшей все испытать и все понять, открылся широкий простор гармонического выявления личности. Блестящей вереницей тянутся перед нами разносторонние и даровитые деятели, которым суждено было закладывать культурный фундамент новой Европы.

Разнообразное творчество «гуманистов» пользовалось благосклонным покровительством тиранов. При их дворах собирались кружки, возникали академии. Технические усовершенствования приводили города в благоустроенный вид. Италия покрывалась созданиями нового зодчества. Стены зданий расписывались живописцами. Пло-

щади украшались скульптурами. Сотни и тысячи рукописей выпускались в свет. В общественных местах велись страстные диспуты. Жизнь кипела ключом.

Между тем, в европейском хозяйстве наступали чреватые последствия события. Открытие Америки и распространение новой техники передвигало торговые пути на север и запад. Разрастались и богатели голландские и германские города. Во Франции намечались первые шаги могучего королевского абсолютизма. Одновременно с этим Италию неизбежно должно было постигнуть падение ее командующего положения в Европе. Уже в последние десятилетия XV века началось постепенное банкротство итальянской финансовой буржуазии. Потеряв возможность практического творчества, последняя с новой силой налегала на эксплуатируемые ею классы, вызывая ропот и недовольство простонародья. Сама же она, утопая в неиссякающих пока денежных потоках, бросилась к всевозможным наслаждениям, то изысканным, то грубым до непристойности. Так вырабатывался слой аристократии, уже окончательно оторвавшийся от народа.

За финансовым банкротством надвинулось банкротство военной обороны. Столкновения с торговыми конкурентами, французскими королями, заканчиваются, наконец, нашествием швейцарских войск. Дальше терпеть нельзя было, и в лице Саванаролы¹⁾—Флоренция поднимает бунт во имя возврата к прежним идеалам Царства Божия на земле и аскетизма.

Перед интеллигенцией было два пути: или уйти в мрачное и горькое отрицание Микель-Анджело²⁾, или предаться равнодушному легкомыслию Рафаэля³⁾. И тот, и другой путь вел к одиночеству, к субъективизму, к жизненной отрешенности.

II.

В промежуток между двумя описанными эпохами сложился гений Леонардо да Винчи. И «кватроченто», и «чинквеченто» (XVI век) наложили на него свою неизгладимую своеобразную печать.

Леонардо родился в 1452 г. от довольно зажиточного флорентийского нотариуса Пьеро да Винче и крестьянки Катерины из Анкиано; лишь впоследствии незаконный сын был офици-

1) Название это происходит от латинского слова „humanus“, что значит „человеческий“ или относящийся к человеку. Эпоха, выдвинувшая на первый план потребности человеческой личности, не могла не называться „гуманистической“.

1) Монах, протестовавший против безправности тогдашнего общества, и потом сожженный на костре.

2) Флорентийский живописец и скульптор.

3) Живописец из Урбино.

циально принят в семью нотариуса, хотя фактически он с младенчества воспитывался у отца, давшего ему разностороннее и серьезное образование. Уже ребенком Леонардо стал обнаруживать любовь к математике и, в особенности, к искусству, и в конце концов, отец отдал его в мастерскую знаменитого флорентийского живописца и скульптора Вероккио. Там Леонардо с затмил учителя, и к 20-ти годам с небольшим окончательным стал на собственные ноги. Флоренция, переживавшая тогда тяжелый кризис, не пришлась по вкусу молодому художнику; в 1472 году он принимает предложение миланского правителя Людовико Моро — переехать в Милан, где процветала пышная придворная жизнь, полная праздников и роскошных излишеств, к организации художественно-постановочной части которых и был призван уже прославленный Леонардо. Здесь же он пишет знаменитую «Тайную Вечерю», сооружает памятник Сфорца¹⁾, здесь же мы видим его в роли музыканта, здесь же он оказывается руководителем военно-инженерных построек. К 1499 году пребывание в Милане становится невозможным из-за нашествия инородцев; Леонардо возвращается во Флоренцию, где неприязненно встреченный близкими, живет до 1502 г. у любимого ученика своего Мельце, создавал «Св. Анну». В 1502 г. он покидает родной, но уже чуждый город: в качестве инженера Леонардо поступает на службу к владетелю Романьи, кровожадному тирану Цезарю Борджиа. Только год остается тут Винчи и, не поладив с тираном, отправляется пазад. Флоренция успела за это время успокоиться, а для художника создавалась возможность плодотворной деятельности. Пишется «Джироконда», зал городского совета расписывается «Битвой при Ангиари». Но и теперь Леонардо не переходит к оседлой жизни; семейные неприятности²⁾ заставляют его, равнодушного к политике, последовать, к ужасу сограждан, приглашению новых повелителей Милана — французов, и в 1506 г. он в новом своем отечестве. Однако военные события изменились в другую сторону: Милан снова попадает в руки Моро; Леонардо в 1513 г. бежит в Рим, откуда, вынужденный враждебностью папы Льва X-го, по необходимости едет во Флоренцию. А через два года арест Людовико Моро возвращает художника в полюбившийся ему Милан. Французы горячей привязанностью отплатили за это гениальному

мастеру, и старик Леонардо получает возможность, благодаря подарку короля Франциска 1-го, поселиться в замке Клу, близ Амбуаза (в Турени), где и умирает 2-го мая 1519 г., до последнего дня занятый научными и художественными проблемами.

Прекрасный танцор и ловкий гимнаст, Леонардо отличался необыкновенной красотой и великодушным телосложением. Презирая моды, он, как передает современник, «носил красный плащ, длиною всего до колен, хотя тогда были в моде длинные одежды. До середины груди висела прекрасная борода, выходящая и хорошо расчесанная». Не выходя бедности, Леонардо любил хорошо обеспеченную жизнь, красивую утварь, элегантную обстановку, оригинальную одежду, имел интересно составленную домашнюю библиотеку. Среди его книг мы находим, наряду с лучшими творениями итальянской художественной литературы, также греческих и римских классиков. А в записках, доставшихся нам от Винчи, нередко можно встретить стихотворения в прозе, юмористические рассказы, загадки, анекдоты, иной раз несколько острые (Леонардо никогда не был фарисеем), но всегда изящные и тонкие.

Подчас очень и очень ядовитый, скептический аристократ-художник оставался неизменно остроумным спорщиком и глубоким мыслителем; по словам жившего в его время историка Вазари, «он был так обворожителен в беседе, что привлекал к себе человеческие сердца». Его любили хорошо знавшие его; вокруг него сплывались, а в Милане Леонардо оказался центром организовавшейся благодаря ему Академии Наук и Искусств, впоследствии получившей официальное признание.

И все-таки он оставался одиноким, и лучшие создания его ума были непонятны и забыты современниками. Повидимому, Леонардо чувствовал это с особенной болью и горечью; недаром так замкнуто производил он свои опыты, недаром, не спешил опубликовать свои рукописи; недаром даже «Трактат о живописи», дошедший до нашего времени, представляет собою не работу самого Леонардо, а компиляцию его учеников.

Тщательные изыскания, однако, позволяют теперь с полной уверенностью говорить о Леонардо, как об ученом.

Истинный представитель века изобретений и практики, Леонардо-да-Винчи целиком стоит на почве строгого опыта: «Опыт — общая мать наук и искусств» пишет он. Здесь речь идет, конечно, об опыте чувственном. «Из всех че-

¹⁾ Памятник этот вскоре был разрушен гасконскими стрелками, занявшими город.

²⁾ Спор о наследстве.

ловческих мнений» — находим мы в его рукописях — «самое безумное, конечно, вера в некро-романтию, сестру алхимии... Духи, говорящие без языка, действующие без органов, пускающие дождь и бурю; люди, обращенные в кошек, волков и других животных... А по правде сказать, вот те, кто утверждает такие вещи, те именно превратились в скотов».

Но сама по себе практика не создает знания. «Тот, кто прилепляется к практике без знания, подобен мореплавателю без руля и компаса: он никогда не знает наверное, куда идет. Всегда практика должна опираться на хорошую теорию». И далее: «Теория — полководец, практика — солдаты», ибо — встречаем мы в другом месте. — «Истина — дочь времени», а теория — это компас и руль, это орудие человеческого творчества. Так полагал великий ученый и художник, гениально предвосхищая завоевания современной научной и философской мысли.

Не всякая, однако, теория, по мнению Леонардо, выдерживает серьезную критику; и доходя в своих рассуждениях до логического конца, он решительно утверждает: «Никакое человеческое исследование не может называться настоящим знанием, если не прошло через математические доказательства». Здесь с особенной яркостью сказался инженер и механик. Правда, сообразно широте своего научного кругозора, Леонардо интересовался и языковедением и другими «гуманитарными» ¹⁾ науками; центр тяжести его работ, однако, лежит в области естественно-научной мысли. Тут вырисовывается он перед нами во весь свой гигантский рост пионера механической физики, впервые обосновавшего теретические принципы, на которых до сих пор строится все наше знание с внешнем мире.

«Движение — причина всякой жизни», — за 100 лет до Декарта ²⁾ устанавливает Винчи, — и «Всякое действие необходимо производится через движение». А задолго до расцвета европейской физики, он формулирует ясно и точно те три закона механики, которые лишь через двести лет стали вновь известны миру под именем Ньютоновых ³⁾. 1. «Ничто, достигнутое чувством, не может двинуться сама собой»; 2. «Всякое естественное движение стремится сох-

ранить свое течение по начальной линии»; 3. (На конкретном примере): «Предмет ударяет о воздух с такою же силой, с какой воздух ударяет о предмет». Наконец, Леонардо известен и принцип сохранения энергии, этот основной стержень всей нынешней науки, лишь около 50 лет тому назад осознанный Робертом Майером и Гельмгольцем. ⁴⁾

Почти нет той математической или естественно-научной дисциплины, в которой Леонардо-да-Винчи не дал бы многого и очень существенного. В алгебре он первый употребляет буквенные обозначения и знаки + (плюс) и — (минус); в геометрии первый же дает современные определения поверхности и линии; в астрономии настаивает на движении земли и ее круглой форме, отправляя в 1473 году (т.е. до открытия Америки) Колумбу ⁵⁾ письмо, доказывающее возможность попасть в Индию западным путем; в сфере той же науки, Леонардо считает звезды гигантскими солнцами, чрезвычайно удаленными от нас. В области геологии он категорически отвергает библейское предание о потопе, указывая на естественное образование земного шара с его обитателями. В физике флорентийский мыслитель определяет звук, как движение волн, и дает математические формулы для действия рычага, блока и винта, а в биологии впервые прибегает к методам сравнительной анатомии человека и животных, и в качестве ботаника, подмечает принцип расположения листьев на растениях.

Нужно заранее оговориться: все только что указанные положения, отнюдь не были плодом свободного размышления кабинетного ученого. Практика и эксперимент, ⁶⁾ — вот тот фундамент, на котором покоятся идеи Леонардо-да-Винчи. Страсть к экспериментированию доходит у него до необычайности. Он экспериментировал над мертвыми людьми, разрезая и изучая трушны, — и над живыми, приглашая их к себе на квартиру, то увеселяя, то пугая заранее подготовленными самодвижущимися ящерицами и жуками и в то же время незаметно зарисовывая уморительнейшие рожи простодушных гостей.

Эта страсть, проявившаяся даже в фактах, существенно затрагивавших самого экспериментатора, нередко сопровождалась печальными в

¹⁾ «Гуманитарными» называются науки о человеческой культуре.

²⁾ Французский математик и философ начала XVII века.

³⁾ Ньютон английский математик и физик, живший в конце XVII и в начале XVIII века.

⁴⁾ Германские физики XIV века.

⁵⁾ Знаменитый мореплаватель, открывший Америку.

⁶⁾ Эксперимент — это искусственный, иногда лабораторный опыт.

культурном смысле последствиями. Так пропала для нас «Битва при Ангиари», неудачно осуществленная каким-то новым способом, который был придуман автором: так в значительной мере¹⁾ почти погибла «Тайная Вечера», потому, что Леонардо решил произвести опыт и вместо обычного состава, употребил масляную краску.

Сотни и тысячи планов постоянно бродили в голове Винчи. То он разрабатывает проекты грандиозных построек центрального типа, то предлагает соединить Флоренцию с Пизой каналом, то берется поднять фундамент Флорентийского баптистерия²⁾. Многому, однако, не суждено было осуществиться: финансовый кризис уже тогда одолевал Италию. И лишь рукописные чертежи, дошедшие до нас, до сих пор свидетельствуют об архитектурных дарованиях Леонардо.

Но последний не только проектировал; он кроме того, и, прежде всего, строил. Строил, изобретал, снова строил и снова изобретал. И всюду сверкает все тот же богатый опыт, все тот же разносторонний и гибкий талант, все то же находчивое остроумие.

Даже в пустяках, в мелочах, даже тогда, когда это касается блаженных увеселений высшего общества.

Два примера.

На одном торжественном бракосочетании при дворе Людовико Моро, Леонардо организует колоссальную процессию, где участвует приведенная в движение, целая планетная система. А в 1515 г., при встрече Миланом Франциска 1-го, по чертежам Леонардо, сооружается лев, который делает несколько шагов и раскрывая грудь, подает королю лилию—эмблему французского государства.

Этим, разумеется, не ограничилась деятельность Винчи, как инженера.

Он строит мосты, проводит каналы, воздвигает насыпи. В области военной техники, им изобретены: паровая пушка, разрывные бомбы, дальнобойные орудия, специально-военные мосты, морские оборонительные и наступательные сооружения. В области техники хозяйственно-промышленной, ему принадлежит честь изобретения подземных канализационных машин, турбин, ветряного плуга, землечерпательных лодок, воздушного вертела, ткацкого станка, колесных судов, машин для сверления и строгания металлов.

1) Очень повредили леонардовской фреске бесчинства французских солдат, вивших в 1499 г. Милан, и варварское невежество позднейших «восстановителей» картины.

2) Баптистерием называется здание для крещения (буквально: «крещальная»).

Из других изобретений Леонардо-да-Винчи укажу еще на спасательный пояс, водолазный колокол, печь с двойной тягой и камер-обскуру¹⁾.

Наконец, еще в одной области этот удивительный гений заглядывал в далекое будущее. Я говорю о вековечном, лишь ныне осуществившемся стремлении человека покорить и воздушную стихию. Леонардо много строил, много планов создавал, много думал над проблемой механического полета. Ему (не удалось разрешить эту задачу. Однако, и тут работа его не пропала даром: от Леонардо нам достался парашют.²⁾

Кроме того, специально с этой целью был написан «Трактат о полете птиц», с многочисленными чертежами и рисунками.

Еще раз мысленно оглядывая научные достижения Леонардо, с глубокой грустью остававшаяся на том, что более половины из них пропали даром.

Многое, слишком многое пришлось (потом, при более подходящих социальных условиях, открывать вновь из разработанного уже гением флорентийца. Тяжелый труд ряда поколений, могучее напряжение энергии, долгие усилия мысли,—все это понадобилось для того, чтобы найти когда-то, кому-то уже известное.

И лишь в художественных своих творениях Леонардо-да-Винчи с первых же шагов самостоятельного творчества, оставался и по сей день остается одним из совершеннейших учителей человечества.

III.

Эпоха первоначального накопления представляет собою в истории индивидуализма стадию младенчества.

Дети и взрослые и дети смело подходили художники-кватроцентисты к жизни: удивленно присматриваясь к ней, они открывали новые, неведомые доселе истины и субъективно преломляли их в своем творчестве. Уже не социальное целое, столь авторитетное когда-то, захватывало личность, а тот внешний мир, к которому она по необходимости была поставлена в невиданные, своеобразные, лишь ей присущие отношения. Познать этот мир, отобразить его содержание и форму, такая благодарная задача для нового человека! И согласно с требованиями времени, задача эта начинает пониматься все более индивидуалистически. Все менее и менее художник обращает внимание на сочетание своих технических обязанностей с об-

1) Прибор для срисовывания.

2) Самораскрывающийся прибор для того, чтобы с любой высоты спускаться на землю.

щими планами, несмотря на то, что живопись пока еще не отделилась от архитектуры, и художник еще не стал специалистом. Любой кватрочентист, будет ли это Донателло или Вероккио, Гиберти или Мантенья,—все-таки остается ремесленником. Так, что практические требования продолжали еще быть ему понятными и декоративная фреска¹⁾ оказывалась преобладающей формой применения живописного ремесла. Однако, чем дальше в глубь XV века, тем сильнее начинает чувствоваться несоответствие между техникой и выросшим на новой экономической почве сознанием. Пренебрегая собственно декоративными целями, художник добивается так-называемых «реалистических» эффектов, строя их на обмане зрения. Проблемы перспективы с одной стороны, проблемы воспроизведения жизни с другой, начинают захватывать художника, затуманивая его специальные живописно-технические задания. Прада, кватроченто так и суждено было колебаться между двумя полюсами и наряду с «непрерывно-архитектурной» линией и чисто орнаментным²⁾ противопоставлением одной краски другой, мы встретим там необычайную перегруженность деталями, нарочитую портретность, психологизм и т. д., и т. д. Таково было следствие несогласованного еще менового строя.

Дальнейшая стадия в развитии итальянского искусства является одновременным результатом окончательного обособления торговой буржуазии, распада цехов, дифференциации общественного труда и нововведений в живописной технике. Тот аристократизм правов, о котором мне уже приходилось упоминать, был в сущности ничем иным, как дальнейшим резким ростом индивидуализма. Личность стала сознавать свои цели, отличными от целей социальных, прочно замкнувшись в одинокий мир субъективных переживаний, потерявших, поэтому кватрочентистскую жизнерадостность. Мало этого: художник уже перестал быть участником коллективного производства, встав отныне в исключительно меновые отношения с сильными мира сего. Своеобразным представителем этого нового искусства явился Леонардо-да-Винчи.

Я сказал: своеобразным. Дело в том, что Леонардо, будучи универсальнейшим человеком своего времени, должен был бы, казалось, избегнуть указанной выше односторонности: ка-

залось, этот гений, воплотивший в себе инженера, архитектора, живописца, мог бы стать творцом изумительнейших и единственных в своем роде созданий, которые соединили бы максимум художественности с практической целесообразностью предмета, являясь, таким образом, глубочайшим выражением принципа конструктивности. Казалось, вся его личность требует этого.

Только казалось... Ибо та социально-эстетическая конструктивность, о которой только что шла речь и которая до сих пор остается далеким идеалом, была совершенно немислива в обществе развивавшихся противоречий. Гармоничное развитие индивидуума парализовано было дисгармонией общественной.

И Леонардо, расписывая трапезную доминиканского монастыря «Санта Мариа Делла Грация» в Милане вполне сознательно допустил жесточайшее нарушение конструктивных элементов здания. Совершенно пренебрегая замыслом архитектора, для которого стена трапезной была, конечно, естественным ограничением пространства, Леонардо да Винчи ударами кисти проламывает эту стену, создавая своей «Тайной Вечерей» иллюзию перспективного углубления. Правда, индивидуализм кватроченто уже давно вел к этому. Винчи только докончил начатое такими «перспективистами», как теоретик Альберти и практик Пьеро делла Франческа¹⁾. Зато в самом способе выполнения перспективной задачи Леонардо остается несравненным и единственным виртуозом. Его инженерное чутье заставило художника соразмерить упомянутый пролом с величиной комнаты, и помещение «Тайной Вечери» кажется зрителю естественным продолжением монастырской трапезной. Практическая несообразность оказалась покрытой гениальным обманом зрения, что свидетельствует о несомненном архитектурном чувстве Леонардо, стоявшего на грани двух стилей и сумевшего сочетать их в одно гармоническое целое. Та же «Тайная Вечера» дает еще два свидетельства конструктивного чувства: все фигуры картины расположены в один барельефный²⁾ ряд, чисто архитектурный по формальным своим признакам, а контур этих фигур тянется непрерывной линией, в других произведениях творца «Монны Лизы», перебитой, как увидим, игрой красок и светотени; непрерывная же линия есть неотъемлемый признак всякого реального предмета..

¹⁾ Фресками называется произведения стеной живописи особой техникой (al fresco).

²⁾ Орнамент значит украшение (иногда — узор).

¹⁾ Живописец из Аретто (Умбрия).

²⁾ Барельеф это скульптурное украшение поверхности (обычно, в архитектуре) низкого выреза.

Удержаться на этой ступени было невысказано, и в лице Леонардо да Винчи живопись выдвигает свои собственные властные притязания, живопись начинает довлеть себе: «Джоконда» становится одной из первых светских «станковых»¹⁾ картин в истории мирового искусства; фреска отходит на задний план. Вместе с этим весь эстетический интерес переносится в совершенно новую плоскость; так как художественная форма отделилась уже от предмета реального, но еще не абстрагировалась²⁾ до полного самодовления, до «безпредметности», то новое задание начинает вращаться вокруг так называемого соответствия между содержанием, т. е. образом, и формой, т. е. чувственными признаками (линией, цветом и т. д.). Этого задания не могли выполнить кватрочентисты: их творчество было раздвоено стремлением к натурализму и невозможностью вполне отделаться от декоративности. В лице Л. Б. Альберти они только теоретически осознали эту проблему. Лишь универсальнейший из людей Возрождения сумел на практике добиться в этой области неподражаемого совершенства.

Иллюстрацией нам послужит все та же «Тайная Вечера». Христос только что произнес какие-то слова; апостолы — в невыразимом изумлении; но чтобы увидеть это, вам отнюдь не нужно вглядываться в их лица. Апостолы сгруппированы по трое, двумя массами по обе стороны картины, поддерживаемые внизу козлами, которые несут на себе стол. Линия апостольских контуров динамична³⁾ от начала до конца: то вздымаясь вверх, то падая вниз она с обеих сторон в напряженной драматичности спешит к центру, подобно волнам разбиваясь о безысходно-спокойный треугольник спасителя тела. Все кончено, все сделано: «Завтра один из вас предаст меня». Фигура Христа господствует в картине; на светлом фоне среднего окна, отмеченного полукруглою аркой, вырисовывается она, приковывая прежде всего к себе внимание зрителя. В то же время Христос пространственно отделен от апостолов, для которых фоном служат темные стены помещения.

От Христа естественный переход к Пуде. Мы сразу отличаем его. Но почему? Разве лицо его так зверополобно? Разве он занимает какое-то особенное место среди других?

Ничуть.

Современник Леонардо, художник Гирландайо в одноименной картине посадил Пуду перед столом; в наше время же применен несколько иной, но также чисто «литературный» прием: у него Пуда стоит. Винчи поступил иначе. Сверху, слева комнату озаряет свет; им освещены головы апостолов, стоящих рядом с Пудой; последний несколько наклонился вперед, и лицо его, оставшееся в тени, зловещим пятном своим выдает предателя. «Литература» избегнута, живописное средство торжествует.

Таким же живописным средством разрешается и другая задача: подчеркнуть главное в картине. С этой целью из нее выкидывают все детали, всякие натуралистические моменты и подробности, сохранено лишь формально необходимое. Здесь с особенной ясностью сказался новый аристократический подход к искусству. Помимо этого, художник прибегнул к нарушению так наз. якобы — «реализма»: стол, за которым сидят участники вечери, уменьшен до несообразности, ибо, в противном случае, он заполнил бы картину, как это случилось у Гирландайо. Вместе с тем ровной горизонталью своей он подчеркивает у Винчи беспокойную динамику апостольских фигур, в то же самое время уравновешивая картину. «Образ» превратился в конструктивный элемент произведения.

Принцип равновесия, принцип эстетической органичности вообще играет огромную роль в творчестве Леонардо, — отражая стройную уравновешенность разносторонних способностей автора.

Если будем говорить о равновесии масс, то перед нашими глазами встанет «Монна Лиза», подвинутая в правой¹⁾ части картины и скрепленная слева полупиластром²⁾ балкона; если коснемся линейной композиции, то в разобранном только что примере «Тайной Вечери» прямая линия стола, сдерживающая беспокойную страстность человеческих контуров, подтвердит наше положение: если обратимся к свето-тени, то лучшим примером послужит для нас «Мадонна в скалах», где слева вверх сознательно расширенный просвет грота уравновешивает скопление световых бликов в правой нижней части произведения.

Достойно особого замечания, что Леонардо да Винчи в случае нужды готов отбросить и даже исказить натуралистичность вещи, приводя этим

1) Станковой называется живопись на переносной плоскости (пап., полотно); пишутся также картины на станках — «мольбертах».

2) Еще не стала отвлеченной, «чистой».

3) Находится в движении.

1) От зрителя.

2) Пиластр — колонна или столб, прислоненный к стене.

в недоумение представителей вульгарного реализма. Лучшим доказательством этому служит «Мадонна в скалах». Ангелу придан здесь неслепейший с натуралистической точки зрения жест правой руки. Спрашивается теперь, к чему он. «Интератор» вам не ответит, но живописец поймет, что иначе нельзя было связать благословляющую руку мадонны с головой младенца — Христа. Так форма в искусстве побеждает «сюжет». А природа, бывшая недавно целью для изображения, становится лишь средством для него. Впрочем, вообще-то говоря, сюжет далеко не безразличен для Винчи, причем в этой сфере центром его созданий всегда является сам человек. Пейзаж у Леонардо только фон, только обстановка. Это или туманная, чуть видная в окно даль «Тайной Вечери», или небывало-ковровая узорчатость холмов и долин «Джоконды», или фантастическая декорация «Мадонны в скалах». Именно декорация — ибо тут Леонардо от начала до конца оставался сыном своего «гуманистического» времени.

Когда обращаешься к формальной композиции леонардовских картин, то все-таки приходишь к убеждению, что линия в них доминирует. Достаточно вспомнить для этого гимны многочисленных критиков знаменитому треугольнику, куда вписаны и «Джоконда», и Христос, и св. Анна, и центральная группа «Мадонны в скалах» — гимны тому самому треугольнику, который потом с изяществом и легкостью гениального эклектика утилизировал юный Рафаэль.

Выше я употребил слово «все-таки». Дело в том, что леонардовская линия уже потеряла свой прежний ясный, точный и громкий акцент ¹⁾, потеряла сознательно и неизбежно, как только живопись отделилась от архитектуры. Правда, краски еще не спутались, не ворвались в смежные области: правда, каждое тело в творениях великого флорентийца обладает своим собственным цветом, а каждое цветовое поле отграничено контуром, — но... Но, разве это подлинный контур?

Впрочем, послушаем самого Леонардо.

«Обрати внимание» — пишет он — «на то, что тени и света, без очертаний и краев переходят друг в друга, наподобие дыма».

Итак, слово сказано: свето — тень. Ее совершеннейшим мастером был и остался Леонардо да Винчи.

Возьмем ли мы нежные, едва уловимые блики на плаще мадонны («Мадонна в скалах»); об-

ратим ли наше внимание на тающее облако, словно каким-то тончайшим покрывалом осевшее лицо и грудь Монны Лизы; взглянем ли на «св. Анну с семейством», где, то скрывая во мраке, то озаряя формы, творит художник световое чудо, — всюду перед нами встают создания высокой фантазии и изумительнейшей техники. После Леонардо можно было с полным правом говорить, что изобретения XV-го века в области масляных красок не пропали даром. Но после Леонардо нельзя уже было более увидеть той-же игры свето-тени при той же строгости композиции. Это было доступно лишь ему, мудрецу, стоявшему на рубеже двух столетий. Еще немного, и бурные эмоции ¹⁾ первой мировой стадии в истории человечества, эпохи торгового капитализма, создадут неуравновешенное, контрастное «барокко» ²⁾. Отказ от линии, характерный для «барокко», еще яснее предвещается в последних произведениях Леонардо да Винчи. Я остановлюсь на его первом автопортрете. На чем построен весь эффект бороды? На свето-тени. Как выполнен этот эффект? Рисуночно. Линия, то разорванная, то закругленная, превратилась в чисто живописное средство, стала «впечатлением». Один, два шага, — и мы у порога новых чаяний.

Лишь осознав земную, подлинно реальную ценность его созданий, мы воздадим должное величайшему из великих итальянцев ³⁾.

Б. Арватов.

¹⁾ Чувства (в известном смысле — страсти).

²⁾ Течение в искусстве, господствовавшее в Западной Европе со второй половины XVI-го до конца XVII-го столетия (расцвет приходится на первую половину XVII-го столетия). Самые выдающиеся представители в живописи — Рембрандт в Голландии, Рубенс во фландрии, Веласкес в Испании и др.).

³⁾ О Леонардо да Винчи см. руководства по истории искусства и культуры вообще (Верман, Бенуа, Фрикен, Кон-Винер, С. Рейнак, Р. Зайчик, Букгардт, Вельфлин, Гиацингов, Тэн, Байе и др.), также специальные работы: СИМЦЕВ — Леонардо да Винчи (Харьков 1900); СЕЛАДЬ — Леонардо да Винчи (1898); КЛЕМАН — Микель-Анджело, Леонардо да Винчи Рафаэль. (1863); ФИЛИПОВ — Леонардо да Винчи (1892); К. ГЕРЦ — Леонардо да Винчи ГЕТЕ — О картине Леонардо да Винчи «Тайная Вечера» (СПб 1858); СТОЛЕТОВ — Леонардо да Винчи, как естественный экспериментатор («Общедоступные лекции и речи», Москва 1902 года.); ВОЛЫНСКИЙ — Леонардо да Винчи (печется в двух изданиях). См. также «Северный Вестник» 1898 г. XII, и «Библиотека для чтения» 1841 г. т. 45 (выдержки из книги Вазари «Жизнеописания великих художников»). Более полную библиографию см. у Бенуа, Сум до С. Рейнак.

Популярной литературы о Л. да В. на русском языке почти не существует (см. журнал «Пламя» за 1919 года, № 6).

¹⁾ Ударение, подчеркнутость.

Поэтическая речь Петра Орешина.

Петра Орешина нельзя назвать поэтом „крестьянским“ в том специальном смысле, как это приложимо, например, к Есенину первой поры, который весь во власти деревни, земли, деревенской природы и деревенского труда. По темам Петр Орешин богаче и разнообразнее. По стилю, по манере, он элементарней Есенина и порой, особенно в своих деревенских песнях, пытается приблизиться к подлинному народному складу („Не шуми, шумиха-травушка“ „Отчего родные хижини“, „В хороводе“, „Невеста“, „Зима“ и др.) Характерно переплетение личных переживаний с жизнью природы и обращение к ней, как особый песенный прием:

„Не шуми, шумиха-травушка,
Слез заутренних не лей,
Не снимай худая славушка
С плеч головушки моей.
.....
Не шуми, весна зеленая,
Дай подумать, погадать.
Пусть ответит ночка темная:
Мне ли родина не мать.
(Не шуми, шумиха травушка)

Обычна для народной поэзии и форма усиленного утверждения и похвалы через вопрос с отрицанием:

„У меня ли не черные косы
И глаза бирюзы не синей.

(Невеста).

Однако, очень часто у Петра Орешина эти нарочито взятые стилистические приемы и отдельные обороты, как „крепкая дума“, „земля матушка“ „кудри молодецкие“ и проч. создают только ложную видимость подлинного народного творчества; „постоянными“ эпитетами далеко не исчерпывается красочное богатство образов народной поэзии, и неожиданно смелые определения там вовсе не редкость.

„Народной“ песне чужда и та отчетливая и резкость рифменного удара, как у Петра Орешина в его народных песнях. Особенно же необычно деление на строфы и система перекрестных рифм (через строчку), народной поэзии более свойственны парные рифмы (когда рифмуются смежные строчки попарно, обыкновенно многочисленные): а чаще рифма,

либо вовсе отсутствует, либо заменяется ассонансом (скрытая смягченная рифма) конечным или внутренним (в середине строки).

Гораздо удачнее опыты Петра Орешина в стиле частушки:

Ах, вы дайте мне оправиться
Подождите торопить,
Скоро милый ко мне явится
Буду милого любить.

(Ожидание)

Удачны и припевы под „тальянку“:

Взвел курочек,
Опустил, опустил.
Чью-то душу
Загубил, загубил.

.....
А нет хлеба,
Нам не треба
Нам бы только налицо
Было наше ружьецо

.....
Пальнем, уьем,
К попу пойдем,
—Эх,
Помолись святой отец
За неладный наш конец

.....
Батя, глянь-ка:
Как ни-как—
Занимаем особняк

.....
Кушай, тятка,
Осетрину,
Повезло родному сыну:
Жили были во хлевах
Ныне в мраморных дворцах

.....
В окнах звезды,
Свету нет.
Завтра выступим чуть свет.

.....
Или воля
Гольтыбе,
Или в поле— на столбе

(Народный сказ)

Поэт нашел правильную форму несколько грубоватого своеобразия примитива и уловил тон легкой, не всегда веселой иронии в отношении к трагическим переживаниям

и событиям—психологический и стилистический прием, который в народном творчестве этого типа стал обычным под влиянием бессознательного элементарного чувства меры.

Петр Орешин не стремится к гибкости и разнообразию в конструктивном отношении ни в смысле строфического построения, ни в приемах рифмования*).

Попытки варьировать форму строфы, отступать от обычного типа четверостишия и двустишия, встречаются, как исключение. Иногда он пробует писать, так наз., „свободным“ стихом (Осень, Голос). Но художественное основание для этих конструктивных модуляций в каждом отдельном случае уловить трудно.

В приемах рифмования, в самом расположении рифм, Петр Орешин также не стремится к изысканности. Для него обычные перекрестные (аавв) и парные (аавв) рифмы, и лишь изредка, как исключение, он употребляет другие более редкие виды рифм, например, прерванные (по схеме авсв):

Над поселком солнце жаркое

Вечерами так красно,

Точно кровью обливаешься,

Точно ранено оно.

Итак наз. опоясанные (аавв):

Осень, сварливая бабка,

Вся из дождей,

Бродит по жниве душистых полей,

Где сыро и зябко.

(Осень).

Совершенно не пользуется Петр Орешин „белыми“ (нерифмованными) стихами и богатыми звуковыми возможностями в расположении внутренних скрытых рифм. Оттого стих его порою кажется слишком резким, как крик, благодаря сосредоточению на конце строки всей силы рифменного удара.

Вообще, поэтическая сила Петра Орешина, повидимому, не в тонкой игре созвучиями, а скорей в односторонней разработке формы конечной рифмы, в богатстве рифменных сочетаний. Словарь его рифм богат и оригинален; есть редкие и смелые созвучия (хижены—обиженно, копоть—хлопать, золотья—князь, бабка—зябко и т. п.) Встречаются и шаблоны кровь—любовь, муки—

звуки), но это не характерно. Почти всегда рифмой подчеркиваются слова, важные для смысла стихотворения.

Однако рифма Петра Орешина не всегда достаточно глубока*).

Можно думать, что эти особенности рифмования Петра Орешина зависят от его пристрастия вообще более к образу (в узком смысле), нежели к звуку. В образах он достигает порою большой выразительности; особенно удаются ему образы динамические; ветер и крик—любимые образы Петра Орешина.

Ветер, как дерзкий вор обходит мировое пространство, гор-тями бросает золотые звезды, перекидывает мосты через горы и реки, заставляет хохотать небес глубины и стонать глыбы рваных туч (Ветер, Осень) и др.

А вот другой образ: ветер—домашний привычный недруг, неразлучный злой брат:

Ветер сволок всю солому с крыши,
Лезет в трубу и в заслонку бьет

Ветер идет по стропилам хат

Ветер всегда и везде со мною

Свой своему поневоле брат

(В деревне).

Даже статические состояния природы Петр Орешин изображает в динамических образах: „Крадется синяя ночь“... (Зори над лесом пропали), „Вечер струится“... „Вечер ползет в оконце“ (Вечер), „Осень сварливая бабка, вся из дождей, бродит по жниве душистых полей“... (Осень).

Петр Орешин часто и с необычайной смелостью пользуется образами крика:

В небо взвыл Василь Блаженный.

(Ох горит, как свечка город)

Но человечья ль тень без голоса

Кричит в дымящихся кустах

(В полях)

Набат то „хохочет“, „рыдает зычно и и обижено“ „Алый храм“, „В полях“ и др.)

Самый стих у Петра Орешина не „поет“ как обычно у поэтов, а „кричит“.

....Стих мой родимому краю

Хоть ты за меня прокричи

(О себе)

*) Метрическую характеристику Петра Орешина, его ритмику и звуковую структуру стиха оставляю в стороне, потому что в этой области отдельные беглые замечания не могут иметь цены, и только результаты очень тщательного и вполне точного анализа могут дать основание для достоверных утверждений.

*) Рифма считается тем более совершенной, или, как говорят, „глубокой“ или „полной“, чем больше рифмующиеся слова имеют общих звуков; в этом отношении особенно важно совпадение так наз. „согласной поры“, т. е. согласной, непосредственно предшествующей ударной гласной (классический пример: мрак—зрак).

Религия революции-основа творческого пафоса Петра Орешина. Ему чужда созерцательная и абстрактная оценка явлений; он—непосредственный причастник революционной бури и переживает ее эмоционально и безрасудно, не „принимая“, а „приветствуя“ и восхищаясь: пусть пушки пробурывают дыры в звездных небесах, пусть качаются храмы и Москва горит, как свечка, зато она светит „всему миру“, зато

Ночи каторжная тьма
Вербой белой расцвела.

(Эх, горит, как свечка город)

Идти в кандалах в Сибирь, убить нечаянно „втемень“ родного брата—тяжкий „крестный“ путь через жертвы, но к обители Святой.

Небо горит синее,
Золотом искрятся нивы
Мы ли мечтать не смеем
Мы ли мечтою не живы.

(Рожь развернулась пышно)

В революции же—осуществление всех надежд:

В груди мечтам не стало места
Душа—на крыльях золотых

(Алый храм).

Однако, техническая сила поэта не всегда соответствует энергии его чувства и иногда он начинает говорить почти в стиле передовицы либеральной газеты при старом режиме:

Нет у нас ни порядка ни школы

Вместо школы-не водки ли море
Было свыше даровано нам

(Раздумье)

Вместо живого образа, дает мертвую невыразительную сентенцию:

Русский человек с пеленок живет „на авось“...

(Русь под тяжким крестом)

Где оно святое наше братство,

Где она, великая любовь

(Война)

Тех, кто за волю в борьбе титанической пали,
Надо друзья до последнего вздоха любить.

(Без отца)

Если в описании поля битвы неожиданно прорывается строка, как бы из старомодного романа: „тоскуют порванные струны“ (И плач, и стон на поле брани), если поэт неуместно употребляет ненужные архаизмы (меч, плаха), допускает порой грубые несоответствия: „лучистые сапоги“ (Ожидание), или прямые стилистические ошибки: „ветер

вышел из „сырых болот“, оковы „весом тяжелы“ (тавтология),—то в этих неровностях и досадных искажениях поэтической речи мы видим только некоторую небрежность и торопливость в отделке деталей поэтической формы.

Странная неровность поэтической речи Петра Орешина поражает иногда на протяжении четырех строк: первые две строчки заключительной отрофы в одном стихотворении из цикла „Без царя“ нас совершенно не убеждают.

Идем под пули—и тяжело бремя,

Темно и в грозах гудит набат.

„Тяжко бремя“—словесная формула, схема без всякого реального смысла. Последнее же две строки дают живую, трагическую картину.

Кто там? Не видно. Ударил в темень.

Всмотрелся ближе—родимый брат.

(Идем от Волги)

Петру Орешину порой свойственна скрывая и сосредоточенная энергия выразительности большого мастера слова; иногда только удачный параллелизм и образ ветра превращается почти в символ вольности:

Ветер свищет по оврагам,
Стонет в бездне мировой
Я иду под красным флагом
За Россию в бой.

(Ветер)

В другом месте более выразительно:

Свищнул ветер—степняк
Оглушил жигули
Стенька, вольный казак
Отозвался вдали.

(Дочь крутых берегов)

При параллелизме образов здесь эффект достигается еще соотношением слов „вольный“ и „отозвался“.

Когда поэт стремится достигнуть выразительности чисто внешними средствами, как намеренная и искусственная символизация заглавными буквами (Конь—Смертонос, Радость Светлоокая, песни Труда и Рассвета), и когда он в стихах вместо живых картин дает ставшие уже тривиальными лозунги: „Кто не за нас, тот против нас“, „Земля—народу“, „Земля и воля наш девиз“, „Довольно крови“ и т. д. (К миру в полях и др.), то думается, что в этом сказывается не ограниченность творческого воображения поэта, а отчасти техническая слабость, отчасти слишком еще действенная близость великих волнений времени.

Клавдия Лаврова.

К вопросу о характере тургеневского творчества.

Две стороны творческой личности Тургенева, и тем самым две стихии в его творчестве легко отразились в одном письме Ив. Серг. к г-же Винардо (1849 г.):

«Вероятно вам неизвестно,—но вы это узнаете, если я скажу,—что я никогда не ложусь спать раньше полуночи. И вот вчера я только что собирался уйти из гостиной, как вдруг услышал два глубокие, совершенно ясные вздоха, раздавшиеся, или, вернее, пронесшиеся как дуновение в двух шагах от меня. Султан давно спал, я был совершенно один. Это вызвало во мне легкую дрожь. Проходя по коридору, я вдруг подумал о том, чтобы я сделал, если б почувствовал, что кто-нибудь схватил меня за руку: и я должен был сознаться, что я испугался бы крик ужаса. Положительно ночью бываешь менее храбрым, чем днем. Я хотел бы знать, боялся ли слепые привидений? Прежде, чем лечь спать, я каждый вечер делаю маленькую прогулку по двору. Вчера я остановился и начал прислушиваться. Вот различные звуки, услышанные мною:

Шум крови в ушах и дыхания.

Шорох—неумолкаемый лепет листьев.

Треск кузнечиков; их было четыре в деревьях на дворе.

Рыбы производили на поверхности воды легкий шум, походивший на звуки поцелуя. От времени до времени падала капля с легким серебристым звуком.

Ломалась какая-то ветка; кто сломал ее?

Вот глухой звук... что это? шаги по дороге? или шепот человеческого голоса?

И вдруг тончайшее сопрано комара, которое раздастся над вашим ухом...»

Глубокое настроение, лирический импрессионизм автора, эта влюбленность в тончайшие оттенки своих переживаний, в коротеньком письме уживаются рядом с холодным наблюдением, даже с подсчетом исследователя; писатель, с его стремлением к анализу вторгается в область чувствующего человека; реалист выступает из-за обаяния романтика; вырисовывается одновременно автор стихотворений в прозе, лирик русского пейзажа, лирик любви и смерти,

и автор общественного романа с его почти научно-историческими обобщениями и меткими характеристиками.

Двойственность вообще характерна для Тургенева.

Современниками Тургенева были Гончаров, Достоевский и Лев Толстой, создатели большого русского романа. К этим именам следует добавить Писемского и, наконец, Григоровича и Лескова с их тяготением к большому роману. Уже Пушкин—творец «Евгения Онегина» и «Капитанской дочки»—живо чувствовал потребность русской литературы в большом обобщающем романе; он же натолкнул Гоголя на разработку «Мертвых душ», и тот от блестяще законченных небольших рассказов и повестей переходит к большому роману: как известно «Мертвые души» были только началом этого романа. Даже Лермонтов, так рано сошедший в могилу, оставил нам довольно большой по объему роман.

Таким образом, без преувеличения мы можем сказать, что творчество Тургенева протекало в атмосфере, насыщенной большим романом. Поэтому, если мы, охватим все созданное Тургеневым, то нам по контрасту резко бросится в глаза основная черта тургеневских созданий: это их краткость, их краткость, строгая ограниченность форм, и самый роман Тургенева предстанет пред нами как результат борьбы писателя-нон-конформиста с заразной стихией его времени, стихией большого романа. Стихотворение в прозе—вот как-будто бы затаенное стремление Тургенева. Не потому ли так много оставил нам «страниц» из своих творений, страниц, являющих собою те же стихотворения в прозе? Расплывчатой текучести Гончарова, громадности полотен-панорам Толстого мы не найдем у Тургенева: новелла—вот любимая форма его, и естественно от Тургенева проводить нити к Гаршину и Чехову и с другой стороны, к Мопассану.

Тургенев был глубоко образованным человеком своего времени, не чуждым точного знания. Знакомый с немецкою философией и европейскою литературою, прошедший общественную

школу в кружках Белинского, Бакунина, Грановского, Герцена, Станкевича, Тургенев живо откликался и на текущие вопросы дня и на общие застарелые вопросы русской общественности. Крепостное право, ксенофобия, скиталец и лишний человек, нигилизм, революция и эволюция, западничество и славянофильство — ко всем этим вопросам и явлениям русской жизни Тургенев подошел вплотную. Тем труднее было ему, эстету и лирику, чрезвычайно требовательному к себе, преодолеть сопротивление формы, чтобы влить столь разнообразное и сложное духовное содержание в строго замкнутые, законченные создания, чтобы в рамках новеллы исчерпать толпившиеся мысли, общественные настроения и образы.

Ни у одного из трех великих современников — Гончарова, Достоевского, Толстого — не чувствуется такой напряженной работы над формой, как у Тургенева, такой тщательной отделки каждой страницы, такой законченности. Тургенев более писатель — художник, чем они, и в нем сильнее ощущается основная черта художника с тонким эстетическим чутьем: создания искусства им воспринимаются ярче явлений подлинной жизни, искусство Тургеневу заслуживает жизнь.

Может быть, эта черта Тургенева, эта его влюбленность в форму, в искусство более чем в жизнь, и вызвали, главным образом, то раздражение личности писателя, какое известно читателям к несправному эстету и художнику его великие современники. Не случайны слова Тургенева, которые обронил он в одном письме к Гончарову: «думает же Толстой, что я читаю и люблю и силю — рали фразы... Сколько злости в словах Достоевского о читающем на празднике Кармазинове («Бесы»): «Ну, не лучше ли было бы прочесть маленькую повесть, крошечный рассказик в том роде, как он прежде писывал, — *то-есть, хоть обточенно и жеманно*, *)», но иногда с остроумием?». Тот же скепсис завзятго реалиста, близкого к подлинной жизни, слышится в письме Гончарова к Тургеневу по поводу первого общественного романа Тургенева: «Вам, кажется», — пишет Гончаров, — «дано не оживлять фантазией действительную жизнь, а обрабатывать фантазию действительною жизнью, по временам, местами, чтобы она была не слишком призрачна и прозрачна. Лира и лира — вот ваш инструмент».

Произведения Тургенева в большей степени «литература», «искусство», чем творения пи-

сателей, названных выше; у Тургенева заметнее, как сделаны, как задуманы эти творения, будь это роман или стихотворение в прозе. Наконец, в Тургеневе сильнее вызваны связующие нити с творениями других авторов, литературная традиция заметнее наложила на него свою руку.

В статье о романе Евгении Тур (1852 г.). «Племянница», Тургенев говорит о женских талантах: в них «есть что-то неправильное, нелитературное, бегущее прямо из сердца, необдуманное, наконец, — словом, что то такое, без чего они бы на многое бы покусились и, между прочим, на четырехэтажный роман. У г-жи Тур нет «таланта, который поэт как бы сознательно берет в руки».

Вот это «сознательно берет в руки» было присуще Тургеневу. Тот же культ эстетической обработки, художественного претворения жизни видим мы и в словах Тургенева о писателях-народниках (письмо Я. П. Полонскому, 1868 г.): «Способности нельзя отрицать во всех этих, Слепцовых, Сметанниковых, Успенских и т. д. — но где же вымысел, сила, воображение, выдумка, где? Они ничего выдумать не могут — и, пожалуй, даже радуются тому: этапмы, полагают они, ближе к правде. Правда — воздух, без которого дышать нельзя; но художество — растение, иногда даже довольно причудливое — которое зреет и развивается в этом воздухе. А эти господа — бессемянники и посеять ничего не могут».

Идейность всегда сопутствовала Тургеневу, но присущий ему эстетизм, вкус к изящному, вносили в его работы это умение «взять себя в руки», т. е. умение гармонично сочетать форму и содержание. Но иногда — следует сознаться — борьба писателя с предвзятою тенденциозностью вносила в его произведения дух какой-то округленной умеренности. Огонь аскетической моральности, испепеливший Гоголя, эта жажда его видеть сквозь видения своего творчества всю Русь; бешеная устремленность Достоевского с его вечною антитезою личности и общества, жгучею темой преступления; наконец, крайний нигилизм Толстого, готового с жутким бесстрашием отказаться от очевидных ценностей — все это крайнее, резкое, волнующее нас, все это как-то далеко от Тургенева. Постепеновец, эволюционист, друг культуры и прогресса, любящий справедливость, рыцарь женщины, Тургенев и в содержании и в форме умеет найти соответствующую середину. Ему не удастся «ударить по сердцам с неведомою силой», но ему удастся создать творения ясные и прозрачные, с которыми читателю всегда будет хорошо.

*) Курсив наш.

Это именно то, «без заминки», которым охарактеризовал творчество Тургенева Лев Толстой в одном письме.

Сам Тургенев об этой стороне своего творчества говорит так:

«Я не столько не хочу, но я совершенно не могу, не в состоянии написать что-нибудь с предвзятого мысля и целью, чтобы провести ту или иную идею. У меня выходит произведение литературное так, как растет трава. Я встречаю, например, в жизни какую-нибудь Феклу Андреевну, какого-нибудь Петра, какого-нибудь Ивана, и представляю, что вдруг в этой Фекле Андреевне, в этом Петре, в этом Иване поражает меня нечто особенное, то, что я не видел и не слышал от других. Я в него вглядываюсь, на меня он или она производит особенное впечатление: вдумываюсь, и затем эта Фекла, этот Петр, этот Иван удаляются, пропадают неизвестно куда, но впечатление, ими произведенное, остается, зреет. Я составляю эти лица с другими лицами, ввожу их в сферу различных действий и вот создается у меня целый особый мирок... Зачем, неожиданно, негаданно является потребность изобразить этот мирок... Таким образом, никакая предвзятая тенденция мною совершенно и никогда не руководит».

Не все в этих словах писателя может быть принято без оговорок, трудно, например, согласиться с мыслью об органическом возникновении созданий Тургенева: это более подходит к Льву Толстому и даже к Гончарову. Нет, как мы сказали, Тургенев был слишком эстет-художник и с другой стороны слишком тонкий и беспристрастный мыслитель, он много работал мыслью над своим произведением, умел отойти от него в сторону и вновь приблизиться; дух пробы, эксперимента, дух холодного взвешивания был слишком свойствен Тургеневу—писателю. Для примера остановимся на романе «Отцы и дети».

Над этим романом Тургенев особенно много работал, что знаем из многочисленных заявлений самого автора и видим при более тщательном изучении романа. В лице Базарова автор имел намерение дать определенный тип. Как подошел он к своей задаче? Тургенев взял, как натуру, живое лицо, знакомого уездного доктора, и конкретные живые черты этого лица заимствовал для портрета Базарова. Но вместе с этим автор проделал сложную и тщательную работу обобщения того умственного течения, которое с легкой руки Тургенева получило название нигилизма. В немногих высказываниях Базарова, брошенных подчас случайно, в простого беседу, автору нужно было дать ядро нигили-

стической теории, причем сделать это следовало так, чтобы беседа действительно носила живой общеденный характер, без примеси нехудожественного резонерства. С этой трудной задачей Тургенев справился блестяще: реплики Базарова, брошенные, казалось бы вскользь, как известно, стали классическими, сохранив свой острый смысл и до нашего времени. Но не только простым разговором определяется лицо Базарова, еще более наглядно черты его цельного характера вырисовываются из поступков его: мы видим практическое отношение Базарова к дворянству, к народу, к науке и искусству, к любви и дружбе, к смерти, к родителям и т. п. Чтобы сродниться с духовною фигурою своего героя, чтобы создать действительно живое лицо, Тургенев вел дневник от имени Базарова, но, к сожалению, этот подготовительный эскиз к портрету не дошел до нас. Любопытный свет на сознательность тургеневского творчества проливает одно место из письма к поэту Случевскому (1862 г.):

«Все истинные отрицатели,—говорит Тургенев,—которых я знал—без исключения—(Белинский, Бакунин, Герцен, Добролюбов, Спешнев и т. д.) происходили от сравнительно добрых и честных родителей, и в этом заключается великий смысл: это отнимает у деятелей, у отрицателей всякую тень личного негодования, личной раздражительности. Они идут по своей дороге потому только, что более чутки к требованиям народной жизни».

В этих словах писателя лежит объяснение плана «Отцов и детей», из них мы видим, как не случаен был замысел художника изобразить стариков Базаровых именно в том положительном свете, как это сделано в романе.

«Приданные Базарову качества не случайны. Я хотел сделать из него лицо трагическое—тут было не до нежностей.—так сознается автор в том же письме к Случевскому. В письме к Дружинину (1856 г.) о нигилизме Тургенев говорит: «для вас это направление—заблуждение, которое следует искоренить; для меня оно—неполная истина, которая всегда найдет (и должна найти) последователей в том возрасте человеческой жизни, когда полная истина еще недоступна».

Эти два заявления говорят о том, как много Тургенев работал над своею задачею и как строго обдумал ее; стремясь к объективному точному изображению типа отрицателя, автор желал духовно сжиться с тем, понять его, как ни далеко стоял от него сам по своему духовному складу. В этом задании, более чем где-либо, выступает стремление Тургенева освободиться от своего лиризма, от своих взглядов и привычек; в лице

Базарова автор как бы сам подвергает строгой переоценке те ценности, которым был верен всю жизнь. Во всяком случае, отдав защиту этих ценностей таким фигурам, как братья Кирсановы—автор проявляет необыкновенную идейную мягкость и уступчивость. И все же в этом столкновении между отцами и детьми, стремясь к объективности, к роли простого зрителя, автор не выдерживает до конца: слишком непосильной оказалась для него эта задача. Уступчивый в области идей, он остался самим собою в области чувства, и если в фактах неудачной любви Кирсанова старшего, как выявлено это в романе, и в истории взаимоотношений Базарова и Одинцовой чувствуется горечь и сомнение, то эту оценку большого чувства невольно приписываешь самому автору; и тот утверждающий крик любви, то монашановское «сильна как смерть», которые выясняются в обрисовке все разгорающейся страсти Базарова, обнаруживают нам и подлинную веру Тургенева, ужившуюся рядом с его горечью и сомнениями. С идейной стороны Базаров был признан представителями боевого течения в лице Писарева верным типом новых людей.

Представители противоположного лагеря, наоборот, уловили из романа реверанс автора перед модным течением. Анненков так рассказывает о своем визите к Каткову в связи с романом: «Катков принял меня очень добродушно, но речь его была сдержанна. Он не восхищался романом, а напротив, с первых же слов заметил: «как не стыдно Тургеневу было спустить флаг перед радикалами и отдать ему честь, как перед заслуженным воином»... «Кто может знать, во что обратится этот тип? Ведь это только начало его. Возвеличивать спозаранку и украшать его цветами творчества значит делать борьбу с ним вдвое труднее впоследствии».

Сам автор «Отцов и детей» и после окончательной отделки романа, главным образом в связи с политическими событиями дня, проявил большую настойчивость. Анненков рассказывает нам, как до своего появления в печати роман пережил уже три решения или катастрофы, которые ему предстояли: сожжение в камине, переделка сизифова лица Базарова, приостановление появления в печати. В этом следует усмотреть не только шаткую неясность (двойственность) политическо-общественной позиции Тургенева, но также и эстетическую требовательность строгого автора к самому себе.

Заключенным, изысканным творениям Тургенева свойствен и дух эксперимента. Можно уловить, как одну и ту же идею, одну и ту же жизненную коллизия или один и тот же характер ав-

тор исследует в различных положениях, как делает он художественные опыты разных положений для выведения одной и той же истины. Сравним, например, «Рудина» и «Дым». В том и в другом случае противопоставление чувства цельного и глубокого, чувству поверхностному и раздробленному. Наташа и Рудин, Ирина и Литвинов—разве это не сходные положения, с той лишь разницей, что во втором случае цельным характером является мужчина, он приглашает к побегу и половинчатостью страдает женщина? «Или все, или ничего», пишет Литвинов в письме к Ирине. Под этими словами подписалась бы и Наташа.

Интересные данные на тему об эксперименте можно извлечь из сравнения «Дворянского гнезда» и «Накануне». Обе вещи и появляются на свет одна вслед за другою (1859 и 1860).

В том и другом романе в лице Лизы и Елены автор берет один и тот же характер, но в первом случае характер пассивный, во втором—активный, первый приходит к смиренню и покорности монастыря, второй—к борьбе и революции. В попытках автора проследить образование этих характеров видна одна и та же схема. Было бы долго приводить страницы, посвященные описанию детства Лизы и Елены, но сравнение этих мест романа очень ценно. Внимательный читатель убедился бы, как Тургенев одинаково исследует ряд влияний на выработку двух характеров, сходных в своей основе и различных по внешнему выявлению. Лиза Калитина «в куклы не любила играть, смеялась не громко и не долго, держалась чинно»... «Здесь уже намечены черты пассивности». «Большим умом ее Бог не наградил»; «у нея не было своих «слов», но были свои мысли»; «так она росла покойно, неторопливо»... «Она любила одного Бога восторженно, робко и нежно»... Таковы наиболее выпуклые места в характеристике Лизы. Каждая черта свидетельствует о пассивности, покойно-созерцательном, но глубоко-религиозном душевном складе Лизы.

Елена «сперва обожала отца, потом страстно привязалась к матери и охладела к обоим». В этих словах уже характер беспокойный, ищущий. Далее: «требования ее ни перед чем не отступали, самые молитвы нераз мешались с укором; «все впечатления резко ложилось в ее душу»... «Она с детства жаждала деятельности, деятельного добра»... Таковы черты активности Елены. О знакомстве с нищей девочкой Тургенев говорит, что Елена «скорее позволит растерзать себя на части, чем выдаст свою тайну», отличая этим своим религиозного подвижничества, которым охвачена душа Елены.

Таким образом фабула романов «Дворянское гнездо» и «Накануне» уже predetermined заданием автора проследить развитие и судьбу двух глубоких характеров, сходных по своей силе, но различных по мироотношению. В одном случае жизненная борьба приводит к отречению, к отказу, в другом — к стойкому преодолению препятствий, но как в том, так и в другом случае в основе лежит одинаково яркая черта подвижности.

По мнению Овсянко-Куликовского Тургенев является «одним из величайших представителей творчества об'ективного». Сам Тургенев в письме к Деулову (1876 г.) излагает прием об'ективного творчества и сознается, что именно такими были его приемы. Действительно, Тургенев в большинстве своих созданий занят изучением и изображением чужой жизни, он стремится к беспристрастию, к обобщению, к точности. Эта манера его начинать свои романы и повести тщательною датой, как например: «10 августа 1862 года в четыре часа пополудни в Баден-Бадене»... или «Весною 1868 года часу в первом дня, в Петербурге»... и т. п.; это его тщательное описание костюма, внешности, обстановки — все это свойственно об'ективному реалисту. Обычно Тургенев, не сливаясь с персонажами своих произведений, или совершенно скрывает свое лицо от взора читателя или стоит над своими персонажами: это также признаки об'ективности. У Достоевского, напротив, «я» писателя часто вмешивается в самую гущу действия; мало того, обычно Достоевский принижается до своих героев, с головою уходит в жизнь изображаемого им угла, надевая личину обывателя. Возьмем, например, описание того скандального переполоха, который в «свете» произвел визит князя Мышкина и Аглаи к Настасье Филипповне (Идиот, ч. IV, т. IX). Достоевский здесь нарочито путается, извиняется, что затруднен «объяснить происшедшее»; «всеобщее любопытство и сплетни» кажутся ему законными; он вполне готов разделить «и самое негодование, которое Мышкин возбудил к себе даже в друзьях своих»... и т. д. и т. д. Отсылаем читателя к этой замечательной главе. Такой манеры мы не встретим у Тургенева. Для противопоставления возьмем образец тургеневского описания «света» в романе «Дым»:

«Ни одного искреннего слова, ни одной дельной мысли, ни одного нового факта из всей этой бесвязной и безжизненной болтовни. В самых криках и возгласах не слышалось увлечения; в самом порицании не чувствовалось страсти: лишь изредка из-под личины мнимо-гражданского негодо-

вания, мнимо-презрительного равнодушия плаксивым писком лица боязнь возможных убытков, да несколько имен, которых потомство не забудет, произносилось со скрежетом зубов... И хоть бы капля живой струи надо всем этим хламом и сором! Какое старье, какой ненужный вздор, какие плохие пустячки занимали все эти головы, эти души, и не в один только этот вечер занимали их они, — не только в свете, — но и дома, во все часы и дни, во всю ширину и глубину их существования! И какое невежество в конце концов! Какое непонимание всего, на чем зиждется, чем украшается человеческая жизнь!».

В этом отрывке видим не столько описание, рисунок, сколько чувствуем возмущение писателя, стоящего значительно выше изображаемой среды. Манера эта, как видно, совершенно разнится от манеры Достоевского.

Можно было бы сколько угодно привести примеров, убеждающих нас, что Тургенев охотно изображал чужое и чуждое, что он был тонким наблюдателем жизни и вместе с тем тонким мыслителем, умевшим обобщить наблюдаемые явления. Все это было бы доказательством об'ективности творчества Тургенева. Но нашу статью мы начали как раз с указания на двойственность личности Тургенева, и думали, что было бы правильно сказать, что его об'ективизму неизменно сопутствует скрытый об'ективизм. Автор — поэт, лирик. Замечание Гончарова «лира и лира, вот ваш инструмент», не так уже далеко от истины.

«Записки охотника», «Фауст», «Клара Милич», «Песнь торжествующей любви». «Дворянское гнездо», стихотворения в прозе и многое, многое другое — стоит только вспомнить все это, чтобы согласиться с определением Гончарова. Может быть, лиризм Тургенева будет правильно называть об'ективным лиризмом. Эта форма часто встречается у Лермонтова (напр., «Парус», «Утес»); автор говорит о себе, о своем настроении исключительно сопоставлением внешних образов; эти образы символизируют настроение поэта. То же найдем и у Тургенева, как бы ни был он скуп на показ своего «я», как бы ни скрывался он за спину своих героев. По заключению П. В. Анисимова Тургенев, представлял из себя европейски-культурного человека, которому нужен был шум и говор большого, политически развитого центра цивилизации, интересные знакомства, неожиданные встречи, прения о задачах, настоящей минуты — даже анекдоты и говор толпы, конечно, не ради их содержания, а ради того, что они отражают настроение людей, их создавших или повторяющих, и рисуют столько же их самих, сколько и тех, которые сделались предметом их злословия»... «В натуре Тургенева не

было пицци элементов для долгой поддержки созерцания: он искал событий, живых лиц, волн и разбросанности действительного, работающего, борящегося существования. В этих словах мы находим объяснение объективизма Тургенева: он уже лежал в характере писателя, душевный мир которого не имел острых углов и опасных уклонов. На все внешнее, казалось бы чужое, писатель деятельно откликался, и в этой культурной, просвещенной отзывчивости писателя лежит ключ слияния его объективизма и его лирики. Нужно ли было делать большие усилия Тургеневу, чтобы отвлечься от своих настроений и переживаний ради изображения Рудина, Базарова или Нежданова? Нет, для него это было органически естественно, это не искажало основных черт характера писателя.

Остановимся несколько подробнее на общественном романе Тургенева. Такому писателю, как Тургенев, с его чертами эстета и лирика, и в то же время писателю с вечною тягой к культурно-философским обобщениям, в романе предстояло сочетать задачи изящного стиля, задачи сжатости и драматизма и с другой стороны, задачи значительного общественного содержания.

Уже самым выбором тем Тургенев умел поставить острые вопросы современности. Каждый его роман подходил к вопросу об общественной печальности русского человека в его разновидностях. Деятельный век в истории нашего культурного общества отмечен иногда скрытою, иногда явную нервностью по отношению к двум возможностям общественной работы: подготовка революции, отрицание всего старого и вера в общественную катастрофу? или культ медленного строительства, вера в так-называемую постепенность, в эволюцию, в реформу? Эти две линии поведения все время занимали и Тургенева, тяготевшего ко второму решению задачи. Но внимательно изучившего и проявления первого мирозерцания. Романы Тургенева стремились ответить на эти вопросы: автор тщательно и, как ему казалось, добросовестно развенчивал тип стригателя и революционера, стараясь не впадать в грубый тон, стараясь соблюсти известную справедливость (тем выгодно отличаясь от Писемского и Лескова). Автор пробовал художественно выявить и близкий ему тип культурника—постепеновца (Литвинов, Соломин...), но эта задача ему менее удавалась, как не удавалась она и литературным сподвижникам Тургенева. Чтобы ярче выявить внутренний мир, выявить характер своего героя, Тургенев в интересах сжатости и драматизма от-

брасывал тщательный и сложный анализ мышления героя, а только вскользь останавливался на практической работе его, и все свое внимание сводил лишь к двум моментам—моментам любви и смерти—очевидно, полагая, что в эти моменты человек особенно ярко познается. Как любит человек и как он умирает? Вот тот оселок, на котором испытывает Тургенев каждого крупного из своих героев. Этот прием он выдвигает в отношении и Рудина, и Инсарова, и Базарова, и Нежданова и других. Так очень искусно подмывает Тургенев общественную проблему, требовавшую большого романа, проблемою психологического, разрешаемою и в пределах сжатого стиля.

Но все же метод Тургенева включал и большие трудности. Сводя общественное испытание героя в сущности к психологическому, автор рисковал не разрешить художественного вопроса об общественной ценности того или иного типа, автор мог оставить слишком неясным тот общественный фон, те общественные условия, которые породили его героя. Приходилось восполнять этот недостаток простым кратким рассказом писателя, доказывать многое, как говорится, своими словами. Отсюда, из этой потребности дополнения возник известный *историзм* Тургенева, эти его отступления и вступления, культурно-исторические справки, биографические приложения в романах. Эту работу—работу по существу презанческую—Тургенев выполнял очень тонко, углубляя ею общественную ценность своего романа.

В целях законченности и сжатого драматизма Тургенев монистичен в отношении изображаемых лиц. Всегда у него одно лицо в романе является главным, героем в обычном смысле, и все действие происходит от этого лица. Не то, например, у Толстого и особенно у Достоевского. Вспомним обилие равноценных лиц в «Войне и Мире», или у Достоевского, рядом Раскольников и Свидригайлова, Карамазовых, наконец, «Бесы», этот роман—калейдоскоп, где все лица так одинаково ярки и одинаково интересны.

Герои Толстого или Гончарова, не стесняемые широкою формою большого романа, живут в полном смысле на глазах читателя: они растут, меняются, стареют. Тургенев дорожит единством времени и места, он дает завершенные, живописно очерченные и законченные фигуры. Иначе он и не мог бы, скованный рамками сжатого обобщенного романа.

Своих героев чаще всего Тургенев награждает бледными спутниками, и этой бледностью спутников как бы подчеркивает яркость основного лица.

Таким образом, драматизма своих романов, полных такого сжатого блеска, Тургенев достигает простыми приемами, фабула его несложна, она—вернее—ясна и прозрачна. Сам Тургенев неоднократно признавался, что постройка повестей, архитектурная сторона их—самая неприятная для него часть литературной работы, и что на сочинение романа с замысловатым сюжетом, со сложной интригой, ему не достало бы воображения». В этом отношении резко отмечен от Тургенева Достоевский, у которого всегда такая сложная, запутанная фабула.

Тургеневу удалось удачно разрешить задачу создания сжатого, законченного, изящно выполненного романа с широким общественным содержанием. Эстетизм и лиризм обусловили Тургеневу его сжатую манеру письма, а метод сгущения заставил его фиксировать жизнь героев в ее кульминационных проявлениях и вместе с тем тот же метод привел Тургенева к некоторым отмеченным нами своеобразным приемам.

А. Насимович.

О ритме.

I.

Поэту присуща энергия выражения; в том его убедительность; он уверен в себе; он правдив; этою силою правды своей покоряет он нас; в интонации строк дышет жар его правды.

Действительно: интонация убежденного человека иная, чем интонация человека, поставленного во внешнюю необходимость высказывать то то и то то. Что есть интонация? В чем выражение ее? В повышении, в понижении голоса, в ритме и в паузах, в ускорениях голоса и т. д.; внешние выражения душевного нафоса, изучаемые также, как внешние выражения чувств: определенные изменения в организме (прилив или отлив крови к мозгу и сердцу, движения мускулов нашей гортани, лица) изучаемы; и движения души отражаются в них.

Знаменитый психолог В. Вундт развивает теорию происхождения слова мимики: он вскрывает сперва физиологию и психологию жеста; потом, он наглядно выводит развитие речи из жестов; потом он вскрывает жест звука, в ряду других жестов, как поздний вид жеста; и, наконец, показывает, как жест звуковой в своем более позднем периоде разливается в звуковую метафору: как мы знаем метафора есть соединение двух образов в новый, звуковая же метафора—соединение звуков в единство многообразия их; единством многообразия звуков является фонетически всякое членораздельное слово.

Оно есть не хаос (не крик); оно организация звуков, где есть звук главенствующий, определяемый силой произнесения (ударения), и где есть еще второстепенные побочные звуки; членораздельное слово со стороны звукового состава отчетливо отличается от животного крика тем именно, что оно—звуковой коллектив; в нем есть гласные, или тоны, отчетливо издаваемые сознательным напряжением связок гортани, движением губ и т. д., в нем есть согласные, произносимые движением языка, губ и малаго неба, то сужающих, а то прерывающих вовсе струю

выдыхания; многообразием движений слагаются качественные разнородности звуков во рту; каждый звук в этом смысле есть жест, или движение, и звуковая метафора, слово, явление соединения жестов гортани, губ, полости рта, языка, управляющих действием струи выдыхания; слово есть органический коллектив этих жестов, единство многообразия их, где любая гласная—жест толчка выдыхания, его силы, преломленной в жесте движении губ, языка и т. д. Целое многообразие толчков и есть ритм; членораздельное слово ритмично; и не ритмичен разрозненный хаос толчков; при внимательном наблюдении в силы толчков выдыхания гласных любого из слов отмечаем: разнообразие силы толчков, например, говорю: «го-ло-ва»,—ударение падает на последний слог слова; но это вовсе не значит, что слоги «го-ло»—равноценны: на слоге «го»—ударение побочное; собственно весь рельеф ударения таков: го-ло-ва; организация здесь явлена ударений.

Организация ударения есть ритм.

Членораздельное слово ритмично; слова отделяются паузами: перерывами звуков; при быстром естественном произнесении слов перерывы являют собой остановку струи выдыхания; через несколько слов запас воздуха истощен; мы имеем потребность во вздохе; при вздохе же пауза длительней; это—главная пауза.

Предложение—есть соединение слов: т. е. очень большой звуковой коллектив или целое звуковых коллективов. Прислушиваясь к ударениям слов, мы легко замечаем, что на одном из них—главное ударение, определяющее интонацию; предложение «свет сияет» подчеркивает тот факт света безотносительно к силе его, то силу свечения; ударения ложатся по разному: 1) «свет сияет», 2) «свет сияет».

Единство многообразия ударения есть ритм предложения.

Паузы меж словами рисуют контраст ударения. В соединении слов «закат // не-обыкновенно красив», меж словами «закат» и «необыкновенно» естественно падает

главная пауза: «необыкновенно» есть длинное, шестисложное слово, носящее на конце ударение; и мы инстинктивно тут делаем запас воздуха (мы—вдыхаем); и после исчерпываем струю выдыхания; потребность в ударе растет; и он падает с силой на слог «ве»; потому то и главное ударение предложения располагается так: «закат // необыкновенно красив»; а при более внимательной расстановке ударов, должны мы невольно расставить их: «закат // необыкновенно красив».

Каждое предложение—организм ударений и пауз; в нем нет равных пауз, нет двух ударений, друг другу подобных по силе; связь пауз с ударом ясна; до впа после естественной паузы можно ждать ударения:

«Часов // однообразный бой

«Томительная // ночи повесть» и т. д.

Организация ударений есть первое внешнее определение ритма.

II.

Чем ритм стихотворной строки отличается от обычного метра?

Тем, что метр разрезает строку механически на отдельные равноударные группы, определяясь характером их: «о—» для ямба, «о—» для хорей а ритм многостопные строки сочетает в одно коллективное целое; и потому то существенна разница между ритмом и метром; ритм есть отношение всех стоп; он—их целостность; метр—строй стоп: их толпа, несведенная к цельности; ритм вне метра возможен; но метр вне движения ритма есть отброс, есть смерть, разложение, гибель поэзии. Характеризуя метрически строки Тютчева

«Часов однообразный бой,

«Томительная ночи повесть»,

я выражаю графически так их:

о—/о—/о—/о—/

о—/о—/о—/о—/о

Характеризуя ритмически тоже двустопные,—получаю я более точную запись:

Часов // однообразный бой

Томительная // ночи повесть.

т. е.

о—/о—/о—/о—/

о—/о—/о—/о—/о

Внутри второй записи—первая запись: вторая—реальной, конкретнее, ограничнейшее определяет строение строк; вычитая количественную силу ударов метрических из силы ударов ритмических я могу получить:

Ш, I, III, II / — / I, I, I, I = 2, 0, 3, 1; 4, 1, 3, 2 / — / I, I, I, I = 3, 0, 2, 1; т. е. о—о—о—о—, о—о—о—о—.

С точки зрения метра все строки ямба (о—) равны; все они подчиняются схеме:

о—о—о—о—

Но с точки зрения ямба—целое множество равноударных строк; как то:

- | | |
|-------------|--------------|
| 1) о—о—о—о— | 7) о—о—о—о— |
| 2) о—о—о—о— | 8) о—о—о—о— |
| 3) о—о—о—о— | 9) о—о—о—о— |
| 4) о—о—о—о— | 10) о—о—о—о— |
| 5) о—о—о—о— | 11) о—о—о—о— |
| 6) о—о—о—о— | 12) о—о—о—о— |

и—так далее, и—так далее.

Раз стопы ямбических строк равноударны по силе, то все строки ямба равны; если же разноударны, то разноударны и строки, как то:

о—/о—/о—о—/о—/о—/о—/о—/

о—/о—/о—/о—/о—/

(Мой дядя самых честных правил
Когда не в шутку занемог).

При столкновении стопы максимального ударения со стопой минимального, стопы имеют тенденцию слиться в единство двухстопия; например: стопа «о—», сочетаясь со стопой «о—», дает целое: «о—о—» ударение слабой стопы, еще более ослабевая, ступшевывается; и она приближается к неударной: ооо—; при чтении произносим двухстопие, будто оно есть пеон (ооо—четвертый пеон); пеонически прозвучит нам строка:

о . о . . . о о о .

Когда / не в шут / ку занемог.

В столкновении стоп «о— / о—» получаем приближенность мы к «пеону второму»

(о—оо);

о . о оо . о .

Томи тельная но / чи по / весть.

Говоря о «пеонах» в строениях ямба, должны мы запомнить что, собственно говоря, говорим не о метре «пеоне» (пеоны суть метры), а о ритме слияния ямбических стоп.

Все учение о сращении стоп ямба в пар и пар в многостопие явственно развито в греческой метрике (там двухстопие названо «диподией», а многостопие «колоном»); но об учении этом молчали учебники метрики, представлявшие строки неорганизованным чередованием стоп и сложилась предвзятость: все стопы—де ударны; ритмика соглашается с этим пожалуй; од-

нако она прибавляет: «Да, стопы ударны, но — не равно ударны».

Сообразившись с формально-метрическим взглядом должны мы прочитывать строку «Когда не в шутку за немог»; и совершать акт насилия над естественным чтением: «Когда не в шутку за немог».

Каждый слог в каждом слове — ударен; ударные слоги главенствуют лишь; точно также в строке; среди ударных слогов в ней нет равных; приходим естественно к убеждению: каждая строка в своем ритме складывается в неповторяемый рельеф ударений; обыденное представление о метре отвлечено от конкретностей ритма.

Нет двух повторяемых строк; неисчерпаема возможность ритма. Но отвлечемся от мелких контрастов в ударностях; и опишем главнейшие формы ритма среди ямба; они образуются из двухстопий, где отношение двух ударов равно

1) 0—0—, 2) 0—0—; стопа меньшего голосового удара теряет значение, склеиваясь со стопой соседней; и становится как бы энклитикой (0—00), или проклитикой (000—), образуя условно пэонную форму: размер 0—00

есть второй пэон, а размер 000— есть четвертый пэон.

Эти формы встречаются нас в ямбе, когда на трехсложном стоит ударение на первом или последнем из данных слогов: («за-не-мог»), или «в пол-день»), на четырехсложном («ма-ли-но-вый») и более; главное ударение тут получает особую силу.

Запомним: пэонные формы среди ямбов суть, собственно говоря, лишь двухстопия ямбов (дяди)

типа: 0—0—0—0—.

Беру восемь строк; отмечаю «пэоны» (двухстопия):

Текст.

Метр.

Я помню длительные муки: 0—0—000—0
Ночь догорала за окном; —00—000—
Ее заломленные руки 0—0—000—0
Чуть брезжили в луче дневном. —000—0—
Вся жизнь, не нужно изжитая, 0—0—000—0
Пытала, унижала, жгла; 0—000—0—
А там, как призрак возрастая, 0—0—000—0
День обозначил купола. —00—000—

С точки зрения абстрактно-метрической записи эти строки суть строки типичного ямба:

0—0—0—0—/0/

Меж тем: наша запись нам вскрыла в восьми строках ямба пэоны: из них 6 типа „000—“ на третьей стопе; и одна типа „0—00“ на второй

0—0—0—0—/0/ („пытала, унижала, жгла“); далее: 2 хориямба /—00—/ „день обозначил“ и „ночь до го рала“;

кроме того: нисходящий ионик /—00/:

„Чуть брезжили“; эти формы являют особый рельеф ударений: ряд стоп ударения утратил; и вместо ямба /0—/ имеем мы стопу: 00; мы поставим в местах ускорения точки; соединим точки линиями, связывая ускорения смежных строк в узор ритма; получим графическое изображение ритмических ускорений:

				Стопа.				Подлинное произнесение рельеф ритма.			
1-я	2-я	3-я	4-я	1-я	2-я	3-я	4-я	1-я	2-я	3-я	4-я
Я	пом	ню	дли	тельные	и	муки		0—	0—	00	0—/—/
Ночь	до	гора	да	за	окном			00	00	00	0—
Ее	зало	млен	ные		и	руки		0—	0—	00	0—/0/
Чуть	брез	жили	в	луче	жизни			0—	00	0—	0—/0/
Вся	жизнь	не	уж	но	из	житая		0—	0—	00	0—/0/
Пытала	да	у	ни	жала	жгла			0—	00	0—	0—/0/
А там	как	приз	рак	воз	растая			0—	0—	00	0—/0/
День	о	бозна	чил	ку	пола			0—	0—	00	0—

Модуляция ритма графически точно зачерчены; мы имеем как бы фотографию главной мелодии ямба.

III.

Когда то пришлось мне работать над ритмами наших поэтов; иные изследствий работы дают нам

возможность анализировать многообразие ритмов и с точки зрения ускорений (00) стопы, и с точки зрения главнейших фигур (или групп ускорения), соединенных друг с другом.

На основании восприятия ритма различных поэтов мы можем сказать, что ритм Пушкина отличается от Ломоносовских, Тютчевских и т. д. ритмов; статистика ускорения, фигур ускорения дает очень точную характеристику особенностей ритма отдельных поэтов и школ; мы имеем возможность точнейшего определения ритма эпохи на основании сопоставления ритмических костяков; соответствующие выводы некогда сделал я (в статьях „Опыт характеристики русского четырехстопного ямба“ и „Сравнительная морфология ритма“). *)

Поделью элементарнейшими наблюдениями в этой области.

Сумма всех ускорений (стопа о о) в русском ямбе значительна: на 596 строках такова она у поэтов:

Языков	527	Державин	448
Тютчев	519	Венедиктов	447
Фет	505	Ломоносов	424
Баратынский	493	Жуковский	422
Мей	492	Богданович	419
Сологуб	489	Брюсов	407
Пушкин	486	Капнист	377
Лермонтов	499	Дмитриев	376 и т. д.
Некрасов	450		

Наиболее крупные русские лирики склонны к ускорениям в ямбе**). Характерно расположение ускорений по стопам: ускорение третьей стопы наиболее часты: у поэтов же Пушкинской школы их сумма растет.

Так; вот суммы ускоренных стоп у до-Пушкинской группы поэтов:

273, 263, 271, 226, 251, 258, 230, 313, 280 т.е. 200 с лишним ускоренных третьих стоп на количество 596 строк. У поэтов же начиная с Пушкина таковы эти суммы: 341, 321, 388, 325, 343, 342 и т. д. т.е. 300 с лишним ускоренных третьих стоп.

Количество ускорений падающих на первую и вторую стопу закономерно меняются у двух поэтических групп.

Вот статистика ускорений 1-й и 2-ой стоп у поэтов до Батюшкова:

	Ускорение 1-й стопы.	Ускорение 2-й стопы.
Ломоносов	13	139
Державин	46	139
Богданович	24	114
Озеров	54	100
Дмитриев	25	100
Нелединский	36	109
Капнист	35	112

Ускорения 2-й стопы здесь значительно превышает ускорения 1-й

Как звучат в ритме целой строки ускорения этой стопы, тяжеловато, медлительно „Царевичу младому Флору“ или на „Лакшом полу моем“ или „Где роЗА БЕЗ шипов растет“.

Тип строчки о—00о—о—.

Восемнадцатое столетие полюбило тяжелую строку, с поэтом вторым отражением медлительный ритм минувшего.

Статистика ускорений на 1-й и на второй стопе у поэтов от Пушкина такова:

	Ускорения 1-й стопы.	Ускорения 2-й стопы.
Пушкин	110	33
Лермонтов	101	47
Языков	126	13
Варатынский	164	4
Тютчев	115	62
Фет	139	34
Мей	123	17

Девятнадцатый век вместе с Пушкиным возлюбил ускорение новой стопы, оборвавший стремительно ускорения вторых стоп.

Перемещение отношения количества ускорения почти что закон в русском. Чем более ускорений на первой стопе, тем их менее на второй, так что максимум ускорений на первой у Варатынского (164) совпадает с минимумом ускорений со второй (4) у него же. Максимум ускорений второй Ломоносов (139) совпадает с минимумом ускорений на первой (13). Тип строчки с ускоренной 1-й стопой:

00о—о—о—

Как звучит эта строчка, грациозно и легко, быстро, рисуя галоп; образ этой строчки: „НАНОминают мне оне“ (Пушкин) „СОЕДИНЕНИЯ протяжений все“ (Баратынский) „ГРОМОшпиляющий кубок с неба“ (Тютчев) и т. д.

Ритмы ямба поэтов до-Пушкинской школы рисуют медлительность менуэна и стиль пышных од перепудренных дифирамбов правителям. В XIX в. вскоре рождается легкий стиль дружеских, часто шуточных посланий: ломается ритм; строка 00—0о/—о— „заменяется строчкой 000—/о—о—“;

*) М. Символизм.

**) Стену пирахий (оо) отмечает, как естественную в ямбе еще Третьяковский; Ломоносов в теории отрицает ее, на практике же ею пользуется.

2 столетия, 2 царства (Екатерины и Александра, два быта ритмически выражают себя XVIII век выражает ПЭОНОМ ВТОРЫМ свою пышность, XIX век выражает ПЭОНОМ ЧЕТВЕРТЫМ партикулярное платье свое и отброшенные стороны. На рубеже меж Державинской и Пушкинской музой стоят 2 поэта: Жуковский и Батюшков. Каково же в их ямбах количество ускорений

	Ускорений 1-й стопы.	Ускорений 2-й стопы.
Батюшков	28	33
Жуковский	90	13

Статистика красноречива здесь суммой ускорений; на первой стопе стоит в прошлом поэзия Батюшкова (с ее античными темами) „28 вполне соответствует суммам поэтов“ (13, 46, 24, 54, 25, 36, 35) в сумме же ускорений второй стопы Батюшкова—реформатор конечно; ведь до него идут суммы 139, 139, 114, 100, 100, 109, 112 и т. д., а сумма Батюшкова „28“ (ускорение падает); после него эти суммы уже не поднимутся к прошлому (33, 47, 13, 4, 24 и т. д.) все они—ниже „100“.

БАТЮШКОВ ЕСТЬ ПОЭТ ПЕРЕХОДНОГО РИТМА, таков же и Жуковский: ускорения первой стопы равны сумме „90“ до него эти суммы 13, 46, 24, 54, 25, 36, 35 и т. д. и после него 110, 101, 176, 164, 115, 107 и т. д., заключением ритмического декаданса поэзии Бенедиктова, нам являющей атакизм (ее сумма „59“). Ускорения второй стопы у Жуковского падают (52) по сравнению с суммами ускорений на этой стопе у предыдущих поэтов (139, 139, 114, 100, 100 и т. д. Жуковский, как Батюшков, ритмически подготавливает нам Пушкина.

Этот пример рассмотрения статистики ускорений строки доказует: вооружившись точными данными можем мы нарисовать картину ритмической жизни отдельных поэтов и школ. Получаем возможность вскрывать мы тончайшие проявления ритма; недавно еще говорили, что ритм Пушкина отличается от ритма поэзии Баратынского. Мы высказываем лишь суждение ВКУСОВОЕ: о вкусах не спорят... Теперь вкусовые суждения наши имеем возможность облечь в ряд формул. Так в этой области критики, методы субъективной оценки сменяются точным научным анализом ритма.

Соединение ритмических строк образует ФИГУРЫ на основании тех же суждений вскрываемо точно оно.

Возникает вопрос: каково отношение мелодий ритма к осмысленным образам содержания? И тут

располагаемыми рядом уже наблюдений и заключений, как то: в ряде строк, сочлененных мелодией ускорений и единство 2-я стопы, контрастируя в ритме своих ускорений со стопами первой и третьей ускоренными

Если мы возьмем строки:

1-я стопа. 2-я стопа. 3-я стопа. 4-я стопа.

о—	о—	00	о—	о
о—	00	о—	о—	о
о—	о—	00	о—	

То перебой ускорений (в данном случае падающий на 2-ю стопу) у известнейших классиков совпадает очень часто с контрастом их образов например:

Приятно дУМАТЬ У лежанки
Но знаЕШЬ: НЕ велеть ли в санки
Кобылку буРЮЮ запречь

Ритмический здесь перебой совпадает с контрастами мысли поэта (от ПОКОЯ ГРЕЗ У ЛЕЖАНКИ К ЖЕЛАНИЮ ПЕРЕДВИЖЕНЬЯ В САНИЯХ).

Текст.	Охема.	1-я стопа.	2-я ст.	3-я ст.	4 ст.
ПомИДУ, И тебе не тРУпо	о—	о—	00	о—0—	о—0
„Так какъ въ вечер Упалъ“	о—	о—	о—	00	о—
„Ни ма.Ю“— „НЕ могу понять“	о—	о—	00	о—	о—
Вне пример:	Охема.	1 ст.	2 ст.	3 ст.	4 ст.
Как река бегЕШУТ НРбеса	о—	о—	о—	00	о—
Умюг НА Пререксте гудом	о—	о—	00	о—	о—0
Далекии проХОТ Юдеса.	о—	о—	00	о—	о—

Здесь ритмическому переходу сопутствует переход от образа неба к земным звукам грохота. При комбинации строк с ускорением первой и третьей стопы мы имеем обычно последовательным (не контраст).

		Пример.		Текст.		Схема ритма.	
(Явилась... КАК, во первых ВИДЕНИЕ, и во вторых, КАК ГЕНИЙ).							
Или	ГДЕ ПОЛОВИЦЫ ЧУТЬ СЕРИПАТ	00	0 —	ПЕРЕДОМНОЙ ЯВЛЯЕШЬ ТЫ	00	0 —	0 —
	ГДЕ ОТСЯРЕЛЫЕ	00	0 —	КАК МИХОЛЕТНОЕ ВИДЕНИЕ	00	0 —	0 —
Еще пример:	НИ БЕЗЗАКОНЬЯ НИ ЗАКОНА	00	0 —	КАК ГЕНИЙ ЧИСТОЙ КРАСОТЫ	0 —	0 —	0 —
	НИ УРАГАНА, НИ ГРОЗЫ	00	0 —				
	НИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СТОНА	00	0 —				
	НИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СЛЕЗЫ	00	0 —				

Или

ГДЕ ПОЛОВИЦЫ ЧУТЬ СЕРИПАТ

ГДЕ ОТСЯРЕЛЫЕ

НИ БЕЗЗАКОНЬЯ НИ ЗАКОНА

НИ УРАГАНА, НИ ГРОЗЫ

НИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО СТОНА

НИ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ СЛЕЗЫ

(НИ..., НИ..., НИ..., НИ).

Таково наблюдение, извлеченное из отношения фигур ритма к ритму образов содержания у известнейших лириков. А вот наблюдение над ритмом поэзии Пушкина: обилие ускорений (00) У Пушкина часто скопляется там, где описываются душевные переживания; где же рисуется картина, там часто падение ускорений.

Возьмем для примера отрывок:

И вот невесту Молодую	И ПЕРЕВАЮЩИМЯ рогот
Ведут на брачную Постель	Последней робОСТИ... Супруг
Огни погасли И дневную	Восторги чувствует зарано
Лампаду Зажигает Дель.	И вот они настали Вдруг
Свернись млЯДЕ надежды	Гром грянул, свет блеснул в тумане,
Любови готовЯТСЯ Дары;	Лампада гаснет, дым бежит
Падают ревиВЫЕ одежды	Кругом все смерклось, все дрожит
НА ЦарградСКИЕ концы	и т. д.
Вы слыШИТЕ-ЛЬ влюбленный шепот	(Руслан и Людмила).

Сосредоточимся на отрывке; естественно раздается он на 2 части: в одной нам даны переживания Руслана; в другой нарисовано появление Черномора.

Вот ритм первой части или переживания Руслана.

1	2	3	4	1	2	3	4
о—	о—	00	о— 0				
о—	о—	00	о—				
о—	о—	00	о— 0				
о—	00	о—	о—				
о—	о—	00	о— 0				
о—	о—	00	о—				
о—	о—	00	о— 0				
00	о—	00	о—				
о—	00	о—	о— 0				
00	о—	00	о— 0				
о—	о—	00	о—				
о—	о—	00	о— 0				
о—	о—	о—	0				

Мелодия ускорений богата, охватывает ряд строчек, то ритмический лейтмотив переживаний любви, си представлен паррихией (00), а вот ритм явления Черномора *).

1	2	3	4	1	2	3	4
— —	о—	о—	о— 0	0			
о—	о—	о—	о—				
о—	— —	о—	о—			0	

Нет узора ритмических ускорений, но вместо них — замедления вместо „00“ стопа „— —“ („ГРОМ ГРЯнул“, „ВСЕ СМЕРилось“). Лейтмотив. Черномора построен на явных спондиях. Из этих примеров становится ясно, что РИТМ аккомпанирует содержанию; на основании наблюдений с формой; нащупываем мы тут точку, где форма пересекается с тою толщей содержания, которая неосознава, поэтом; мы тут, собственно, изучаем не ритм, а температуру и пульс организма поэзии; мы можем судить о движениях органической жизни; по ритму мы можем судить о бессознательном кипении образов в душе поэта.

СТИХОТВОРЕНИЕ.

Знамен кровавых колыханье
На бледно-синих небесах

Их слов серебряных блистанье
В холодных и косых лучах.

Рядов силоченных шаг размерный
И строгость бледно-серых лиц

И в высоте неимоверной
Гудение железных птиц.

Не торжество, не ликование
Не смерти брызжащий восторг.

Во всем холодное сознание
Великий непреложный долг.

4	0	0	0	0	0	0	0	0	0
4	0	0	0	0	0	0	0	0	0
3	00	00	00	0	0	00	0	00	00
2	0	0	0	00	0	0	00	0	00
1	0	0	0	0	0	00	0	00	0

4	ко	бесах	блистанье	лучах	размерный	рых лиц	моверной	ных птиц	кованье	восторг	знание	ный долг
4	ко	бесах	блистанье	лучах	размерный	рых лиц	моверной	ных птиц	кованье	восторг	знание	ный долг
3	ВЫХ	КО	НИХ	НИХ	ВЯНЫХ	косых	шаг	бледно	Се	НИИ	желез	НЕ ЛН
2	Крова	дно	си	сере	НЫХ	И	силоченных	гость	соте	НИИ	жество	ти брызж
1	Знамен	На бле	Их слов	В холод	Рядов	И стро	И В Вы	Гуде	НЕ ТОР	Не смер	Во всем	Вели

Первая строка живописует нам колыханье знамен; все четыре строки выявляют мелодию ритма; она заключается в том, что строка несет ускорение (00) или другими словами одно из двухстопий строки образует ПЭОН; в первых трех ускорение проходит ПЭОНОМ ЧЕТВЕРТЫМ, четвертая контрастирует замедляясь ПЭОНОМ ВТОРЫМ

о—о—/000—о
о—о—/000—
о—о—/000—о
о—00/о—о—

Здесь—контраст, о котором мною сказано выше; чему соответствует он. В первых строках все внимание читателя сосредоточено на знаменах; поэт их рисует, во первых, на бледно-синевящих небесах, и во вторых он рисует блистанье серебряных слов на знаменах, четвертая строчка описывает знамена по новому, рисуя их в лучах заходящего солнца; внимание читателя переносится от знамен к освещению заходящего солнца; поэт отрывается от знамен и переносит свой взгляд на лучи,

*) Кружки обозначают место спондея.

на солнце, перемене внимания соответствует перебой в строке ритма: от „тата-тата-тата-тата“, к „тата-тата-тата-тата“.

Их слов серебрянных блистанье
В холодных и косых лучах.

Вторая строка открывается манифестацией, (новый образ), поэт отвлечен от знамен, новый образ его занимает и ритм изменяется; строки ЧЕТКОГО МЕТРА проходят:

о — о — о — о — о
о — о — о — о —

Что должны выражать строгие строки „РЯДОВ СПЛОЧЕННЫХ ШАГ РАЗМЕРНЫЙ И СТРОГОСТЬ БЛЕДНО-СЕРЫХ ЛИЦ“ Они выражают то самое ритмом. Имеем соединение образа ритма с размерным образом содержания: РИТМИЧЕСКАЯ МЕТАФОРА, подобная звуковой образуется здесь третья строка вводит образ: НЕИМОВЕРНУЮ НЕБЕСНУЮ ВЫСОТУ взгляд поэта с толпы переносится быстро в даль неба, мгновенному переносу внимания соответствует: МАКСИМАЛЬНОЕ УСКОРЕНИЕ РИТМА и обе ДИПОДИИ ямба принимают отчетливо форму ПЭОНА ЧЕТВЕРТОГО (000—).
000—000—(о).

Строка „И В ВЫСОТЕ НЕИМОВЕРНОЙ“ имеет такое строение. Но в воздушности неба, казалось бы невозможно гудение ЖЕЛЕЗА, оно раздается „ГУДЕНИЕ ЖЕЛЕЗНЫХ ПТИЦ“ и новый контраст создается: за строчкой четвертых пэонов медленно следует строчка с пэоном вторым (о оо)
000—000—0
0—000—0—
т. е.

И в высоте неимоверной
Гудение железных птиц.

Третья строка вносит новое содержание: соединяет все образы (ряд знамен, лучи солнца, толпу, высоту и гудение аэропланов); происходит их синтез; и заключение—рождается у поэта в душе.
Не торжество, не ликование
Не смехом брызжащий восторг,

Во всем холодное сознание
Великий непреложный долг.

Характерно, что здесь в заключительных строках проходят все главные темы фигур; бросив взгляд на фигуры, мы видим, что в первой строфе нарисовано:

1 2 3 4

Главная фигура второй строфы образует тишную форму.

1 2 3 4

Третья же—соединением ритма первой строки с предыдущей строкой второй строфы нам рисует графически ту же фигуру в обратном порядке.

ГудЕНИЕ ЖЕЛЕЗНЫХ ПТИЦ
НЕ ТОРжество НЕ ЛИкование.

Все четыре строки заключения повторяют графически ритм первых строк.
Не торжество НЕ ЛИкование
Не смехом брызжащий восторг,

Во всем холодное сознание
Великий НЕпреложный долг.

Если бы мы абстрактно поставили бы задачу, как выразить мысль заключения ритмом, то долго бы мы сидели над этим вопросом бесплодно; поэт же нам творчески, не прибегая к рассудку, разрешает эту задачу: вот вывод его: синтез образов должен ритмически изобразиться припомощи синтеза всех фигур ритма; И ЭТОТ СИНТЕЗ НАМ ДАН.

Ритм отрывка, сопровождая нас образы смысла становится здесь ритмическим жестом уже содержания. Анализируя лучшие отрывки классиков, мы повсюду стоим перед фактом: у них РИТМ САМ ЖЕСТ СОДЕРЖАНИЯ.

Закключаем отсюда: во первых, что разбираемое стихотворение Н. Полетаева безукоризненно в ритме, и во вторых, формальные элементы в поэзии неотделимы от образов содержания, ярко бросается это в глаза, когда мы получаем возможность анализировать точно РИТМИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ у поэтов.

Андрей Белый

О коллективном творчестве.

Пролетариат коллективен по существу. В капиталистическом производстве, с колоссальным разделением труда, в его многообразной квалификации уже даны все предпосылки коллективизма пролетариата. На огромных заводах, среди сотен, тысяч станков, вырастают, преодолевающие пространства морей океанские пароходы, покоряющие воздух аппараты, огромные машины, заменяющие собою труд десятков, сотен тысяч людей. И все они являются результатом собранных воедино мельчайших усилий отдельного рабочего. Каждый товарищ знает, что его отдельные усилия, его личный труд ничто без труда других, что только в тесной связи с трудом многих товарищей его сила способна покорить стихию морей, заоблачные пространства, пробиться в недра земли. Бытие определяет мышление. Поэтому, идеология пролетариата не может не быть коллективной. Связанность в процессе производства и экономическая зависимость, равно давящая всех пролетариев, сплавляет пролетарские массы в единую организованную силу—коллектив. Эта сила проникнута единой мыслью классовой борьбы, вышнее выражение которой мы имеем в нашем великом лозунге «Пролетарии всех стран соединитесь!».

Пролетариат вырос в борьбе с капитализмом, организация пролетарских сил ставила перед собою задачу борьбы с капиталистической эксплуатацией. Борьба разделялась на два русла экономической и политической борьбы. В этой борьбе пролетариат вносил коррективы в капиталистические взаимоотношения, видоизменял их частности в свою пользу. Этим подготавливался и переход из количества в качество, подготавливалась революция, крушение капиталистического мира.

И если вся борьба пролетариата в предреволюционную эпоху и в эпоху первых шагов революции выливалась в разрушение капиталистического мира во всех его разветвлениях, то в дальнейшем развитии пролетарской социали-

стической революции на первый план выдвигается задача социалистического строительства в области экономики, политики, культуры.

Октябрьская революция открыла широкую дорогу творческим стремлениям пролетарских сил. Пролетариат закладывает первые камни фундамента социализма.

В процессе строительства экономической и политической жизни, а также и в строительстве культуры на новых социалистических основах с полной силой и необозримой широтой разворачивается коллективное творчество пролетарских масс.

Социалистическое строительство распадается на ряд отдельных, связанных единой мыслью, заданий, которые ложатся на отдельные части пролетарского коллектива. Это обязывает пролетариат, как класс вообще и каждого пролетария в частности со всею ясностью представить себе свою задачу во всех ее мельчайших подробностях. Что строить, как строить, как согласовать практическую повседневную работу с принципами социализма, чтобы в увлечении красивыми частностями не уйти от плана и принципов законченного целого,—эти основные вопросы должны неотступно стоять перед каждым из нас каждый день, на каждом шагу нашей практической работы. Одним из таких вопросов и является вопрос о коллективном творчестве.

В области строительства пролетарской культуры вопрос о коллективном творчестве, далеко лишем той ясности, которая дает возможность твердого и уверенного движения. Неясность вопроса порождает массу недоразумений, чреватых большими и опасными ошибками. В практической работе, в строительстве пролетарского театра, в литературных и иных студиях, где с вопросом о коллективном творчестве приходится сталкиваться на каждом шагу, смешиваются два понятия: *массовое* и *коллективное* творчество. Все это происходит от того, что в вопросе о коллективном творчестве нет ясности, нет договоренности, нет анализа, этого понятия на

основании которого мы могли бы сказать с полной определенностью. Это есть *коллективное*, а это — *индивидуальное*.

В этой статье, которая не претендует на полное разрешение вопроса, нам хотелось бы путем анализа подойти к наиболее правильному пониманию вопроса о коллективном творчестве.

*
*
*

Мы полагаем, что анализ понятия «коллективное творчество» должен протекать в двух противопоставлениях:

Необходимо, во-первых, разграничить понятие коллективизма на две основные линии.

- 1) Коллективизм сознания;
- 2) Коллективизм творчества, как материального воплощения идеи;

и, во-вторых, отчеканить различие понятий индивидуальное и индивидуалистическое, которые очень часто спутываются, несмотря на полную, казалось бы, ясность своего содержания.

Из смешения первых двух основных линий и создается сеть, в которой запутывается вопрос.

Капиталистический способ производства создал ряд условий, воспитывавших индивидуализм, не развивая индивидуальности в массовом широком масштабе.

Капиталистический строй имел и имеет гениальных и первоклассных мастеров во всех областях жизни. Целый ряд идей, проектов, форм получили свое название от индивидуального имени их творцов, были ли это в полном смысле индивидуальные открытия изобретения или обобщение в новых формах ранее существовавших достижений.

Во всех достижениях техника, художника, ученого всегда искали «красной нити», идеи, которой он жил и которую выявлял в своем творчестве. Мы знаем имена Ролана, Менье в скульптуре, Писсана, Метерлинка, Гамсуна, Андреява в литературе, Левитана, Сомова, Куинджи в живописи, Качалова, Гордона, Креча, Станиславского и др., в театре и т. д. и т. д.

Каждый из этих мастеров кисти, мысли, слова, техники имеет свою физиономию. Он отражает мир и жизнь так, как подсказывает ему его индивидуальное сознание, которое считается им свободным *). Все эти художники могут отображать в своем творчестве коллективизм действий. Возьмите Верхарна, с его картинами массового действия «Восстание», «Трибуна» и др., Уитмэна,

с его великим «мировым братством народов». Но будет ли это коллективным творчеством? В области создания нет — потому, что это есть отражение коллективизма через индивидуальное сознание, в области техники потому, что единоличное творчество. Так и в области науки и техники.

Коллективное, как сознание и как творческий механический процесс, является здесь для Верхарна и Уитмэна лишь объектом их наблюдений, их творчества вообще.

С другой стороны, (в области техники, это выявляется с наибольшей ясностью), мы наблюдаем обратный процесс. Рабочие в массе своей создают машину, океанский пароход. Единичные усилия каждого отдельного рабочего вне связи его с другими, не имеют никакой ценности. Но их массовое творчество выявляет в материальной форме *индивидуальную* мысль, *индивидуальное* творчество.

Можно ли этот процесс назвать творчески коллективным? Тоже нет. Здесь мы имеем выражение путем массовых усилий индивидуальной идеи, индивидуальной мысли. В сознании, в идее творчество в этом случае не коллективно.

Основой коллективного творчества является для нас, прежде всего, коллективное творчество идеи, мысли, выработка единого коллективного сознания, определяющего собою выявление этой идеи в материальных формах.

Поясним это на примере. Мы имеем десятки автомобилей. Каждый из них обладает какими-либо особыми качествами, выделяющими его из ряда других. Конструкция мотора: у одного автомобиля мотор силен, но не способен развивать большой быстроты, у другого обратно. У третьего доведена до совершенства экономия сжигания горючего материала. У четвертого идеально построена эластичность движения. Каждый мотор по своему индивидуален. И каждый из них патентован. Последнее движется интересами капиталистической конкуренции. Побить своего конкурента технически высшей формой, не давая ему права использовать чужой технической идеи, вот к чему сводится «творчество» капиталистического мира. Отбросьте в сторону вопрос о конкуренции и вы увидите, что нужно для того, чтобы превратить отрицательное в положительное.

Представим себе, что инженеры-изобретатели не превращают свои индивидуальные проекты в материальные формы, а в конкурсе своих идей, мыслей, коллективно вырабатывают идеальный тип автомобиля. На этой машине не будет име-

*) Эта «сводка» их индивидуальности аналогична «сводке» фотографической пластинки отображающей какой-либо объект.

ни ее изобретателя, оно растворится в коллективе, практическое ее исполнение будет также коллективным. Такую поправку мы должны внести в наше производство переходного социалистического времени. Нашим инженерам много придется поработать над собой, чтобы понять всю глубочайшую ценность таких принципов технического творчества. Поэтому коллективное творчество в основе своей, есть, прежде всего, коллективное творчество мысли, идеи, выявление ее в формулах, положениях, логических построениях, будь то область техники, науки или искусства. В этом основа коллективизма в творчестве.

Но кроме этого, идеи получают свое выражение в материальных формах. Технические, в виде машин, зданий, художественные—в прозаических и поэтических произведениях, в театре, в картинах, скульптуре и т. п.

При рассмотрении вопроса о коллективизме, в творчестве этот момент, главным образом, если не исключительно, и принимается во внимание и вокруг его идут споры и обсуждения.

То ли на улице в октябрьские празднества, это коллективное творчество, постановка «Возстания» студией Пролеткульта тоже. Идеи «собрности», массового творчества, идеи «творческого театра». Керженцева и театр на улице Каменского, также относят к коллективному творчеству. Во всех этих суждениях и спорах безнадежно спутываются понятия *массовое* и *коллективное*. И все дело в том, что надо отчетливо объяснить себе и понять, что *массовое* творчество не всегда коллективно по существу и что индивидуальное творчество не всегда может быть по существу индивидуальным.

Подойдем к вопросу конкретно и остановимся на театре, ибо здесь больше всего возникает вопрос о коллективном творчестве, а, следовательно, и больше путаницы.

* * *

Революционное содержание и коллективное творчество, вот основы пролетарского театра. Так понимают свою задачу пролетарский театральный студий и по мере сил и разумения, подходят к ее решению.

Первый вопрос, который возникает перед всякой студией, — *и о ставит*, — вопрос репертуара.

Революционных пьес, выражающих классовую борьбу, пьес, проникнутых коллективным духом класса пролетариата в нашем репертуаре пока нет. Приходится использовать старое буржуазное наследство. Отбирать среди репертуара

отдельные произведения, проникнутые революционным содержанием (Шиллер) или просто социальными драмы вроде «Гибели Надежды», инсценировать Верхарна, ставить сатиру на буржуазный мир: «Чудо св. Антония».

Весь этот репертуар не может быть назван коллективистическим по своему содержанию. Это революционный или революционно-романтический репертуар.

Несколько особняком стоят Верхарн и Гастев в инсценировке их стихов (о них мы поговорим особо).

И дальше этого не двигаются. Как-будто вопрос о репертуаре этим ограничивается. Дальше идет вопрос постановки. Режиссер дает план, выявить в нем основу пьесы, коллективное действие чисто внешнее, техническое, а если пьеса дает возможность показать на сцене толпу, массу, в которой растворяется единственный актер, то задача коллективного творчества кажется разрешенной. Как-будто наличие коллективного творчества. При таком понимании, всякое творчество, какой бы то ни было маломасштабной серьезной труппы, коллективно. Хороший ансамбль, твердая сыгранность актеров, ведь, тоже своего рода растворение личности актера в коллективе—труппе. Но это абсолютно ложное понимание коллективного творчества. Воистину коллективное творчество начинается гораздо раньше, нежели пьеса попадет на сцену.

Творчество репертуара, не в смысле писания новых пьес, а в смысле их отбора, хотя бы и из буржуазного наследства, трактовка пьес, иначе говоря, способ их толкования и форма постановки, этим толкованием определяющаяся, есть уже материал для коллективного творчества. Какое значение может иметь отбор пьес? Это не механическое отыскивание «подходящей» пьесы для репертуара пролетарского театра. В таком подборе нет и не может быть никакого творчества. Работа творчества репертуара неизмеримо глубже и серьезнее.

Несколько примеров. Возьмем такую классическую пьесу в репертуаре русского театра, как «Ревизор» Гоголя. Масса актеров искала форм, в которых могли бы выливаться скрытые в «Ревизоре» за «видимым смехом» «невидимый миру слезы», именно то, что было и должно было быть по замыслу Гоголя «главным действующим лицом» в «Ревизоре».

Над «Ревизором» нельзя было смеяться. «Чал кем смеетесь? Над собой смеетесь!» Плакать надо над тем, что пошлость и мерзость, выявленные в пьесе, есть реальная картина нашей жизни того времени, да и нашего, пожалуй.

Я ставлю вопрос: почему *теперь* «Ревизор» не может быть *чистой сатирой*. Сатирой, заставляющей смеяться и презирать ту жизнь, той строй мыслей, что выявлены в бессмертных персонажах «Ревизора», а не плакать над тем, что жизнь мерзка и «гнусна российская действительность».

Без утрировки, без балаганного подхода, не выходя за рамки положительно бессмертного текста, «Ревизор» станет величайшей сатирой, которая заставит не искать «невидимых слез», а выявит в душе зрителя всю присущую ему гордость человека-гражданина. Ставьте «Ревизора». Коллективной мысли пролетарского театра здесь открывается широкое поле. Найти глубочайшую силу сатирическую пьесы, выявить ее до основных глубин—и «Ревизор» станет ярким украшением пролетарского сатирического, если угодно, театра.

Возьмите «Жизнь Человека». Героиня: Жена человека бродит по улицам и мечтает найти кошелек с деньгами, чтобы накормить мужа, страдает. Зритель может и должен жалеть ее и с ужасом думать: «Рок!»—кошелек нигде не валяется и человек будет голоден!».

А мы мыслим: кошельки не теряются специально для того, чтобы их находили по велению рока жены человека, а если теряются, то лишь по нечаянности или ротозейству. Избрать занятием искание утерянных на улице кошельков, непроизводительная трата времени. В первом случае трактовка пьесы, резюме слушателя-зрителя будет: «бедняж», во втором—«глупо!».

На квартиру Человека в его отсутствие приходят люди и приносят ему цветы и вино. Это голодному то! И жалеют его, жалеют. Может ли быть, что-ни будь глупее этого, что-нибудь более живое и безжизненное. И Человек таких нет и людей также, они и умнее, и злее, и практичнее.

Покажите на сцене Жизнь Человека, выявите все это и вы получите жесткую жгучую сатиру на буржуазный мир. Возьмите у того же Андреева: «Любовь к ближнему» и вы найдете тот же благодарный материал. Но только пусть коллективная пролетарская мысль дает пьесе *свое* понимание, непосредственное, здоровое, которому присуще спокойно творческое и всегда несколько сатирическое отношение к жизни.

Пусть каждый студенец возьмет на себя задачу помыслить над буржуазным наследством, признает то, что он найдет там, в коллектив, на горнило его мысли. Пусть студия в целом подвергнет эту пьесу обработке.

Так мы мыслим подход к коллективному творчеству репертуара.

На это еще далеко не все.

Предположим, что мы нашли пьесу с революционным содержанием, в ней есть массовые сцены. Эта пьеса несомненно будет признана пригодной для пролетарского театра. Ее поставят и она будет учитываться, как коллективное творчество. Ибо пьеса революционна, в ней есть массовые, иначе коллективные сцены, поставлена на сцене пролетарского театра, разыграна актерами-пролетариями, все, что необходимо, кажется, налично. Но можем ли мы сказать, что эта пьеса есть действительно продукт коллективного творчества?

Возможно, что и нет. Почему? Опять прежний вопрос понимания пьесы. У Соллогуба спросили, что думал он, когда писал их. Ответ был в высокой степени характерен. Соллогуб ничего не думал и не хотел сказать. «Навыми чарами», а творил их бессознательно, если хотите. Вопрос же как нужно *понимать* «Навы чары» он всецело предоставлял читателю. Поэтому вопрос понимания пьесы есть опять-таки вопрос творчества. А отсюда постановка революционной пьесы, с массовыми сценами, если она будет поставлена индивидуально режиссером, может толковаться им так, что все, что в пьесе говорит о коллективе, вся она в целом получит индивидуальное режиссерское толкование. И при исполнении пьесы коллективно артистами-пролетариями, пьеса будет слишком далека от истинного коллективного творчества. Правда, может быть и обратно. Режиссер правильно, с точки зрения пролетарской, поймет, разъяснит актерам и поставит пьесу, но этот случай отнюдь не является оправдывающим такой подход к пьесе.

Нужен коллективный режиссер и таковым должна являться студия в целом.

Против этого будут возражать, что, если вся труппа в целом, будет режиссером, то *технически* получится нелепость. Будет столько людей, шук и раков, сколько актеров. Режиссер должен быть один. Такого рода возражения являются также плодом неясного понимания индивидуального и индивидуалистического.

Режиссер индивидуален, каждый актер также,—в каком отношении стоят они к коллективному творчеству?

Актер выходит на эстраду читать стихи. Будет ли его творчество коллективным? Этот вопрос кажется абсурдным. Мы отвечаем: да, может быть коллективным. И не по Гюйо, который считает человека коллективом клеток, и не по

пониманию коллектива, как массы, а вот почему. В литературной студии «Пролеткульт» пролетарские поэты и прозаики, на коллективных заседаниях читают свои стихи, где они подвергаются критике всей студии. Критиковать, значить понять идею и оценить форму. Критические замечания студии исправляют и отчеканивают для самого автора идею его произведения, а поскольку это так, поскольку идея произведения получает наибольшую ясность, поскольку это влечет за собою и углубление и приращение самой формы произведения. С точки зрения «свободного» искусства, это является насилием над автором, его мыслью и его интуитивным миром. Для нас же это является тем камнем, который даст опору пролетариату творцу. Театральная студия, имея свой репертуар для эстрады, пропускает его сквозь горнило своего коллективного сознания и актер, читающий стихи с эстрады, будет индивидуальным выразителем коллективной идеи, коллективного творчества.

Поэтому для нас индивидуальное исполнение не есть всегда и при всяких условиях отрицательная величина. Мы не смешиваем понятие индивидуальное и индивидуалистическое, что так часто делает буржуазная критика.

В области коллективного творчества мы кладем в основу творчество коллективного сознания и полагаем, что творчество, как претворение коллективного сознания в материальные формы, есть производное от первого, на нем основывающееся.

Поэтому мы слишком далеки от того, чтобы считать коллективным массовое. Масса исполнителей на сцене не есть коллектив, если она не пронизана единым коллективным сознанием того, что она исполняет. И вместе с тем, индивидуальное творчество актера не является для нас антиколлективным. Мы основываем свое понимание коллективного творчества не на внешнем его выражении, не на количественных критериях (масса, толпа еще не коллектив), а на глубоких внутренних предпосылках, на коллективном творческом сознании пролетарских масс во всех плоскостях творчества, во всем его неизмеримом многообразии.

Такой подход к вопросу возлагает на каждого студийца большие задачи. Многие из них считают себя творцами, будучи только исполнителями. И им, больше чем кому-либо необходимо развивать в себе волю к творчеству. Побеждая технические трудности, завоевывая сцену, они все еще находятся на чужой земле и будут находиться на ней до тех пор, пока их мысль не будет главным двигателем их работы. Развивая свое коллективное сознание, творя его в студии в повседневной работе, они пойдут по пути логически неизбежного видоизменения формы творческих достижений, которые будут тем выше, чем глубже и острее будет коллективное сознание студии, чем выше ее воля к самостоятельному творчеству.

В. Плетнев.

Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова.

1

Стало общим местом утверждение, что Чехова драматурга открыл Московский Художественный театр. Сомневающимся достаточно указать на судьбу «Чайки» в Александринском театре и у москвичей. Таким образом, заслуга театра Станиславского бесспорна. Но в своих достижениях театр шел от пьес Чехова: из текста их, из контекста, из ремарок, из того, что написано строками и из того, что написано между строк. Поэтому, наряду с анализом и оценкой путей и приемов достижений Московского Художественного театра, следует подвергнуть анализу изобразительные и воздействующие на психику зрителя элементы самих пьес. Как на попытку хоть в малой части выполнить эту задачу нужно смотреть на нижеследующие строки.

2

Кто не испытал эмоциональную власть музыки? Музыка эмоционально настраивает даже в тех случаях, когда жизнь наша спокойно бежит по утоптанной колее, без толчков, без резких поворотов. Сердце сжимается и щемит грустная и сладкая тоска, думы уносятся от звуков к тому, что сердцу близко; близкие становятся более близкими, опасения, если они были, становятся более серьезными. Таковы результаты интимной музыки: рояля, скрипки, виолончели, гитары. В тех же случаях, когда встает перед нами многогранный лик жизни своей грозной и страшной стороной, усиливается над нами власть музыки, и даже такие примитивные инструменты, как балалайка или гармоника, способны тогда углублять эмоциональную область нашей психики. Чехов не пользовался властью музыки в качестве приема воздействия на зрителя: все пьесы его идут под музыкальный аккомпанемент. Это утверждение не следует понимать буквально, ибо не задачи мелодраматизации преследовал Чехов, но лишь стре-

мился создать соответствующий эмоциональный фон. Для этого не нужно, чтобы музыка была сплошной; достаточно, чтобы она звучала лишь по временам, оставляя отзвук, подобно замирающей струне. Ритмичность прозы, которой говорят чеховские герои, особенно тогда, когда они жалуются, или мечтают о будущем, увеличивает музыкальное впечатление, ибо тогда поет речь человека.

«Иванов» начинается с музыки. «При поднятии занавеса слышится как в доме разучивают дует на рояли и виолончели». Этими звуками окрашивается грустная ситуация героев, с которой зритель с первого же действия знакомится: чахоточная жена, неврастеник муж, в котором остатки любви к жене тисцетно цепляются о жалость к умирающей женщине, нелюбимые лица кругом... Когда во 2-м действии Иванов, забыв даже простой такт по отношению к больному человеку, бежит из дому развлечься, скука и тоска одиночества оставшейся Анны Петровны подчеркивается отдаленными звуками гармонки: «Вот кучера и кухарки задают себе бал, а я... я, как брошенная»... В четвертом действии Анна Петровна уже умерла; в квартире Лебедева готовится к свадьбе Иванова с Сашей; праздничное убранство; «в продолжении всего действия по дому ходят гости, одетые по балльному»; стоит пианино, на нем скрипка, возле стоит виолончель. Ни на пианино, ни на виолончели никто не играет, но один вид их оживляет слышанные звуки, углубляет мрачные предчувствия и жалость к погибшей. И когда Шабельский склонившись на пианино, рыдает и говорит: «взглянул я сейчас на эту виолончель и... и жидовочку вспомнил... мы с нею дуэты играли, чудная, превосходная женщина». Зритель испытывает удовлетворение потому, что это и его чувство.

В «Трех сестрах» — в первом акте мечтаниям сестер о Москве, и грезам Тузенбаха с Вершининым о будущем, тихо аккомпанируют — Маша сви-

стом, Тузенбах на рояле и Андрей из другой комнаты на скрипке. При начале второго акта «за сценой, на улице едва слышно играют на гармонике». «В середине акта слова любви Вершинина и Тузенбаха музыкально заключают Федотик и Родэ, которые показываются в зале, тихо напевают, наигрывая на гитаре». «Растроганный разговором с Вершининым и Приной, Тузенбах, обращаясь со словами примирения к Соленому, говорит, между прочим: «сегодня мне придется играть на пианино всю ночь, вероятно, играть всякий вздор». «Придется» — в том смысле, что эта необходимость обращения к музыкальному инструменту вызвана душевным настроением. Этими словами Тузенбах обнаруживает перед зрителями эмоциональную перспективу переживания, тем делая его более легко понимаемым и в настоящий момент, ибо настоящее включает в себя и прошлое и будущее.

Далее в порыве психического *forte*, Тузенбах, Андрей и Чебутыкин «пляшут и поют: «Ах вы сени, мои сени». В конце акта, когда пошласть в лицо Наташи говорит бедным людям свое «нельзя», и не дождавшиеся ряженных, гости расходятся, «Слышно, как поет нянька». Тоскующей о Москве Прине вторит на улице гармоника.

Третий акт проходит на жутком звуковом фоне набата. Вершинин и Маша для выражения всех эмоциональных нюансов прибегают не к слову, а к остову музыки, ритму, окрашенному речитативным звуком. В последнем акте, когда все почти собирается уезжать, щемящее чувство расставания усиливается игрой на рояле «Молитвы Девы», игрой бродячих музыкантов на скрипке и арфе стихающими (*diminuendo*) звуками удаляющегося оркестра. Интересно отметить, что из действующих лиц большинство играет на чем-нибудь — Родэ на гитаре, Маша и Тузенбах на рояле, Андрей на скрипке. Прина про себя говорит: «душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян».

В первом действии «Дяди Вани» — «на одной из скамей лежит гитара». На этой гитаре, после жестких речей Войницкого, когда разговор somehow обрывается, когда действующим лицам нечего и не хочется говорить, играет полку незелый Вафля, естественно заполняя неловкую паузу. Когда, в конце действия, Елена Андреевна обрывает неприятные для нее объяснения Войницкого и уходит в дом, Телегин бьет по струнам и опять играет полку. Второй акт начинается, можно было бы сказать, музыкальным шумом — стуком колотушки сторожа. Пауза нудной перебранки несчастной Елены Андреевны с мужем заполняется опять стуком сторожа и его песней.

Сцена танца Астрова под аккомпанимент гитары Телегина достаточно известна по мастерскому исполнению Станиславского. В том же акте Соня, желая сказать Астрову, что он прекрасен, говорит: «Вы изящны, у вас такой нежный голос». В конце 2-го действия происходит примирение Елены Андреевны с Солой и подобно тому, как Тузенбах собирается проиграть всю ночь и Елена Андреевна ищет дополнения и разрешения своего чувства в музыке: «давно уже не играла, говорит она. Буду играть и плакать, как дура». Четвертое действие имеет характерную ремарку о начале: тишина. Если это требование нужно было ввести специально в ремарку, то думается, оно введено с расчетом на отрицательное воздействие, если можно так выразится, на музыкальное восприятие отсутствия звука.

После шумных событий, в водоворот которых были захвачены и гости и постоянно живущие, Соня и Войницкий остаются одни. Одиночество и тишину подчеркивает Вафля тихим перебором струн. И струна и колотушка сторожа шепчут тихую панихиду личному счастью теперь и открывают лучезарное будущее, «когда все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собой весь мир».

В «Чайке» почти нет музыкальных приемов воздействия, но в начале четвертого акта имеются звуковые эффекты: «слышно, как шумят деревья и вост ветер в трубах, стучит сторож». Может быть, этими суеверными звуками подготавливается смерть Трелева; во всяком случае, они должны жутко настраивать и создавать чувство жуткого ожидания. Кроме того, через две комнаты Трелев играет меланхолический вальс. Елена Андреевна разясляет: «играет, значит, бежит».

«Вшиновом саду, когда возвратившиеся домой из Парижа Аня и Любовь Андреевна рассматривают по-детски радостно стены своего дома, птицы поют под утро в саду. В начале 2-го действия Епиходов играет на гитаре, все сидят задумавшись». И к звукам гитары примыкают трагические слова не помнящей родства Шарлотты: «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет, и мне все кажется, что я молоденькая... А откуда я и кто я — не знаю... Ничего не знаю. Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет». И дальше всего для Шарлотты те, которые сейчас сидят с ней (Епиходов и Яша) и напевают: «ужасно поют эти люди и... фуй, как шакалы».

Когда Любовь Андреевна вспоминает о своем прошлом: бегство от мужа, путешествие за границей, звучит издали частица этого прошлого — еврейский оркестр. «Это наш знаменитый еврейский оркестр, говорит Гаев прислушивающейся

Любови Андреевне. Помнишь, четыре скрипки, флейта и контрабас».

После замечательного монолога Трофимова о смерти, о будущем человечестве, о ничтожности современной интеллигенции «все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет (важна значит только звуковая окраска) Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий печальный». И Фирс сейчас же его объясняет, приводя в параллель другие звуки: «Перед несчастьем то же было: и сова кричала и самовар гудел безперечь». Это несчастье—крах детской наивной веры, культа личного счастья, не эгоистического, но эгоцентрического. Звук лопнувшей струны не страшен Трофимову, исповедующему иной символ веры и зовущему порвать с личными привязанностями: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите. Будьте свободны, как ветер».

Третье действие—бал—начинается звуками еврейского оркестра, того самого, о котором говорится во втором акте. И звуки его, и танцы не могут заглушить нарастающей тревоги за вишне-вый сад, судьба которого может быть уже решена. Никто уже собственно не верит в благополучный исход и лишь стараются забыться, не хотят взглянуть правде в глаза.

Возвратившийся с аукциона и торжествующий Лопухин, новый владелец Вишневого Сада, звенит ключами, которые бросила Любовь Андреевна и кричит: «музыка играй». И музыка играет в то время, как Любовь Андреевна, опустившись на стул, горько плачет.

После того, как все выходит из гостинной и остается одна горько плачущая Любовь Андреевна, у Чехова имеется ремарка «тихо играет музыка».

И под тихий аккомпанимент кончается акт мечтаниями Ани о лучшем будущем: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час и ты улыбнешься, мама».

Характерен выбор образов, соответствующих тихому аккомпанименту: радость тихая опустится на душу, как солнце в вечерний час, тихое солнце, в час, когда все затихает.

В последнем действии—лишь музыкальные шумы, но не менее выразительные, чем музыка. В минуты расставания с родным пепелищем, «слышно, как вдали стучат топоры по дереву», это уже рубят на дачи вишневый сад и удары по дереву воспринимаются, как удары по живому организму.

Когда все ушли, то грусть ухода подчеркивается Чеховым звуком запираемых ключей. «Сцена пуста. Слышно, как на ключ запираются все двери, как потом отъезжают экипажи». Дальше беззвучный аккомпанимент тишины, на фоне которой слышен звук топора. «Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно». И, наконец, «слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и слышно только, как далеко в саду топором стучат по дереву».

Таким образом, все пьесы Чехова идут под музыкальный аккомпанимент, явно не бросающийся в глаза, но незаметно воздействующий на психику зрителя. Техника музыкального сопровождения искусна; обнаруживается мастерство оркестровки; звуковая колоритность разнообразна: от разного тембра, разных музыкальных инструментов до музыкальных шумов.

И характер оркестровки и звуковая колоритность и динамика звука—не случайны, они находятся в тесном соответствии с ситуацией действия. Эта органическая связь повышает восприятие эмоционального тона, подобно тому, как рупор увеличивает естественную силу голоса.

3.

В непрерывном и сплошном потоке времени некоторые моменты имеют для нас особую ценность, когда мы усилием воли цепляемся за настоящее, чтобы окинуть душевным взором и прошлое и будущее. Удаление в прошлое и будущее окрашивается эмоционально то радостью, то тревогой, горем. В жизни зачастую эта попытка окидывания взором «обеих поз времени», как выразился о настоящем и будущем автор «слова о полку Игореве», сопряжена со сближениями и удалениями людей в пространство. Радость при сближении, тревога при расставании, кому не понятны эти чувства? «Проводы и встречи»—у кого нет в эмоциональном его ящике припрятанного соответствующего опыта? Кто не переживал сжиманья сердца при проводах на станции железной дороги хотя бы мало знакомого человека? При прочих равных условиях можно сказать, что интенсивность чувства проводов и встреч прямо пропорциональна времени и пространству: больше тревоги мы испытываем тогда, когда близкий или просто знакомый человек уезжает на многие тысячи верст и на неопределенно большое время, чем тогда, когда он уезжает на дачу и на несколько дней.

«Проводы и встречи»—этот прием воздействия на эмоциональную психику зрителя—встрече-

чается почти во всех пьесах Чехова, за исключением «Иванова».

В «Трех сестрах, Ирина, Ольга и Маша встречаются с Вершининым. Встреча дает толчок к припоминанию шитимого прошлого. Вершинин был офицером в той бригаде в Москве, где отец сестер был командиром батареи. Сестры тогда были маленькими девочками, лиц которых трудно припомнить. Маша неожиданно вспоминает, что Вершинин был тогда поручиком, в кого то влюблен, и все почему то дразнили его влюбленным майором; у него были тогда только усы, теперь он сильно постарел. Оказывается, что он жил даже на одной улице—на старой Басманной и т. д. Воспоминание о прошлом связывается с мечтами о будущем, делающими встречу еще более радостной: они, сестры, переезжают в Москву—«думаем к осени уже будем там. Наш родной город, мы родились там... На старой Басманной улице (обе смеются от радости)». Прощание с Вершининым тяжело. Как всегда в таких случаях тяжелый момент затягивается, не хочется разрубить время и пространство, ищется повод, чтобы продлить пребывание с близкими; слова находятся с трудом, после пауз, или говорят слова обыкновенные, протокольные, пытающиеся прикрыть волнение, но лишь подчеркивающие внутреннее трепетание: «сейчас уходим. Ольга Сергеевна. Мне пора» или «все имеет свой конец. Вот мы и расстаемся». И Ольга выражает причину охватывающей всех грусти вопросом: «увидимся ли мы еще когда-нибудь?». «Должно быть нет» отвечает Вершинин. И этот разрыв, во времени и пространстве, количественно неопределенный, сжившихся и полюбивших друг друга людей создает сопереживание зрителя. Последний акт «Трех сестер» тем более тяжел, что провожают ведь не только Вершинина: уезжает с ним и Родэ и Федотик и доктор Чебутыкин, а завтра предполагает уехать и Ирина с Тузенбахом. Добрая половина действующих лиц уезжает, а один—Тузенбах—уходит навсегда, убитый Соленым, за исключением остающихся сестер, для которых эти проводы органически связались с разрушением их мечты: им уже не бывать в Москве.

В «Дяде Ване» в усадьбу приезжает профессор Серебряков с женой и переворачивает вверх дном весь уклад жизни: никто ничего не делает, сидят и едят не во время, за обедом подают «разные кабулы» и пьют вино—вообще ведут нездоровый образ жизни. Дядя Ваня, составляя идеальный образ профессора, сложившийся у него издали, с живой фигурой Серебрякова, начинает негодовать за глупо проведенную жизнь, подчиненную интересам профессора, который «ровно

двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве».

На фоне «встреч» развиваются три романтических эпизода: нудная, безнадежная любовь Войничко к Елене Андреевне, красивая безнадежная любовь Сони к Астрову и полуфизиологическая вспышка страсти Астрова к Елене Андреевне. Эти неудачные эпизоды и постоянное присутствие ненавистной фигуры Серебрякова стесняют и без того нездоровую атмосферу, разрежающуюся выстрелом Войничко в профессора. Профессор с женой уезжают. Не их отъезд сам по себе действует на зрителя и на других героев: но этот отъезд знаменует поворотный пункт в жизни и дяди Вани, и Астрова, и Сони, и Елены Андреевны. Может быть, никогда они не увидятся и окончательно умрут возможности их счастья. Однако, перед лицом времени смягчается душа Войничко и по отношению к своему «злейшему врагу» профессору, «все будет по старому», говорит дядя Ваня и трижды целуется с Серебряковым. Как и в других пьесах Чехов подчеркивает наступившую после отъезда тишину: «Тишина,—говорит Астров. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно... Не хочется уезжать отсюда». Но лошади поданы, звенят бубенчики и Астров уезжает и только стук костяшек, счет и отрывочные фразы, которыми перебираются дядя Ваня и Соня, подчеркивают их одиночество.

Во 2-м акте «Чайки» — несовершенство отъезда. После ссоры Треплева из-за пьесы со своей матерью, женщиной ревнивой к чужому успеху, Аркадина с Тригоринным собираются в город. Романтический эпизод Тригорина и Нины, начало которому положено в первом и втором действиях, где Тригорин воспринимается Ниной в романтическом ореоле писателя—знаменитости, а Нина связывается в поэтическом сознании Тригорина с образом чайки и где «колдовское озеро» делает, по словам Дорна, всех нервными, вмещающими много, много любви, грозит не получить развития. Тригорину, предчувствующему радость молодого, непосредственного увлечения, не хочется уезжать. «Меня зовут... Должно быть укладываться. А не хочется уезжать». Как всегда, в последний момент начинаешь внимательнее всматриваться в окружающее, чтобы лучше запечатлеть его, начинаешь это окружающее ценить. Известно, что во многих случаях и природа, и люди больше ценятся и любимы издали, чем при ежедневном общении. При расставании человек воображает своим уже чувствует себя издали. Поэтому Тригорин вслед за словами «не хочется уезжать»—оглядывается на озеро и говорит «янь ведь благодать. Хорошо». Нина хочет в прощальный момент связать в сознании Треплева образ

местности с собой: «Видите на том берегу дом и сад. Эта усадьба моей покойной матери. Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок». Таким образом, приготовление к отъезду содействует назреванию чувств Тригорина и Нины, находившихся ранее в зародышевом состоянии. Это так понятно зрителю, по опыту знающему обострение чувств в момент расставания. Отъезд подготавливается с середины акта, когда у Аркадиной идет с ее управляющим Шамраевым спор о лошадях, которые должны доставить в город ее и Тригорина. Когда Аркадина сообщает Тригорину, что они остаются, напряжение разрешается и заменяется ожиданием развития намеченного романтического эпизода.

Все третье действие «Чайки» идет под знаком расставания. В ремарке к этому действию, между прочим, говорится: «Посреди комнаты стол. Чемодан и картонки; заметны приготовления к отъезду». В момент расставания люди, даже не очень близко знакомые, становятся интимно откровенными. И Маша рассказывает Тригорину самое интимное своей души: о безнадежной любви к Треплеву, о необходимости вырвать с корнем эту любовь. Разговор идет за завтраком и Маша наливает воды и себе, что при обыкновенных условиях, может быть, и не сделала бы. Показателем повышенной эмоциональной возбудимости Маши служит и характерная фраза ее относительно воды: «не повторить ли нам?—и все это связывается с отъездом—«Вы человек простой, жалко с Вами расставаться».

Затем Нина выражает общее, но постоянно действующее в нас чувство при прощаниях: «Мы расстаемся и... пожалуй более уже не увидимся». Так понятно желание связать память сделавшегося близким человека каким-нибудь узелком: «Я прощу Вас принять от меня на память этот маленький медальон. Я приказала выгравировать ваши инициалы, а с этой стороны название вашей книжки: «Дни и ночи»... «Иногда вспоминайте обо мне». Следующие затем диалоги Аркадиной с Треплевым и Аркадиной с Тригориним, подтверждают высказанную мысль: влияние отъезда на ускоренное разрешение ряда отношений. Отъезд—это пластырь, помогающий назреть отношениям и затем их разрешающий. При других условиях Сорин вряд ли стал говорить с сестрой о деньгах и мы не узнали бы о скупости Аркадиной. Разговор перед отъездом сына с матерью выясняет характер их отношений, выясняет и зрителю и, вероятно, и самому Тригорину, впервые со всей остротой и ясностью, объем и характер любви его к Нине, и власть над ним Аркадиной.

С момента появления Шамраева—последний заключительный акт отъезда. Пространная и к делу не относящаяся болтливость Шамраева только подчеркивает близость окончательного расставания, особенно одна фраза: «не торопитесь, многоуважаемая, пять минут еще можно». Как всегда, общая суматоха и общий сбор. «Иков хлопчет около чемоданов, горничная приносит Аркадиной шляпу, манто, зонтик, перчатки; все помогают Аркадиной одеваться. Из левой двери выглядывает повар, который немного погодя входит нерешительно. Входит Полина Андреевна, потом Сорин и Медведев». Предлагают на дорогу сладких слив, плачут и обнимаются. Характерно при отъезде появление размышлений у Полины Андреевны о том, что «время наше уходит». Сорин напоминает о необходимости торопиться, чтобы не опоздать. Пожелание счастливой дороги и трафаретное «письменном бы осчастливили» и, наконец, последняя выписка расставания: «сперва горничная возвращается, чтобы захватить со стола забытые сливы, а затем Тригорин за оставленной тростью. Последняя встреча Тригорина с Ниной и первый их поцелуй дают разрешение романтическому эпизоду, показывая его кульминационный пункт.

В четвертом акте приезд Тригорина. Сообщение Дорна, что Аркадина поехала встречать Тригорина, дает повод вспомнить о Нине и рассказать о трагической судьбе чайки. Встреча при новых условиях рождает воспоминание о прошлом; особенно эмоционально сильно это воспоминание при декламации Нини монолога из декадентской пьесы Треплева «Люди, львы, орлы и т. д.—прием, подобный лейт-мотиву в опере, например, мотиву вальса в последнем акте «Фауста». По контрасту с прошлым—тем трагичнее восприятие настоящего и эмоциональное ожидание трагического разрешения.

В «Вишневом саду» приезд гостей подготавливается с первых слов пьесы. Вместе с Лопахиным и Дуняшиной зритель ожидает Раневских. Лопахин говорит, что он опоздал встретить, Дуня прислушивается, не едут ли? Коротенькой фразой у зрителя вызывается представление железнодорожной суматохи. Лопахин отвечает Дуни и тоже прислушиваясь, говорит: «Нет... багаж получить, то да се»... Ожидание заполняется воспоминанием прошлого Любови Андреевны; указывается вместе с тем и на обе необходимые стороны эмоции встречи: времени и пространства и связанных с ним необходимых изменений. «Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала» и дальше говорит он прислушиваясь: «едут, в самом деле. Пойдем

встречать. Узнает ли она меня? Пять лет не видалась».

Садовник присылает с Елиходовым букет цветов, чтобы празднично убрать комнату для гостей. У нежной Дуниши трясется от волнения ожидания руки и она готова упасть в обморок. Такова человечески понятная и легко воспринимаемая атмосфера ожидания. Самый акт приезда разбивается на несколько ступеней: гости не сразу входят: сначала слышен звук приезжающих экипажей, на который выбегают Лопухин и Дуниша, оставшая сцена пустой; затем в соседних комнатах начинают шум; затем через сцену проходит встречающий гостей Фирс; затем шум усиливается и уже тогда выходят на сцену Раневские, сопровождаемые целой кучей встречающих их знакомых и прислуга с вещами, зонтиками и т. д. Таким образом, даже и здесь искусно использованы все последовательные ступени эмоции ожидания. Последующий разговор между действующими лицами весьма характерен для встречи: он отрывочен, эмотивен, заключается много восклицаний, беспорядочен, перескакивает от одного предмета к другому; внимание перебегает от прошлого к настоящему и обратно; Фирс икает от радости. Радость встречи борется с усталостью дороги и дремотой третьего часа ночи.

Отъезд Раневской, Трофимова, Лопухина выполняется не менее искусно и не менее символически. Авторская ремарка о декорации имеет в виду с самого начала действия вызвать у зрителя эмоцию ожидания отъезда. Сняты занавесы и картины, сношена в кучу мебель, чемоданы, дорожные узлы, увязываются ящики, слышны голоса прощающихся мужиков. Пьют шампанское. Как Шамраев в «Чайке», Лопухин напоминает, что «до поезда осталось всего 47 минут. Значит, через 20 минут на станцию ехать. Потрапайтесь». Трофим в не находит своих галос (в «Чайке» Тригорин забыл за свью налку). Вспоминают, чтобы что-нибудь не забыть, в частности, Аня заботится, чтобы Фирса отправили в больницу. Раневская заботится об Фирсе и об Ане, которая так и осталась не пристроенная. Еще раз напоминание, уже Пети, что необходимо ехать. Осматриваются последний раз милые стены, запираются на ключ все двери. Последними уходят Любовь Андреевна и Гаев, никак не могущие оторваться от милого лица своего жилища, слышимые голосами за сценой, и наступает тишина.

«Встречи» и «проводы» придают пьесам Чехова в утреннее музыкальный характер. Служат опорными пунктами развития действия, они тем самым создают своеобразный ритм пьесы, музы-

кальное биение. Кроме того, они же придают действию своеобразную внутреннюю звуковую динамичность: нарастание и ослабление действия. С приездом связано постепенное нарастание действия, достигающее известного кульминационного пункта; затем это действие падает *diminuendo* к отъезду героев. Таким образом, не только внешними музыкальными приемами воздействует Чехов на зрителя, но и музыкальностью их речи, как было указано, и, кроме того, музыкальностью самого построения пьес.

4.

Чехов почти всегда отступает зрителя из театра щемяще взволнованным, но с бодрым чувством, может быть, подобным тому, которое испытывал Тургенев, глядя на прыгающего воробья: «мы еще повоем, чорт возьми». В другом месте можно попытаться доказать, что мудрость Чехова, вопреки распространенному взгляду, нельзя назвать пессимистичной. Но для этого нужно глубже вдуматься в то, что говорит Чехов в пьесах, следует извлечь из пьес органическую систему его мудрости. По сюжету же все пьесы кончаются крахом героев и бодрость зрителя достигается воздействием на него приемом указания на будущее. Нет действия завершенного, но открывается перспектива в будущее. Эта перспектива, очевидно, не личного, в нашем земном смысле слова, времени, но изымающего много. И гимн этому изымающему примиряет зрителя с земными катастрофами, выполняя вместе с тем, роль своего бразного катарсиса.

«Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить, говорит Ольга своим сестрам, когда уже все уехали. О, Боже мой. Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступит на земле, и мы забудем любые слова и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить. Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем»...

«Мы отдохнем, — говорит дяде Ване Соня, — Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потопят в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежной, согласной. Я верую, верую»...

В «Вишневом саду» Аня мечтает о будущем: «Ты, мама, вернись скоро, скоро, не правда ли? Я подготовлюсь, выдержу экзамен в гимназии и потом буду работать, тебе помогать. Мы,

мама, будем вместе читать разные книги. Не правда ли? Мы будем читать в осенние вечера, прочтем много книг и перед нами откроется новый, чудесный мир».

5.

Есть ковчег, в котором люди спасаются от стремящихся поглотить их волн жизни. Это интимная атмосфера семейной близости, семейного уюта. Это тот свой ящик, на котором в семье Ростовых (Война и мир) сбиралась, чтобы поделиться своими радостями и своим горем. Эта атмосфера любви, которая связывает людей друг с другом и людей с вещами в неразрывную связь, делает вещи как бы одушевленными, принимающими отпечаток людей; атмосфера любви, в которой всякий член самоопенен и сохраняет свое индивидуальное обличье. Чувство озымы есть в аффективной памяти каждого в более или менее сильной степени, поэтому достаточно Чехову обнаружить несколько черточек семейного быта—любное подтрунивание друг над другом в семье, тревожное опасение, горечь за неудачу близкого, привязанность к своей вещи и т. д.—чтобы зритель насторожился, начал мимировать и почувствовал то, что происходит на сцене, близким; родным себе.

Так особенно чувство семьи вызывается в нас «Тремя сестрами». В «Трех сестрах»—обломок семьи, когда-то видимо спаянной внутренней спайкой. В день именин Ирины, которую, как младшую, по привычке считают девочкой, вспоминается детство, когда еще жива была мама, отец, волнуют чудные мысли. Именины—по традиции в семье, имеют большое значение. Какой любовью проникнуты в семье к имениннице и как заражает, втягивает в свою орбиту эта любовь посторонних, даже таких, как ингилист Чебутыкин, который находит нежные слова: («птица моя белая»), даже таких, как Соменый. Заботой и тревогой друг за друга охвачены сестры: о Москве мечтают они не каждая за себя, но за всю семью—едут не только Ольга и Ирина, но и брат, который будет профессором и которому поэтому нельзя будет жить здесь, и Маша, которая будет приезжать в Москву «на все лето, каждый год». Вспоминаются именины в прошлые годы, когда был жив отец, когда «приходило всякий раз по тридцать, сорок офицер в, было шумно». В семье, новидному, царил здоровое веселье, любовь ирония друг над другом и посторонними. Маша вспоминает, как Вершинин был поручиком и в кого-то влюблен и все его хранили почему то влюбленным майором. Воспоминания оживляют аромат семьи. Игра Андрея за сценой на скрип-

ке обращает внимание к нему. Как горды сестры своим братом, как непрерывно стараются расписать перед Вершининым его качества: он и на скрипке играет, он будет ученым—это он сделал рамочку для портрета и подарил сегодня Ирине, рамочку над пианино тоже сделал он, словом, как говорит Ольга, он у нас и ученый и на скрипке играет и выпиливает разные штуки, мастер на все руки. Сестры вскрывают маленький секрет влюбленности Андрея и когда сконфуженный Андрей хочет уйти, сколько любви чувствуется в поддразнивающих восклицаниях их: «я хочу назвать тебя «влюбленный скрипач», говорит Ирина, «или влюбленный профессор»—подхватывает Маша, «он влюблен, Андрюша влюблен, браво, браво. Бис. Андрюша влюблен»—аплодируют Ольга и Ирина. В дальнейшем подарок Чебутыкиным самовара, корзина цветов, принесенных Федюки и в Роде, ими же принесенные карамели и волчок, именинный завтрак, к которому собираются все родственники, подтрунивание за завтраком над Андреем и Наташей—все это окончательно втягивает в аффективный строй семьи. Тем большее огорчение испытывает зритель, видя развал семьи; когда Наташа вносит разлад в отношения Андрея к сестрам, все близкие угрожают расползтись в разные стороны.

В «Дяде Ване» замечательно настраивает на интимно-семейный лад еще а ночной закуски Сони и Астрова у буфета. В тревожные дни, когда в семье кто-нибудь болен—а Серебряков все-таки отец Сони—или по иным причинам приходится ночью бодрствовать и находиться в напряженном состоянии, предъявляет иногда свои требования, вопреки всем неприятностям и даже горю, голод. И это закусывание—именно у буфета—настраивает на интимный лад откровенности не только зрителя, но и самое Соню, к которой при других обстоятельствах, может быть, не сказала бы Астрову того, что она говорит ему здесь.

В «Вишневом саду» показана та связь, которая устанавливается в семье между человеком и вещью. Любовь Андреевна, по приезде в усадьбу, со слезами радости смотрит на детскую комнату, в которой она спала, когда была маленькой; она нежно глядит на свою комнату, на свои окна; она целует свой родной шкаф и св. и столик. Книжный шкаф, к которому обращается с речью Гаель, существует сто лет и мог бы спрыскать юбилей. И как страшно контрастирует с всем этим уютот вещей то, что рассказывает о жизни своей матери в Париже Аня: «Приезжаем в Париж, там холодно, снег... По-французски говорят ужасно. Мама живет на пятом этаже, прихожу к ней, у нее какие-то французы, дамы, старый патер с

книжкой и накурено, неуютно. Мне вдруг стало жаль мамы, так жаль, и обняла ее голову, сжала руками и не могу выпустить. Мама потом все изскакала, плакала... Но особую любовь вызывает в героях вишневый сад; он почти живой для них. Правда, как гов. рит Петя Трофимов, если вспомнить, что владели этим садом крепостники, господа живых душ, то сад кажется страшным, «и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло, м. кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые виденья томят их». Но если и так, то все же кровавая связь с родом, родовой семьей, осуществляется в вишневом саду, он подобен неугасаемому светильнику, возжигаемому в честь пенатов, на нем осе. жи горе и радость ряда поколений, которые непосредственно, кровно ожили теперь в лице Лю. бов. Андреевны и Гаева. Поэтому Любовь Андреевна и Гаеву кажется так нелепым, что их вишневый сад, самое замечательное явление в губернии, про и. которое упоминается даже в энциклопедическом словаре, будет вырубаться, а земли десятинами будет отдаваться в аренду дачникам, подобно тому, как если бы кощунственно превратили священники факел в прибор для закуривания папирос!

Между прочим, герои пьес Чехова любят употреблять ключ—орудие пространственного ограждения семьи—хозяйства в символическом или несимволическом значении. Когда Андрей («Три сестры») постепенно затягивается обывательским болотом, когда ясно, что пропали мечты о профессуре, когда явно крушение и семейного счастья—правда, последний, но и сам Андрей видит, наконец, подлинный образ своей жены—«он приходит к сестрам и просит ключ от шкафа: «я потерял свой, у тебя есть такой маленький ключик», говорит он Ольге. В т. же пьесе Ири. на сравнивает св. ю душу с дорогим роялем, «который заперт и ключ потерян». «В моей жизни, —говорит Тузенбах,—нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать». В «Вишневом саду», когда Лопахин об. являет, что именно продано и что владельцем его является он, Лопахин, Варя снимает с пояса ключи и бросает их на п.л. Торжествующий Ло. пахин поднимает ключи и звеня ими, говорит: «бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь». Там же, Трофимов, призывает «нужно порвать со старыми формами жизни, гово. рит ей: «если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодезь и ух. дите. Будьте свобод. ными, как петер».

6.

В пьесах Чехова много трагического, но оно не излагается в формах трагедии. Как в жизни, у него трагическое, *fatum* сочетается, перекрещивается с случайным, нелепым и потому смешным. В этом от. ошении Чехова можно сближать с Шекспиром, у которого также элементы трагического сочетаются с комическим, хотя бы для примера, в «Гамлете». Нельзя эту особенность считать за преимущество новой драмы перед трагедией Со. фокла и Эврипида, где такое сочетание невозможно, но следует отметить, как своеобразный прием воздействия на эмоциональное восприятие зрителя. Это сочетание делает действие на сцене интимно-близким современному зрителю, жизнь которого переткана такими же разнообразными сплетениями комического с трагическим. Нелепое в моменты трагического заставляет смеяться, но «смехом сквозь слезы» (конечно, не в смысле го. голевской интуиции, имеющей совершенно специфическую сложность), смехом, углубляющим эмоциональное восприятие, как вообще подчеркивается всякое восприятие по контрасту.

В 4-м действии «Иванова», когда на могиле Сары готовится новая свадьба, готовится свадебный пир, важно грохаживающая, нелепо разоде. тая Бабакина, производит гротескное впечатление. Когда там же появляется Львов в интрижующий, готовый предпринять что-нибудь необыкновенное, что бы сорвать маску Иванова, «чтобы полетел он из седьмого неба вниз головой в яму», к нему пристаёт Косых со своей идеей фикс: «Вчера объявил малый шлем в тrefах, а взял большой. Только опять этот Баранов мне всю музыку испортил. Играем. Я говорю без козырей. Он пас. Две тrefы. Он пас. Я две бубны... три тrefы и т. д.», так, что Львов вынужден заметить, что он в карты не играет и не м. жет разделить карточного восторга. Когда затем, занятый неоступной думой об Иванове, он, волнуясь спрашивает у Косых: «слушайте, скажите мне искренно: какого вы мнения об Иванове? Тот опять возвращается к своему—«ничего не стоит Играет, как сапожник. В прошлом году, в посту, был такой случай. Садимся мы играть: я, граф Боркин и он. Я слаю»...

В «Трёх сестрах» опускающийся Андрей вскрывает трагическую разницу между тем, что могло быть и что есть. «Милый дед, говорит он Феранову, как страшно меняется, как б. м. ня. вает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу—старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, а секретарь Земской Управы, той Управы, где

председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большое, на что я могу надеяться, это—быть членом Земской Управы! Мне быть членом здешней Земской Управы, мне, к тому сниту каждую почку, что я профессор моск. вского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!». Об этой трагедии Андрею не с кем говорить: жена не понимает, сестер он боится, засмеют: «я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова, или в Большом Московском». Звучи слова «Москва» доходит до сознания полуглухого Ферапонта и вызывают в нем свою цену мышления: «А в Москве, в Управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то кунцы ели блины; один который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомяну». И когда Андрей говорит, что «в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... чужой и одинокий», Ферапонт своим параллельным током рассуждений подчеркивает это одиночество: «И тот же подрядчик оказывал—может врет, будто поперек всей Москвы канат протянут».

В «Чайке», после правала театральной попытки Третьякова, когда все испытывает чувство неловкости и некоторой боли за начинающего поэта, Шамраев, видимо, исключительно в силу внешней ассоциации со словом театр, ни к селу, ни к городу рассказывает анекдот: «Помню, в Москве в оперном театре однажды знаменитый Сильва взял ниже до. А в это время, как нарочно, сидел на галлерее бас из наших синодальных певчих, и вдруг, можете себе представить наше крайнее изумление, мы слышим с галлерей: «браво, Сильва!» целый октавой ниже... Вот этак (низким басом): «Браво, Сильва...» Театр так и замер». Тот же Шамраев, в судорожной суматохе отъезда, когда хлопчут около чемоданов, приносят одежду, помогают одеваться, опять возвращается к своему коньку. «Так вы же, Прима Николаевна, сделайте милость, не забудьте навести справочку: где теперь актер Суздальцев. Жив ли. Здоров ли. Вместе нивали когда-то. В «Ограбленной почте» играл неподражаемо... С ним тогда, помню, в Елизаветграде служил трагик Измайлов, тоже личность замечательная. Не торопитесь, уважаемая, пять минут еще можно. Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и, когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: «мы поехали на западную», а Измайлов—«мы поехали на западную» (хохочет). западную».

В «Дяде Ване», после того, как для большинства уже поблек ореол дяди

яна уже его псевдоученость, когда присутствие профессора, сделавшее жизнь окружающих безалаберной, наэлектризовало атмосферу, когда вызывает негодование безцеремонный проект профессора продать не принадлежащее ему имение, когда в бессознательном Войничком уже назревает покушение, неловкий Вафля говорит о своем благоговении к науке. «И, Ваше Превосходительство, питаю к науке не только благоговение, но и родственное чувство. Брата моего Григория Ильича же и брат, может изволите знать, Епистантин Трофимович Лаждемон в, был магистром»...

В «Вишневом саду» особенно много нелепо-комических персонажей и комических моментов, вкрапленных в действие. В разговор и чувство «ожидания» приезда гостей Лопахина и Дуныча вмешивается, приносящий букет цветов от садовника, Епиходов—«двадцать два несчастья»—с рассуждениями о климате, о скрывающих сапогах и о своих несчастьях. Во время обсуждения возмущенными Гаевым и Любовью Андреевной проекта Лопахина вырубить вишневый сад и сдать усадьбу в аренду дачников, весь принадлежащий старине и глухой, подобно Ферапонту, физически, и символически к новому. Фирс вспоминает, как в прежние время, лет 40—50 назад, «вишню сушили, мочили, мариновали, варенье варили»... «и бывало сушеную вишню возами отправляли в Москву и в Харьков. Д нег было. И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали... Теперь, по мнению Фирса, этот способ забыли. Никт не помнит». «Создает к мические моменты полнокровный Ницше, с лошадиной физиономией, засыпающий на ходу и мгновенно просыпающийся, проглатывающий разом все пилулы Любовь Андреевны, съедающий по полведра огурцов, занимающий у всех деньги, и рассуждающий о Ницше: «Ницше? философ... величайший, знаменитейший, громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно». В момент, когда все испытывают волнение прощания, неожиданно приходящий и запылавшийся Ницше рассказывает о каких-то агличанах, к которым нашли в его земле какую-то белую глину и дают ему деньги, благодаря чему он может расплатиться с долгами. И, кроме того, «сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то великий философ советует прыгать с крыши. «Прыгай»,—говорит,—и в этом вся задача. За метив приготовления к прыжку и моментально забыв всю ситуацию, Ницше говорит уже сквозь слезы: «Ничего... Величайшего ума люди... эти англичане... ничего... Будьте счастливы... Будьте счастливы... ничего... Все на этом свете бы-

зает конец... (целует руку Любови Андреевны). А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: «был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное. Замечательная погода. Да... Жуткое впечатление производит на фоне звука лопнувшей струны нелепая эпизодическая фигура проходящего прохожего. «Погда прекрасная (декламирует). Брат мой, страдающий брат... Выдь на Волгу, чей стон... (Варе) Мадмуазель, позвольте голодному россиянину колеек тридцать». Ею разрешается эмоция страшного предчувствия, созданного звуком лопнувшей струны, истолкованным Фирсом, как предвестие несчастья: «перед несчастьем то же было, и сова и самовар гудел».

Здесь взяты наиболее гротескные сочетания комического с трагическим: вообще их в пьесах Чехова значительно больше. Было указано, что подобные сочетания встречаются и у основателя новой драмы — Шекспира. Но следует отметить и различие: у Шекспира сочетаются комические сцены с трагическими, у Чехова — комическое и трагическое внутри одного явления. И так как это комическое не является случайным, но органически связанным, необходимым, то комическое не нарушает ритма и единства действия, не задерживает развития действия, но наполняет его.

7.

Можно было бы подробно остановиться на анализе и иных приемов сценического воздействия, находящихся в пьесах Чехова. Таковы «страшные воспоминания» — например, воспоминания Астрова и Чебутыкина о неудачном лечении пациента со смертельным исходом: «возмущение безцеремонностью», например, Войничского (дядя Ваня) и Наташи (Три сестры), делающих попытку продать не принадлежащее им имущество; эстетическое чувство любования растением и птицей (Вишневый сад; культ растений, Астрова; необходимость, по мнению Тузенбаха, красивой жизни около красивых деревьев; чайка — Пина, птица белая — Пина, образ летящих птиц в сознании Маша и т. д.) суевекий страх предчувствия и т. д. Все это имеется в аффективном языке почти каждого зрителя.

8.

В «Чайке», когда во время монолога Пины Заречной из пьесы Триппера, в том месте, где говорится о приближении дьявола, чувствуется запах серы, Аркадина смеется этому сценическому

эффекту. Между тем, сам Чехов пользуется, кроме указанных приемов, приемов воздействия и на иные стороны эмотивной психики зрителя. Ниже будет разобран прием воздействия на вкусовые ощущения зрителя. Говорят, А. П. был знатком вкусовых ощущений не менее Гончарова. Это ему приписывается авторство экзотической закуски вадки горячим супом.

Во 2-м действии «Иванова» горячая разносит на поднос лакомства, затем Лебедев пьет водку. Зинаида Савишна предлагает всем кружовенного варенья, гости не пьют на скучную хозяйку за то, что она не предложила им закусить. В 3-м действии — пьют и закусывают. «Селедка, матушка, всем закусам закуска», — говорит Лебедев. «Ну, нет, отбавляется Шабельский, огурец лучше. Ученые с сотворения мира думают и ничего умнее соленого огурца и не придумали. Петр, поляка еще принеси огурцов, да вели изжарить на кухне четыре пирожка с луком. Чтобы горячие были». Расчувствовавшиеся собеседники смакуют целую гамму, симфонию вкусов. «Водку тоже хорошо икрой закусывать, говорит Лебедев. Только как. С ужом надо... Взять икры паюсной четверку, две луковички зеленого лука, прованского масла, смешать все это и, знаешь... поверх всего лимончиком... Смерть. От одного аромата утоньши». Ему вторит Беркин: «После водки хорошо тоже закусывать жареными пискарями. Только их надо уметь жарить. Нужно почистить, потом обвалить в толченых сухарях и жарить досуха, чтобы на зубах хрустели хру... хру... хру...». Заканчивает Шабельский: «Вчера у Бабакиной была хорошая закуска — белые грибы... Только как-то особенно приготовлены. Знаешь, с луком, с лавровым листом, со всякими специями. Как открыли на столе, а из нее пар, запах... просто восторг».

В «Трех сестрах» в первом действии накрывают стол для завтрака. В конце акта завтракают, едят именинный пирог. Кулыгин и Вершинин чакаются; слышны из залы голоса Вершинина: «Я выпью вот этой темной водки» и Маша, стучащая вилкой по тарелке, «выпью рюмочку вина». Вершинин, между прочим, замечает: «А наливка вкусная. На чем это настояно». Во втором действии подают самовар и пьют чай; Соленый ест конфеты. Тузенбах пьет коньяк из графинчика и Чебутыкин рассказывает Ирине о настоящем кавказском угощении: суп с луком, а на жаркое — чехартма, мясное.

В «Дяде Ване» в 1-м действии стол сервирован для чая, все пьют чай, который уже остыл. Астров пьет перед отъездом водку, рюмку которой на поднос приносит ему работник. Во 2-м действии, ночью Астров и Соня закусывают у бу-

фета, а затем Соня и Елена Андреевна пьют брудершафт. В четвертом акте мечтают о лаше, которую из-за приезда профессора давно не готовили.

Во 2-м действии «Чайки» Дорн и Сорин рассуждают о действии вина и табака на человека, которые, по мнению Дорна, обезличивают человека. «Вы сыты и равнодушны, отвечает Сорин, и потому имете склонность к философии, я же хочу жить и потому пью за обедом херес и курю сигары». Маша уходит завтракать, а доктор говорит ей вслед: «Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит». В 3-м действии Тригорин завтракает и выпивает с Машей. Полина Андреевна снабжает Аркадину на дорогу корзиной очень сладких слив. В последнем акте, после игры в домино, все отправляются ужинать в соседнюю комнату.

В 1-м действии «Вишневого сада» уставшая с дороги Раневская пьет кофе, который Дуняша тут же варит. Раневская привыкла к кофе, пьет его днем и ночью. В третьем действии Гасв при-

носит анчоусы, керченские сельди. В четвертом действии пьют шампанское.

9.

Далеко не все приемы сценического воздействия на зрителя приведены здесь; но автор этой заметки и не стремился дать исчерпывающего перечисления их: ему важно было иное — показать хотя отчасти сценическую методологию Чехова. Говорят, что пьесы Чехова лишены действия. Некоторыми оговорками можно согласиться с этим утверждением. Но тогда чем же объяснить власть чеховских пьес над вниманием зрителя? Только ли теми приемами воздействия, о которых говорилось здесь? Конечно, нет — по всей системе чеховской мудрости, выраженной, если можно так сказать, в терминах сцены. Однако, изложение системы чеховской мудрости в связи с сценическим жестом, или в связи с сценической терминологией, может быть предметом особой заметки.

М. Григорьев

Культурно-просветительная работа Московского пролетариата.

(По данным анкетного обследования в июле 1919 г.)

ГЛАВА I.

В июне 1919 года Клубным Отделом Московского Пролеткульта было предпринято анкетное обследование пролетарских культурно-просветительных организаций гор. Москвы и их деятельности.

В Московском Пролеткульте давно назрела практическая потребность в полной и точной информации по всем вопросам культурно-просветительной жизни рабочих районов Москвы. Опыт показал, что лишь в том случае центр (каков бы ни был район его деятельности), может избрать определенную организационную программу работы и вообще развить свою деятельность вполне планомерно и успешно, когда ему точно известно положение и направление культурной работы на местах, слагающейся из воздействия данного центра. Для Пролеткульта такого рода осведомление имеет особо-важное значение, в силу организационных особенностей его работы, как работы культурно-творческой: работа эта во-первых захватывает не весь пролетариат, а наиболее передовые, сознательные и активные его элементы и во-вторых осуществляется в тесном взаимодействии с культурной деятельностью других центральных организаций, Отделов Народного Образования и партийных комитетов. Выделить указанные, наиболее интересные для работы Пролеткульта, как центральной организации группы пролеткульта (и вместе с тем группы предприятий, отрасли производства, отдельные районы), с одной стороны, установить необходимую линию размежевания работы с другими центрами, с другой, можно только при условии исчерпывающей информации в области работ жизни вообще и развивающегося в ней культурного строительства в частности.

Между тем, до самого последнего времени информационная связь Московского Пролет-

культа с районами осуществлялась чисто кустарным способом, через инструкторов, собирающих сведения самостоятельно и единолично, каждый по своему району. Эти сведения не могли быть ни полными, ни систематическими, ни точными. Ненормальность такого положения особенно остро чувствовалась в Клубном Отделе, являющемся организационным центром всей деятельности Пролеткульта в рабочей среде. Поэтому и возникла мысль об анкетном обследовании рабочих культурно-просветительных организаций, которое бы нарисовало полную картину культурной жизни отдельных районов Москвы и дало бы прочный базис для выработки планов дальнейшей работы и их осуществления, поставив дело информационной связи на статистическую почву.

Однако, приступить к этому обследованию удалось только в июле 1919 года. В это время в распоряжении Клубного Отдела оказался необходимый кадр работников, в лице слушателей инструкторских курсов, устроенных прошлым летом Московским Пролеткультом, слушателей, состоявших в главной своей массе из рабочих, телеграфированных с различных Московских фабрик.

Обследование было организовано следующим образом. Все работы, к которым были привлечены курсанты, распалось на 3 части: первые—подготовительные работы по собиранию сведений по районам о тех организациях, которые должны подлежать обследованию; вторые—центральная часть—самое анкетное обследование; и третья—последняя—начальная разработка полученных данных.

Самое обследование производилось по 2-м анкетным листам, один из которых был обращен ко всем культурно-просветительным организациям, второй, явившийся дополнением первого, относился только к клубам, обследуемым с наибольшей полнотой, как наиболее интерес-

ный с точки зрения Пролеткульта современное культурное движение рабочего класса. Анкета общая охватывала следующие вопросы: во 1-х организационные формы культурно-просветительной деятельности, во 2-х об отдельных культурно-просветительных мероприятиях данной организации. Вторая часть исчерпывала следующие виды культурной деятельности: библиотеку, читальню, устройство лекций, концертов, школы грамоты, курсы, клубы, в 3-х общие внутренние и внешние условия работы организации. Клубная анкета составлена была по плану общей, но более детально и включала в себя новые вопросы, относящиеся к административно хозяйственной стороне клубной жизни и к взаимоотношениям клуба с районными и городскими центрами.

Первые дни работы ушли на собирание сведений по чисто-рабочим, фабрично-заводским культурно-просветительным организациям. Курсанты разделились на группы (14 групп по 32 человека каждая), так что на каждую группу выпадало обследование фабрик и заводов того или иного подрайона. Самое обследование производилось единолично, но под контролем всей группы и ответственностью ее руководителя. По окончании работ на фабриках и заводах, курсанты обратились к ознакомлению с деятельностью районных культурно-просветительных центров, как-то районных клубов (Советских, партийных, профессиональных, кооперативов, Народных домов, библиотек и центров организационных—Отделов Народного Образования, партийных комитетов). Эта работа должна была выявить степень участия в культурно-просветительной деятельности рабочих организаций, руководящих центров района и вообще дорисовать картину культурного строительства, как оно в отдельных районах целиком разворачивается.

Начальная разработка всех полученных сведений, завершала, как уже было указано, работы по обследованию. Разработка эта свелась к группировке по анкета материала по территориальным подразделениям. По окончании обследования фабрик и заводов, отдельные группы курсантов, производившие это обследование, составили сводки и отчет о своей работе. По окончании работы по обследованию в целом, весь добытый исследовательским материалом был курсантами сгруппирован по отдельным районам.

В какой мере была достигнута и основная цель обследования: нарисовать полную и широкую картину культурно-просветительной жизни рабочих районов Москвы? Это—вопрос критической оценки собранных ма-

териалов и методов работы, в обследовании практиковавшихся. Конкретно он сводится, прежде всего, к определенному учету опыта привлечения ко всем работам по обследованию курсантов. В какой мере это привлечение оказалось совместно с обычными приемами статистических анкетных исследований, обеспечивающими этим исследованием теоретическую и практическую ценность, необходимую строгую объективность, однородность и точность отдельных и в широту и в глубину общей картины?—Вот вопрос, который обязательно должен быть решен, так как в решении его заключается критерий отношения как к данным обследования, так и к его результатам.

Привлечение к работам по обследованию курсантов, что собственно и сделало, самое обследование возможным, оказало на него со своей стороны воздействие в нескольких отношениях: во-первых сократив его объем (в территориальном отношении), во-вторых, осложнив его содержание новыми задачами, совершенно отличными от его основных статистических заданий и в третьих, изменив его организацию и приемы работ в соответствии с новыми задачами и в отступление от статистических образцов.

Территориальное ограничение объема обследования только некоторыми районами Москвы явилось следствием того, что оказалось невозможным по условиям работы на курсах отрывать курсантов от их теоретических занятий на продолжительный срок, и в то же время наличных сил курсантов для обследования всех районов Москвы в те четыре дня, которые для этой работы были отведены, оказалось недостаточно. Поэтому, обследование было произведено лишь в следующих районах: Замоскворецком, Рязанско-Симановском, Бауманном, Лефортовском, Сущевско-Марьином и Пресненском. Районы же: Сокольнический, Бутырский, Хамовнический и Головинский, пришлось из программы обследования исключить.

Однако, гораздо существенней то последствие, к какому участие курсантов оказало на самое содержание работ по обследованию и их организацию.

Для Пролеткульта было бы непростительной ошибкой с осторожностью ограничить участие курсантов в обследовании чисто-техническими функциями по собиранию сведений элементарной группировки их и не использовать обследования в другом отношении, более близком к самому существу его работы, как организации культурно-творческой, именно в педагогическом, в деле подготовки курсантов к предстоящей им культурно-инструкторской ра-

боте. И Пролеткульт по этому пути не пошел. Анкетное обследование было включено в образовательную программу курсов, как важнейшее практическое упражнение, которое должно было закрепить общие теоретические сведения курсантов об организации и содержании культурной работы в среде пролетариата, главным образом, действительности, и дать им возможность в этой работе и в этой среде себя впервые возможно шире проявить. В указанных педагогических заданиях обследования и заключается то осложнение его содержания новыми элементами, чуждыми его статистической природе, которое было уже отмечено. Однако, в данном случае эти новые элементы интересуют нас не сами по себе, а в силу оказанного ими воздействия на организацию и приемы обследования, как статистической работы.

Педагогический подход к обследованию вылился, прежде всего, в предоставлении производным обследования курсантам возможно широкой активности и самостоятельности индивидуальной и коллективной во всех стадиях их работы. Обследование для курсантов должно было стать уроком той самостоятельности, которую впоследствии они сами должны будут всецело будить повсюду, где им придется работать. Эта тенденция обследования, как ни ценна она сама по себе, в корне противоречит основным принципам статистического изучения, требующим, наоборот, устранения личных влияний, наибольшей механизации работ. Она является источником субъектизма и индивидуализируя отдельные обследования, неизбежно приводит к разнородности и разноценности его результатов, подчас затрудняющей их обобщение. Большая самостоятельность была предоставлена курсантам во всех их работах и повсюду проявлена ими часто с вредом для дела статистического изучения.

Самостоятельность курсантов в первой стадии работ по обследованию, в собирании предварительных сведений о фабриках и вообще организациях, подпадающих обследованию (Клубным Отделом соответствующие списки были приготовлены лишь по четырем районам,

неуверенные, нуждающиеся в дополнениях), привела к тому, что в различных районах различные группы организаций подвергались обследованию. В то время, как в одних районах курсанты обследовали все крупные и средние фабрики и их объединения (Замоскворецкий, Басманный, Лефортовский, Сущевский), в других только те, где ведется

какая-либо культурно-просветительная работа (Рогожско-Симоновский район) или далее, где она более или менее развита (Пресненский район).

Большой простор был предоставлен самостоятельности курсантов и в области самого анкетного обследования. Правда, в своей основной части оно велось в поле определенных рамок анкет, по некоторые наиболее важные вопросы, как напр. вопрос об отношении к Пролеткульту, были сознательно в анкете не разработаны, и должны были выясняться обследователем совершенно самостоятельно. Да и вообще, курсанты часто с рамками и отдельными графами анкет не считались.

В результате получилась большая разнородность сведений. В одних случаях все вопросы оказываются исчерпанными с большей полнотой, иногда анкеты сопровождаются самостоятельными докладами, являющимися их продолжением. В других случаях, наоборот, большинство вопросов остается без всякой отметки в ту или иную сторону и анкеты возвращались совершенно незаполненными. Безусловно, частью эти различия отражают лишь различия в самой деятельности, но иногда их приходится относить к индивидуальным свойствам сборщиков сведений.

Особенно нестройную картину представляют результаты обследования районных центров: обилие сведений по одному району, наряду с полным отсутствием их по другому. Наиболее разнородны и разноточны ответы, относящиеся к организационной и административно-хозяйственной постановке дела. В этой области по данным обследования трудно создать какую-либо общую картину. Что же касается сведений о содержании культурной работы, результаты анкет более ценны, удовлетворяют в целом, несмотря на свою значительную разнозначность, известному минимуму требований соизмеримости.

Переходя теперь к последней стадии работ курсантов по обследованию, к первоначальной сводке добытых обследования сведений, нужно сказать, что поскольку эта работа выразилась в сводке живых впечатлений в форме устных или письменных отчетов от групп или по районам, поскольку полнейшая самостоятельность лиц, составивших эти отчеты, явилась естественным образом необходимой; по поскольку сводка данных обследования должна была иметь в то же время и точный, чисто-статистический, цифровой характер, постольку самостоятельность лиц, со-

ставлявших ее, имела резко отрицательные последствия, лишившие данную работу статистического смысла. Большинство статистических сведений были составлены добросовестно, хотя и не полно, но то обстоятельство, что составлялись они не по одному образцу, сделало невозможным их общую сводку, а между тем все значенные групповых и районных сводок именно в этом высшем слиянии их в общую сводку и заключается. Курсантам не было дано вполне определенных, категорических директив в этой заключительной части их работ. Это было большой ошибкой со стороны клубного Отдела. В результате этой ошибки, пришлось с нуля, и уже на правильных основаниях, проделать кропотливую и утомительную работу по сводке огромного сырого материала анкет и вся тяжесть этой работы легла на сотрудников Клубного Отдела.

Таковы последствия самостоятельности курсантов в области обследования, во многом снизившие его статистическое значение.

Однако, необходимо отметить, что эта самостоятельность курсантов выявила сознательное отношение к делу и компетентность в вопросах, подлежащих обследованию, имела и свои положительные стороны.

Но впадения Клубного Отдела в тексте анкет были пропущены вопросы о роде фабрично-заводского предприятия и о количестве рабочих в нем. Однако, в большинстве случаев сведения эти в анкетах имеются: курсанты на собственной инициативе получали их.

Заслуживает быть отмеченным то, что одна из групп курсантов, не удовлетворенная доставшейся на ее долю работой, по собственной инициативе включила в поле своего обследования часть соседнего, не подлежавшего обследованию, района (именно Бутырского), где собрала некоторые ценные сведения.

Наконец, как результат самостоятельности и инициативности, проявленной курсантами, нужно рассматривать те, к сожалению немногочисленные, прекрасные обследования отдельных организаций, которые по своей полноте и углубленности представляют интерес и сами по себе и много дали для выяснения вопросов культурной деятельности пролетариата.

Теперь, подводя итоги, мы можем ответить на вопрос, поставленный выше, в какой мере обследо-

вание удалось картировать полную и широкую картину культурно-просветительной жизни рабочих районов Москвы.

Во-первых, обследование охватило по все рабочие районы Москвы, а только шесть из них—в этом смысле картина, данная обследованием, уже не является полной.

Но и в тех районах, которые обследовали, его результаты не являются исчерпывающими и точными. Наибольшей ценностью обладают данные обследования, относящиеся к рабочим фабрично-заводским, культурно-просветительным организациям, и именно к самому содержанию их деятельности. Что же касается вопросов организационного характера, то они освещены обследованием слабо, неравномерно и случайно. Малоценный материал для статистического обобщения представляют и результаты обследования районных центров.

Эти заключения критического анализа данных обследования весьма значительно ограничили значение последнего. Из-за неполноты и малой пригодности для обобщения части собранного материала пришлось отказаться от первоначальной мысли широкого и всестороннего освещения культурно-просветительной жизни рабочих районов Москвы и сосредоточиться лишь на культурной деятельности рабочих фабрично-заводских организаций, обследованных с наибольшей обстоятельностью. Культурной работе этих организаций, как она вырисовывается по данным обследования, и посвящена вторая часть отчета.

II.

Обследование охватило 135 фабрично-заводских предприятий. Из них: по Замоскворецкому району—32 предприятия, Басманному—26, Лефортовскому—26, Рогожско-Симоновскому—29, Сущевско-Марьинскому—16, Пресненскому—10, Бутырскому—5. В обследование включались только крупные и средние предприятия, считавшиеся в то время (по переписи осени 1918 г.), не менее 150; преобладающий опыт прочно установил, что в них, главным образом, сосредоточивается культурно-просветительная работа пролетариата, поскольку она развертывается при предприятиях.

Общие итоги обследования таковы: из 135 обследованных предприятий культурно-просветительная работа ведется на 79. Объединена при клубе или сопряжена с клубной деятельностью

на 36. Развитие культурно-просветительной деятельности по районам таково:

Районы.	Предприятия				Не ведущие к-пр. работу
	Обследован-ные	Ведущие к-п. работу	Имеющие клуб.	Имеющие к-пр. работу	
Замоскворецкий	32 100%	23 71,8%	9 28,2%	9 28,2%	9 28,2%
Басманный	26 100%	12 46,1%	7 26,9%	14 53,9%	14 53,9%
Лефортовский	26 100%	12 46,1%	3 11,1%	14 53,9%	14 53,9%
Рогожско-Симоновский	20 100%	13 65%	7 35%	7 35%	7 35%
Сущевско-Марининский	16 100%	8 50%	3 18,7%	8 50%	8 50%
Пресненский	10 100%	8 80%	5 50%	2 20%	2 20%
Бутырский	5 100%	3 60%	2 40%	2 40%	2 40%
Вся обследованная территория.	135 100%	79 58,5%	35 25,9%	56 41,5%	56 41,5%

Эти цифровые коэффициенты культурной работы на фабрично-заводских предприятиях нельзя не признать довольно высокими, особенно, если учесть ее недавнее возникновение. Почти повсюду начало культурно-просветительной работы падает на 1917, 1918 и 1919 г., т. е. на революционное время. В очень немногочисленных предприятиях до революции существовали отдельные культурно-просветительные начинания (библиотеки, кружки), но в широком-развитом виде нигде не велась работа. Иногда организации определяют начало своей культурной деятельности. «Культурная работа ведется с февральской революцией» (типогр. бывш. Сытина). «Работа началась с октябрьской революции» (кондитерская фабр. б. Иванова и Маркова). Интересен один отмеченный обследованием случай преемственной связи ведущейся на предприятии культурной работы с революцией 1905 года: на фабр. Носенкова имеется с 1905 г. богатая политическими книгами библиотека в 3.000 томов.

Однако, несмотря на то, что культурно-просветительная работа, ведется на довольно значительном числе предприятий, общее впечатле-

ние таково, что в этой области сделано и делается очень мало. Почти все отчеты курсантов, производивших обследование, и районные, и групповые, содержат в себе указания: «Посмотри на то, что на всех фабриках есть культурно-просветительные комиссии, работа в районе протекает очень слабо» (из сводки Благушинского подрайона). «Проследив всю культурно-просветительную работу Пятницкого и Якиманского районов приходишь к сожалению, отметить полное отсутствие систематической и продуктивной работы» (из подрайонной сводки). Сводка Сущевско-Марининского района указывает на «крайний упадок деятельности», как центров, так и местных сил. Такого же рода заключения встречаются и других отчетах. Очевидно, что качественный уровень производимой культурной работы, далеко не соответствует ее количественному распространению.

Наиболее распространенной формой содействия культурному просвещению рабочих на фабриках и заводах являются библиотеки. Из 79 предприятий, в которых ведется культурно-просветительная работа, только в 14 нет библиотек, на 15 бывают передвижные библиотеки местных О. Н. О. и на 50 имеются собственные библиотеки, причем на 10 к ним и сводится вся культурная работа при предприятии. Преобладающий тип библиотеки — небольшая, с количеством книг менее 1000, в большинстве случаев 250—500. На 19 предприятиях имеются библиотеки свыше 1000 томов (от 1.200—4.000 томов на бывших Замоскворецких фабриках, у Гумана, в железнодорожных клубах и в 7.000 томов у Прехорова). Зато есть и очень небольшие библиотеки, с числом книг менее 100.

В большинстве случаев, библиотеки, независимо, возникали и содержатся на отчислениях заводских комитетов и коммунистических ячеек (этот вопрос был включен в анкету, но во многих случаях курсантами собраны были самостоятельные соответствующие сведения). Библиотеки возникали и путем конфискации книг у владельцев фабрик — так обстояло дело на фабр. б. Прехорова, Носова, Чякина.

Состав книг выяснен обследованием тоже подробно. Во всех библиотеках подавляющее большинство книг — беллетристика, классики; научных книг в большинстве случаев очень немного; политический отдел повсюду богат, но повсюду мало книг и брошюр «советского периода». Этот недостаток очень болезненно ощущается рабочими, инициативы в книге ответов на волнующие их вопросы момента. Районные беззащитной мастеровской (Басманный район) просили Исполкомат прислать им «что-нибудь о социализме и комму-

«жизне». Вообще же о большинстве библиотек можно сказать, что они плохо скомплектованы и состав книг в них самый случайный.

Организованы фабрично-заводские библиотеки предельно плохо. За исключением нескольких самых больших библиотек, нигде нет специалиста-библиотекаря, нет даже каталога книг, хотя бы самого простого. Ни о каком руководстве читателем при таких условиях, конечно, не может быть и речи. В некоторых библиотеках организационное неустройство так велико, что самим руководителями дела точно неизвестно количество книг и подписчиков (Миусский трамвайный парк) или, что оказывается возможным систематическое расхищение книг (зав. Лист в Марьиной роще). При такой поставке дела у читателей остается интерес к книге и библиотека застывает. Впрочем, нужно отметить, помимо этого, устойчивый состав подписчиков, от 25 в самых малых до 400 в больших библиотеках.

Читальни при библиотеке встречается редко, даже в том случае, если сама библиотека при клубе. Газеты выписываются повсюду и повсюду рабочими читаются. Рабочие привыкли к печатному слову и уже не могут без него обойтись.

Обратимся теперь к курсам, различным школам, лекциям. По сравнению с библиотекой, этого рода начинания менее широко захватили Московский пролетариат и организованы еще хуже.

Только в 5 предприятиях обследование отметило общеобразовательные курсы. Только лишь в 15 бывают передвижные библиотеки, причём их сведения имеются лишь в двух случаях. На зав. «Санитарная техника», на курсах ведутся занятия по гражданской грамматике, математике, истории, литературе. На заводе «Дукс» программа курсов, как отмечает обследование, соответствует программе школы 2-й ступени. Более широкое распространение и интерес вызывают специальные курсы и школы грамоты, отрасли образовательные, преследующие чисто утилитарные цели. Обследование насчитало 3 технических курсов, 3 курсов кройки и шитья, 1 курс иностранных языков; школ грамоты — 11. Необходимо отметить различный характер этих последних. На заводе «Дукс» школы грамоты очень многообразны: занятия там ведутся в 2-х группах, при общем количестве учащихся — 100 чел. На заводе Ралле, соседнем с «Дуксом», в школе грамоты занято сейчас всего 16 чел. Обычный же их состав человек 35—45. На 4-х предприятиях школы грамоты были и закрылись, из-за упадка посещаемости, но в общем, нужда в них большая и она вполне не удовлетворена рабочими. В 7 предприятиях открыты

школы грамоты — очередная задача, не хватает лишь педагогических сил.

Лекции читаются на 37 из обследованных предприятий. Но устройство не носит планомерного характера, выполнения определенной программы. В огромном большинстве случаев, лекции устраиваются спорадически, не через определенные сроки, чаще очень редко. Еженедельно лекции устраивались лишь в немногих больших организациях, имеющих клубы (клуб Савеловских мастерских, клуб мастерских Казанской жел. дор.), в других реже, в некоторых за все время существования, всего несколько раз (на заводе Тильманса была всего одна лекция — «О сыпном тифе»).

Наиболее распространенный тип лекций на темы по текущему моменту и на общие социальные-политические темы. Они читались почти везде, где лекции вообще имели место. Устраивались также лекции на темы естественно-научные в 6 предприятиях; на медицинских — (темы социальной санитарии и гигиены) — тоже в 6 предприятиях; в 4-х — на темы по сельскому хозяйству и в 7 — на религиозные. Интересно отметить, что в то время, как в одних случаях религиозные темы вызывают наибольший интерес среди слушателей (клуб Моск.-Каз. ж. д.), в других они отбывают охоту к лекциям, вообще (Дангауер и Байзер) рабочие отказались от посещения лекций после религиозного диспута, устроенного у них на тему: «Христос — большевик». Обычная посещаемость лекций невелика, но и она падает. В больших предприятиях лекции собирают человек 40—100, вместо прежних 400—600. Организации менее значительные цифры посещаемости лекций обычно не давали, определяя ее или «средней», или «малой», даже «почти-zero», или говорили вообще о падении или отсутствии интереса к лекциям. На фабрике Волотина (в Лефортовском районе) рабочие определенно ничего и никого не хотят слышать, угрожая, что «недопустят на фабрику никаких посторонних лиц, ни агитаторов, ни лекторов». Причины такого отношения к лекциям мы в свое время коснемся.

Гораздо большим успехом пользуются у рабочих концерты, особенно спектакли. Они отмечены в 35-ти предприятиях. Обычно концерты и спектакли устраиваются в помещении фабричных клубов, но при некоторых предприятиях имеются театры, существующие отдельно от клуба и совсем без него (фабр. Циндель, зав. Гужона); в других, где нет ни театра, ни клуба, для устройства спектаклей и концертов используются помещения столовой.

На концертах почти всегда выступают приглашенные через ОПО или другие организации («протекты», ЦГА) артисты, спектакли же устраиваются часто и собственными силами. К сожалению, обследование не дало никакого почти материала по репертуару рабочего театра. В одном только случае отмечена преобладающая роль в нем пьес водевильного характера (отчет Пятицкого подрабона), а в другом попытка ставить серьезные вещи (1-й Госуд. Электротехнический завод ставит собственными силами «На дне»).

Интерес рабочих к концертам и спектаклям очень велик: посещаемость их в несколько раз превышает посещаемость лекций и зависит, главным образом, от вместительности помещения, всегда переполнено. Однако, в нескольких случаях анкета отметила и в этой области упадок интереса. На пуговичной фабрике (в Лефортове) получено любопытное сведение, что «теперь концерты и спектакли на фабрике посещают одни мальчишки».

Клуб—обычное сосредоточение всех видов культурной работы. Лекции, спектакли и концерты по большей части и устраиваются только в том случае, когда имеется клуб.

Однако, сейчас нас интересуют другие проявления клубной жизни. Клубная работа принципиально отличается от всех разобранных видов широкой культурно-просветительной деятельности, как работа творческая. Основа клубной жизни—это самостоятельность его членов, входящих в нее органы управления клубом, самостоятельно обслуживающих его нужды, развивающих в его научных и художественных кружках углубленную культурно-творческую работу. Все начинания клуба должны быть проникнуты этим духом самостоятельности, из него возникать и его воспитывать.

Однако, фабричные клубы совсем не отвечают такому назначению. В большинстве клубов самостоятельность их членов, абсолютно или в чем не проявляется. Даже внешняя организация клубной жизни, «управление делами клуба» организовано обычно не на началах самоопределения, а чисто бюрократически. Из 9 Замоскворецких заводских клубов только один имеет выборное правление, в 3-х клубах оно назначено (самостоятельно фабрично-заводские комитеты или совместно с коммунистической ячейкой), в 2-х—правление заменяет стилизованный орган—заведующий, выбранный на общем собрании всех рабочих, в остальных случаях не создано никакого своего управления клубом и он непосредственно подконтролен фабрично-заводскому комитету. Самообслуживания нужд клуба нигде почти нет. При многих клубах имеются различ-

ные кружки. Всего обследование насчитало их: 16—драматических, 16—музыкальных и хоровых, 2 спортивных и 1 литературный, но организовались они чисто-кустарным образом, никакой систематической работы в них не ведется и чаще всего они бездействуют, собирая по временам свои силы для устройства спектакля или вечера, чтоб потом опять разойтись. Очень легкие кружки такого рода распадаются. В анкетных есть сведения о 10-ти прекративших свое существование кружках.

Таким образом, клубы совсем не выполняют своей культурно-творческой миссии и являются только помещениями, где устраиваются спектакли, концерты и лекции. По большей части, клуб и состоит из одной только большой комнаты со сценой, служебными и театральным залом и столовой и аудиторией. Нужно отметить, что выдающуюся роль в жизни клуба играют заботы по устройству и снабжению клубной столовой. Во многих случаях, повидимому, заводские клубы и организовываются с единственной целью получить для них затем продукты из Отд. Общественного Питания.

Такова картина культурно-просветительной работы Московских фабрично-заводских организаций.

Вот ее цифровое выражение:

Где ведется культурная работа	Библиотеки свои и переносные	Обследованные предприятия где орг. низованы							
		Школы грамоты	Курсы	Чтение лекций	Конспекты	Клубы	Кружки драм.	Кружки муз. и хор.	Прочие кружки
79	65	11	2	37	3	16	16	16	3

Но мы знаем больше, чем говорят эти цифры: знаем, что библиотеки не скомбинированы и не упорядочены, что школы грамоты и курсы с трудом налаживают свою работу, что лекции перестают собирать публику, что клубы не ведут никакой работы, лишены какой-либо организации, пустуют и знают одно только оживление—вокруг закусочного стола. Где причины такой ненадежности, хаотичности, непродуктивности культурных начинаний?

Все предприятия выдвинули в общем одни и те же причины, тормозившие культурную работу: огромный упадок энергии и поглощение ее острой заботой о хлебе насущном. Для просветительной работы часто не остается ни сил, ни охоты. Такова иная сторона отказа рабочих на одной Лефортовской фабрике слушать лекции, а

которых мы уже упоминали вообще. В Лефортовском районе продовольственный кризис определенно губит все культурные начинания. Работы требуют хлеба; клубы открываются в надежде получить через них питание (фабр. Рихарда, Петрова и др.), с другой стороны, часто закрываются, лишь только отпадают продовольственные возможности, связанные с их существованием, и превращаются в обычные фабричные столовые, (фабр. Банатер, фабр. Мусси, фабр. Пасова). В других районах, впрочем, эта тенденция менее заметна. Затем почти все предприятия указывают на неумение их работников самостоятельно поставить дело и на отсутствие какой-либо поддержки из центра. Лучшие, наиболее сознательные и активные элементы рабочей массы отвлечены в партию или отправлены на фронт. Оставшимся не по силам наладить культурную работу. Центр никакой инструкторской помощи не дает, присылает лишь артистов, лекторов, агитаторов. Нужда в опытных инструкторах-руководителях огромная. Буквально все предприятия, где ведется культурная работа и интерес к ней не остыл, просят у центра организационной помощи; большинство в деле общей постановки работы, некоторые для устройства и ведения каких-либо определенных занятий (кружков, курсов, школ грамоты).

Некоторые предприятия (всего 9) указывают на отсутствие подходящих помещений. Но по существу это препятствие лишь побочное.

Однако, несмотря на общность действия этих условий, тормозящих работу, картина культурной деятельности не во всех районах одинакова.

Наиболее безотрадное впечатление производит Лефортовский и Сущевско-Марьинский районы. Районы же: Замоскворецкий, Рогожско-Симоновский, Пресненский и часть Басманный, и менее Сыромятинский, составляют группу с более развитой культурно-просветительской работой. Другая часть Басманный района, обращенная к Лефортову и по характеру своей культурной жизни, близка к нему.

Приведенная в начале этой главы таблица развития культурно-просветительской жизни по районам дает возможность провести определенную грань между двумя намеченными группами. В то время, как в Лефортовском районе культурная работа ведется на 46,1% всех предприятий, а клубы имеются только на 1,1%, а в Сущевско-Марьинском, предприятия разноразлично культурную деятельность, составляя 3,9%, а имеющие клуб 18,7% общего их числа, для районов другой группы, соответствующие процентные отношения будут: для Рогожско-Симо-

новского: 65% и 35%, для Замоскворечья—71,8% и 28,2%, для Пресни—80% и 50%. Но эти данные слишком общи и поэтому мало говорят.

Для более детального сравнения двух групп, возьмем данные по двум только районам с почти одинаковым количеством предприятий, ведущих культурную работу и относящихся к разным группам, именно по районам Рогожско-Симоновскому и Лефортовскому.

Районы.	Предприятия где организованы							
	Предприятия, где ведется культурная работа	Клубы	Благот.	К. с. ш.	Школы, грамот.	Лекции.	Клубы и сект.	Кружки
Рогожско-Симоновск	13	11	3	3	8	9	7	4
Лефортовский.	12	0	—	1	3	3	3	—

Эта таблица гораздо конкретнее вскрывает различие в широте и интенсивности культурной работы в районах разных групп. Однако, и она не исчерпывает вопроса.

Для Лефортовского и сходного его условия Сущевско-Марьинского районов, наиболее характерен не сам по себе весьма низкий уровень их просветительской работы, а вполне определенный регрессивный уклон ее дальнейшего развития. Мы уже говорили о полном исчезновении всякого интереса к культурным начинаниям у Лефортовских рабочих. В районе 3 закрытых клуба, одна прекратившая свое существование школа грамоты, три предприятия, где прекратилось чтение лекций. В Сущевско-Марьинском районе мы также встречаемся с закрывшимися клубами (фабр. Кушнерова, Листа) и с прекратившимися лекциями.

Что касается до районов: Рогожского, Замоскворецкого, Пресненского и Сыромятинского, то там тоже можно отметить и упадок интереса к лекциям и малую интенсивность клубных занятий, но почти нигде это не приводит к их полному прекращению. Наоборот, несмотря на всю тяжесть переживаемого времени, стремление к знанию в этих районах крепко и живуче, желание сохранить и развить все культурные начинания, является всеобщим. Здесь большинство предприятий вынуждают на первый план, как причину неактивности работы не продовольственные затруднения, а отсутствие руководителей, и высказывают уверенность, что с улучшением дела у них быстро пойдет на ход. Эту уверенность в общем разделяют и курсанты, производившие обследование. «Опытные

«организаторы могли бы наладить работу» (отчет о работе в Замоскворецком). В отчете о Симоновском подрайоне находим: «как же сильней продовольственный кризис, все же он меньше отражается на творчестве масс, чем отсутствие руководителей и т. д.

Однако, наиболее интересным в жизни этих районов является стремление некоторых групп рабочих наладить культурно-просветительскую работу помимо центра и его инструкторов, а самостоятельно, путем взаимного объединения в районные и подрайонные организации. Фабрично-заводской тип организации культурно-просветительской деятельности, закрепляя распыленные по отдельным предприятиям немногочисленные силы активных работников, тем самым часто лишает эти силы всякого действительного значения. Между тем, рабочие в общем крепко держатся за свои обособленные заводские библиотеки, клубы и школы, как в силу особенностей своей психологии, так и потому, что пользование своими заводскими библиотеками, клубами и школами для них удобнее: не нужно далеко ходить—чувствовать себя там совсем как дома.

Весьма рельефно выступает тенденция отказываться от фабрично-заводской замкнутости культурно-просветительских организаций в Симовне. Рабочий с зав. «Динамо», приветствуя предполагаемое открытие в Симовне Пролеткульт районного клуба, сказал: «Что мы будем на каждом заводе организовывать клубы, студии, кружки, когда лучше организовать один клуб на весь район и всем вместе работать» (отчет с зав. «Динамо») — и таково же мнение широких масс Симоновских рабочих. В других районах объединения рабочих разных фабрик в общие клубы — совершившийся факт. В Рогожском районе клуб при зав. «Дангавен и Кайзер» реорганизовывался недавно в подрайонный и объединяет сейчас в себе рабочих пяти смежных фабрик. В Замоскворецком такое подрайонное значение имеет клуб при фаб. Жако, сосредотачивающей в себе культурно-просветительскую работу всех (семи) смежных предприятий. Но наиболее интересны Басманные клубные объединения. Все предприятия, расположенные в Сырмятинских и прилегающих улицах, группируются в своей работе вокруг двух культурно-просветительских центров: подрайонного клуба им. Каляева и клуба при Невско-Стеариновом заводе. Первый из них объединяет пять промышленных предприятий, наиболее крупное из которых — фаб. «Манс». Объединение произошло 1-го мая 1919 г., причем органы культурно-просветительской деятельности отдельных фабрично-заводских единиц потеряли свое самостоятельное значение.... Непосредственная

подрайонного объединения исходит от дома «Кебечей Коммуны», члены которой и являются наиболее активными во всей организационной работе. . . . Никаких систематических инструкций от каких-либо центров клуб не получает» (из отчета о 3-й Басманной группе). Другой культурный центр района, клуб при Невско-Стеариновом заводе объединяет в своей работе рабочих семи предприятий, расположенных по Салтыковскому пер. и около Курского вокзала.

Опыт Басманных клубов особенно интересен потому, что он наглядно показал, как много может выиграть культурная работа пролетариата, при условии объединения в ней рабочих разных предприятий.

Это — единственные рабочие клубы из всех подвзвешенных обследованию, которые отвечают своему истинному культурно-творческому назначению. Клуб Каляева пока еще не развернул своей деятельности вполне и сейчас нельзя еще сказать во что она выльется. Но вот описание работы клуба при Невско-Стеариновом заводе. Клуб не получает никаких субсидий и не имеет никаких постоянных финансовых средств. Все, чем клуб оборудован, сооружено трудами его членов. Спектакли устраиваются в клубе исключительно своими силами, вся нужная к ним обстановка собирается всякий раз по квартирам рабочих членов клуба. Строго в среде членов проводится трудовая повинность, давшая, между прочим, возможность устроить при клубе площадку для спорта и гимнастики. Вообще работа клуба расширяется и здесь можно определенно рассчитывать на большие достижения (из того же отчета). Источники этой чрезвычайно дружной и оживленной работы — в объединении в клубе широких рабочих кругов и активное отношение их к клубной работе.

В чем же причины столь резкого отличия в характере работ Лефортовского и Сущево-Марьинского районов с одной стороны, и районов, только что рассмотренных, с другой? Во-первых — постепенное угасание культурной деятельности, во-вторых — несмотря на естественную усталость, поиски новых путей культурного строительства.

Районы: Замоскворецкий и Рогожско-Симонский, Сырмятинский и отчасти Пресня с давнего времени являются местом сосредоточения московской крупной индустрии. Почти вся металлургическая и металлургическая промышленность сосредоточена в них. Там же находятся и наиболее крупные предприятия других отраслей промышленности: (Даниловская, Прохоровская мануфактуры, Никольск, «Наставщик», «Манс»). В Сущево-Марьинском районе и в Лефортове пре-

обладающий тип предприятий—средние и мелкие.

Между тем, рабочие крупных предприятий и, прежде всего, рабочие металлисты, имеющие дело с наиболее сложным и грандиозным производством, всегда являлись наиболее сознательными и активными элементами пролетариата и всегда в их среде культурно-просветительные начинания встречали наилучшие условия для своего развития. Особенно резко выделялись предприятия этой отрасли промышленности в последнее время промышленной разрухи. Металлургическая промышленность пострадала от нее меньше, чем другие отрасли производства. Она сохранилась и ведет интенсивную работу. Конечно, при таких условиях культурно-просветительная работа на фабриках не может не замедлять, это мы и видим в Лесфортове и в Марьине.

Этим мы заканчиваем свой очерк культурно-просветительной деятельности рабочих организа-

ций гор. Москвы на основании данных, добытых анкетным обследованием их. Приходится сожалеть, что не представляется возможности дополнить его описанием деятельности центральных организаций народного и рабочего просвещения (ОНО, МПРК). В заключение, мы должны еще раз подчеркнуть, что и те сведения, которыми оперировали мы, тоже ни в какой мере не могут считаться ни полными, ни точными и что поэтому картина, нарисованная нами, имеет характер первого, чернового наброска, нуждающегося во многих и значительных поправках.

Анкетное обследование, предпринятое Прометкультом, не что иное, как первая разведка в области культурной деятельности рабочих организаций, расширяющая почву для более планомерных и тщательных изысканий. Дело этих последних довершить значатую Прометкультом чрезвычайно важную работу.

Доклад в Театральной Секции 2-й общегородской конференции Культурно-Просветительных организаций.

Всякое искусство есть в конце-концов оформленные желания творящего. Желание творящего художника есть основная база, основное условие формы данного художественного произведения. Желание определяет и содержание формы. Все желания художника-артиста, рождаясь в нем, определяются его бытием, тем запасом воспринятых впечатлений и ощущений, которыми он располагает как материалом, накопленным в процессе жизненных взаимоотношений. Этот комплекс ощущений в значительной своей части относится к общественным взаимоотношениям, принимая форму того, что мы называем классовой психологией. Таким образом творческое желание художника в самых побуждениях к творчеству и в его процессе оформления фатально выявляет классовый интерес. Это, равным образом относясь ко всем видам существующих искусств, в особенности должно быть отмечено по отношению к искусству театра, которое ярче других искусств выражает классовую сущность искусства. Буржуазия путем целого ряда контрольных учреждений (цензуры, театральных традиций, рекламы, конкуренции) направляла «свободное» творчество артиста по желаемому ей руслу, а с революционерами театра она расправлялась просто, оказывая давление на театральную кассу, этот поистине единственно живой источник буржуазного театра. (Пример: Шовинистическая вакханалия в начале войны изгнала со сцены русских театров все произведения немцев-драматургов). Талантливые единичные представители искусства театра задохнулись в этой атмосфере гнета капитализма, в этой зависимости от антрепренера-предпринимателя, от купленных рецензентов, от театральной кассы и их искусство носит на себе страдальческий стечок. Так, Крэг мечтает об уничтожении театра живого актера и о замене его театром марионеток, покой и бездушность которых в лучшей мере могут воплотить идею смерти единственно

великого содержания искусства театра. Сублимирующий мечтает о монастыре—коммуне, куда удалялись бы актеры для работы, углубленной в свое искусство вдали от шума и пелестей окружающей жизни, куда со всех сторон стекались бы полоумники как на священное действо очищающего душу. Дальше от жизни! От жизни, направляемой биржей, спекуляцией, театральной кассой. И совершенно понятно, что они провозгласили принцип: искусство для искусства, ибо в окружающей жизни не находили они себе отклика, не находили нужной опоры... Они, непринятые, они, отвергаемые и большею частью влачившие жалкое существование, много сделали для искусства театра и вот они то главным образом и создали ту технику обработки сценического материала, говоря более обще, прогрессивную современную театральную культуру. Изучая эту технику, эту культуру, мы убеждаемся, что самое ценное в ней это та простая истина, что сущность театрального искусства есть оформление желания. Принимая это за основу, можно с уверенностью сказать, что найти форму пролетарского театра может только сам рабочий класс в процессе исканий, ибо искусство есть всегда движение динамичность, а не покой, не статика. Пролетарская революция поставила перед пролетариатом ряд задач колоссального масштаба; главное его внимание направлено, конечно, в сторону общественного строительства, на новых коммунистических началах, но несмотря на огромное количество очередных неотложных задач, сам рабочий класс, как только сбросил с себя иго капиталистического гнета, как только почувствовал он себя освобожденным, сейчас же приступил и к строительству своей культуры, ибо в ней он чувствует свою громадную силу. Так и в строительстве нового театра. То поистине огромное количество драматических любительских кружков, рождающихся чуть ли не при каждом заво-

де, при каждой фабрике, при профессиональных союзах, ясно показывает нам волю рабочего класса к созданию своего театра. И многие из этих самостоятельно возникших кружков носят на себе характер серьезной и вдумчивой работы, отношение их членов к своему делу исключительное. Часто они не хотят только играть, т.-е. просто «удивлять своим искусством свет», они хотят создавать художественные произведения искусства театра. Они самостоятельно, вразброд, хватаются за первого попавшегося сценического деятеля, тянут его в свою среду, обеспечивают материально, желая от него научиться. И вот тут то часто и гибнет их огонь творческих желаний, ибо в большинстве случаев к ним попадали актеры-неудачники, не получившие ангажементов на актерской бирже, попавшие на провинциальную сцену недоучившиеся гимназисты—они становились растителями этих нежных ростков нового искусства... Эти руководители с искусством театра ничего общего не имели, эти безработные дилетанты, дорожа часто очень хорошим заработком, прививали рабочим самого плохонного вида ремесло театрального представления. И сами рабочие тяготелись этим, классовый инстинкт подсказывал им, что делают они что-то не то, что то не так... А некоторые единицы из этих кружков, опыненные аплодисментами невзыскательной публики, мнили себя уже Шалыпинными и становились такими же самой плохой руки дилетантами, какими были их горе-режиссеры. Но здесь я должен отметить, что особенно характерно, что там где по счастью кружок принужден был действовать самостоятельно, главным образом из-за отдаленности района, там он носил характер углубленный и серьезной работы. Это стихийное движение должно быть организовано. Пролеткульт, как классовая организация, не мог пройти мимо этих творческих попыток рабочих-любителей и поставил себе задачей сзвать из этих разбросанных по любительским кружкам творческих сил, мастеров искусства Пролетарского Театра. ТЕО Пролеткульта приступил к организации районных драматических студий, где бы рабочие могли прежде всего научиться ту технику сценического мастерства, которая досталась превозвешникам грядущего театра в наследство от старого мира. В эти районные студии стягивались силы, главным и почти исключительно образом, из уже существующих кружков при фабриках и заводах. Такая студия стала центром театральной жизни района. При самой организации подобной студии в основу брались один из существовавших ранее рабочих любительских кружков. Такая студия является первой ступенью к практическому осуществлению основания

Пролетарского Театра. Доверие и интерес, с которым стесались рабочие к организации подобных студий ТЕО Пролеткульта, показывает хотя бы тот факт, что за полтора месяца существования ТЕО организовано 11 студий в разных районах города Москвы, а теперь мы имеем 17 студий, из которых добрая половина делится на старшую и младшую. И сейчас мы постоянно получаем заявления с просьбой, часто с категорическим требованием, организовать новые студии. И сожалению, недостаток хороших инструкторских и преподавательских сил не дает нам возможности удовлетворить эти многочисленные заявления и мы принуждены предлагать т. т. рабочим вступать в уже организованные студии. В деле создания районных драматических студий мы встретились с решительным протестом против этих студий со стороны пристроившихся в кружках провинциальных актеров, успевших для крепости записаться в Коммунистическую партию, пытаясь этим упрочить свой авторитет и свое тепленькое местечко. Кроме того, своеобразный патриотизм районных культурно-просветительных организаций, желавших взять на себя руководство этими студиями, препятствовал делу организации студий. Наконец, своеобразная конкуренция профессиональных культурно-просветительных организаций, пытавшихся оттянуть лучшие инструкторские силы к себе из рядов работников Пролеткульта, предлагая им большее материальное вознаграждение и часто продовольственный паек—все это мешало и растратывало нашу работу, не давало ей возможности развернуться так, как хотел и мог бы ТЕО Пролеткульта. Но не смотря на эти и целый ряд других условий в нашей работе, районные студии неуклонно ведут свои занятия по усвоению техники современного театра, обращая сугубое внимание на ее пролетарскую критику. Районная студия становится передовым стридом в борьбе против дилетантизма буржуазного театра, оказывая свое влияние на все любительские кружки при фабриках и заводах данного района.

Но работа только познавательная, т. е. изучение Театральной Культуры данного времени, работа над выработкой своего актерского аппарата, работа над внешней и внутренней техникой, конечно, каким образом не может на этом остановиться. Вся эта техника только дает рабочему необходимые технические сведения, нужные ему для творчества, а вот это последнее и должно быть конечной целью студийных занятий. Вторую ступенью для практического осуществления Пролетарского Театра должны явиться творческие лаборатории, Центральные Драматические Студии Пролеткульта, где рабочим была бы дана вся

возможность производить опыты и искания театральных форм, соответствующих пролетарской психике и новому содержанию. К организации такой Центральной Студии, при Тео Пролеткульта, пока одной, уже приступлено в настоящее время. Ее студиицы, кроме работ по дальнейшему усвоению театральной техники, уже должны приступить к творческой работе. Студия эта будет обслуживаться первоклассными техниками-инструкторами. При ней организуются буфеторская, декоративная, электротехническая, гримерная мастерские, где студиицы будут изучать в процессе возникновения определенных задач и обстановочно-декоративную сторону театра. Кроме того в этой студии будут введены занятия по следующим общественным вопросам: 1) политическая экономия, 2) рабочее движение и развитие научного социализма, 3) конституция Советской Республики в связи с мирным рабочим движением. Кроме того предполагается вести постоянные беседы о театре, в которых бы освещались вопросы теоретические; знакомство с историей культурных форм, история театра, история литературы, история живописи и скульптуры, история музыки, естественно-научные занятия. Необходимость в организации такой студии ясно сознается и самими студиицами, о чем свидетельствует резолюция общего собрания учащихся: «Общее собрание студиицев драматических студий Театрального Отдела Московского Пролеткульта, сознавая всю ответственность задачи создания Пролетарского театра, находит, что дальнейшее продолжение занятий в чисто школьном масштабе не достаточно и категорически высказывается за создание Центральной Студии, где лучшие силы из всех студий, находясь на государственных стипендиях могли бы всецело посвятить себя работе в области Пролетарского Театрального Творчества».

Центральная Студия выделит из себя мастеров театрального искусства, которые и будут основателями первого творческого коллектива Пролетарского театра.

Теперь перейдем к внутренней жизни районных студий и прежде всего познакомимся с методами наших занятий и с предметами, в них изучающимися. Все эти предметы прежде всего должны критически оцениваться пролетарским сознанием. Кроме детального обсуждения и практического опыта необходимо поставить учащегося в зависимость от всего коллектива данной районной студии. Большинство студий делятся теперь на старшие и младшие группы, такое деление вызвано ветулением в районные студии все новых и новых рабочих. Занятия ведутся по следующей программе:

В младшей группе.	В неделю.	В старшей группе.	В неделю.
1) Сценические упражнения (работа актера над собой, внутренняя актерская техника импровизация).	6 ч.	1) Сценические упражнения повышенного типа (работа актера над ролью и пьесой, импровизация, этюды)	6 ч.
2) Декламация (искусство выразительного чтения художественных произведений).	4 "	2) Дикция	2 "
3) Дикция (искусство правильного и образного произнесения звуков, слогов, фраз).	4 "	3) Правила худож. чтения	2 "
4) Пластика (искусство владеть своим телом, сделать его гибким проводником внутренних эмоций)	4 "	4) Пластика: а) ритмика б) гимнастика	2 "
а) ритмика	2 "	5) Грим	2 "
б) гимнастика	2 "	6) Постановка голоса	2 "
5) Постановка голоса, преследующая задачу развить до максимального голосовые средства студийца.	2 "	7) Декоративное искусство	2 "
6) Лекции по истории литературы	2 "	8) Лекции по истории театра	2 "
7) Лекции по общественным вопросам	2 "	9) Лекции по общественным вопросам	2 "
Итого	24 ч.	Итого	24 ч.

Я уже упоминал в начале моего доклада, что основным материалом актерского творчества является запас его личных впечатлений от окружающей среды. Отсюда основным принципом художественности произведения является искренность художника. Всякая навязанная другими форма сковывает волю творца, вредит выявлению оригинальных художественных произведений. В школьной студийной работе мы пытаемся создать такие условия, при которых искренне выявленные впечатления учащегося в студиях были бы нашей главной задачей. И тут в первую очередь важен подбор инструкторских и преподавательских сил, которым бы были ближе интересы и чаяния пролетариата в его исканиях путей к своему классовому театру. Путем отбора мы должны организовать ядро таких работников Тео Пролеткульта, которые оказывали бы свое авторитетное влияние и на так называемых «специалистов» в кавычках, которыми мы принуждены пользоваться сейчас из-за недостатка нужных преподавательских сил. И в деле организации преподавательского кадра нами предприняты шаги. При Тео организован художественный Совет, в который входят все преподаватели и староста районных студий. Совет собирающийся

еженедельно, закрепляет весь опыт районной работы, пытается намечать и разрешать педагогические проблемы, выдвинутые совершенно своеобразными, отличными от ранее существовавших казенных и частных драматических школ, задачами Тео Пролеткульта. Мы пытаемся осуществить коллективное творчество, которое отнюдь не понимается нами как массовое действо, а как процесс коллективной работы, где каждый член данного творческого коллектива являлся бы участником создания художественного произведения, хотя действовать будет только один индивид. Усвоение пролетарским актером театральной техники ведется в процессе творческой работы по мере возникновения определенных заданий; по этому принципу строятся и занятия в мастерских. Так, например, студии не вообще изучают как делаются парики, а по мере надобности взяв делать парик нужный ему для определенного образа; не вообще изучают костюм, а делают себе определенный костюм, необходимый ему для более яркого выражения того образа, который он сам и весь творческий коллектив наметил в процессе работы над данной пьесой, инсценировкой, импровизацией. На этих работах студии учатся не только технике, но он творчески ее перерабатывает, изменяя и дополняя то, что может служить осуществлению творческой задачи. Особенно важно и именно актеру-рабочему наиболее полно выявиться в сценических образах, оформить свою классовую сущность. Поэтому инструктор и весь коллектив студии должен очень заботливо и бережно относиться к самовыявлению еще неопытного, еще еле-еле нащупывающего форму пролетарского актера. И нужно дело поставить так, чтобы это самовыявление было осуществлено в полной мере и в создании внутреннего рисунка сценического образа, и во всей его внешности, включая сюда и грим, и костюм, и декорации. К внешности нужно подходить от внутреннего содержания, внешность должна служить дополнением внутреннего рисунка роли и содержания произведения.

Особенно остро стоит вопрос с репертуаром. Новых художественных пьес соответствующих

пролетарской психике нет. Мы принуждены в наших работах пользоваться старым репертуаром, выбирая из него все носящее на себе печать художественности, все бодрое, все говущее в жизни и борьбе. В этом отношении богатый материал дает нам так называемое народное творчество. В поисках репертуара мы обратились и к литературным и поэтическим произведениям и инсценировали их совместными усилиями инструкторов и студийцев. Так нами были инсценированы два стихотворения Верхарна: «Восстание» и «Двушка на перекрестке», инсценированы рассказы Чехова: «Злоумышленник», «Воры», сейчас рождская студия занята инсценировкой русской сказки «Шемякин Суд». Из пьес работающих в студиях отмечу почти готовую работу Басманной студии: пьесу «На дне» М. Горького, «Снегурочку» Островского, начатую в Суцевской Марининской студии, «Ганнеле» в Симоновской студии. По условиям чисто технического свойства и главным образом из-за отсутствия у Тео Пролеткульта своего театра эти пьесы не могли еще быть показаны. За создание репертуара Пролетарского Театра должен взяться сам актер и развивая работы над импровизациями, мы надеемся что он родится в горниле творчества драматических студий Пролеткульта. Заканчивая свой доклад я должен обратить внимание секции на те, уже частые отмеченные мною, ненормальные условия нашей работы, которые препятствуют успешной организации Пролетарского Театра. Первое—отсутствие своего театра. Тео Пролеткульта, как организация классовой, непременно должно быть предоставлено театральное помещение. Второе—Пролеткульту в целях концентрации и объединения работ, должна быть поручена организация всех пролетарских драматических кружков и студий, находящихся сейчас в ведении различных культурно-просветительных организаций, ибо от этого объединения выиграет дело создания Пролетарского театра, ибо организационный опыт не будет растрачен, а будет собран и концентрирован только тогда в полной мере он будет иметь возможность стать достоянием широких масс.

Вал. Смышляев.

Конструкция Отделов М. Пролеткульта.

Для более плодотворной деятельности по проведению в жизнь идей Пролеткульта весь внутренний механизм его разделен на Отделы, в которых, под наблюдением опытных руководителей идет творческая работа в различных областях науки и искусства.

До сих пор при М. Пролеткульте организованы следующие отделы: литературно-издательский, театальный, музыкальный, изобразительных искусств, клубный и хозяйственный. Все отделы сконструированы по одному плану:

1. Во главе каждого Отдела стоит **Заведующий Отделом**, назначаемый Президиумом Пролеткульта.

2. При Отделе организуется **Коллегия** из 5 человек в составе Заведующего Отделом, Заведующих секциями и представителей от инструкторов, преподавателей и студийцев.

3. Коллегия выделяет из себя **Президиум** в составе 3-х лиц с Заведующим в качестве председателя.

4. Коллегия, все инструктора, преподаватели и старосты студий образуют **Совет отдела**.

Исполнительное Бюро Пролеткульта прикомандировывает в каждый Отдел одного из своих членов, который входит во все органы Отдела с правом решающего голоса.

Состав Коллегии и Президиума Отдела утверждаются Президиумом Пролеткульта.

Заведующий Отделом является администратором Отдела и ведет всю работу на основании директив Испол. Бюро. Будущим руководителем работы Отдела в целом, он стоит в непосредственных сношениях по всем делам Отдела с Исполнительным Бюро и отвечает перед ним за всю работу Отдела. На обязанности Президиума Отдела лежит ведение всей его текущей работы, и выполнение распоряжений Исполнительного Бюро и постановлений Коллегии Отдела.

Президиум заседает не менее одного раза в неделю, ведет протоколы этих заседаний, докладывая о наиболее важных решениях Коллегии Отдела, которая утверждает таковые. В случае

несогласия Коллегии Отдела с постановлениями Президиума, по какому-либо вопросу, окончательное их решение передается в Исполнительное Бюро Пролеткульта, которое вообще утверждает все протоколы Президиума. Без утверждения Исполнительного Бюро решения как Президиума так и Коллегии Отдела силы не имеют. Коллегия руководит общей работой Отдела, направляя и регулируя ее в духе и смысле общей политики Пролеткульта.

Компетенции Коллегии подлежат все общеорганизационные вопросы Отдела и его Учреждений, наблюдение и контроль за всей работой, обсуждение и составление смет расходов, направление и контроль хозяйственной жизни Отдела, забота о тесной связи данного Отдела с другими отделами Пролеткульта.

Заседания Коллегии происходят не менее раза в неделю. Протоколы этих заседаний утверждаются Исполнительным Бюро.

Коллегия имеет право приглашать на свои заседания необходимых ей специалистов и сведущих лиц.

Работа Отдела распадается на секции, во главе которых стоят заведующие, избираемые Коллегией и утверждаемые Исполнительным Бюро.

Заведующие секциями ответственны за свою работу перед Коллегией. На обязанности их лежит исполнение всех постановлений Коллегии и Президиума Отдела. Они организуют и направляют всю работу, каждый своей секции и периодически делают об этом доклады Коллегии или Президиуму. На их обязанности, совместно с инструкторами и старостами студий лежит установление внутреннего распорядка жизни студий и направления всей работы в них в духе общих директив Отдела.

Они же наблюдают за ходом работ в студиях и за исполнением инструкторами возложенных на них обязанностей. Кроме того, заведующие секциями вырабатывают проекты правил, инструкций и проч., и вообще ведают всем внутренним распорядком каждый по своей секции.

Для ведения общего делопроизводства при каждом Отделе организован секретариат во главе с секретарем, который избирается Коллегией и утверждается Исполнительным Бюро. В обязанности секретари входят: а) ведение протоколов заседаний и постановлений Коллегии и Президиума Отдела и направление их к исполнению; б) инструктирование секретарской части секции, постановка ее работы и наблюдение за правильным ходом ее; в) прием посетителей по делам Отдела и сообщение им просимых сведений; г) общее наблюдение за делопроизводством Отдела и за недопущением в нем канцелярской волокиты и излишнего бюрократизма.

Периодически секретарь делает доклады о своей деятельности и о положении дел в Отделе Президиуму или Коллегии Отдела.

Каждая секция имеет своего секретаря, деятельность и обязанности которого те же, что и секретари Отдела, лишь в меньшем масштабе.

Клубный Отдел.

Применительно к общему плану конструкторских Отделов организован и Клубный Отдел М. Пролеткульта.

Руководящим органом его, ответственным за всю работу, является Коллегия из 5 лиц в составе:

Заведующей Отделом (А. А. Долонова).

Представ. лекторской секции (С. С. Бривцов).

Представ. репертуар. секции (В. Н. Арватов).

Представ. от инструкторов (Г. Л. Гинзбург).

Представ. от Исп. Бюро (Л. Н. Камарская).

Члены Коллегии разделяют между собою заведывание отдельными вопросами жизни Отдела.

Заседания Коллегии происходят не менее одного раза в неделю. Все дела решаются простым большинством голосов. Каждое заседание должно быть зафиксировано протоколом, утверждаемым Исполнительным Бюро.

При клубном Отделе организуется совещательный орган—Совет, в состав которого входят все члены Коллегии, члены Исполнительного Бюро, работающие в Клубном Отделе, все инструктора, секретари и представители Правлений районных и фабрично-заводских клубов, обслуживаемых Пролеткультом, а также представители крупных производственных объединений (проф. союзов) и представители Клубного Отдела Военного Комиссариата г. Москвы.

Совет имеет право констатации сведений лиц.

Задачей Совета является взаимная информация о положении клубного дела на местах и выяснение путем обмена мнениями как принципиаль-

ных вопросов, так и вопросов практической работы.

Районный Отдел Нар. Обр. имеет право присылать на заседания Совета своих представителей. Спорные вопросы между Советом и Коллегией вносятся на разрешение Исп. Бюро.

Присутствие на заседаниях Совета секретарей клубов и инструкторов обязательно.

Заседания Совета происходят не менее 2-х раз в месяц.

Клубный Отдел организует в районах рабочие клубы или берет на себя работу в клубах, уже существующих, для чего направляет в районы инструкторов, берет на себя в пределах смет расход по ремонту и оборудованию помещений под клуб и затем ставит всю культурно-творческую часть работы клуба—студии, кружки, лекции, концерты и спектакли силами пролеткультовцев.

Клубный Отдел предоставляет членам клуба полный простор для самостоятельности, оставляя за собой лишь общее руководство и наблюдение за ведением работы в духе Пролеткульта.

В случае, если линия поведения Клуба расходится с общим направлением Пролеткульта, за последним остается право созыва Общего Собрания членов клуба, для обсуждения спорного вопроса.

Если выяснится, что Собрание не на стороне Пролеткульта, последний, не закрывая клуба, прекращает в нем свою работу, в противном же случае производятся перевыборы правления. Инструктор Клубного Отдела, совместно с правлением клуба, направляет постоянную работу клуба и имеет право контроля над проведением в жизнь инструкторами-специалистами планов и методов работы, выработанных в центре.

Студии являются органом, подчиненным Правлению Клуба, которое в свою очередь руководствуется общими директивами, получаемыми от соответствующих отделов Пролеткульта. При первых шагах своей деятельности Клубный Отдел намечал организацию клубов районных, но эта идея, как показала зима 1918—19 гг., потерпела крах. Прежде всего, клуб, обслуживающий целый район, должен быть в центре его, т. е. территориально равно удален от всех фабрик и заводов, находящихся в районе. Отдаленность клуба при отсутствии средств передвижения является большим препятствием к посещаемости клуба рабочими.

Второй причиной неудачи с районными клубами является невозможность, при топливном кризисе, отапливать клубные помещения средствами Отдела, что лишает возможности вести там какую бы то ни было работу.

Так было, напр., с Замоскворецким районом. Поэтому идею о районных клубах пришлось бросить и перейти к мысли об организации фабрично-заводских и подрайонных клубов. Подрайонный клуб, обслуживает небольшой участок района, по возможности с несколькими, близко расположенными друг к другу, фабриками и заводами.

Этим совершенно уничтожается первое препятствие, т.-е. дальность расстояния, а в большинстве случаев, когда клуб в фабричном здании, то и второе—отсутствие топлива. Итак, наиболее практичным и удачным при настоящих условиях является фабрично-заводской клуб, помещающийся в здании какой-либо фабрики и обслуживающий ближайшие предприятия, удачным как в топливном отношении, так и в смысле удобства его посещения.

За истекающую зиму М. Пролеткульт успел организовать 4 клуба:

Сущевско-Марьинский, с 4-мя студиями—драматической, хоровой, музыкальной и изобразительных искусств.

Васманный—со студиями: драматической хоровой и изобразительных искусств.

Хамовнический—с драматической студией и клуб при б. фабр. Ильина—пока только с хоровой студией. На двух последних клубах придется остановиться несколько подробнее.

Клуб Хамовнического района открыт при фабрике Гюбнера в непосредственной близости от фабрики Гивартовского и Земпалатя. Открывая клуб на одной фабрике, вблизи двух других предприятий, Клубный Отдел надеялся, что работа здесь пойдет дружно, что в клуб и студии будут записываться рабочие всех трех фабрик, на что получено было согласие всех указанных фабрик. Но действительность разбила эти надежды: здесь пришлось столкнуться на ничем непобедимый эскаратизм. Рабочие фабрики Гивартовского не захотели работать в клубе и студии Гюбнеровцев. Вообще рабочие этих фабрик не проявили особого интереса к Пролеткульту и его идеям. Клуб и студии пустовали, работа шла вяло. Если прибавить, что работа в Земпалатке происходит вечером, от 3—10 ч., и что фабр. Гюбнера и Гивартовского работали также вечером, а теперь останавливаются, то ясно, что в клубе Гюбнера пока чисто пролеткультовской творческой работы поведать не удастся. Приходится думать об организации в Хамовническом районе другого клуба. Заданный момент инструктором этого района уже начаты переговоры об этом с рабочими Экспедиции Заготовления Госуд. Бумаг. Клуб при фабрике б. Ильина открыт 29 июня 1919 г. Клубная работа поставлена здесь хорошо и прочно.

Небольшая работа объясняется, как «молодостью клуба, так и летним временем его открытия, когда вообще вся работа из помещений переносится на свежий воздух, к тому же, открытие клуба совпало с закрытием студии на летние каникулы.

За зиму в клубах читались лекции, велись кружковые работы, ставились спектакли и концерты. Выработка программ концертов и их постановка лежит на обязанности выделенной из Клубного Отдела Репертуарной секции. До сих пор было выработано несколько образцовых программ, две революционных, две посвященные Гоголю и Пушкину, «Восточная», посвященная музыке востока, «Весенняя»—образа русских сказок и три программы для красноармейцев, выработанные Концертной Комиссией Музыкального Отдела с участием Репертуарной Секции. Исполнителями были, главным образом, студии и, кроме того, приглашенные лица. В общем и целом клубная жизнь шла вяло.

Разрешение рабочим ехать за продовольствием, когда чуть ли не вся сила рабочая Москва двинулась в Симбирскую губ., заставляло затянуть время открытия клубов и студий до конца сентября. Но М. Пролеткульт воспользовался относительной свободой летнего периода для подготовительной работы к осени.

Для того, чтобы иметь свой кадр надежных инструкторов при Пролеткульте были открыты трехмесячные инструкторские курсы с дополнительными двухнедельными агитационными курсами. Полный курс прослушали 60 человек. Одни из них раз'ехались по провинции для работы там в духе и principles Пролеткульт; другие—москвичи, вернулись в те предприятия, которые их командировали. Задачей их является налаживание культурно-просветительной работы при их предприятиях, третьи, именно стипендиаты Пролеткульт, после двухнедельного отпуска, начали уже работать в районах.

Броме организации Инструкторских Курсов, Клубный Отдел выполнил летом большую работу по анкетному обследованию культурно-просветительной деятельности фабрично-заводских районов. Обследование это было чрезвычайно интересным и дало много ценных данных, которыми Клубный Отдел воспользовался, намечая работу к осени.

В результате обследования, Клубный Отдел завязал связи с рабочими фабрик и заводов и приступил к организации следующих клубов.

В Симоновском районе—создана инициативная группа из представителей наших фабрик Симоновского подрайона, ведется запис в члены клуба, заканчивается ремонт помещения. Пред-

приняты шаги к получению лучшего в подрайоне помещения «Восточного О-ва». Созыв общего собрания и открытие клуба намечено между 15-20 сентября. В Рогожском районе остановились на фабрике Гужон, имея в виду, охватив несколько фабрик, организовать подрайонный клуб. Отсутствие более или менее подходящего помещения вынуждает снять беженский, деревянный барак, приспособление которого (главным образом печное), вызовет затраты по ремонту не менее 100,000 руб.

Лефортовский район—приступим к организации клуба при районном союзе молодежи и подаем заявление в Районный Совет о переходе к нам Благушинского Клуба М. Ц. Р. К.

По постановлению Испол. Бюро Пролеткульту решено студийные клубы не открывать, существующие уже студии перевести во вновь открываемые клубы. В связи с этим, прежний состав студийцев при возобновлении после перерыва работ будет перерегистрирован при участии клубных инструкторов и правлений клубов.

Международное бюро пролеткульта.

Во время II Конгресса III Интернационала, после частных совещаний с делегатами отдельных стран и официальных совместных заседаний было организовано Временное Бюро Пролеткульта.

В него вошли представители следующих стран: Мак Лейн, Квельч (Англия), Лефевр (Франция), Герцог, Гартель (Германия), Томани (Австрия), Бомбаччи (Италия), Вар-Ван Веретрастен (Бельгия), Зибер Дроз, Бриггольф (Швейцария), Джон Рид (Америка), А. Луначарский, В. Полянский (Россия), Лангсет (Норвегия).

Бюро избрало Исполнительный Комитет из семи членов: А. Луначарский (председатель), В. Полянский (Секретарь), Мак-Лейн (Англия), Лефевр (Франция), Герцог (Германия), Бомбаччи (Италия), Эмбер Дроз (Швейцария).

По организационному вопросу собравшиеся представители вынесли резолюцию: „По предложению Центрального Комитета Всероссийского Совета Пролеткульта, мы обсудили великую проблему борьбы за пролетарскую культуру и решили создать Временное Международное Бюро Пролеткульта.“

Первой задачей Бюро будет распространение принципов пролетарской культуры, создание организаций Пролеткульта во всех странах и подготовка Всемирного Конгресса Пролеткульта.

Международное Бюро Пролеткульта приняло обращение к рабочим всех стран, под заглавием: „Братьям-пролетариям всех стран“.

„Пролетарии всех стран, соединяйтесь“.

Братьям-пролетариям всех стран.

Пролетариат захватывает власть не ради ее самой. Наоборот, его конечная цель — уничтожение всякого государства, и властью он пользуется лишь для того, чтобы путем устранения классовых пере-

городок между людьми создать условия для чистой общности с полным отрицанием власти человека над человеком.

Но он захватывает власть не для устройства экономической жизни. Человек живет не для того только, чтобы устраивать свой материальный быт. Материальный быт есть только предпосылка для сфер деятельности человека, в которых он может почерпнуть наивысшее, наиболее творческое счастье для высших форм культурной деятельности. Полу-буржуазный экономист Гобсон прекрасно выразил эту мысль. Он сказал: „Как походка или почерк постепенно механизуются, и человек высвобождается от необходимости уделять свое внимание, так точно когда-нибудь деятельность экономическая будет низведена в подвальные этажи культуры и возложена почти полностью на стальные плечи машины. Человек же останется в сфере научного, художественного и нормального творчества“.

Это имел в виду Фридрих Энгельс, когда он, экономический материалист, говорил о прыжке из царства необходимости в царство свободы, каковым является социальная революция.

Но если эти мысли не приписываются целиком будущему для завершения социальной революции, то они, конечно, должны быть применены лишь с известными ограничениями для первых ее этапов. Здесь борьба за власть, включая сюда гражданскую войну, является самой первой задачей, и не решив ее, было бы высокой оплошностью отдавать преимущественное внимание другим последующим задачам.

Но гражданскую войну немислимо вести, не разрешая в то же время некоторых экономических задач, ибо война и хозяйство сцеплены между собой неразрывно.

То же относится и к фронту пролетарской культуры. Нельзя забыть его даже в момент самого высокого разгара кровавой распри за утверждение пролетарской власти. Как нельзя вести войну вне определенных экономических обстоятельств, так точно нельзя ждать окончательного разрушения буржуазного мира, не развернув борьбы за пролетарскую культуру. Невозможно уничтожить классовое разделение общества, не преодолев индивидуалистическую культуру.

Политическое и экономическое раскрепощение пролетарских масс является условием освобождения духовного.

В силу исторического развития пролетариат шел к своей конечной цели, мировому коммунизму — путем политической и экономической борьбы.

Теперь с исторической неизбежностью формируется новый рабочий фронт борьбы, революционно-культурно-творческий.

При этом мы, научные социалисты, стремимся заложить прочный фундамент духовного развития масс.

Движение за пролетарскую культуру, давая возможность пролетариату выявить максимум творческой активности, должно быть проникнуто боевым коммунистическим духом. Его цель вооружить рабочий класс новым знанием, организовать его чувства при помощи нового искусства и преобразовать его бытовые отношения в новом духе, истинно-пролетарском, коммунистическом.

Нельзя заставить старых литераторов, художников, так или иначе обслуживающих буржуазную публику, быть выразителями пролетарской культуры, — все это было бы фальсификатом. Если мы признаем относительно важной задачей возможно скорое развитие самоорганизации эмоций пролетарского искусства, то это может быть выполнено самим пролетариатом: он должен выявить своих ученых, писателей, поэтов, художников, артистов и т. далее.

В своей борьбе за новую, пролетарскую культуру пролетариат, естественно, овладеет всем культурным достоянием прошлого и настоящего, ко всем ядам старой культуры он относится критически. Он воспримет ее не как послушный ученик, а как строитель, призванный воздвигнуть новое здание

на почве коммунистического хозяйства и товарищеских отношений в коллективном труде и борьбе.

Вот почему Россия, например, в тяжелые годы своего бегства должна была уделять известное количество внимания и сил экономическому и культурному строительству, взятому во всей его шире.

При этом возможно было просто отмахнуться от тончайших форм культуры, литературы и искусства, — как от роскоши для такого тяжелого времени, как от цветов и плодов, которые могут появиться лишь гораздо более поздним пролетарским летом.

Нет! Искусство, — пролетарское стихотворение, роман, песня, музыкальное произведение, пьеса — являются огромной силы агитационным средством. Искусство также точно организует чувство, как идейная пропаганда — мысль. Чувства же определяют волю с неменьшей силой, как идеи.

Накануне октябрьской революции создана была первая Конференция пролетарских культурно-просветительных организаций и было положено основание организации, называемой „Пролеткульт“.

Пролеткульт принял большое развитие, как новая форма рабочего движения, как только пролетариат овладел властью в гигантской стране. Цифры в этом отношении в высшей степени красноречивы.

Количество рабочих, организованных в Пролеткульты России, группирующихся вокруг Российского Пролеткульта, не менее 400 тысяч, из них 80 тысяч не просто примкнули к движению, а реально участвуют в разных студиях.

Государство, несколько не стесняя Пролеткультистов, очень дорожит их безусловной самостоятельностью и самодеятельностью и широко помогает им.

Пролеткульт издает 15 журналов в России; он издал до 10 миллионов экземпляров своей литературы, принадлежащей исключительно перу пролетарских писателей и около 3 миллионов экземпляров музыкальных произведений различных наименований, являющихся продуктом творчества пролетарских композиторов. Появляются также пролетарские художники и артисты.

Русский пролетариат, выковывая на первых порах, в раннюю весну своей революции, новое

оружие борьбы с буржуазным миром, зовет своих европейских товарищей вступить в этом отношении на тот же путь. Пролетарии Европы в отношении образования стоят выше Российских товарищей и в странах Запада пролетарская культура сможет развернуться более пышным цветом. Дело, однако, не в соревновании, а во взаимной помощи, в братской постройке высокого здания социалистической культуры.

Центральный Комитет Всероссийского Пролеткульта, пользуясь созывом 2 Конгресса III Интернационала в Москве, вместе с группой делегатов Конгресса, создал Временное Международное Бюро Пролеткульта и его Исполнительный Комитет.

Исполнительный Комитет обращается к пролетариям всех стран с предложением устроить в каждой стране Конференцию, посвященную пролетарской культуре, обсудить этот вопрос в прессе и на публичных собраниях, приступить к организации широкой сети Пролеткульта, чтобы в будущем созвать Всемирный Конгресс Пролеткульта.

Со своей стороны Исполнительный Комитет окажет свою помощь в смысле сообщения материала, инструкций, литературы, поддержки постоянной моральной связи и т. п.

Мировой пролетариат должен, хотя и несколько позднее Российского пролетариата, приступить к великому делу создания в своих странах Пролеткультов.

ДА ЗДРАВСТВУЕТ СОЛИДАРНОСТЬ РАБОЧИХ ВСЕГО МИРА!

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ПЕРВЫЙ КАМЕНЬ, ПОЛОЖЕННЫЙ В ОСНОВУ ЗДАНИЯ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ!

ДА ЗДРАВСТВУЕТ ГРИДУЩИЙ ВСЕМИРНЫЙ ПРОЛЕТАРИАТ!

Исполнительный Комитет Международного Бюро Пролеткульта:

Председатель: *А. Луначарский.*

Секретарь: *В. Полянский.*

Члены: *В. Мак Лейн.*

В. Герцог.

Р. Лефевр.

Н. Бомбачи.

Ю. Эмбер-Дроз.

Москва.

12 Августа 1920 года.

Библиография.

„ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО“. (Временник Лито Н. К. П. № 1).

В предисловии к журналу редакция пишет: «художественность есть основное мерило редакции» и затем: «редакция считает необходимым широко открыть его страницы для всех направлений и школ».

Сначала по поводу первого положения. Если основное мерило редакции есть художественность, то я спрашиваю его, какая художественность и где для нее критерий? Либо эта художественность есть некий абсолют—тогда, кто бы дал редакции мандат на владение им.

Либо художественность есть вещь весьма относительная (так именно подобает думать редакции марксистского и коммунистического журнала), а тогда надо быть направленным. В самом деле: двадцать лет назад символизм был и действовал активно, сегодня он мертв как рутина, значит, для наших отцов он может быть образцом художественности, для нас же символизм есть символ упадка в искусстве, реакция в жизни, а потому и не художественность. Между тем, редакцию интересует «все связанное с коммунистическим идеалом в жизни». Я спрашиваю редакцию: может ли художественно-реакционное организовывать жизнь по новому. Редакция мне, конечно, укажет на стихотворение блаженной памяти Бальмонта, помещенное в журнале: «стук, стук молоток». Ну, что же, если это скучное, тягучее и фальшивое, как и сам переписавшийся автор, произведение является для редакции примером связи искусства с революцией, то тогда разумеется говорить не о чем.

Все дело в том, что: «беспартийная художественность нужна редакции только для того, чтобы спасти свою беспартийность».

Журнал действительно открыл свои страницы всем направлениям. И, что же получилось?

Рядом с поэзией т. Герасимова—хамелеон Бальмонт, возле «150.000.000» Маяковского—на протяжении двух с половиной страниц поэт аллилуйю дряхлый телом и душой Вяч. Иванов, марксист Фриче исследует сюжетную сторону социальных романов в Англии, а тут же Н. Кузько-Мусия новоявленной пифеей нечленораздельно как и сле-

дует всем мистикам, изрекая побег истинности». И сам собой напрашивается вопрос, чего же хочет журнал. Если он ставит своею целью механическое отражение выявленных в итоге революции, то пусть он не оправдывается «мерилом художественности», если же он добивается какого-либо влияния на современность, стремится стать хотя бы в известной области организующим центром, то на выбранном редакцией пути это ему не удастся.

В наше время стать не холодным, а горячим надо.

А—А (или или)—такова формула современности.

Г. Арватов.

СЕМЕН ФОМИН „Свирель.“ Стихи. М. Гос. Изд. 48 стр. 9 р.

Семен Фомин—крестьянский поэт, но не столько труженик земли, вдохновляемый самой работой над ней, сколько любитель деревенской природы и обстановки деревенской жизни. Его восприятие деревни—уже интеллигентское восприятие, восприятие человека давно и навсегда оторванного от земли и крестьянства; он отделяет себя от «народа» и ищет «слияния» с ним среди ржаного и медового запаха, у берегов тихих вод. У него еще жива память о своей кровной связи с землей:

Фома—мой прадед, был оратаем...

Отец прадедовские полосы

Пахал и добывал оброк...

Поля родные—это плоть моя...

(Родословная).

И от земли и от этих дедовских преданий поэт берет свои вдохновения:

... от них,

Как от источника бездонного,

Журчит бесхитростный мой стих.

(Родословная).

Но поэт—уже чужой деревне по настроению. Он—только «странник», мимоидущий или наблюдатель «из окна».

Оторвался я от пуповины пашен,
От твоих соснов, земля, родная мать,
И пошел по свету смелым и бесстрашным,
С земной волей радость новую искать.

(От земли).

Семен Фомин тонко чувствует и выразительно передает жизнь деревенской природы. «И мне Господь дал клад живой—глаза и чуткий слух», говорят поэт о себе. Ему близка и понятна радость ота от размоленной весенним теплом пашни. Но сам он только любителю или по-интеллигентски «молится» со стороны ветхой крестьянской одежды из холста и, искусственно опрошаясь, пьет, «как все святую воду ковшем кленовым у креста». (В Троицкой Лавре).

Книжка Семена Фомина—вся о старой деревне, причем он представляет ее себе праздничной и мирной, богомольной и наивно верующей, умиляется тихой и скромной красотой деревенской природы. Темные стороны деревенской жизни—пужа и соперничество, расслоение деревенского населения и внутренняя вражда, всяческое неустройство и невежество, суеверия и преступность—остались в стороне в его поэзии. Также в стороне настоящая действительная жизнь осталась и в немногих стихотворениях о войне и революции. В них чет ничего, кроме неопределенной скорби о крови и разрушениях, либо столь же неопределенного умиления перед скорбящей и замученной родиной и неопределенных восторгов грядущей свободы и надежд на всеобщее примирение. И здесь у него те же интеллигентски-народнические настроения молитвы, покаяния и преклонения.

Разбитая икона—
Истерзанная Русь,
Душа моя взбурлена,
Я на тебя молюсь.
Пред заревом багряным
Твой замер скорбный лик.
К твоим припал я ранам
И тайну вдруг постиг.
Ты—сказка, ты былина,
В мерцаньях вечных звезд.
Прости меня, как сына,—
Над прошлым ставлю крест.

Со стороны стихотворной техники Семен Фомин удачно соединяет простоту с оригинальностью в образах поэзии и других изобретательных средствах; стих у него легкий, рифмы отчетливые и разнообразные.

По незнанию или по недосмотру вкралось несколько ошибок, как против смысла, так и против языка. «Как в кувшинках небо синее», говорит поэт, тогда как известно, что кувшинки желтого цвета». «Зарделась, как аметист»—между тем, как аметист—лилового оттенка. «В тихом пламе»—ошибки языка. «Месяц в радужном кружале»—в смысле круга, окружения, тогда как в русском языке кружало—либо прибор для вычерчивания окружности, либо, в старинном словоупотреблении—кабак. «Лес червонцами осынал в тряском беге»—синтаксически неправильно: последние слова относятся к езде на телеге, о чем говорится в предшествующей строчке. Есть просто неудачные, неясные выражения, напр.: «Мне не пресечь поля брани—мирового бича!».

Клавдия Лаврова.

Декларация союза писателей „Литературный Фронт“.

В связи с неоспоримыми победами пролетариата, в широких слоях русской интеллигенции, доселе в массе враждебной пролетарской революции, происходит перелом настроения, иногда даже мировоззрения:

Характерно для пролетарской революции, что многие себя передовыми силами интеллигенции, ее духовные вожди, в частности, художники слова, плетутся сейчас в хвосте обывательских масс. Насколько мы приветствуем духовный перелом интеллигенции в целом, настолько должно осторожно и строго критически относиться к деятельности ее прежних вождей. Эти люди, в лучшем случае стоявшие в стороне в черные дни Советской России, теперь быстро меняют свои маски и краски и, чтобы не проиграть в дальнейшем, стараются заговорить чуждым им коммунистическим языком.

Так вырастает на наших глазах новая опасность — опасность засилья в области художественной литературы со стороны духовного мещанства. В свое время под флагом борьбы с мещанством в искусстве шли многие представители интеллигентских групп, проводя присущие им узко-индивидуалистические, беспредметно-революционные тенденции. Организация борьбы с буржуазной идеологией во всех ее видах должна перейти в руки тех, кто твердо стоит на платформе революционного марксизма. *Углубление и расширение влияния революционного марксизма в искусстве* — основа всей работы «Литературного Фронта».

«Литературный Фронт» не ставит на своем знамени осуждения всего дореволюционного искусства, но стремится освободить искусство от тех методов, форм, и настроений, которые не соответствуют новому восприятию жизни, поддерживая

все виды художественного творчества, отвечающие по содержанию и форме новому коммунистическому строительству.

Для этого «Литературный Фронт» исследует все уже сложившиеся и еще намечающиеся течения в искусстве и использует выработанные ими элементы жизненного здорового творчества. С этой точки зрения «Литературный Фронт» воспользуется и долгим опытом классической литературы и достижениями всех последних течений в искусстве.

Мы являемся лишь зачинщиками, инициативной группой будущего союза художников слова.

Не ставя никаких рамок в выборе форм, мы выдвигаем определенную цель: организованная, в отличие от партизанщины, борьба единым фронтом за коммунизм.

Все вступающие в наш союз будут сплочены крепкой дисциплиной общей цели.

Призывая в наши ряды всех писателей-коммунистов и сочувствующих, мы особенно рассчитываем на могучие, еще только пробуждающиеся самобытные силы рабочих и крестьян, будущих творцов художественного слова.

В. Фриче, Н. Мещеряков, А. Дунаевский, Н. Бухарин, Мих. Покровский, Ангарский, В. Подопский, В. Попов (Дубовской), В. Мордвинов, К. Новиков, Нв. Филиппенко, В. Вениев, Е. Херсонская, Мих. Шимкевич, Кл. Лаврова, В. Кириллов, М. И. Морозов, Россинский, П. Кузько-Музин, О. Литовский, С. Басов-Ворхоянцев, А. Серафимович, П. Коган, М. Герасимов, В. Мейерхольд, С. Лопатев, И. Басаткин, Р. Устинов, Чижевский, Н. Поваров.

За всеми справками обращаться к секретарю Временного Центрального Бюро тов. М. Шимкевичу — Дом печати, Никитск. бульв., 8 (3-й этаж, кв. 2), ежедневно, от 8—10 вечера.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ:

		Напечатано:	Нужно:			Напечатано:	Нужно:
5 стр.,	17 стр. сверху	ненавидешь	ненавидишь.	9 стр.,	17 стр. сверху	орудейные	орудийный.
" "	19 " "	гимнами	гимнами.	38 " "	15 " "	снизу "газели"	"белыми".
" "	21 " "	дымнами	дымными.	" "	20 " "	"статистическое	статические.
9 " "	5 " "	улыбке	улыбки.	39 " "	10 " "	сверху отрофы	строфы.

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ Московского Пролеткульта

(Москва, Воздвиженка, 16)

Ежемесячный Художественно-Литературный Политический
Журнал

„ТВОРИ!“

(Вышел первый №)

ПЬЕСЫ

РЕВОЛЮЦИОННОГО РЕПЕРТУАРА:

1) Мститель. Инсценировка (по рассказу Клоделя) в одном действии В. Плетнева.

2) Невероятно, но возможно. Пьеса в трех действиях В. Плетнева.

Содержание.

	Стр.		Стр.
<i>С. Обрадович</i> — На Воробьевых горах. Стихотворение	3	<i>В. Плетнев</i> — О коллективном творчестве	55
<i>Н. Афрамеев</i> — Дорогу. Стихотворение.	4	<i>М. Григорьев</i> — Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова.	69
<i>В. Александровский</i> — Мать. Стихотворение.	5	<i>С.</i> — Культурно - просветительная работа московского пролетариата. . .	71
<i>В. Александровский</i> — Крылья. Стихотворение	7	<i>Вал. Смышляев</i> — Доклад в Театральной Секции 2-ой Общегородской Конференции Культурно-Просветительных организаций	81
<i>В. Плетнев</i> — Весенняя песня. Рассказ.	10	Конструкция отделов М. Пролеткульта	85
<i>А. Кречетов-Волжский</i> — Подпрапорщик Коногоров. Рассказ.	13	Международное бюро Пролеткульта.	89
<i>Б. Арватов</i> — Леонардо-да-Винчи.	29	Библиография.	92
<i>К. Лаврова</i> — Поэтическая речь П. Орешина	37	Декларация союза писателей „Литературный Фронт“	94
<i>А. Насимович</i> — К вопросу о характере тургеневского творчества.	40	Объявления.	95
<i>Андрей Белый</i> — О ритиме.	47		

Цена 90 руб.

Издание
Московского Пролеткульта.