

1534

ГОРН

КНИГА II—III-я



МОСКОВСКИЙ
ПРОЛЕТ-КУЛЬТ
1919.

152с.

331.25... 1919...
05/42, 1919
„Пролетарии всех стран, соединитесь!“

Г О Р Н

Книга 2-3-я.

ИЗДАНИЕ
МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА

МОСКВА—1919.

ГОРЬКО

ПЕЧАТНИК

МОСКОВСКОГО ПРОМЫСЛЕННИКА

ТОВАРИЩЕСТВО ТИПОГРАФИИ А. И. МАМОНТОВА.
АРБАТСКАЯ ПЛ., ФИЛИППОВСКИЙ ПЕР., Д. 11.

Красная площадь.

(7 ноября 1918 г.).

Знамен кровавых колыхалье
На бледно-синих небесах,
Их слов серебряных блестанье,
В холодных и косых лучах.

Рядов сплоченных шаг размерный,
И строгость бледно-серых лиц,
И в высоте неимоверной,
Гудение железных птиц.

Не торжество, не ликованье,
Не смехом брызжущий восторг.—
Во всем холодное сознание—
Великий непреклонный долг.

Николай Полетаев

* * *

Кадило чертово кадило,
И едкий, смрадный, черный дым
С насмешкой злобной возносило
К набухшим облакам седым.

В удушливом густом тумане
Фабричных труб горелый лес,
Колдуя в дьявольском дурмане,
Вздыхался властно до небес.

Порой из труб, в дыму сверкая,
Сноп искр кроваво-золотой
Взлетал, как птица огневая
И угасал, об'ятый мглой.

И рассыпаясь искры тухли
В туманной и дождливой мгле,
А облака все шире тухли,
Все ближе виснули к земле.

Была сначала непонятна
Мне жизнь туманная столиц,
Где призрачно мелькали пятна
Зеленовато-бледных лиц.

Но постепенно околдован,
Смертельно призрачной красой,
Я навсегда теперь прикован
К тебе, туманный город мой.

Осенняя прозрачность сада
И молодые зелена,
И вихри красок листопада
Чужими стали для меня.

Николай Полетаев.

Октябрьские дни.

Стоит душа и болит от печали.
 Мрачные мысли мой ум истрепали,
 Душу окутали темною тучей,
 Давят ее своей мукой могучей.

Слышится гул.

Где-то во мраке пылают пожары.
 Слышно—орудий несутся удары,
 Грохот и шум оружейной пальбы,
 Гулкой, раскатистой смех пулеметов.
 Улицы мертвы—на них ни души.
 Только отряды и только посты.
 Громко разносится крик пулеметов—
 Город — арена борьбы!

Грохот и гул.

К стенам прижавшись стоят постовые.
 Руки сжимают винтовки стальные—
 Люди борьбы.

Взоры усталы. На них озлобленье,
 Грохот кошмарный гудящей пальбы—
 Все наложило печаль ступенья,
 Действуют руки одни.

Грохот и гул.

Но иногда и с борцами мелькает
 Смерть и смятение собой принесет.

И тишина...

Но минута пройдет,—

Снова лишь грохот,

Лишь пули, пули свистят

Вой!..

Не прошел—пробежал торопливо

С шумом отряд.

Будто не люди, а тени могилы
 Двигаются призраки, полные силы,

А пули свистят!..

Под выкрики и грохот

И выстрелов хохот

Смерть празднует праздник и пир бессонечный,

Пир необузданный, пьяный, злобный

А пули свистят!..

На площади Красной без тихих молитв,
 Хоронят героев убитых среди битв.

Люди—не люди. В безумстве восстанья

Под грозную музыку дула—свирели

Все озверели.

Теперь — все равно!

На кровь, и на смерть и на муки страдающих

Глядят все спокойно. Уж нет содроганья.

Так быть суждено!

Так надо! Так надо!
 Не все-ли равно!
 Стекла звенят, просверленные пулей,
 Огромные стекла коробок-домов.
 Вон!.. В вышине загремело, блеснуло,
 Все задрожало от рева и дула, —
 Это пальба с чердаков.
 Пушки безумствуют, пушки грохочут, —
 Все содрагаясь молчит,
 Лишь пулемет заливаясь хохочет.
 Город от страха дрожит.
 Что-то грохочет, ревет и шумит...
 Кто-то кричит...
 Заперлись все. И безлюдно. И шумно.
 Ищут трофеев охоты безумной, —
 Улицы мертвы — на них лишь борцы.
 Крадутся — ходят они вдоль стены,
 Охоты злодей за людьми.
 Выстрелы... Шум...
 С дулом шныряются автомобили
 С эмблемой злым креста.
 Раненых возят и тех, что убили,
 Быстрые призраки автомобили.
 Улица — мертва, пуста.
 И громко над городом льется печальный
 Звон похоронный и стои погребальный.

И тихо.

Но кажется ведро.
 Все слышен тот грохот могучий, зловещий
 И гул, и стenanья,
 И толпы борцов,
 И бряцанье штыков,
 И песнь соловьиная дула винтовки,
 И смех пулеметов, зловещий и дрюмкий.
 И музыка пуль-невидимок-гонцов,
 И ад непрерывный ушедших часов,
 И грохот, и рев...

Этих нам дней не забыть никогда.

Кровью мы их записали.
 Было так больно порою тогда,
 В дни, когда пули свистали.
 Многих героев те дни унесли.
 Куплена кровью победа.
 Мы не забудем мятежные дни —
 То была наша победа.

Александр Гущевич.

Шумъ завода.

Возле горна, освещающій ярко-блещущим огнем,
Я кую отрезок стали раскаленной молотком.
А вокруг меня машины чем-то лязгая шумят.
Из-под молотов удары перерывисто летят.
Все слилось в немолчком шуме, все жьенит, шумит гремит.
— Но, мне кажется, что это кто-то громко говорит.
Слушай! Разве в этом шуме не расслышал ты слова?
Мне же эта речь ударов, так понятна и ясна.
Будто молнии мелькают вокруг приводы, шестерни
И призывные напевы в шуме стонущем слышны:

— В этом мире, в этом мире ты один все создавал,
Неустанно днем и ночью ты ковал, ковал, ковал...
Ты покрыл пустыню мира сетью фабрик, городов,
Но не вышел ты на волю из мучительных оков.
Твои руки держат молот! Твои руки так сильны!
И борьбу за счастье мира смогут выдержать они.
Вас на свете миллионы. Ваша армия сильна.
Встаньте все вы! Встаньте сразу! — Вам победа суждена,
Как обычно на работу вас гудок всегда зовет,
Он поднимет вас для битвы, когда час ее пробьет...

И бегут, бегут мелькая вокруг приводы, шестерни,
Вечно в грохоте завода эти шопоты слышны.
Вдруг неожиданно, в час работы нам послышался гудок,
От его мятежных криков содрогнулся потолок.
— Встаньте! Встаньте! Призываю вас для славной я борьбы.
Ваше время наступило! Дни восстания пришли!
Наступает день свободы! Занимается заря!
Так вставайте же скорее! В бой! На улицы! Пора!..

И мы поняли призывы. И все кинулись мы в бой.
Не отдельно, а все вместе цепочкою толпой,
В мире этом существуют ведь не только я и ты.
Их сильнее в этом мире многозначущее мы.
Мы ведь, это миллионы... Но вперед зовет гудок.
Мы уходим в бой толпою, — и завода шум умоть.

Мы перпулись с поля битвы. Наши все побеждены.
И опять бегут, мелькал, вокруг приводы, шестерни.
И опять кипит работа. Вновь мы плавим и куем.
Для себя куем мы счастье. Свое царство создаем.
А гудящий шум завода вновь воскреснул и гремит.
И опять нам, что-то шепчет, напевает, говорит.

— Ты вставал, могучий, сильный. И в борьбе ты победил.
От цепей все, от неволи вековой освободил.
Ты окончил разрушение — теперь надо создавать!
Ни минуты, ни мгновения ты не должен отдыхать!
Только помни! Только помни, что не спят твои враги!
Будь и ты всегда готовым для защиты и борьбы!..

— Мы бодры и мы готовы каждый миг, и каждый час,
Для защиты и победы и ничто не сломит нас,
Ладно! Ладно! Слышим! Знаем! Не мешай же! — мы куем.
Это царство свое строим, свое царство создаем!..
И уверенно и смело мой тяжелый молот бьет
И от гула и ударов сотрясается завод.
И мелькают все быстрее, вокруг приводы, шестерни
И могучие напевы в шуме радостном слышны.

Александр Гущевич.

Песня.

Ушел под субботу,
Узнала в четверг.
Сынку непонятна
Отцовская смерть.

Поет несмышлениш.
Наценит погон,—
И верхом—офицером,
А палочка—конь.

Да что там! Постарше
Глупая мать,
Но и мне, горемычной,
Не понять, не понять.

Но как стали заводы
Работим добром,
И с сынком послелась
Я в светлый дом.

И дяди вернулись
С далекой войны,—
Встрепенулось, зашело
В больной груди.

А на прошлой неделе
Сынок домой
Пришел с красной
Пятиконечной звездой.

Пришел и сказал мне:
—Вот видишь звезду?
У дядей такие ж,
За отца понесу.—

Встрепенулось, зашело
В груди веселей
За отцов, что погибли,
За живых сыновей.

Ушел под субботу,
Узнала в четверг.
Сынку непонятна
Отцовская смерть.

Но я понимаю.
И слезы светлы
На отцовских могилах,
Где празднуют сыны.

Семен Родов.

В закате.

Рыжей девушке посвящаю.

I.

Пьем счастье ковшем
Вечером майским, синим.
В небе жар-птица хвостом
Запуталась в серой тине.
Гнут радость уста,—
Оба мы любим, верим...
Это же Юность, Мечта,
Ведет в заколдованный терем.

II.

Косы—рыжие змеи,
Руки?.. Ты от станка.
Стянут небрежно на шею
Узел платка.
Жемчуг в зелени леса.
Пряжей устал закат.
Ты от станка. Поэтесса.
Я—твой жених, брат.
Песен требуют взоры.
Город далек и не наш.
Завтра быть может моторы
Грубо рассекут мираж.

III.

Бьется отчаянно в небе
Жар-птица.
На коленях—развернутый Бебаль
На сохой страпине.
Буквы слились в полумраке
Невнятно.
А на небе все плавают знаки.
И желтые мята.
Слушаем молча лесное
Молчанье.
Ты невеста, сестра мне. Нас двое
В кмельном ожидании.
Желтые пряди заката—
Из меди.
Черным всадником вечер крылатый
Таинственно едет.

IV.

Цветы заката
Бледнеют, вянут.
В туман косматый
Простор затянут.
В душе поверья
Не превозмочь.
Роняет перья.
Жар-птица в ночь.

Росются травы.
Летя с Востока
Горлицей кровавым
Плыла до срока.
Плыла и ниже
Олодный свет,
Поспешно лижет
Жар-птицы след.
На плечи косы
Теперь не вешай—
Шумноголосый
Увидит леший.

V.

Счастье закатное
Выпей со мною до дна.
Эти лучи—невозвратные,
Как и Веса.
Завтра послушные
Будут плакать станки.
Фабрика пыльная, душная
Мнет лепестки.
Но и дарит она
То, что бьется в тебе.
Будешь ты злобой пропитана
В красной борьбе.
Буря набатная
Завтра тебя взметнет.
Время в пути невозвратное
Правит полет.

VI.

Серебряным звоном
Смех твой разносится.
Пришла с величавым поклоном
Ночь дароносица.
Кровавые маки
Смертью проглочены.
Слова, зарожденные в мраке,
В сердце упрочены.
По сумрачным склонам
Смех твой разносится.
Пришла с величавым поклоном
Ночь дароносица.

VII.

А радость в душе необъятна,
А сила в руках велика.
— Ты вспомнишь закатные пятна
У льющего песни станка?
В глазах засветилась бездонность,
И вечность, и тайна, и ночь.
— Ты веришь в мою непреклонность
Любимая фабрики дочь?

В. Александровский.

П р и з ы в . . .

Те, кто руль жизни сжимает рукою железной и твердой.
Взор чей—стрела, и чьи мысли, как пламя, и мускулы сталь,
Слушайте зов, окрыленный мечтой, вдохновенный и гордый:
Вдаль!..

Те, чьи порывы, стремленья прекрасны, правдивы, могучи,
Души кристально прозрачны и светлы, как чистый хрусталь,
Слушайте клич, что гремит в наших отзвуках, звуках, со-
звучьях:
Вдаль!..

Те, кто бесстрашно идет к нашей цели счастливой и новой,
Те, кому дней отошедших, парившего мрака не жаль,
Слушайте юное, вольное слово, заветное слово:
Вдаль!..

Владимир Витязь.

Варнашка.

— Варнашка, живо слетай!

— Куда?

— В центр.

— Сейчас лечу.

Маленький, тщедушный мальчик лет двенадцати выслушивает «приказание», и стрелой летит, не бежит, а летит по направлению к «центру»...

Темно... жутко, того гляди из-за угла пристрелят. Варнашка весь потный, бежит, боится, как бы не увидели белоохранейцы. Увидят, пропало тогда все, пропали и бумаги, которые он несет в центр.

А бумаги-то, наконец, секрет.

Вдруг, к ужасу Варнашки, из-за противоположного угла выходит четверо юнкеров.

— Стой, мальчишка! — раздался строгий окрик.

Пропало все! И бумаги, и все. А дома мать больная, бедная, все молится Богу об отце, об нем, Варнашке, а тут вот еще новости, пожалуй еще пристрелят.

— Дяденька, пусти! — слезливо просит Варнашка, — я домой пойду.

— погоди! Куда торопишься, успеешь. Ты куда ходишь?

— Брось ты, Вадим! Ишь какой храбрец. Мальчишку поймал, расхрабрился.

Офицер окрикнул юнкера, который догравивал Варнашку.

— Пиди! — подтолкнул Варнашку юнкер, только смотри, домой.

И Варнашка бросился бежать по Большой Дмитровке, и вместо домой прибежал прямо в центр. Сдает доверенные ему бумаги, и снова бежит, с новыми бумагами, в свой район.

Так выполнял незаметную, но полезную работу Варнашка.

Недавно встречаю мать его, больную женщину.

Спросил про Варнашку. Оказывается ушел на фронт и нет об нем никаких известий.

Федор Киселев.



О ШТУЧКАХ ПОПОВСКИХ И КУЛАКОВСКИХ.

(Для „Театра марионеток“).

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

В некотором царстве, в некотором
государстве, именно в том,
в котором мы сейчас живем,
поп, Богов казначей,
искал милостей у богачей,
а бедных прижимал,
и тем богатства себе наживал.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Поп, кулак, крестьянка, Петрушка.

Действие 1-ое

Петрушка (поет): Эй, ну, пяхну,
С нами барские сынки
Сколько не дралися,
Под напором батраков,
Все таки сдалися.

(К публике). Здравствуйте, милые мои, до-
рогие,

И те, и другие,
По левую сторону и по правую.
Подходи смотреть гурьбой.
Всей оравой
Мое представление.
Всем на удивление.
Как поп, Богов казначей,

Лица милостей у богатей,
 А бедных прижимает,
 Да себе капиталец наживает.
 Внимание, внимание, внимание,
 А, ну-ка, начнем. Смирно-о...
 (Исчезает).

Поп (появляется). Слава в вышних
 Творцу,
 Все таки отспорили овцу,
 Сколько горю не драли,
 А все таки отдали.
 И какой же упрямый народ,
 Чистейшей воды обормот. (Вхо-
 дит крестьянка).

Крестьянка (низко кланяется). Я к вашей
 милости, батюшка.

Поп. Что тебе надобно, матушка?

Крестьянка. Овечку, батюшка, овечку.

Поп. Поставька, поди лучше свечку,
 Овечку мне Бог дал,
 Потому, что за молебен дешево
 взял.

Крестьянка. И... и: батюшка,
 Никогда ты дешево не брал,
 А сейчас и совсем ободрал.

Поп. Это за грехи вас Бог наказал,
 А овечку мне взять приказал.
 Что верно, то верно.
 Богу вы молитесь скверно,
 Не ставите свечей.
 Э-э, да мало ли наберется мело-
 чей.

Крестьянка. Батюшка, Богом прошу не
 разоряи,
 Овечку-то мою отдаи,
 Чем же я перед Богом грешна?
 Или, что к батюшке без подарка
 пришла,
 Ведь у меня не осталось ничего.
 Вот дожила до чего:
 Одна овечка была,
 Да и та к тебе во двор ушла.
 Ох-хо-хо-хо-хо.
 Батюшка, пощади.

Поп. Уходи, уходи,
 Прямая дорога.
 И без тебя слез-то бывает здесь
 много.

Крестьянка. Ну, уж если так, то не гневись.
 А овечкой-то моей подавись.
 Настанет и наша пора—

Прогоним вас из мирского двора...

Поп. Как, ты еще грубости говорить Эй, нельзя ли за урядником сходить.

Я тебя сейчас проучу,
И говорить, как надо со мною,
научу.

Крестьянка (уходя). Ох, вы, мирские пауки,
Черносотельские жулики,
Вам бы как бедняков поприжать,
Да себе капиталец наживать,
У-у Пюда прожлягущий. (Уходит).

Поп. (один). Господи и почто сие на
меня,
Уж я ли не старуюсь для тебя,
А эта деревенская скотина,
Немазанная оурзина,
Не токмо, что в церковь сходить,
А еще грубости священнику гово-
рять. (Падает на колени).
Просвети Ты их, Боже, просвети,
Чтобы сарай не держали взаперти,
Чтобы священников не ругали
И подарки почаще давали. (Поды-
мается с колен).
А теперь надо к Сидорычу сходить
Кое об чем с ним поговорить.
(Уходит).

Действие 2-ое

(За столом сидит деревенский кулак)

Поп. Я сейчас нахожусь на свободе,
А завтра я буду в тюрьме.
Я печалюсь всегда об народе,
А народ — никогда обо мне. (Хо-
дит заложивши назад руки).
Сейчас кой об чем помечтлю,
Свои барыши подсчитлю.
Ну-с, начнем благословясь.
Пятью-пять — двадцать пять,
Это со льна, она невыльба...
Только вот что мешает,
Поп частенько посещает... (Пока-
зывается поп).

Поп (широко крестясь). Мир дому
сему!

Кулак (про себя). Опять денег давай ему.
(К попу).

Ага, вдет церко няя крыса,
А не отче угодниче

И от наших грехов молитвенниче,
Первый жульниче, и святотатче.

Поп. Эх, Сидорыч, придется Богу от-
вечать,
И позабудешь с чего начать.
Все смешалось в голове.

Кулак. Эге - ге - ге
Что же раскапываться стал,
Как старая старуха?
Эх - ты!

Поп. Будет, Сидорыч, проруха
Мужики не хотят повиноваться,
Прямо придется на четверо ра-
зорваться.

Кулак. И разорвись, отче, разорвись,
Богу крепче помолись.

Поп. По деревне иду,
Собаки лают на беду.
А раз лают,
Значит знают,
Что к тебе иду.

Кулак. Ты говори пацет чего пришел,
Или дома своего не нашел,
Заблудился?

Поп. Я, Тит Сидорыч,
Пацет того-сего... (показывает, как
деньги считают)
Иль не выйдет ничего?

Кулак. Эх, отче, это бы позабыл,
Свечи-то я один спровадил.
Ну, ладно, раскошелось для тебя,
Как для милого дружка,
И сережка из ушка. (Входит кре-
стьянка).
(К крестьянке). Тебе, что надо?

Крестьянка: К вашей милости, батюшка,
Тит Сидорыч,
Ваш расогник коровку мою
К себе залгал,
Наверно с своей не узнал.

Кулак. Пиди, иди с Богом, матушка,
Мне нельзя, у меня батюшка.

Крестьянка (уходя). И этот оглоед такой
же,
Придет муж с войны, постой же.

Действие 3-е.

(Считают деньги, тихо спорят).

Кулак. Это тебе, отец, получай!

Поп. А это-то зачем пошло? Или не-
значай?

Нет, брат, это не пойдёт.
Моя копеечка трудовая да про-
падет?

Кулак. Эх, твоё дело псалмы распевать,
а не деньги наживать.
А ты такими делами занимаешься
С кулаком, с мародером знаешься.

Поп. Эх, Господи грешен я, грешен,
Подчас становлюсь смешен.
Ну, что ж сделать,—
От трудов праведных, не нажи-
вешь палат каменных.
Увяз я во своих гресех,
Да будет мне суд на небесах.

(Слышны крики).
— Свету дайте, — больше свету,
Больше грамотных людей! —

Кулак (попу). Ты слышишь, чего они орут?

Поп. Нагаечки ждут.

(Петрушка медленно появляется. Поет).
Всех врагов свободы нашей.
Ты прогоним сейчас в залгой.
Долой кулаков — мироедов!
Долой кровососов — попов!
Мы праздновать будем победу
И сбросим с себя цепи оков.
Вставай, подымайся, наш красный
воляк.

(Увидев кулака и попа с деньгами в руках):
Эх, сколько нечести-то развелось!
Неужели метлы не нашлось?

(Исчезает, приносит метлу. Обращается к
попу и кулаку):

Вы сейчас из жизни здешней
Убирайтесь в ад кромешный,
Каким нас пугали,
А сами в довольствии поживали.
Живо вон, а то и метлой.

(Поп и кулак вместе):
Постой, постой,
Мы не кто-нибудь такой,
Мы еще с тобой поспорим!
Сорви красный твой воляк
С нами этак, брат, не так.

Петрушка. Ах ты! еще разговоры гово-
рить. (Исчезает и кричит):
Эй, товарищи, нельзя ли подоо-
бить?!
Солдатушки, ребяташки, помо-
гайте!

Кто вас на бой благословлял,
знайте.

(Выскакивают солдаты, берут кулаки за шиворот, пона за косы и бросают их).

Провалитесь в пренеподнюю.

(Выскакивает Цетрушка. К публике).

А вот мы поступаем с кулаками
как.

Да здравствует Красный колпак.

Федор Киселев.



На „Тихом плёсе“.

В осеннюю пору молчалив и покоен «Тихон плёс». Тянутся по берегу хмуро насупившиеся приземистые амбары, немолчно шумит таежная поросль на склонах могучих хребтов, спокойно течет река, и лишь изредка, рождая испуганное далеко убегающее эхо, нарушает тишину свисток почтового парохода.

Рдяным осенним покровом одетые хребты вызывают непонятную мягкую грусть: хочется сесть на берегу и сидеть без цели, без мыслей, отдаваясь во власть спокойно грустной, глубокой тишины.

Зимой на Плёсе заносит доверху снегом амбары, белой широкой лентой и черной раме тайги разворачивается и убегает за хребты скованная льдом мертвая река. На Плёсе нет ни души, лишь только в двух-трех зимовьях в длинные зимние вечера и ночи светятся огоньки: по сторожа Н-ской пароходной компании караулили амбары.

В извешком закопченном зимовье, приставившемся около амбаров на краю Плёса жил наш приятель Андроник, старый поселенец из уголовных, за роскошную рыжую бороду прозванный «тринадцатым апостолом».

Он попал в Сибирь не за преступление а, как он говорит, «по несчастью», за убийство жены.

Летом Андроник плавал на баржах, кулигах, сплавлявшихся вниз по реке с хлебом и товарами. Осенью он возвращался на «Тихой» и оставался на всю зиму сторожом при амбарах.

В одном из своих скитаний, работая на приисках, Андроник лишился ноги и с того времени ходил на деревяшке,

подкованной для прочности куском газовой трубы с резиной на конце.

Принадлежа сам к кадру уголовных, он выгодно отличался от мелкотравчатой «шпань» ровным положительным характером и внутренней грубоватой интеллигентностью. К «шпанцам» он относился с глубоким презрением.

«Знаю я их,—говорил Андроник — за бутылку из юнца родного душу вышибит, мать родную в стос проиграет, легковесный народ».

За то пришедший с этапа издерганный, полубольной политик или уголовный из крупных фигур, всегда находил в зимовье Андроника теплый и сытный приют. Андроник получал от компании большой паек натурой. Всякую зиму около Андроника жили один-два товарища, которым по выражению Андроника нужно было «отдохнуться». Отдыхавшимся Андроник находил работу. Сам он был очень трудолюбив и ненавидел ленивую братию. А лень, это—одна из высших доблестей «шпань».

«К чалдону в работники студай, кричал иногда Андроник, когда мы защищали какого-либо жалкого шпанца от его резких нападок, так нейдет; у него, мол, чай без сахару. Оно точно, чалдон даром кормить не будет, у него работать надо, он сам на печке лежать во-как умеет. Ну поработаешь, за то и голодным сидеть не будешь. А то чай без сахару! Не велика птица и с картошкой поешь».

Сам он тесал топорища, насаживал лопаты, вязал метла, строгал шесты для багров... Зимой всю ночь в зимовье

светился огонек. То Андроник караулил амбары.

В тот год, когда Андроник ушел с «Тихого», весна была ранняя и по сибирски стремительная. Изю дня в день ярко светило солнце. Как будто всю мощь собрало юно, чтобы растопить утюжно лежавшие снега. И уже потемнели плотные толщи снегов, раз'едаемые хитрыми, невидными ручейками, с серебристым звоном падавшими с почерневших припарков в низины. Во всем мире шла неустанная стремительная работа. Подымалось в душе что-то стихийное, широкое, как это снежное поле, поющее, как скрытые под снегом ручейки. В эти дни хотелось слиться с миром, охватить его всей душой, связаться с ним твердыми нерушимыми узами, и быть в нем и творить во имя пробуждающейся жизни.

В это время «Тихой плесе» оживал. На его берегах шла жаркая спешная работа. Строились карбазы, кулиги, ремонтировались баржи, а по вскрытии реки начиналась погрузка на суда товаров для сплава на прииска. Вся «посельга» собиралась на «Тихой», чтобы заработать денегу и подкормиться после долгой голодной зимы.

Через хребты в обход уже поломавшей прибрежной лед реки, скользя по крутым глинистым тропинкам пробираюсь на «Тихой», где завтра начнется грузка. Легкие чирки на ногах, подвязанные крепкой бичевой, не стесняют движения. Дышется свободно, легко, радостно. Надо мною глубокое, бездонное, голубое, смеющееся небо, — яркое, доброе, ласковое солнце. А внизу как будто натянутый лук югибает хребет! Пена, влево убагав от дна, как клинок итагана врезается в расщелину между шпунта хребтами «Тихой плес».

На широких площадках по обонм берегам плеса протянулся ряд поставленных на высокие козлы, барж и кулиг, со-

лотисто-слявших светлостью нового леса. Оттуда доносится частый дробный разговор топоров, гулко ухали удары кувалд., из кузницы слышались высокие молодые, звенящие удары молотков.

Весна лихорадочно подгоняла работу. Оживавшая природа вливала в мускулы бодрую свежесть. Отчетливыми аккордами звучит симфония труда, сливаясь с неслышимым трепетом пробуждающейся от глубокого сна жизни. И сердце полно необъятной радостью, ненасытимой жадностью к жизни, неизбывной жаждой творчества.

Скользя по глинистой тропе, цепляясь за голый кустарник, спускаюсь вниз.

На крайней кулиге, свесив свою деревянную ногу с лесов, сидел Андроник и ожесточенно стучал топором.

— Здорово, паря! Бог на помощь! — кричу я ему:

Андроник глядит удивленно. Узнал и отвечает: — «Здорово, коли-и как бы поныя мое настроение добавляет: — «Что паря, радостно?»

«Хорошо — отвечаю я, смотри-ка благодать!»

«Тепло стает. Топориком-то постукивать веселее надо. Подгонять. Слоза стачать будем, на воду сплывать», — весело отвечает он.

— Слезай, закурим — предлагаю я — обед скоро. И то живет — соглашается Андроник и стуча деревяшкой сходит с лесов. Закуриваем. Четкими сильными клубиками растекается в весеннем ма-реве терпкий сладковатый дым махорки.

— А ты, гляди, под мешки обрядился — спрашивает Андроник, кивая на мои ноги, обутые в новенькие легкие чирки.

— Подработать надо, — отвечаю я.

— Горб заработать, — скептически замечает он, — а на низ пойдешь?

— Договорился уже, — отвечаю я — подымай выше, лоцманить буду за 350 монет.

— Цена хорошая, — одобряет Андроник, — и без порток в воду не лезить.

Мы когда-то плавали с ним перегребшиками на карбазах, ворочали тяжелое весло, ели щи из крутой, пахучей соломины, мерзли на стоянках, лазали в холодную весеннюю воду, когда карбаз намыслило на мель. После таких ванн Андроник долго и тяжело кашлял и мы вместе кляли нудную тяжкую жизнь.

Цикло заревела пароходная сирена.

— Запела, язви-те, — удовлетворенно произнес Андроник, — идем, паря, — предложил он, — пельменики у меня none, уощу.

— Что так разгулялся — спросил я.

— Десяту весну справляю, — ответил он, оживленно, — пощул здесь горбину девять годов, хочу теперь в Россию податься на родину дойти.

— А на низ как же — осведомился я.

— Душа из него вон, из низу-то, — выругался Андроник.

— Тяпнул я от него горяшка довольно. Мы теперь, паря, кверху, в гору войдем с Лены на Волгу, с лужой на родную, — в голосе Андроника зазвучали теплые, радостные ноты.

В громадном бараке-мастерской, около пыщащей жаром длинной плиты, сгрудились рабочие, разогревавшие котлу.

Андроник снял с плиты кипящий котелок доверху наполненный ароматичными пельменями.

— Вот это подхояво, — промолвил он, слив в угол мастерской, прямо на пол воду и ставя котелок на верстак, — сажайся!

Оба проголодавшиеся, мы энергично принялись за пельмени.

Во, — нарушил молчанье Андроник, — поеду в Россию там пельмени не артысья, нашей гречишной боле вырываются, — и, как-бы отвечая кому-то продолжал: до Кочуги на «казенном» едимось, а там с братскими, али с

почтой. Железной дорогой деп 20 поеду. Двенадцать лет тутушки не видал!

Андроник жевал медленно, задумчиво устремив глаза в одну точку. Его грубое лицо, озаренное солнечными бликами, стало как-то одухотворенно и особенно симпатично. Изредка по его губам пробежала мягкая, ласковая улыбка и пряталась в густой бороде.

— Э-эх, мать честная, — вдруг снова оживился он, — на деревню к себе побреду, гляди племяши своим домом живут. Только забыли поди, — добавил он грустно.

Пувствовалося, что в душе Андроника подымалась бурная волна радости, затопившая собою тяжелую тяжесть отверженного существования среди глухих сибирских хребтов, одетых поросль дикой тайги. Им овладела близкая к осуществлению мысль: быть на родимой ему Волге, дышать ее простором, поклониться родной земле.

— Саратовской я, — продолжал Андроник, как бы отвечая кому-то — Волга у нас там Лены здешней сильнее будет. Ширь гладь, конца краю не видно! — и он широко размахнулся.

— Эк ведь тебя заело! — посмеялся я, переживая с ним его безбрежную радость.

— Да-к как же! — воскликнул он. Двенадцать годов! Каторги три, да вот по Сибири девять шляюсь. Здесь и сапог один выгодал, — указал он на ногу, — думал не выживу, а вышло что еще крепче ногу заработал. Лиственна, износу нет — засмеялся он.

В раскрытые окна доносился ровный, мощный гул двигающегося по реке крупного льда. В душный прокисший за зиму барак широкой волной вливалась весенняя свежесть, пропитанная рощным запахом воды.

Пообедавшие растянулись на полу и на верстаках отдохнуть, разговоры в бараке смолкли и лишь под крышей

восторженно орали воробьи. Они жили тоже какой-то новой, шумной, хлопотливой жизнью, отдавая дань солнцу, свету, волшебству весны.

— Надосло мне здесь во как,—Андроник провел рукою по шее,—нет здесь по мне ни одного человека, чтобы вплотную по душе пришелся. Есть одна душа, да и то.. это с Надеждинского когда я пришел. Погу мне зимой откусили в больнице, а весной вытесали этакую вот щиблетину, да на низ и сплавил. До Витиму простыл я на пароходе, еле на берег сошел. Ослабши еще был. На берегу у лавочки присел отдохнуть. А в лавочке женских две торгуют. Разговор у меня с ними зашел. Одна землячка гляжу. Ну, она меня и приветила. Домшко у нее свой, живут их три женских, а мужика в дому нет. Я и остался. Когда на мельницу, когда по дому—за скотиной, а то в лавочке за нее сидел. Год целый прожил. Оборотистая баба была. С селедки одной начала, а теперь капитал имеет. Хозяином мог бы стать. Не захотел. На деньги падка она, самогонкой здорово грешила, а я этого терпеть не люблю. А так баба душевная. В Витимском будешь, зайди. Поклон ей от меня передай. Андроник, мол, на Волгу ушел. Зайди безпрременно».

— Побываю,—пообещал я.

— А окромя ее,—продолжал Андроник—сколько ни смотрю я, нет здесь настоящего народа. Всяк шаровит как бы другого зачалить. Жулят друг, дружку, а по душе, да по правде никто не живет. Уйдут...

Он умолк.

— Подремать что ли,—заметил я, протягиваясь на верстаке.

— Не дремается, вот ты что скажи,—засмеялся Андроник,—а уж на что я спать здоров.

— Высплесь, потом.

С реки доносились по временам гу-

кие выстрелы ломавшегося в загорах льда.

— Эх ведь разворочалась, язык ее!—воскликнул восхищенно Андроник.—К ночи вода высоко пойдет, под амбарами спать идти надо будет, а то, паря, подможем мы здесь.

— Околеешь за ночь под амбарами, холодно,—возразил я.

— По что околеешь? У меня тулуп с собой. На стружку да под тулуп, оно поди-ка и тепло будет.

— Ну ты подремли—добавил он стуча деревяшкой,—а я на солнышко пойду. Бороду покрашу,—находу, засмеялся он.

Но подремать не удалось. Вскоре загудела сирена и застучали попоры. Подводили шлюза, длинные квадратные, густо осмоленные брусья. По швам лишенная последних подпорок соскальзывает в воду баржа.

К вечеру шлюза были установлены. Наша артель подготовила материал для мостиков, чтобы завтра, с раннего утра начать погрузку.

Спускался дивный вечер. Заходящее солнце, просачиваясь сквозь частую щетку леса, кровавым пламенем охватило вершины хребтов. Это было похоже на тихий бездымный лесной пожар.

А в быстроте реки отражение пламени клубилось, переливалось, искрилось создавая резкую противоположность величавому спокойствию потухающей зари.

Тихий плес засыпал. Голыми столбиками поднимались дымки костров, с хребтов тянул спокойный, мерный шум ветра.

Мы с Андроником забрались на широкое крыльцо вползшего на гору амбара и расположились на ночлег. Дивкуля пахучих сосновых стружек лежала мягко и тепло.

— Обумши будем—сказал Андроник, а то не ровен час простынешь. Тол-

ко я лану свою сниму, а то себя по-нарапасшь. На боку спать не дает, недвистая сила.

Он отвязал ногу, положил ее в голову и зашуршал стружками, устраиваясь поудобнее.

— В Иркутском ногу с сапогом настояшурю себе приделаю,—продолжал он натягивая на уши шапку,—ловко, говорят делают, плясать, вроде, можно.

— Только не выприсядку, посмеялся я.

— Живет и без присядки. На пару сапогов разориться придется. Здесь — то я дичил с правой на левую перетягивал, а теперь вдвое обужки пойдет, сапоги надо. Лаковые, язви ее душу, закачу!

— Дорого, заметил я.

— Ницего, деньги дело наживное,—пробормотал полусонно Андроник и добавив: ну, бывай здоров, моментально заснул.

Спустилась темная весенняя ночь. Река шумливо неслась шурша по берегу мелким пористым льдом. Острая свежесть охватывала еще не остывшее от трудового напряжения тело.

Чуждая, бархатная звездная ночь обвила своими мягкими ласкающими руками уставшую от весеннего бурного дня землю.

Перекинув через плечо матово-блестящий плащ млечного пути, торжественно плывет она, благословляя уснувшую землю. И мудится гармоничная, все проникающая музыка ее движения в ритмическом строении сияющих созвездий, мириадах искрящихся звезд, ровном плуе реки и легком пении леса на горных вершинах.

За рекою, на темном фоне леса, одеявшего склоны, хребтов ткнет фантастические узоры белый туман.

У воды рядно загорелся огонек костра, дрожа и переливаясь, как упавшая на землю радуга и четко очерчиваясь на

его фоне уснула придавленная мягкими руками неясная фигура баржевого.

Просыпаюсь от легкого толчка. Андроник уже подвязывает свою ногу.

— Гляко-сь, паря,—говорит он,—вода что делает! .

Широкий луг между горами весь залило поднявшейся за ночь водой. Робко, уныло торчат из воды затопленные деревья. Мелкая рябь, гонимая утренним ветерком, горит серебристым огнем. Как будто кто-то пересыпает по земле бриллианты и они горят, живут переливаясь всеми цветами радуги. Безоблачное, легко-окрашенное зарею небо, бодро глядит на детскую радость земли.

Река пронесла крупный лед. Плывут редкие гористые изъеденные водою льдины. В затон мелкими волнами прибывает вода.

Мы умываемся жгучей, ледяной водой, от которой деревянеет, а потом приятно горит, лицо. В зимовье, около пузатого самовара собралась вся наша артель. Мы запоздали. На баржах звонят колокола, меняет вахту. На другом берегу затона уже открыли свои пасти серые пыльные амбары.

— Крепче подтягивай кишку, ребята,—смеется по нашему адресу Андроник.—под рожь да пшеничку. Дело хотя и хлебное, а пузо, вам к завтраму подведет.

— С нами Бог—отшучиваются товарищи.—куль дело укладистое.

— Восемь пудов в ем,—подмигивает лукаво Андроник и добавляет наставительно:—нажимать резво не надо. Горячо сразу возьмешь, а потом и сидишь. Исполдоль надо, чтобы затянуться. Опять если воду пить так на ход, а то оидтсья пустое дело.

Ревет сирена. Все быстро размещаются по своим местам. Баржа, которую должна грузить наша артель, уже готова к спуску.

Часть артели правит, сбитые за ночь людою шлюза, четверо из тех, что поильнее, становятся к последним стойкам с тяжелыми кувалдами.

С кормы и носа баржи протянулись на берег прочные смоленые снасти, заглеленные далеко на берегу за врытые в землю столбы.

Андроник на барже, хлопчет около носового шпилья, зачаливая за него толстый смоленый канат, свертывает «легость» и бодро покрикивает на подручных.

Нужно спешить в затор, все сильнее гонит воду.

— Готово, кричит Андроник и в его голосе снова слышатся игривые восторженные нотки.

Наступил самый ответственный момент работы. Нужно одновременно выбить все стойки, поддерживающие баржу, иначе баржа может переломиться.

Я завидую Андронику. Баржа со скальзывает в воду со страшной быстротой под углом в 30—35°. Ощущение получается сильное.

— Давай, готовься, — кричит приказчик, — у штеленка гляди, на корме посмазривай. Раз, два, три!!

По стойкам сыплется мерные, твердые в такте, удары, эхо гулко повторяет их. Баржа гудит как огромный барабан и вдруг с легким треском, стремительно наклонившись вперед, быстро скользит по шлюзам.

— У-уух!!! взрывается у всех. Баржа уже кольшется на воде, а на берег взметываются поднятые ею тяжелые пенные желтые волны. Баржу медленно тянет течением назад.

— «Ходи веселей», задорно кричит Андроник, быстро бегая среди других вокруг шпильенка, необыкновенно ловко мерескающая со своей деревяжкой через чалку.

Могучий смоленый канат натягивается

как струна. Баржу сильно давит прибрежным течением.

— Наддай! — кричит, задыхаясь Андроник.

Шаги ходящих вокруг шпилья становятся медленными. Баржа чуть-чуть движется на воду под острым углом, подтягиваемая к берегу.

— Давай, подавай, веселей, молодники о-го-го-го-го-го! — горочет Андроник.

Как будто вся его радость и сила, взметнувшаяся в нем, выплывает в этом полудиком выкрике.

Начиналась живая спорная работа. Разгораясь как сухой костер пламя труда охватывало всех. Все было пропитано ненасытной жаждой труда. Труд — владыка, неудержимым потоком, захлестывает всех, бодря деятельных, подгоняя жливых, уравнивая их в своем кипучем водовороте.

Плещутся в воздухе короткие слова, односложные фразы, всем сразу понятные. Это язык труда, ясный, скупой и меткий.

Без сопротивления, радостно поддаешься деспотически властному голосу великого владыки, творцу жизни, повелителю массы людей во всех морях и на всех пространствах, покоряешься ему и властвуешь сам.

— Крепи чалк-ууу! кричит в упор с кормы баржевой.

Баржа уже близка к цели. Измученные бешеной работой смолкли у «шпильенка», лишь быстрое шумное, перерывистое дыхание слышится оттуда.

— Наддай еще разик — раз! кричит на нос приказчик, подбадривая выбивающихся из сил, работников.

— Даем, есть, отвечает кто-то хрипло. Вдруг... Со свистком прорезывая воздух, сваливая на своем пути козла и людей тяжело ударяется о землю допущенный толстый канат, слышится тяжкий всплеск воды, баржу быстро ставит по-

Как огромные муравьи с личинками непрерывной цепью ровным неторопливым, но спорным шагом ходили грузчики по узким колеблющимся сходам.

Все знали, что там «на пизу», в таежной глуши борются за существование тысячи наших товарищей. В тяжком труде ковали они золотую цепь, сковавшую и их и нас жестокими узами безправия. Они хотели есть, ждали хлеба и наш труд был спасением для них.

Горячая волна труда, преодолевая тяжесть пережитого, снова захватила всех.

Про Андроника забыли.

Да и что значила жизнь одного человека здесь, в этом бурлящем трудовом котле.

Природа смеялась, ликовала. Но

всему берегу шла дружная спешная работа.

Лязг железа, свистки пароходов, крики людей, дружные взрывы «Дубинушки», неумолчный шум реки и тихий шопот леса на вершинах хребтов, все сливалось в величавую симфонию труда, веселей животворящей радости и безконечной жажды жизни.

Лишь изредка, когда глубокая скорбь о погибшем товарище вырывалась из-под гнета властной жизни и взгляд мой падал на темневшую вдали рогожу, у меня в ушах звучал полусонный голос Андроника:

«Ловко, говорят, делают. Плясать, вроде можно».

В. А. Летнев.

Ю Н Г А.

I.

—Пошел на верх! Сволочь! Пошел на брамрею! — Юрал, заглушая рев бури, колючастый, бородатый, с красным от ветра лицом, боцман, — пошел, говорят тебе, или на борт вышвырну! — топал он ногой, наступая на юнгу.

Последний, с позеленевшим от испуга и отчаяния лицом отступал и растерянно уныло оглядывался вокруг. Но куда ни обращал он взоры, всюду обстановка еще более пугала и приводила в отчаяние. Черное море кипело и бурлило. Высокие ряды волн раз за разом охватывали хрупкую шхуну. С разбегу ударяясь о корпус ее, они высоко взлетали вверх, с оглушительным грохотом падали на палубу и шипящим шумом, раскатываясь по ней, вносили всюду хаос и, сбивая людей с ног, унося и кати перед собой бочки, доски, бревна... Временами, словно заметив тщетность своих усилий, волны хитро меняли тактику: с разгоном докатившись до судна, они вдруг ныряли под киль и сразу, могучим толчком, подбрасывали шхуну, как щепку, с такой силой, что все скрипело, трещало и дрожало.

Юнга обратил свои взоры на людей, но лица последних были не менее грозны и свирепы, чем само море. Матросы со злыми, усталыми лицами, напрягая все силы, тянули концы, фалы и брассы, подбодряя себя дикими, резкими криками; другие взились высоко на релы, укачивая под себя паруса. На корме, сухой, жилистый рулевой с орлиным носом и лицом пирата, злобным пронизывающим взором глядел вперед в море и время от времени вращал «штурвал»^{*)}.

У грот-мачты, громадный и широкий шкипер, в непромокаемом пальто и такой же шляпе, широко открывая рот, надрывался, командовал хриплым, могучим басом.

*) Рулевое колесо.

***) Веревочная лестница.

—Смерть моя пришла. Пропал! — пронеслась тоскливо-отчаянная мысль в одуревшей от всего окружающего, голове мальчика.

— Пошел, ну! — продолжал греметь боцман, и тяжелая, корявая, словно деревянная рука его такхватила юнгу по шее, что он не устоял на ногах и покатился по мокрой палубе. Поднявшись на ноги, он завертелся на месте, шатаясь на качающейся палубе. «Вверху страшно, — смутно соображал он, — там еще более качает, еще более тошнит, а внизу боцман»....

Повидимому, внизу, где находился боцман, было страшнее, потому что юнга, очутившись у борта, решил, наконец, полезть на верх. Он уже, дрожа как в лихорадке, поднимаясь было на борт, чтобы по вантам^{*)} полезть наверх, на мачту, как вдруг заметил, что боцман, быстро повернувшись побежал за чем-то вперед на бак^{**}), топясь своими огромными сапогами.

Воспользовавшись случаем, юнга спрыгнул с борта и, не обращая внимания на звавший его голос шкипера, вбежал в свою маленькую кухню. Там, забившись в угол, сидя на корточках стал он ждать. Чего? Он сам не отдавал себе отчета. Ему хотелось оттянуть то ужасное, что ожидало его наверху, на рее, — смерть!

Хотя все еще тошнило, все же здесь, в кухне было уютнее и теплее в сравнении с тем, что творилось на палубе. Кажется, с наслаждением просидел бы он так всю свою жизнь на корточках; здесь нет ветра, не видать ни моря, ни людей...

От сильной физической работы у него и в тихое время всегда болели мускулы рук и ног, теперь же руки свисали, как плети, а ноги еле-еле поддерживали тело.

И здесь слышен был гул моря, рев, свист, вой и визг ветра в снастях...

«К чему все это? Кто выдумал море?» проносились тяжелые мысли в горлячке.

*) Передняя часть судна.

словно свиновом мозгу. — «Зачем идут люди в море, когда так просторно на суше? Зачем было поступать сюда за пять рублей в месяц. Ведь это я мог иметь и у себя в деревне!».

Мысль побежала назад, назад чрез бушующее море, к другой, далекой картине прежней жизни. Широкая степь. Темный лес впереди. Далеко позади, белые хатки его деревни. По сторонам небо сходитя с землею. Ярко сверху летнее солнце. Типичную степи нарушает лишь свет сусального да африканше дятчик. Пахнет степной травой и цветами. Время от времени пролетает ароматный, освежающий ветерок, шурша по траве. И снова тихо—тихо... Хорошо и привольно! Сердце спокойно и радостно бьется в груди. Он, Родька-пастушок, лежит на спине в траве; возле пасутся лошади. Глаза следят за синим небом, по которому медленно-медленно движутся громадные, белые глыбы снега.

«А что если они упадут?» — думает он. — «И почему они не тают?».

Резкое, молодое, звенящее ржание падает типичную степи. Пастушок приподнимается и ищет виновника. Молодой стройный жеребенок галопом мчится куда-то бездельно вперед, распутив хвостик. Отбегая довольно далеко, вдруг, останавливается, как вкопанный, словно увидя, что-то перед собой; на миг задумывается; вновь пронеслось по степи его веселое ржание, и через минуту, испуганно повернувшись на месте, стремлю мчится он назад к своей матке.

«Эй, ты дурачек, стой!» грозно, подражая взрослому, кричит Родька-пастушок...

«А хорошо было бы очутиться теперь там в деревне, в степи» — с горечью и сердцем думает Родька-юнга, сидя на корточках в полутемной кухне шкуны.

«Зачем ты, дедуся, привел меня в город и сдал на судно?» — мысленно укоряет он своего деда.

«Ничего-ничего дурачек, иди», тащил ревущего и упирающегося приземистый дедушка, «не бойся, не все от моря погибает. Это кому как суждено. Вот я, старик, со сто лет моряковал, и живь, а вот твой отец, — царствие ему небесное, тоже моряком был, а помер не в море, а в кабаке, в драке... Иди, иди, сиротка! Выростешь шкипером будешь, а то и хозяином судна»....

(Очутившись на палубе, Родька прерстал

плакать и недоумевающе глядел вокруг себя. Ну себя в деревне не мало встречал он приезжающих моряков, но там они мало чем отличались от других, разве более крепкой бранью, пьянством и дракой; здесь же, на палубе, загорелые, обветренные, коренастые, с серьезно-угрюмыми или дерзко-безшабашными, а то и просто дикими лицами, пропитанные тем же запахом, что и все деревянное судно, запахом моря и смолы, — производили они на него страшное, жуткое впечатление.

«И с ними мне придется жить? — Страшно!».

(Маленькое сердце Родьки тоскливо сжалось...)

По мере того, как судно стало медленно отходить от берега, и пропасть между ним и берегом становилась все шире, тоска одиночества стала овладевать Родькой все более и более. «Дедуся! Дедуся!» — закричал он вдруг отчаянно, неожиданно для самого себя, видя в нем свою последнюю надежду, но добродушное, морщинистое лицо с седой бородой лишь ласково и жалостливо улыбнулось. Дедушка стал ему вдруг так родственно близок, как никогда ранее...

На палубе кипела жизнь. Матросы быстро лазили по мачтам и реям, отдавая паруса. Слышалась энергичная команда и топот ног по палубе. Белые паруса надулись и судно, слегка накренившись, стало скользить по воде, уходя от берега... Вон еще виден дедушка, машет рукой; вот он превратился в точку. Домы на берегу стали маленькими, слились... Еще немного ходу и судно вышло из бухты в открытое море. Ветер подул сильнее. Шкуна еще более накренилась и быстрее заскользила по волнам. Теперь позади была видна лишь темная, извилистая линия берега, впереди — вода и небо... Конечно... Родька оторвал и перенесен в другой, новый, жуткий и чуждый ему мир. В сердце что-то подкатило. Он стал уже хлопать глазами, собиравшись плакать, как вдруг почувствовал на плече тяжелую руку. Вот родатый боцман, с злыми, черными глазами под мохнатыми бровями, казалась дасквоь пронизывал взором югу.

«А ну-ка на работу», потащил он за шиворот злтихшего мальчишку, «на работу, крапец!».*).

*). Пробковая подушка.

II.

Вот уже третий месяц, как он влачит каторжную жизнь юнга. Лицо его почернело от солнца и ветра, похудело, глазки стали тревожно бегать по сторонам, как у испуганного зверька.

— Родька, приготовь обед! — слышалось с одного конца стюта.

— Эй, братец, полезай сюда! — доносился глухой голос из трюма.

— Эй, малыш, сюда лезь! — сверху, словно с неба, кричит кто-то с мачты.

— Ты, щенок с поросячей головою! Каша пригорела!

И юнга, стараясь всем угодить, все сделать, на деле ничего не доделывает, и, задыхаясь, обливаясь потом, получая затрепанные и шинки, мечется он весь день, как угорелый. Когда же, наконец, наступает ночь, не раздеваясь бросается он куда-нибудь в уголок на парус и моментально засыпает, как убитый... А рано утром, когда на горизонте красное, сверкающее, огромное солнце величаво выплывало из воды и озаряло воздух и море золотыми лучами, юнга спотыкался уже на ногах...

Из команды самым тяжелым и грубым по отношению к юнгу был боцман. Юнга боялся его, как огня. Сам шкипер мало обращал на него внимания. Из матросов одни были равнодушны, словно не до него им было, другие — надоедливы. Только старый, чуть-чуть хромой матрос читал ему пророчества, и иной раз наступался, да затем молодой, красивый, с энергичным лицом силач, который хотя и редко заговаривал с ним, но за то по временам задирал его. Молча, неожиданно сбивал он с ног кулаком какого-нибудь матроса, колотившего юнгу и как будто ни в чем ни бывало продолжал свою работу...

III.

Сильный удар в дверь заставил юнгу вскочить на ноги. В груди что-то оборвалось.

— Быходи сволочь! Мить твою!.. — донесся сквозь гул бури голос боцмана.

Родька вышел еле держась на ногах под напором ветра. Железная рука боцмана потянула его к мачте.

Родька искал глазами молодого матроса

или старика, но их не было видно. Оид где-то возлился вверху на мачте.

— Пошел на нижний брамсель, ребятишкам помогай! толкнул его к вантам боцман, замахиваясь концом. Юнга увернулся от удара и, испуганно дугаясь в вантах, полз наверх. Он остановился на мгновение, застыв на месте, но боцман взмахнул концом, и острая, режущая боль толкнула юнгу вверх.

«Пронал!» только одна мысль сверкнула его еще более тяжелую и свинцовую голову. Почти бессознательно, медленно-медленно взбирался он наверх... Вот уже добрался до самой мачты и ползет вдоль нее.

Еще труднее стало... Пальцы слабеют и держат не так цепко... вот-вот они разогнутся, и он полетит вниз. Вот он миновал фок-рею, вот нижняя марс-рея; паруса, прикрепленные к ним, надулись как пузыри.

Выше... Вот спущенный верхний марсель; видны спины четырех матросов, лежащих животами на рее и укачивающих парус. Вот, наконец, и нижний брамсель. Два матроса с налитыми кровью лицами, пыхтя, торопливо и нервно убирают крестки, жесткими парус... Порывы ветра иногда вырывают его из цепких рук; он полонится и хлопает, бьет по лицу; слышится брань матросов...

— Пошел из жок*), там легче! — кричат ему ближайший матрос.

Юнга ложится животом на рею и боком ползет к ее краю, чуть касаясь, носками «перты»**). Вот наконец и конец рей. Юнга улепсился на него животом, держась руками и мускулами ног. Глянул вниз, голова закружилась... Корпус судна казался отсюда маленькой, узенькой лодочкой среди огромной, круглой, кипящей темными буграми воли, поверхности воды; по палубе двигались каранки с короткими туловищами и длинно-шагающими ногами. На баке боцман, задрал голову кверху, что-то кричит. Но ветер, здесь на рее еще более свирепый и шумный, заглушает его голос.

Ужасно качало. Жок рей то опускался вниз, в бок, то наклонялся к воде, то стремительно подымался вверх, выравниваясь. Затошнило...

— Да чего лежишь, чорт, работай! — крикнул с боку матрос.

Но юнга не двигался, чувствуя, что не

*) Конец рей.

**) Веревка под реей, служащая опорой для ног.

только работать, но держаться нет сил. Пальцы деревянеют, сознание теряется.

Боцман понял, что с юнгой что-то не ладно и кричал, приказывая спускаться вниз.

Вдруг резкий, отчаянно-пронзительный крик прорезал шум бури и, полосуя по сердцу, заставил всех вздрогнуть и глынуть вверх.

Темный клубок, сорвавшись с реп, мелькнул в воздухе, ударился в воду и скрылся под ней...

Темно-серые, злые волны, проглотив челюсть, продолжали атаковать судно: одной жертвы было им мало...

Кюмада вся застыла. Старик, стоявший на руле, вращая левой рукой руль, правой крестился... Прошла томительная минута и люди вновь завозмались, затоптались, напрягая все силы в борьбе с природой...

IV.

Ночь... Темно, мрак вокруг. Шторм разлопосся вовсю.

Ветер еще сильнее, еще бешенее рвет, свистит и воет в снастях. Снасти рвутся. Хлопают паруса. Огненной, ослепительной лентой сверкает по черному небу молния; на миг озаряет людей, ощупью бредущих в воде по палубе. Они злы, смертельно устали, жажда и голод изнурили их. Лица вспухли и горят от ветра и внутреннею жара. Они дико скрежещут зубами, ругают веру, закон, мать, Бога! Но все же не перестают бороться. Все же не сдаются. Борьба на жизнь и смерть!.. Снасти судно — вот обаяющая цель...

— Течь показала, — кричит матрос.

— На помпу, выкачивать! — отвечает в рупор хриплый, мощный бас. Оглушительный удар грома заглушает его...

V.

День... Солнце ласково светит и греет. Тихо-тихо... Штиль. Гладкая, прозрачно сияющая грудь моря плавно опускается и поднимается. Море будто дышит, отдыхая после тяжелой борьбы и гнева. Паруса сморщились и повисли...

...на чистое, высушенной палубе, под матросом ветром шхуны, обедает команда, усевшись вокруг низкого, круглого столика. Лучи солнца приятно греют и сушат их тела; усталые мускулы отдыхают. Вкусная каша и борщ утоляют голод. Лица выражают довольство, отдых и бодрость.

— Хорошо! — говорит молодой матрос, силач, крестясь и вставая из-за стола. Он выпрямляется во весь рост, потягивается мускулистым телом. Глаза его блестят здоровьем и смелостью.

— А славно поборолись! — кивает он на болтающиеся снасти и повреждения, — поминки хватит.

— Хорошо-то хорошо, а мальница все же жаль! — отвечает старик.

Все смолкают... задумываются... Проходит минута, другая...

— Ну, что ж, такова наша жизнь. Так значит суждено!.. — отвечает самому себе тот же старик.

— Да, оно-то так, — соглашается кто-то. И прерванный разговор возобновляется и течет живо, весело...

Красота природы зовет и манит к жизни. Лишь боцман мрачен и глядит из-под лопья угрюмо и виновато.

Молодой матрос, усевшись на борту лицом к морю, глядит на прекрасную синеву моря и неба и о чем-то мечтает...

Резкие удары колокола нарушают тишину. Бьют склянки (часы).

— Вахта на верх, а подвахта спать! — бодро кричит шкипер.

Все, крестясь, встает и расходится по местам.

Через несколько минут типично вопаряется на судне. Только мурлыкалье, поднезающее шпиголоса песенку, рулею на корме. Дыхание почти моментально заснувших матросов, чуть-чуть нарушают тишину.

Солнце, глядя сверху, греет и ласкает их. Природа и сюди, так недавно борившиеся между собой в смертельной схватке, теперь слились в дружбе и согласии...

А шкуна спокойно скользит все вперед и вперед!..

В. Н. Белоцерковский.

Международный Пролеткульт.

Величайшее завоевание октябрьской революции заключается в том, что она впервые опрокинула стены, разделявшие все народы мира, и начала стирать границы, проведенные веками истории между отдельными странами.

Когда мы говорили о международном значении этой революции, мы разумели не только влияние ее на ход революционной борьбы в Европе и Азии, но и то, что она заставила всех нас с полной реальностью почувствовать себя гражданами мира. Да и не только нас одних. Психологическое чувство единства с другими народами не только становится сейчас общим для трудящихся многих стран мира. Интернационализм из теоретического лозунга превращается в требование практически осуществимое в самом широком размере.

Какая страна живет сейчас только своими интересами? Всюду почти — что на первом плане мировые интересы и задачи.

История наших дней уже перестала быть историей отдельных национальностей — она стала общественной. Но еще более тождественны и однородны стали сейчас интересы трудящихся масс всех стран, всех континентов. Войны и революция, сложившие политическое и экономическое положение отдельных государств, в то же самое время чрезвычайно упростила классовые отношения и требования. В результате общий лозунг пролетариата мира свелся к краткой формуле — долой войну, долой империализм, да здравствует диктатура пролетариата и его борьба за немедленное осуществление социализма.

Эти лозунги все более становятся общими требованиями всякого пролетариата, в какой бы стране он не жил. Создался уже общий язык солидарности, который тесно объединяет всю массу трудящихся, уже не платоническими декларациями, как на бывших интернациональных конгрессах, а в реальной, повседневной работе.

Несколько лет назад, казалось бы совершенно невероятным, чтобы в России и

Германии могла идти совершенно аналогичная борьба против Учредительного Собрания, чтобы организация Советов рабочих депутатов по русскому образцу могла стать общей задачей самых различных стран Европы, чтобы пролетариат Германии протянул дружескую руку России. Теперь мы присутствуем при исключительных проявлениях международной солидарности трудящихся.

И если политические лозунги и экономическая программа пролетариата всех стран становится тождественной до мелочей, то тем более оснований ожидать, что в области работы над пролетарской культурой легко можно достигнуть полной согласованности и товарищеской взаимопомощи.

Что сейчас стоит в центре работ российских Пролеткультов? Работа над пролетарской поэзией и литературой, над пролетарским театром, приобщение масс к изобразительным искусствам, отчасти и научное творчество. Но ведь язык искусства и науки как раз и отличается особой универсальностью и общепонятностью для людей одного класса, хотя бы и различных национальностей.

Как мы сейчас, в поисках репертуара берем Верхарна, Уитмана и роемся среди произведений пролетарских писателей Запада, так и западный пролетариат чувствует родственный себе дух в стихах Гастева, и Кириллова, Герасимова и Александровского.

Пути пролетарского театра будут в главном общие как у нас, так и на Западе. Проблемы пролетарских изобразительных искусств предстанут везде в том же самом виде. Еще более точек соприкосновения найдут все работники на поприще пролетарской науки.

Конечно, сейчас в большинстве стран, уже охваченных социалистической революцией, вопросы культурного строительства отодвинуты на второй план более боевыми задачами — борьбой против контр-революции, ликвидацией войны, укреплением власти Со-

ветов и т. п. Атмосфера еще черезчур накалена, выстрелы еще не затихли, старый строй еще не свергнут окончательно.

Но судя по темпу, с каким развиваются события, уже не далеко то время, когда возникнет потребность и в работе над пролетарской культурой. Вслед за созданием Советов и укреплением их власти в странах Запада возникнут Пролеткульты, приблизительно с теми же задачами и программой, что и русские организации такого же рода.

Поэтому у деятелей Пролеткульта возникнет в самом ближайшем будущем вопрос о сближении с заграничными работниками в области пролетарской культуры, иначе говоря, о создании «Международного Пролеткульта».

Нечего говорить, что пролетарская культура только и будет создана взаимными усилиями пролетариата различных национальностей, разного исторического происхождения, разнообразной культурной подготовки. Только в тесной связи друг с другом Пролеткульты разных стран смогут наметить пути для общей широкой работы над новой культурой. Можно сказать, что международность — это основное требование, которое обуславливает успешность деятельности всякого Пролеткульта, где бы он ни возник — в Москве или Берлине, Токио или Чикаго.

Но как практически подойти к осуществлению этой международной работы? Как связать нашу здешнюю русскую работу с работой заграничных товарищей?

Прежде всего, необходимо ознакомиться с характером и деятельностью русских Пролеткультов. Правда, сделано нами еще немного, но все же подготовительная работа завершена, ряд теоретических положений установлен, некоторые методы начатки, т. е. какие практические результаты уже налицо.

Быть может, было бы рационально издать небольшую брошюру о Пролеткульте на иностранных языках или просто в определенные периоды выпускать такой же бюллетень, знакомящий с текущей деятельностью Пролеткульта Советской России. Полезно было бы перевести и издать некоторые резолюции общероссийской и местных конференций Пролеткульта с кратким очерком их деятельности. Наконец, можно было бы перевести и кое-какие стихотворные и прозаические произведения наших пролетарских писателей.

Эта информация, даже в самом скудном объеме, может дать толчок для создания Пролеткультов в других советских странах. Ведь насколько известно, пока еще не было попыток такого рода, во всяком случае, в том виде, как это сейчас наблюдается в России.

Но даже и независимо от создания Пролеткультов за границей возможно что же сделать попытку связаться с рабочими культурно-просветительными организациями, которые выполняют работу над созданием новых культурных ценностей. Такая связь, достигаемая или путем прямых сношений или через посылаемых делегатов, может обменяться опытом в деле строительства пролетарской культуры. Мы сможем получить программу и отчеты о работе, литературные произведения, составленные пролетариата Европы, его народные песни, пьесы и рассказы. Может быть, мы получим новые музыкальные мотивы — но бы «Интернационал» мировой революции. Наконец, отсюда же мы можем ждать и пролетарских произведений в области изобразительного искусства.

Но важно не только наладить этот взаимный обмен информацией и произведениями новой культуры, надо наметить и план общего организационного единства. Следует в виде конференций и съездов, затем в виде постоянно действующего международного бюро.

Всякая попытка международного объединения всегда встречает немало препятствия вследствие отсутствия единого, общего языка. Сейчас в эпоху сочетания войны и переустройства мира вопрос о создании языка общего для всех народов, может стать на реальную почву. Пожалуй, как раз Пролеткультам и, в частности, международному центру, придется подумать о создании и этой новой культурной ценности.

Конечно, речь совсем не идет, да и не может идти о том, чтобы заменить все существующие языки одним, общим. Также слепящие языки в один или созвучные общераспространенного языка и параллельно с национальными языками возможно лишь после долгих десятилетий, может быть столетий. Гораздо доступнее и осуществимее другое создание языка, обязательного для всех народов всего мира, обязательного для всех прогрессивных и съездов, для всех новых произведений научных и литературных. Этот язык будет преподаваться взаимно дру-

и их иностранных языков или парадиг с ними, но в первую очередь.

Если в Европе укрепится новый социалистический строй, то в очень короткий срок, в 3—5 лет можно будет добиться, что десятки миллионов граждан узнают новый язык—особенно, если он будет близок, например, к столь доступному для и обучения «сперантино». Так создадутся кадры людей, которым для международных сношений будет естественно пользоваться новым языком социалистической Европы.

Теперь, в наше время, и в значительной

Объединить его в трудовое и боевое — общего языка будет совсем не так и трудной задачей, как это могло казаться на пару лет назад. Социализм устранит остальные препятствия к укреплению общего языка — стремление отдельных наций и стран к обособленности и замкнутости. В то же время он даст толчок к наибольшему сближению людей всех языков в единое целое.

Таким образом, работа над новым языком и пропаганда его скоро войдет в программу деятельности Пролеткультов...

Конечно, часть намеченной здесь программы не сможет быть осуществлена в ближайшем будущем, как и при условии лишь подготовиться.

Более того, нашим русским Пролеткультам предстоит еще подумать о работе в пролетариате разных национальностей, такие являющихся Россия и о сближении с деятелями пролетарской культуры в Польше, Латвии, Украине, на Кавказе и т. д.

При перестроении нашего населения мы смогли бы создать в пределах Советской России свой маленький интернационал. Необ-

ходимо теснее сблизиться в нем работникам в области пролетарской культуры. Даже всероссийская конференция не имела представителей от Пролеткультов других национальностей. Между тем, как среди датских, так и среди польских пролетариев (не говоря о других) уже имеются интересные достижения в области, напр., изящной литературы и изобразительных искусств.

Это объединение творческой работы пролетариата различных национальностей, обитающих в России, будет подотчетной стадией в созидании международного Пролеткульта.

Задачи времени заставляют нас почти ежедневно расширять рамки нашей деятельности и ставить себе все новые цели. И хотя наши пролеткульты находятся еще в самой первоначальной стадии своего развития, им приходится выдвигать уже новую программу широкого размаха, которая может казаться нелепой: создание международного единения работников пролетарской культуры.

Сложность и обширность задач, однако, не должна пугать нас, ибо сам ход мировой революции приумножает наши силы и увеличивает наши возможности. Наша обязанность — не застыть в рутине, не отставать от вихря жизни, своевременно подготавливаться к проведению в жизнь новых очередных задач.

Поэтому нашим Пролеткультам следует заблаговременно подготовиться и к работе в международном масштабе. Говоря о нас, мы о нуде не грешим самонадеянностью, мы лишь учитываем запросы дня, тревожащие мировой социалистической революцией.

В. Керженцев.

Задачи пролетарской культуры.

Свергая власть капитала, мы вместе с тем разрушаем весь старый уклад жизни. Мы принуждены проделать эту работу до конца, не оставляя камня на камне. Остаются в плетении и не в какой-либо возможности. Все попытки прекратить дело разрушения, иладать жизнь по старому, как-нибудь заплатив проехи, тщетны. Они лишь напрасно увеличивают народные страдания, задерживая ход развития и отодвигая момент действительно плодотворного, свободного строительства обновленной жизни на расчищенном месте.

Мы разрушаем не от страсти к разрушению. Пролетарий по своей натуре строитель, он с малости привыкает к созидательному труду и вне его не знает жизни. Мы принуждены разрушать, раз у старого здания подрыты и расшатан фундамент и всякая попытка подвести подпорки под его обветшавшие стены одну за другой мерзко оупит.

Это старое здание капиталистического порядка было для нас тюрьмой. Но в этой тюрьме были и наши мастерские. В ней не только мучили нас и истязали, в ней мы работали, в ней и кормились, как ни скудно, но ели и к рмались. Кто-то из нас воей принудительной организацией совместного труда, смирно организатором и ю жизнь человечества, но все таки организовал ее, делал жизнь постылою, но все таки давал жить. Разрушая его тюремный порядок, мы, вчерашние наемные рабочие капитала, пролетарии, получили свободу, — вместе с тем потеряли созданную капиталистическим укладом произоства организационную связь, лишились руководителей и распорядителей нашего труда, лишились возможности добывать по крайней мере, по обычному, наш хлеб насущный.

И вот не в силу каких-либо предвзятых планов, а в силу крайней жизненной необходимости, нам приходится создавать новый уклад хозяйственной жизни, новый общественный строй. Мы принуждены сделать это сами уже по тому одному, что никто не сделает этого за нас. Расстреливать нас, заковывать и сажать по тюрьмам охотников

нет числа, но устроить нашу жизнь ничто не возьмется. Пл и усмирения и по, аобщения пролетариата есть у всякого контр-революционера. Но спросите у любого из них план восстановления хозяйственной жизни, спросите у них, как они думают накоротке, что делать мы!

Ответ один: давайте, следим вам на шею и будем смотреть, как вы будете работать.

Возврата к старому нет, и быть не может, даже если бы мы сами по малодушию и услости пошли на это.

Что же делать? А вот все то же, что мы и делаем теперь, только делаем вяло, нерешительно и неумело, ощуяно пробивая себе дорогу сквозь гущу нашей собственной тьмы, робости, недоеляя самим себе.

Сплотить всю массу наемных рабочих, свергнувших власть капитала, в одно стройное и мощное целое, насквозь проникнутое единым духом.

Об-единить ее в трудовое и боевое товарищество, вполне свободное и вместе с тем строго соблюдающее самим собою установленный распорядок, неуклонно направляющее все частные усилия к общей цели.

(Сделать ее способной не только победить, но и заминать завоеванную свободу пытающихся вернуть прежнее свое господство насильников и от внутренних деладов, но и в это же время строить на развалинах старого грабительского порядка новый мир свободного труда.

Вот чего оря: сорганизовать воеставшие рабочие массы в революционный рабочий класс, подчиняющий своей организованной воле все общество, создать не на словах, а на деле пролетарскую диктатуру — вот задача, которую поставила перед нами жизнь.

Мы все отлыниваем от нее да отговариваемся, всячески стараемся увильнуть от необходимого дела, поджидая, не сделает ли его кто-нибудь за нас, оглядываемся на вожей, ожидая не то чудес, не то приказаний, и не слушая советов и призывов самим взяться за ум, сами себе заговариваем зубы, уверяя себя, что самое нужное уже

сделано, — и все горе мыкаем да голодом торгуем, и будем торговать им до тех пор, пока не разбудит он нас, наконец, и не принудит привлечь всей грудью всеи тогатырской пролетарской силою.

Дело ведь не в перемене хозяев плохих на хороших, глупых, вороватых и кровавых на умных, честных и миролюбивых. Не затем сбросили мы гнетущее ярмо, чтобы надеть хомут помятче, а затем, чтобы из рабочей скотины (голодной ли, сытой ли, а все же лишь понукаемой скотины) стать полноправными, настоящими людьми, живущими по своему собственному разуму и по своей собственной воле, свободными порядителями своего труда и хозяевами своего трудового добра, затем, чтобы раз навсегда уничтожить необходимость и самую даже возможность подневольного труда.

Дело не в перемене хозяев, и не в том, чтобы самому бестрепетно занять место прежних господ. Дело в том, чтобы, раз освободившись от их гнета и от их опеки, научиться отныне обходиться вовсе без хозяев, уничтожить разделение на руководителей и исполнителей, взять распоряжение и руководство в свое производство, всей трудовой жизни в руки самих же трудящихся.

Задача огромная и невероятно трудная, это так. Но уклониться от ее разрешения нет никакой возможности. Жизнь поставила ее перед нами со всей неумолимой строгостью, загородив все другие пути борьбы за лучшее будущее. Не с кого больше требовать или просить там и тут выискивать. По необходимости приходится селить «прыжок» из царства необходимости в царство свободы, ибо другой дороги нет перед нами, и повернуть назад нельзя — там одна лишь голодная смерть в созданной войною пустыне.

Приходится и нехотя стать свободным, раз пет и не сыщешь нигде повелителей, которые съурлыбы заново наладят разрушенное хозяйство на старый лад.

Старые, буржуазные революционеры твердили, что человек рождается свободным. Мы не верим больше в этот благодушный вздор, выдуманный для того, чтобы покрыть бессильные борющиеся за свободу побольше той, с какой рождается на свет беспомощный младенец. Мы знаем по опыту, что с свободе учиться надо, знаем, что научиться ей ничуть не легче, чем завоевать ее.

Даже и человек, борющийся за свободу всю жизнь свою, готовый лучше умереть,

чем жить в неволе, далеко еще не свободным человеком. Умирать за свободу и жить по-свободному — две различные вещи.

Нам же жить надо!

В самом разгаре ожесточеннейшей борьбы и труднее всего становится учиться свободной, самостоятельной жизни, учиться отвечать за себя перед самим собою и перед равными себе товарищами по труду и борьбе, учиться самому создавать себе правила своего поведения, законы труда и борьбы, зная лишь одну помощь — свой же товарищеский рабочий совет. Необходимо пересоздавать самих себя, перевоспитать вчерашних рабов, рабствующих, заноющих, в лучшем же случае, по чужой указке, в полновластных, свободных и ответственных распорядителей совместного труда, справедливых и умелых руководителей доброго этого трудом добра. Перевоспитать себя в новое человечество свободных, полновластных хозяев жизни, создать новую, пролетарскую культуру!

Рабочий класс принужден разрешить неотлагательно не одну лишь политическую и экономическую задачу. Захват власти и завладение землей и орудиями производства лишь первый шаг к освобождению. Недостаточно удержать власть за собою, опрокинув врагов и как-нибудь наладив хозяйственную жизнь, да и нельзя сделать этого. Нельзя отодвигать во вторую очередь задачи подлинного социалистического строительства, говоря: сначала утвердим наше политическое и экономическое господство, и потом лишь в конце уничтожив врага, сметя все преграды, расчистив развалины старого порядка, примемся устраивать жизнь по-новому.

Такое разделение нашей революционной задачи не годится, потому что оно невыполнимо.

Мы не можем окончательно победить окружающих нас со всех сторон и постоянно вносящих смуту в наши собственные ряды врагов, мы не сможем обеспечить нашу свободу и утвердиться окончательно, если мы не сумеем наладить и проследить за делом, и снабжение нашей революционной армии, производство всех предметов потребления и самих же орудий производства.

Голодные и босые мы можем продержаться некоторое время силою отчаяния, да и только. Нам необходимо добыть себе все то, чем мы пользовались до вой-

ны, и гораздо больше, в гораздо лучшем виде, именно потому, что мы устали от войны, что наши силы измотались.

Наладить нашу хозяйственную жизнь по-старому, до революционному и до-военному образцу нет возможности. Капиталистическими способами налаживать производство и управлять им могут одни лишь капиталисты. Принудить их управлять нами, оставив за нами свободу и власть, мы не сможем, потому что все капиталистическое руководство производством основано именно на нашем безусловном подчинении, на неограниченном распоряжении рабочей силой, потому что разделение на обособленных руководителей производства и на исполнителей, и на распоряжающуюся голову и на рабочие руки неотделимо от политического и экономического подчинения класса рабочих классу капиталистов.

И даже, если стало бы возможным невозможное: уговор, что прежние наши хозяева возьмутся наладить разрушенное войною по-старому, а там и уйдут давая нам строить наше социалистическое хозяйство в условиях нормальной, идущей полным ходом экономической жизни, то и такой уговор не привел бы ни к чему гутному.

При лучшем желании капиталистов и при самом ревностном повиновении рабочих нельзя было бы отстроить до-военное капиталистическое производство, потому что войною разрушены до основания не только материальные его основы, но и вся, его ходящая для успешного хода производственной жизни, духовная культура буржуазного мира.

Войною разрушены не одни лишь города, заводы, копы, расстроен не один лишь железнодорожный транспорт, истрачены не одни лишь запасы товара и сырья. Духовный капитал буржуазии точно так же пошел прахом, как и ее материальные богатства. Остались лишь одни бумажки—обезцененные кредитки, да займы, займы и еще раз займы в счет будущих благ.

Став на службу дела массового убийства, буржуазная культура—буржуазная наука, литература, искусство—успела за четыре года войны обнищать до последней крайности.

Крупные потери в личном составе ее деятелей, громадное понижение работоспособности уставших и развращенных войною умственных работников, расстройство до-

военной международной организации культурного общения ученых и художников превосходят по своему значению разрушения городов, заводов и железных дорог. Все учебное дело замерло во время войны во всех воюющих странах, и на смену старым работникам подходили одни лишь «зауряд»—шестючки. Мирная культурная работа постепенно сводилась к нулю, вся духовная энергия старого мира ушла на подлую работу обмана народных масс, разжигания зверского военного безумия. Расстреляны не только школы и музеи, расстрелян и весь умственный порох лучших голов буржуазного мира.

В наследие от старого мира достаются нам одни лишь развалины да гнилая труха. Приходится все строить заново. То, что другими классами достигалось в долгие годы и столетия мирного развития, рабочему классу приходится создать в короткие месяцы героически, силой, усилиями. Приходится сплеча браться за постройку новой, вполне самостоятельной, цельной и полной культуры уже в силу одного того, что старая разрушена до тла, а без культуры никакого, а тем более пролетарское строительство помыслимо.

Мы должны создать новую науку, новую литературу, новое искусство, озарить явким светом всю нашу жизнь ибо в потемках невежества и дикости нам никогда не выбраться из тины, в которой мы грязнем по сейчас.

И не какую-нибудь науку, не какую-нибудь искусство, не какую-нибудь литературу, вроде тех, которыми пичкали народ за гроши, а то и радаром благодетельные буржуазные просветители, а лучшую, во всех отношениях и во много раз превзойдящую все то, что до сих пор достигали лучшие умы человечества.

Вся эта «популярная» и «народная» дрянь, которую нам преподносили и сейчас пытаюся, иной раз, снграбандой всучивать нам под видом якобы пролетарской культуры, годилась лишь для того, чтобы показывать народу, как умны и учены господа хорошие, какие у них прекрасные чувства, как хороша и красива их жизнь,—для того, чтобы воспитывать благоговение и преклонение перед духовным величием высших, правящих классов, склонять к добровольному подчинению их руководству, которое крепче и вернее держит в повиновении, чем штык и кнут.

Вот эта то «народное просвещение», вод-

мен чеканного золота истинной культуры убогой мишурою «популярной» науки, «народного» искусства и литературы, воспитали во многих, иной раз дельнейших и способнейших представителях рабочего класса, ту проклятую робость, которая до сих пор не дает им взяться за самостоятельную творческую работу. А между тем нам необходимо всем и немедленно взяться за нее.

Задачи организаций действительно воплощения в жизнь пролетарской диктатуры отнюдь не исчерпывается политической организацией пролетариата, организацией власти и управления. Она тут лишь начинается. Мало взять власть в руки—надо уметь управлять, мало захватить землю и фабрики—надо уметь самим наладить производство и наладить его наилучшим образом, дос и гля наилучших результатов с наименьшей тратой сил. Мало освободиться от влияния помещиков и господской лжи и от полицейского насилия, которые ежеминутно вторгались во всю нашу жизнь—надо уметь жить, как следует, без их наставлений и приказаний.

Мало завоевать себе право на необходимый отдых—надо научиться отдыхать по-настоящему, а не галаться, или слоняться без толку, без пользы и без удовольствия теряя время.

Надо уметь всю жизнь организовать по-новому, и это умение может дать нам лишь наша собственная, нами самими созданная пролетарская культура, пролетарская наука, пролетарская литература, пролетарское искусство.

Мы их должны создать, и создадим. У нас есть возможность взять все, что нам нужно и что годится для наших целей из уцелевшего культурного наследия. В нашем распоряжении все библиотеки и все лаборатории, все научные пособия, все мастерские, инструменты, театры. Все это мы можем и все это мы должны использовать.

У нас есть, вошедший в плоть и кровь пролетария, навык к совместному, организованному труду. У нас есть умение работать по наилучшим научным методам, хотя мы в большинстве еще и не догадались этого.

Так ведь, наилучшим, наиболее целесообразным способом принуждали нас работать на фабрике и на заводе для пользы капиталистов.

Так будем же работать и для нашей же собственной пользы, для того, чтобы сделать наш труд не только производительным, но и разумным и радостным для того, чтобы сделать всю нашу жизнь прекрасной и счастливой, строя общим организованным усилием нашу пролетарскую культуру.

Гибкой, стройной и мощной сетью обхватит она весь пролетариат, как обхватывает система приводных ремней все заводские колеса, делая ровной, плавной и легкой работу станков, используя всю силу двигателей.

Культура—не роскошь. Она лучшее и единственное средство использования человеческих сил и способностей и дальнейшего их развития. Способен строить ее всякий, кто только способен трудиться. Дело в том, чтобы строить ее не бесознательно, растрачивая силы, под давлением тупого навыка—делать все по-старому, как тянут житейскую ляжку, а организованно, по пролетарски, с революционной отвагой и упорством, самостоятельно создавая новые пути.

В этой организованности, революционной отваге и самостоятельном искательстве, при неустанном взаимном содействии, вся суть пролетарского культурного строительства и вместе с тем залог его успешности.

О. Радванский.

КЛУБНЫЙ ОТДЕЛ.

О работе в пролетарских клубах.

В Москве много клубов,—рабочих клубов, заменивших собою культурно-просветит. общества дореволюционного времени. Для планомерной культурно-творческой работы рабочего класса создан им «Пролеткульт». На смену неоформленным «секциям» клуба появились школы—студии. Работа ставится глубже, серьезнее, хотя и с большой дозой теоретизирования. И, несмотря на глубину этой работы, она по своим достижениям не выше работы прежних рабочих культурно-просветительных обществ, а в некоторых областях даже значительно ниже.

Прежде всего, эта новая работа уже прежней. В секции клуба или общества работали почти все члены его. Большинство их состояло в двух-трех секциях. Общество было единым, живым организмом, и чем интимнее оно жило, тем больше делалось в нем секций. Культурно-просветительное общество или клуб, стремился развить в себе самом все необходимые для интересной и творческой жизни органы. Количество секций имело прямую связь с содержанием работы общества; чем больше секций—тем полнее удовлетворяет общество запросы своих членов, тем сильнее внутренняя спайка между ними.

Совсем иначе осуществляют эту работу студии «Пролет-культ». Студии в настоящее время пытаются подойти непосредственно к широкой рабочей массе; они принимают к себе всех желающих, ставя им лишь одно условие—принадлежность к рабочему классу. Улавливают ли студии «массовика»—вопрос спорный. В студию, обычно, идут или а) рабочие свободные от общественных и других обязанностей и поэтому могущие отдавать весь свой досуг работе студийной, или же б) рабочие, познавшие на опыте, часто неудачном, необходимость серьезной просветительной подготовки для того, чтобы жажда художественного творчества могла вылиться в чеканные формы. Для студий нужны только ученики этой последней категории; у них меньше свободного времени, но за то больше опыта и сознательного устремления к определенным целям. Большинство же учеников студий—лица первой категории, т.е. с большим досугом; молодежь, не имеющая никакого общественного стажа, в большинстве своем аполитичная.

Между тем задача студий «Пролет-культ» — создание интеллигентного рабочего и развитие пролетарской культуры—может быть выполнена лишь при

активном содействии сознательных пролетариев. Студии не должны расплываться; они должны вбирать в себя пока только лучшее, обрабатывать лишь тот материал, который обещает дать при меньших затратах наиболее ценные результаты. Такой подход к живому материалу устранил или, во всяком случае, уменьшит опасность для студии заняться вместо коллективного выявления элементов новой пролетарской культуры — обучением студийцев всем многообразию культуры отживающей.

Должны ли, поэтому, рядовые рабочие оставаться за порогом «Пролеткульта»? Нет; конечно, нет.

«Пролеткульт» — не собрание отдельных студий. «Пролеткульт» — целая система пролетарских учреждений. Там, где кончается работа студии, начинается работа клуба. Вернее, наоборот. Там, где начинается работа студий — кончается работа клуба. «Массовик» должен, прежде всего попадать в пролетарский клуб, и только после длительной работы в клубных секциях и кружках он может успешно заниматься в студии. Особенно важна такая постепенность для работ студии литературной и драматической.

Среди рабочих находится очень много желающих «лицедействовать». Там, где существует клуб, желание это легко удовлетворить — стоит только образовать драматическую секцию или кружок. Работа такой секции будет и интересна для ее членов (и членов клуба), и интенсивна, хотя в художественном отношении не очень высока.

Несомненно, что такой кружок рано или поздно разовьется в драматическую студию, куда в конечном итоге войдут только товарищи, обладающие артистическими талантами. Таким образом, задача кружка или секции — подготовительная для студии.

Студия не может заменить секции,

она только дополняет, развивает секционную работу. Лучшие силы клубных секций, желающие систематическим и упорным трудом приобрести необходимые для творческой работы навыки и знания — вот основной кадр работников студий, а не тот случайный состав учеников, пришедших со стороны, который характерен для наших студий.

Работа клубных секций и работа студий — две ступени одной и той же работы. Без клубов студии развиваются однобоко. Клуб — это естественный центр, связывающий деятельность отдельных студий; вокруг него должны они располагаться, в нем черпать новые силы.

Деятельность Московского «Пролеткульта» началась с открытия студий в то время, как клубов еще не существовало. И результаты этого, в корне неправильного приема работы, начинают сказываться.

Студии развиваются особенно одна от другой и часто поддерживают даже с «Пролеткультом» лишь автоматическую связь — через инструктора. Сепаратизм учеников студий (некоторых) уже дает себя время от времени чувствовать. Ученики студии отрываются от общей жизни не только Московского «Пролеткульта» в целом, но даже от жизни «Пролеткульта». Не исключена возможность, что ряд студий, особенно драматических, вырабатывает целую плеяду посредственных профессионалов — выходцев из рабочего класса. «Выходцы» — ли нам нужны?..

Обособленность эта не случайна. Причина — отсутствие связывающих центров — клубов. Клубная работа в загоне быть не может, не должна быть. Без этой работы нет массовой работы, а лишь работа среди масс. Отсутствие клубной работы обозначает в то же время и отсутствие массового пролетарского контроля над работой

студий. Устройство открытых вечеров «Пролеткульта», на которых демонстрируются лишь результаты длительной работы, не могут заменить собою постоянного массового контроля и массовой оценки. При такой постановке работы, как она ведется теперь, слишком велик простор для отдельных интеллигентских влияний: ученики студий выходят на суд пролетарских масс с сложившимися приемами и взглядами.

Но не только «Пролеткульт» страдает от отсутствия клубной работы.

Мне пришлось частью обойти лично, частью узнать от других лиц о работе московских рабочих клубов. Большинство клубов не имеют никакого права носить это название. Клубы кооперативов—просто чайные, в которых изредка устраиваются танцевальные и прочие вечера. Ни о какой культурно-творческой работе в этих клубах не приходится говорить.

Клубы партийные и большинство «советских» живут только внешнею жизнью: митинги, лекции, вечера. Самодеятельности среди членов клуба никакой. Митинг—с приглашенными ораторами. Лекция—с приглашенным лектором. Вечер—с приглашенными артистами. В таких клубах даже название «члены клуба» не в ходу; и это вполне понятно, так как в юбиходе гораздо чаще приходится посетителям делить на «свою» и «чужую» публику.

Если присмотреться к составу членов клуба, а не «чужой» публики, то прежде всего поражает незначительное количество женщин. Второй особенностью этих клубов является сравнительная молодость членов клубов: средний возраст 20—22 года.

Молодежь и раньше преобладала в рабочих клубах, но средний возраст был выше—около 26—28 лет. Что же касается женщин, то там, где клубная работа была правильно поставлена

(Прибалтийский край), число их почти равнялось числу мужчин; в период же войны—достигало 75% общего числа членов.

Как бы Московские клубы ни работали, они должны будут захиреть, если не изменят своего состава. Повторные мобилизации будут отнимать не только рядовых, но и наиболее активных членов. Надо теперь же подумать о привлечении большего числа женщин, а это возможно лишь при интенсивной и правильно поставленной клубной работе.

Клуб должен быть не только местом отдыха и развлечения, не только культурно-просветительной организацией—он должен быть, прежде всего школой общественности. Общественность обычно понимается у нас очень узко, как политическая грамотность, политические навыки. Однако, сплошь и рядом встречаются люди, обладающие и политическими знаниями и общественным опытом, но лишенные элементарных чувств общественности—«товарищества», как мы говорим. Социалистический строй немислим при отсутствии товарищеского отношения людей друг к другу, а между тем на эту сторону жизни мы обращаем внимание меньше всего. Общая некультурность (специфические свойства России), навыки и приемы крепостничества в виде упоения властью, безразличие к человеку, вообще, и кумовство по отношению к близким—все это плохие предпосылки для социалистической культуры.

Клуб может со всем этим бороться даже не мобилизуя своих сил: само существование клуба, вся его жизнь, вся его работа—лучшая школа товарищеских отношений. Но для этого клуб должен быть коллективом творческим, активным, а не случайным собранием людей.

Молодые клубы боятся «пустых» дней, т.-е. таких дней, когда в помещенных

клуба нет ни лекции, ни вечеринки. Большинство клубов пренебрежительно относится к «кустарничеству» — заполнению вечеров собственными силами клубов. Они тратят большие суммы на оплату гастролеров, стремятся поразить своих членов «именами», охотно ставят «программные» вечера с участием «лучших сил» драмы и оперы (и даже балета!). И все-таки, несмотря на то, что в таких клубах нет «пустых» дней, что аудитории и залы их полны народом, я вправе сказать, что они не ведут никакой клубной работы. Поэтому что такие клубы не только новой, но и вообще, никакой общественности не создают.

В каждом клубе найдется небольшое ядро, желающее заниматься, например, литературой (обществ. вопросами, естествознанием и пр.). Назовем это основное ядро литературной секцией. Любой член клуба может принять участие в работах секции — прийти на лекцию или реферат, участвовать в читке произведения, в беседе. Но работа секции ведется основным ядром самостоятельно: намечаются темы, приглашаются лектора или же выдвигаются из своей среды референты, назначаются беседы. Секция следит за книжным рынком, секция создает из своих членов — «любителей» литературы. Вся работа секции основана на самодеятельности членов. Пусть темы рефератов будут иногда случайны — это не так опасно. Клубную работу не следует смешивать с просветительной работой в узком смысле этого слова. Курсы, влитые в клуб, раствориться в нем не могут, и секции не должны (да и не могут) превращаться в курсы. Интерес работы в секциях — ее злободневность по преимуществу; коренное отличие ее работы — коллективность. Ни того, ни другого курсы дать не могут. Весь клуб разбивается на секции. Это не значит, что один и тот же член не

может состоять в нескольких секциях одновременно: чаще всего так и случается. Чем больше будет таких «двойных» членов, тем прочнее создастся спайка между секциями. Всю неделю идет работа секции самостоятельно; наступает праздничный отдых. Клуб наполняется членами; среди них многие не участвуют в работе секции. И для того, чтобы привлечь их к секционной работе, а также, чтобы дать им хороший интересный отдых, клуб устраивает «вечер». Работа секции клуба и студий, группирующихся вокруг клуба, демонстрируется перед членами клуба. Программу вечера выдумывать не приходится — она складывается сама собою. И если вечер посвящается какому-либо событию или деятелю, то программа вырастает также снизу путем секционной или студийной работы.

А гастролеры? Для них на этих вечерах нет места. Вечера с такой естественной программой — лучшее средство для привлечения в клуб новых членов. Мне пришлось испытать это при работе в самых отсталых слоях рабочего класса — среди рабочих и работниц кирпичных и керамических заводов. Рабочее культурно-просветительное общество «Образование» в Риге имело около 400 членов; после трех-четырех вечеров у него оказалось свыше 1000 членов. Большинство записавшихся, согласно опросу, заинтересовались обществом, попали гостями на вечер.

Разбивка по секциям упрощает работу в клубе, и делает ее очень гибкой. Лишь только состав клуба изменился, сейчас же изменяется работа в секциях, открываются новые секции. В том же обществе «Образование» наплыв женщин во время войны создал новую секцию по гигиене, выдвинув ряд новых тем в секции общественно-экономической («Происхождение христиан

ства», «Проституция» и пр.), развил работу секции драматической, и т. д.

На первых порах многим из клубов трудно будет от чисто внешней работы, которую они теперь ведут, перейти к работе секционной. Наиболее целесообразно начинать с закрепления дней недели за намечаемыми пока секциями—это приучит членов клуба к определенному распорядку и создаст основные группы, на которых будет базироваться секционная работа. Для примера можно привести такое распределение дней:

Понедельник — *кинематографический сеанс*. Демонстрирование фильм, иллюстрирующих литературные произведения. Научный кинематограф (естествознание и пр.) лучше связывать с лекциями по этим вопросам.

Вторник — *общественно-экономич. секция*. Рефераты, беседы, обзоры. Вначале лекции по обществ.-экономич. вопросам.

Среда — *литературная секция*. Рефераты, беседы, читка произведений. Вначале — лекции с читкой произведений или декламацией.

Четверг — *естественно-научная секция*. Лекции, беседы, научный кинематограф.

Пятница — *митинги*. Ежедневные политич. обзоры. Изредка — лекции на вопросы дня.

Суббота — *литературно-музыкально-вокальный вечер*. Исключительно собственными силами.

Воскресенье — утром: *экскурсия*; для детей утренник, вечером: *концерт* или *пьеса*.

Если можно, то и концерт, и пьеса — в исполнении рабочей студии («Пролеткульт»).

Секций хоровой и музыкальной можно не открывать, так как работа *студии* здесь более уместна. Помимо этих секций может существовать ряд других, и чем больше секций, тем лучше.

Клуб обросший студиями, курсами, детским садом, библиотекой и пр. — словом, *дом пролетарской культуры* должен, во что бы то ни стало, сохранять товарищескую интимность. Все то, что нарушает эту интимность, должно устраняться. Обычай кинематографа или чайной неуместны в рабочем клубе. В каждом клубе есть свой буфет — это не значит, что в нем можно плескать на пол остатки чая и бросать окурки. В каждом клубе есть зрительный зал — входить в него в калошах и сидеть в верхнем платье и шапке, вовсе не признак демократизма. Надо раз навсегда оставить привычки кинематографических и чайных завсегдатаев, иначе в клуб войдет и дух кинематографа. Для успешной же работы клуба нужна не только высокая посещаемость клуба его членами, но товарищеская дисциплина среди них.

Дом пролетарской культуры не может превращаться в трактир 2-го разряда; надо относиться к нему много бережнее, чем это делаем мы.

Создавая свою культуру пролетариат берет из культуры прошлого только лучшее, что было в ней.

Пусть же дома нашей культуры будут лучше старых клубов и обществ и по своему внутреннему содержанию, и по своей внешности!

П. Кнышов.

Организация пролетарского клуба.

Широкой стихийной волной нарождаются рабочие клубы. При заводах, домах-коммунах и различных рабочих организациях возникают клубы, вызванные к жизни страстным порывом пролетариата к братскому единству и революционному творчеству, к яркой и полной общественной жизни. Давно уже на всех, почти, фабриках и заводах возникли кружки хоровые, музыкальные, драматические и групповые занятия по изучению общественных наук. Теперь эти организации сплавляются и вырастают в рабочие клубы.

Из этой массы нарождающихся клубов далеко не все развиваются благополучно. Слишком многие из них гибнут, — или не сумев разрешить организационных задач, или выбрав неправильное направление работы. Чтобы избежать непроизводительной растраты сил и не задирать поста сплоченности и сознательности рабочего класса, рабочим группам, организующим клуб, безусловно, необходимо связываться с соответствующим центром Пролетарской Культуры — местным Пролеткульком. Там они могут получить средства и указания, необходимые для успешной работы.

Формы организационной работы сильно меняются в зависимости от типа клуба. Не рассматривая более простой организации замкнуто-групповых клубов фабрично-заводских и домовых коммун, напомним план работы по организации клубов более широкого, открытого характера, — центральных общегородских, районных, подрайонных и профессиональных.

Необходимым предварительным условием организации клуба является создание клуб-

ной организационной группы. Организационная группа не должна быть громоздкой по числу членов. Состав группы определяется рабочими организациями, учреждающими клуб. Представителями этих организаций должны быть лишь те из местных работников, которые смогут принять активное участие в работе создания клуба. Распределен между членами группы обязанности и наметив каждому определенное задание, организационная группа, прежде всего, производит обследование клубного района. Необходимо знать, какие именно предприятия находятся в районе организуемого клуба, размеры этих предприятий и место их расположения. Следующими вопросами, требующими выяснения являются — численность рабочего населения, возрастной и половой состав, степень развития промышленной психологии преобладающего большинства в связи их с другими классами. Наконец, организационной группе необходимо близко ознакомиться с размерами и характером культурно-просветительной работы, которая ведется среди рабочего населения района. Имея перечисленные сведения, организационная группа сможет наметить место для клуба, размеры клуба, устройство его и характер клубной работы.

Расположение клуба должно быть по возможности центральным, для обслуживаемого района. Помещение клуба должно иметь не менее трех-четырех больших комнат для секций или студий и от четырех до шести меньших, для подсобных клубных учреждений. Необходимо иметь зал, вместимостью на 150—200 человек сダブルшпайлоя бы, с...

ной. Очень желательны сад и терраса или балкон. Как только подыскано и закреплено за клубом здание, следует приступить к ремонту помещения и снабжения клуба мебелью (стулья или скамьи, кресла, столы, шкафы, записные, картины, люстры, или лампы и проч.). Одновременно, необходимо начать агитационную работу среди рабочих масс на отпусках и подыскивать клубных работников. Начать работу можно с самого широкого ознакомления рабочих масс с задачами и деятельностью клуба при помощи воззваний к рабочим. Воззвания должны быть рассчитаны на передовую часть пролетариата, потому — первое время клуб должен привлекать лишь наиболее сознательных пролетариев. При расширении их влечения, необходимо принять самые энергичные меры, чтобы воззвания распространялись в рабочих кварталах, а не на центральных улицах и бульварах, что, к сожалению, бывает слишком часто. Привлечения широких масс становится задачей клуба лишь тогда, когда работа клуба окрепнет и вполне наладится. Той же цели широкого оповещения служат статьи и заметки в рабочих газетах. Более действительным средством привлечения внимания к клубу являются доклады на собраниях Советов, заводских клубов и различных рабочих организаций. Практической целью таких докладов должна быть организация ячеек пролетарской культуры. Такие ячейки организуются при фабрично-заводских предприятиях из передовых рабочих, признающих основные положения ПРК-та. Эти ячейки расширяют влияние ПРК-та, выделяют из себя клубных работников и составляют организационную основу всей работы соответствующего районного ПРК-та.

Для обсуждения вопросов организации клуба, необходимо созывать собрания из

представителей ячеек пролетарской культуры и других рабочих организаций. При достаточно полном составе организационного собрания следует избрать временное правление клуба, которому организационная группа передает ведение дальнейшей работы.

Подыскивание служебного клубного персонала, составление клубной сметы, организация книжного-библиотечного ядра, идут рядом с продолжающейся организационной работой на фабриках и заводах. Когда ремонт и оборудование клуба закончены, открывается предельно широкая запись членов клуба. Прием производится по рекомендациям ячеек ПРК-та, фабрично-заводских комитетов, при них ячеек и рабочих профессиональных союзов. Первое общее собрание членов клуба утверждает устав, выбирает должностных лиц и открывает запись членов клуба в секции и студии.

Вся клубная работа разбивается по соответствующим секциям, кружкам, студиям и клубным учреждениям, и каждый член клуба принимает участие в работе той клубной организации, где он может работать с наибольшим успехом.

Вечер торжественного открытия составляется из приветствий и речей представителей рабочих организаций и показательно-го вечера, который наглядно ознакомит с достижениями пролетарской культуры.

Близко к духу программы культуреским задачам пролетариата и по составу исполнителей к массе членов клуба, явился залогом успешности вечера. Стройно и мощно идет жизнь пролетарского клуба при правильной постановке работы. Тускнеют и исчезают убогие мешалские чувства, и па их месте разрастается цельное, непоколебимое стремление к победе, творчеству новой жизни.

Кржижковский.

Проект устава рабочего клуба.

Цели клуба.

Рабочий клуб объединяет весь творческий труд создания пролетарской культуры, с деятельностью умственному и общественному разви-

тию своих членов и служит для них местом отдыха и развлечения.

Деятельность клуба.

Вся деятельность клуба состоит на товарищеской работе членов клуба. Клуб организует: а) курсы и семинарии для изучения различных областей науки, отдельных научных вопросов практики; б) студии: хоровую, музы-

кальную, драматическую, литературную, научную, изобразительных искусств и другие; в) спектакли, концерты, клубные вечера, лекции, беседы, образовательные прогулки и обзоры событий за неделю; г) библиотеку читальню с витриной книг, программ чтения по определенным вопросам, газетных вырезок по вопросам культурной, политической и экономической жизни пролетариата, названий вышедших книг и журналов и прочее; д) справочное Бюро по вопросам партийным, культурно-просветительным, профессионально-производительным и кооперативным, с расписанием всех работ клубных учреждений; е) гимнастический зал физической культуры; ж) буфет и столовую.

Состав клуба, права и обязанности членов его.

1) Членами клуба могут быть лица обоего пола, достигшие 16 лет, состоящие членами партийных или рабочих организаций и рекомендованные 2-мя членами клуба или соответствующими организациями.

Члены клуба подразделяются на действительных членов и членов-сореволюционеров. Действительными членами являются лишь входящие в состав какой-нибудь из клубных организаций и принимающие деятельное участие в работе клуба.

Действительные члены имеют право решающего голоса на общих собраниях и избирают из своей среды всех должностных лиц.

Члены-сореволюционеры принимают участие в общих собраниях с правом совещательного голоса, пользуются всеми учреждениями клуба и оказывают возможное содействие работе клуба.

2) Выход членов из состава членов клуба совершается: а) в случае их письменного о том заявления; б) в случае совершения ими каких-либо против-общественных поступков или действий, идущих в разрез с общим направлением клуба.

Примечание: Вопрос об исключении члена решает собрание большинством голосов (2/3). Правлению предоставляется право прекращения доступа в клуб подонных членов, впредь до разрешения общего собрания, на которое указанные члены приглашаются для объяснения.

Для закрытия клуба необходима санкция Пролеткульта.

3. Общие собрания клуба бывают: очередные и чрезвычайные. Собрание считается законным при наличии $\frac{1}{2}$ действительных

членов клуба. Если, за неприбытием надлежащего числа членов, общее собрание не состоится, то в ближайший срок (не меньше трехдневного) созывается общее собрание, которое считается законным при всяком числе собравшихся.

В порядке дня вторичного общего собрания вносятся только те вопросы, которые были указаны в повестке общего собрания.

4. Очередные общие собрания созываются через каждые три месяца.

5. Чрезвычайные общие собрания созываются: а) по постановлению Правления клуба; б) по требованию ревизионной комиссии и в) по письменному заявлению в правление не менее 25 действительных членов клуба.

6) Правление избирается общим собранием членов клуба сроком на 3 месяца в составе 6—8 человек; кроме того, в правление с правом решающего голоса входит представитель Пролеткульта. На случай выбытия членов Правления избираются 8 кандидатов к ним. В члены правления могут быть избраны лишь члены социалистических партий, входящих в состав Совета Рабочих Депутатов.

7. Правление избирает из своей среды председателя, товарища председателя, секретаря, казначея и их помощников.

8. Заседание правления происходит не менее одного раза в неделю, в помещении клуба, когда оно открыто для пользования членов, обязательно присутствие одного из членов правления.

9. Правление организует комиссии: а) культурно-просветительную с секциями: художественной, лекционной, библиотечной, организации клубных развлечений и физической культуры; б) хозяйственную; в) финансовую и др.

10. На обязанности правления лежит ведение книг клуба, созывы общих собраний и сношение по делам клуба со всеми лицами и учреждениями.

11. Дела решаются правлением простым, большинством голосов. Собрания правления действительны при наличии $\frac{1}{2}$ числа членов правления.

Отчетность и контроль.

1. Правление обязано вести членскую книгу, запись гостей, кассовую книгу, инвентарную, приходно-расходную и книгу заявлений. Остальные книги ведутся по постановлению Правления.

2. Для контроля общим собранием избира-

ется Ревизионная комиссия на три месяца, в числе 5 членов и 5 кандидатов к ним.

Примечание: В качестве гостей допускаются лица, рекомендованные кем-либо из членов клуба.

Гости, посещающие клуб, уплачивают за вход согласно постановления общего собрания.

Средства клуба.

Средства клуба состояются из: а) отчислений рабочих организаций; б) платы, взимаемой с гостей; в) пожертвований; г) дохода от устраиваемых лекций, концергов, спектаклей, вечеров и пр.

Примечание: 1-ое: Средства клуба, свыше необходимых для текущей работы сумм, хранятся в кредитном учреждении и выдаются за подписью 3-х членов президиума.

Примечание: 2-ое: Расходы по оборудованию в течение первого периода функционирования клуба, берут на себя рабоч. организации, учреждающие клубы и Пролеткульт.

Управление делами.

1. Управление делами принадлежит: а) общему собранию и б) правлению.

2. Общему собранию членов клуба принадлежит право решения вопросов, возникающих при деятельности клуба, выбор членов правления. Ревизионной комиссии и кандидатам к ним, выработка инструкций для правления, а также изменение устава, исключение членов клуба, при чем последние три вопроса решаются большинством 2/3 голосов, остальные же вопросы простым большинством.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОТДЕЛ.

О художественной прозе.

I.

Противоположение поэзии прозе старо. Оно всеми оставлено. Поэзия имеет глубокий, *практический* смысл; ее «вымысел» есть особое выражение жизненных истин; поэтому отнесение поэзии к «вымыслу», прозы же — к действительности не действительно вовсе.

Противоположали поэзию прозе; язык прозаический служит для выражения познавательных устремлений; поэзия же выявляется в образах; средство прозы есть точное выражение: „термин“; а средство поэзии — образное сравнение неточной, метафорической речи; проза стремится к понятиям, а поэзия — к образам: образ с понятием не совпадает никак.

Так считалось неважно.

Но если и есть роковая, непреступная грань между образом и понятием (термином речи), то грань та проходит совсем не по линии разделения поэзии от прозаической речи, которая очень часто обильна фигурами, тропами и другими видами иносказательной речи: образ живет в ней; не даром мы делим речь на художественную и прозаическую; между поэзией и прозой художественной нет границы; признаки поэтической и прозаической речи одни: тут и там цветы образов; тут и там те же встречают нас фигуры и тропы; размеренность характеризует хорошую прозу; и эта размеренность приближается у лучших прозаиков к определенному размеру, называемому метром; размеренность внутренняя („ритм“ или „лад“) характеризует хорошую прозу. Прав Овсянко-Куликовский в своем заявлении, что „проза и поэзия живут, развиваются, прогрессируют вместе“.

Внешнее различие между поэзией и прозой одно: присутствие определенных чередований голосовых ударений в поэзии и отсутствие их в прозе; но вглядываясь пристально в это чередование голосовых ударений у Гоголя, у Пушкина, у Толстого (в их прозе), мы видим, что оно сводимо к определенному метру.

Метры характеризуются повторением в расположении ударений; обыкновенно принято ударяемый слог обозначать знаком „—“, а неударяемый знаком „v“; стихотворный размер разбивается на определенные, повторяющиеся группы; простейшие группы называются стопами; размеры различаются по характеру стоп; название стихотворных размеров (анапестов, ямбов и других) определяется стопами; стоп может быть столько, сколько возможно сделать сочетаний неударяемых („v“) и ударяемых („—“) слогов; стопы бывают двухсложные, трехсложные, четырехсложные, даже пятисложные.

Вот таблица размеров, определяемых двухсложными, трехсложными и четырехсложными стопами (она нам понадобится при углублении в размеры и ритмы художественной прозы).

Таблица размеров

(греческая метрика).

Размеры двухсложные:

- 1) Спэндей : — —
- 2) Пиррихий : v v
- 3) Ямб : v —
- 4) Хорей : — v

Размеры трехсложные:

- 5) Молосс : — — —

- 6) Трибрахий : $v v v$
 7) Анапест : $v v —$
 8) Амфибрахий : $v — v$
 9) Дактиль : $— v v$
 10) Кретик : $— v —$
 11) Бакхий : $v — —$
 12) Ангибакхий : $— — v$

Размеры четырехсложные:

- 13) Дасpondeй : $— — — —$
 14) Диаррихий : $v v v v$
 15) Пэон первый : $— v v v$
 16) „ второй : $v — v v$
 17) „ третий : $v v — v$
 18) „ четвертый : $— — — v$
 19) Эпитрит первый : $v — — —$
 20) „ второй : $— v — —$
 21) „ третий : $— — v —$
 22) „ четвертый : $— — — v$
 23) Хориямб : $— v v —$
 24) Антиспагт : $v — — v$

Жирным шрифтом отпечатаны пять обычных в русском стихе размеров, про которые в наших школьных учебниках сказано, что лишь они (вместо 24-х греческих) определяют наш стих. Однако при внимательном взгляде на стихотворную строчку оказывается, что и на русском языке возможны все двадцать четыре размера. Внутри ямбов ($v —$), хоресов ($— v$), анапестов ($v v —$), амфибрахийев ($v — v$) и дактилей ($— v v$) в нашем стихе существует обилие «ладов», «ритмов», приближающихся то к одному, то к другому из показанных двадцати четырех размеров.

При анализе ритмов естественной речи мы будем считаться с таблицей.

II.

Сперва кажется нам, что есть внешнее различие между поэзией и художественной прозой: присутствие метра в поэзии, и отсутствие метра в, хотя бы, изысканной прозе. Но и различие это состоит только лишь на первых порах, потому что поэзия с прозой сливается в *ритме*, присущим обоим.

Возьмем метры древних: окрестили они из различных паневных ладов; оттого-то и в древно-греческой метрике было столько же размеров, сколько можно было сделать переложений и сочетаний из долгих и кратких на протяжении, по меньшей мере, четырех слогов; были размеры, построенные из стоп: 1) двухсложных: $— —$, vv , $v —$, $— v$, 2) трехсложных: $— — —$, vvv , $vv —$, $v — v$,

$— vv$, $— — v$, $v — —$ 3) четырехсложных, $— — — —$, $vvvv$, $vv — —$, $— — vv$, $— vv —$: $v — v$, $v — — —$, $— v — —$, $— — v —$, $— — — v$, $vvv —$, $vv — v$, $v — vv$, $— vvv$; и были размеры из комбинации стоп различных, как например: $— vv — v$; 1) каждый долгий мог быть заменен двумя краткими; 2) два кратких — долгим; 3) мог быть пропуск стопы, т. е. пустой промежуток и т. д. Вся эта гибкость в процессе строения стиха умалила заметную грань между метром и ритмом; и метры у древних, пластичнее, гибче метрических правил, не объясненных в учебниках самого недавнего прошлого; Федр, в своих ямбах ($v —$) везде употребляет спондей и анапест; трибрахий (vvv) встречается у него во второй, третьей и даже в четвертой стопе: допускает он также паррихий и т. д. А в так называемых *логэдрических* строчках (стих. Сафо, Анакреон, Алкея) встречаются нас сложные накопления разномерных стоп.

Так, в широком просторе ритмического построения фразы, нет явственной грани между поэзией и собственно прозой, потому что и нет у нас «собственно прозы», в ней нет у нас потребности, как в отдельно стоящей и истинно поэтической форме, допускающей какие угодно размеры и ритмы, не нарушающие общего благозвучия в течении слов.

Открывая том Гоголя, останавливаемся на случайной строке: «*Но арбуз немедленно исчезал. После этого Афанасий Иванович* и т. д. Что имеем мы тут? Скажут: проза. Но в приведенной строке есть особенный ритм; лишь отсутствием *метра*, естественно, отличается «проза» от собственно поэтических форм.

Противоположение между *ритмом* и *метром* — условность. Противоположения этого нет ни в ритмике, ни в метрике древних: их метрика сводится к перечислению, наблюдению, описанию общепотребительных *ритмов*; и эти ритмы лежат в основу метрических форм.

Запишу метры слов, приведенных из Гоголя: «*Но арбуз немедленно исчезал. После этого Афанасий Иванович:*

$vv — | v — vv | vv — | — v | — vv | vv — v |$
 $v — vv.$

Получаем семь стоп, образующих строчку; она состоит: из *анапеста*, из *пэона* *второго*, опять из *анапеста*, из *хореса*, из

дактиля, из пэона третьего и из пэона второго.

Теперь мы внимательно вникнем в лежащую строку.

Мы знаем: *анапестически* часто у нас начинаются строки хорей;

oo	— o	— o	— o
oo	— o	— o	—
— o	— o	— o	— o

Т.-е.

Прибежали в избу дети

Второпях зовут отца:

— «Тятя, тятя! Наши сети» и т. д.

А. С. Пушкин.

Мы по опыту знаем уже: сумма слов, построивших речь, главным образом, сложена из сочетанья двухсложных с трехсложными и односложными; и разрезая течение речи на стопы, мы будем иметь главным образом сочетанья двухсложных с трехсложными стопами; при попытке же выявить ритмы склоняемся мы, то к такой комбинации, где выражается дактило-хорейский метр (— oo | — o | — oo), то к такой, где присутствуют ямбо-анапесты (o — | oo — | o —); но и то, и другое течение речи — не „проза“, а „стих“. Так к какой же системе строения стоп относима приводимая строчка из Гоголя? К дактило-хорейской. Она распадается на пятистопные строки, звучащих так:

Но ар | буз не | мёде | нё исче | зал |
После | это | го | Афа | насий И | ванович.

Первая строчка — является усеченным пентаметром; вторая же — неусеченным.

Мы знаем: гексаметры — комбинации дактилей и спондеев (у нас же хореев); теоретически — допустимы в гексаметре 32 формы (все переложения и сочетания из дактилей и хореев): обозначая дактили через «д», а хорей через «х», мы имеем:

1) ддддд, 2) хдддд, 3) ддхдд, 4) дддхд,
5) дддхд, 6) ддддх, 7) дххдд и т. д. до форм: хххдх и т. д.

Заключаем из этого: древний гексаметр был собственно говоря ритмизированной прозой; ритм прозы художественной есть либо дактило-хорей, либо ямбо-анапест, либо же своеобразное чередование, то того, то другого.

Стопа *дактиль*, стиху придает величавость, понятно же: плавное произношение

(фразы построено на дактило-хорейском ритме. Дактило-хорейская речь употреблялась при передаче прошедших событий.

Дактило-хорейный *гексаметр* — естественный ритм нашей речи, стремящийся к величаво-медлительной плавности (все равно, называем, ли мы ее *прозой*, *поэзией* ли); первая, как и вторая, есть *речь*.

И оттого-то древнейший размер плавности речи — *гексаметр*; художественная обработка его у Гомера и Гесиода кладется в основу эпических метров поэзии.

Поздней появляется ямб; он — продукт обработки не самой естественной речи («поэзии» или «прозы»), а одной ее формы, а именно: песенной; обработка той песенной формы в метре ямба принадлежит Архилоху; позднее же видим: окостенение ритмов в *строку*, определенно построившую (седьмой век: Алкей, Сафо). Почему проявляются виды ямбов на горизонте поэзии в более позднюю пору? Да потому, что гексаметры ближе к естественной речи, волнуемой ритмом; наборы же слов, образующих ямб, несравненно искусственней.

Ямб, как он дан в русской метрике, еще более искусственней, нежели ямбы древних; в них повсюду еще пробегает анапестическая стопа. Теоретически в ямбо-анапестическом гексаметре (в шестишопном размере) встречаются нас те же 32 формы, что и в Гомеровской дактило-хорейской строчке; случайно, что этот вид речи не получил определенной чеканки. В русских ямбах анапестические стопы почти исчезают; гексаметры русские не пластичны; наслоение чуждых метрических форм заковало нам ритмы; искусственная поэзия наша не могла доразвиться до гибкости древнего ритма: босозная и расширяя понятие метра и ритма приходим: к возможности призывать все богатство стоп, строчек и строф древней метрики; расширение это ломает устой законченной метрики в более позднем периоде; представление о ритмической прозе рождается в нас, как в образе усложнившихся метров поэзии, теоретически недопустимых отчасти осуществленных уже, но не принятых во внимание узкими рамками нашей метрической схемы. *Стих свободный* (vers libre) — есть естественный переход к перебою ритмической прозы, которая у великих стилистов есть стих, не вмещающийся в узкое о нем представленье учебников. Потому-то и правила ритма для прозы слож-

нее, чем правила метрики; и оттого-то писать «яркой» прозой трудней, чем стихами.

Художественная проза—труднейшая область поэзии, полная неисчерпаемых, великодушных возможностей.

И оттого-то она исторически появляется несравненно позднее поэзии, с точки зрения ритма и метра она есть поэзия.

Первый русский великий прозаик-поэт: это—Пушкин; второй наш великий прозаик, естественно, начинается с поэзии (стихотворные попытки Гоголя); третий великий по времени—Лермонтов; образцы русской прозы ковались поэтами (Пушкиным, Лермонтовым), или тем, кто владел стихотворною формой (Гоголем); прозы, как таковой и нет вовсе; со стороны содержания, внутренней формы, троп, ритмики (даже метра) образчики лучшей прозы—поэзия; и образцы поэзии нам являют ту плавную, гармоничную речь, которую не рассечешь произвольно никак на «поэзию» и «прозу».

III.

Беру прозу Пушкина. Отрываю «Отрывки из романа в письмах». Останавливаюсь на фразах: «Письмо твое меня чрезвычайно утешило. Оно так живо напомнило мне Петербург. Мне казалось, я тебя слышу. Как смешны твои вечные предположения» и т. д. Вслушиваясь в ритмы слов, узнаю в них отчетливо определенную форму, теоретически допустимую метрикой; метр ритма прозы—анапестический ямб (анапестически ямб нас встречается у Федра); записываю слова строчками:

Письмо твоё меня чрезвычайно утешило:
Оно так живо напомнило мне Петербург.
Мне казалось я тебя слышу.

Как смешны твои вечныя предположения и т. д.

Вот схема метра:

- 1) 0 — 0 — | 0 — 00 — | 00 — | 00
- 2) 0 — 0 — | 00 — | 00 — | 00 —
- 3) 00 — 0 — | 00 — | 0 — |
- 4) (0) — 0 — | 00 — | 00 — | 00 —

Что это?

Это—ямб с анапестическими стопами; в четвертой строке первая стопа начинается с паузы, обусловленной *пустым промежутком*, употреблявшимся в метрах.

Почему ж «стихи» Пушкина называем мы не стихами, а прозой? Потому, что законы искусственной метрики не допускали анапеста в ямбах, не объясняли они нам уче-

ния о *пустых промежутках*, употребляемых Гёте, Гейне и Блоком. «На всех вершинах—покой. В листве, в долинах ни одной не вздрогнет черты... Птицы дремлют в молчании бора. Погоди только: скоро уснешь и ты. Многие скажут что этот отрывок есть—проза. Но то—перевод стихотворения Гёте размерами подлинника:

На всех вершинах—
Покой. !
В листве, в долинах.
Ни одной
Не вздрогнет черты...
Птицы дремлют в молчании бора.
Погоди только: Скоро
Уснешь и ты.

Схема записи метра:

- | | | | | | | | | |
|-----|---|----|---|----|---|----|---|---|
| 0 | — | 0 | — | 0 | — | 0 | — | 0 |
| 0 | — | 0 | — | 0 | — | 0 | — | 0 |
| 00 | — | 0 | — | 00 | — | 00 | — | 0 |
| (0) | — | 0 | — | 00 | — | 00 | — | 0 |
| 00 | — | 00 | — | 0 | — | 0 | — | 0 |
| 0 | — | 0 | — | 0 | — | 0 | — | 0 |

Стихотворенье есть ямб со стопою анапеста и с пустым промежутком (шестая строка).

Проза Пушкина явно пульсирует ритмом, являющим склонность оформиться и закрепиться в чеканности метра: она не есть проза; умея владеть метром строк, Пушкин встал перед нами *прозаиком* русским.

Вот метры другого отрывка («Капитанская дочка»):

- 1) Нас было девять человек детей.
- 2) Все мои братья и сестры умерли во младенчестве.
- 3) Я был записан в Семеновский полк сержантом.
- 4) По милости майора гвардии.

Эти строки можно отчетливо проскандировать:

- 1) Нас бы | ло де | вять че | ловек | детей.
- 2) (0) Все | мои бра | тья и сес | ты у | мерли во | младен | честве.
- 3) Я был за | писан в | семё | новский полк | —сержан | том.
- 4) Поми | лости | майо | ра гвар | дии.

Вот схема метра:

- 1) 0 — | 0 — | 0 — | 0 — | 0 —
- 2) (0) — | 00 — | 00 — | 0 — | 00 — | 0 — | 0 —
- 3) 0 — | 0 — | 00 — | 00 — | 0 — | 0
- 4) 0 — | 0 — | 0 — | 0 — | 0 —

ческой строк, несовпадающий с контрастом логическим:

Пауза после слова «*потом*» не мотивирована. Противоречие между логическим и ритмическим перебоем болезненно давит наш слух; при бодли «*ухабов*» размер «стихов» прозы в ритмическом отношении становится: «*прозаической речью*».

Вот отрывок из рукописи, как пример неритмичной, «*ухабистой*» прозы: «Синий флегматично сплонул очередную жвачку и, *потягиваясь, выругался*: «Будь я проклят, если кто то не пронюхал жилу!. У этих *остод Нобеля* паршивая *повадка*. Я *третьяго дня* *видал* и т. д.». В местах, помеченных курсивом, ритмические ухабы, т. е., не мотивированные столкновения ритмов.

Мы встречаем у Гоголя великолепия перебоев: в его дышной прозе осмысленность ритмов, не отчленимых от содержания речи, характеризует «*стихи*» прозы; вне этой осмысленности он становится прозой прозы, и ритм прозы Гоголя сложен.

То он подбирает слова с ударениями, падающими на первую половину слов и стало быть: с хорейскими и дактилическими окончаниями, отчего проза Гоголя начинает звучать величаво и медленно:

«*Будет*, будет все поле с *облогами* и *дорогами* покрыто их *белыми торчащими* костями, *щедро* обмывшись *козацкою кровью* и *покрывшись разбитыми* возами, *расколотыми* саблями и *копьями*»... и т. д. («Тарас Бульба»).

Обратите внимание на юбилеи слов с ударением падающим на первую половину и с неударными окончаниями, медлящими темп: *будет*, *поле*, *облогами*, *дорогами*, *белыми*, *торчащими*, *щедро*, *козацкою*, *кровью*, *разбитыми*, *расколотыми* саблями, *копьями*; юбилеи дактиле—хорейческих окончаний естественно создает дактиле-хорейческий ритм, приближающийся пак к гексаметру; соединение слов: «*Будет*, *будет* все поле с *облогами* и *дорогами*» есть гексаметр:

— о | — оо | — оо | — оо | — о | — оо

То проза Гоголя начинает играть на запястьях, ямбах: «Когда же пойдут горами синие тучи... Водяные холмы гремят, ударяясь о горы...» т. е.:

о — | оо — | о — | о — | оо — | о
оо — | оо — | о — | оо — | оо — | о

То соединяет собою она два течения темпов и образуя в местах пересечения их удары из слов, (это уже не «*ухабы*», а преднамеренное воздействие ритма) как то:

«Когда же пойдут горами по небу синие тучи».

1. «Черный лес шатается до корня,
2. «Дубы трещат и молвия,
3. «Изламываясь между туч
4. «*Разом*
5. «Освещает целый мир,—
6. «*Страшен тогда*
7. «*Днепр*». (Страшная месть).

Я нарочно расположил приводимый отрывок стихами; курсивом подчеркнуты столкновения ударений (туч-разом, мир-страшен, тогда-Днепр), Ритм отрывка в изысканном повторении столкновения ударений (оо —, —'о, о —'—'о, о —'—'); Между смежными ударяемыми слогами, ударениями, естественно образуется пауза (оо —' || —'о, о —' || —'о, о —' || —'о, о —' || —'); слова *разом*, *страшен* и *Днепр* ей особенно выделенные ритмические ударения и паузы, совпадая с логическими, превращают толчки и «*ухабы*» в гармонию ритмы:

«*Страшен*—
«*Тогда*—
«*Днепр*»...

И три слова—удары. Ударами Гоголь играет с невероятным умением; среди дактиле-хорейческих стоп—ряд ударов, образующих эпитраты:

«*Дитя*,
«*Спавшее* на руках Катерины
«*Вскрикнуло* и пробудилось; сама
«*Пани Катерина* *вскрикнула*;
«*Гребды* пороняли шапки в *Днепр*;
«*Сам*
«*Пан*
«*Вздрыгнул*.
«*Все*
«*Вдруг*
«*Пропало*»... (Страшная месть).

Я опять-таки располагаю слова как стихи:

Схема метра:

о — |
— о | — оо | — оо | — о
— о | — о | — о | — оо | —
— о | — о | — о | — о | —
о — | оо — | о — | о —

Далее — накопление ряда ударных (*сам пан вздрогнул, все вдруг пропало*):

— — — — — | о.

Поэтическими приемами уснащена проза Гоголя: в ней бьется *рифма*: «*щелк-нув, как волк зубами (щелк-волк)*» («Страшная месь»), и *лежит, и храпит* на весь Киев» («Страшная месь»), «*шумит, гремит* конец Киева» («Стр. месь»), «будет все поле с *облогами* и *дорогами* покрыто... их... костью, щедро *обмывшись*... их кровью и *покрывшись*...» и т. д. (*облогами-дорогами, покрывшись-обмывшись*); двояко рифмы так спрятаны, что сознание не улавливает их: «подбородок *задрожал* и заострился *как* кошке, изор-та выбежал *кльк*, и *стал* казак—старик» («Страшная месь»); эта фраза построена на том, что три последние слова «*стал казак—старик*» суть рифмы: *стал-задрожал, кльк старик, казак*.

Аллитерациями полна проза Гоголя: «Девяностолетнее, столетнее *старье*» (*сто-сто-ста*), «гордо озираясь на *стороны*, готовы были понестись» (*рдо-ра-тор-то ти*) «подбородок *задрожал* и заострился... изор-та выбежал...» и т. д.: (*д-ород-дро-три рта*), «*выдир-ать* и *выдер-гивать*» (*вы-ди-р-выдер, ат-ать*) («Тарас Бульба»).

Проза Гоголя полна ассонансов: «*Судьбу* свою. *Будет, оудет*...» (*у-у-ю-у-у*) («Тарас Бульба»); или: «услышав полковничий приказ, слуги бросились к возам, палашами перерезывали крепкие веревки, снимали толстые воловьей кожей и попоны и *стаскивали* с воза баклаги и боченки...» («Тарас Бульба»); выписывая ударные гласные и принимая во внимание, что «её» звучит как «ю» (близко к «ю»), имеем следующую волну ударных гласных: *юауо ааею аоооо ао ао*; вся фраза построена на звуке *о*, чередующемся с *а*; или рассмотрим фразы: «*закричали, перепугавшись*, игравшие на земле дети, а вслед за *ними* народ, и все показывали со страхом *пальцами* на стоявшего посреди их казака. *кто* он таков—никто не знал» («Страшная месь»); здесь ударные гласные распола-

гаются в определенные созвучные группы: *ааа-еее-и-я-о-е-ааая-ии-а-оооо-а*; проходить две гласных группы созвучий — на «а» и на «о» («*закричали, перепугавшись*», «*игравшие*», «*показывали со страхом пальцами на стоявшего*» и т. д., «*кто он таков*—никто и т. д.»).

Ассонансами богат Гоголь более, чем любой из известнейших стихотворцев.

Невероятно богат он оригинальностью своих троп (метафорами, мемуциями, эпитетами): «ветер *дергал* воду *рябью*», «холод *прорезался*... в *жилы*», «скрамя. будто *пылью*, осыпали себя казаки и т. д. Выраженьями, подобными приводимым, полна «*проза*» Гоголя,—полно: да «*проза*» ль она? Тропами, фигурами речи, звучанием звуков словесных, искусно закрытыми рифмами, ритмами, вольными, изощренными метрами она нам гласит, что она есть чудеснейший стих, а не проза; воистину: нет прозы в «*прозе*» великих художников слова.

И потому то писать этой «*прозой*» трудней, чем стихами; и потому то ужасно плачевны рассказы, романы и повести, безответственно скроенные из кое как слаженных строк, аритмичных и полных толчков и ухабов, где жесты души не передаются фигурами речи, где мир ярких образов, не процветая ярчайшими тропами, остается сокрытым, в невысказанной глубине душевного содержания; этим глубинникам-балетристам, глядящим на мир поэтических выражений с высот своей философии хочется крикнуть: «Быть может вы переживаете глубоко, но что мне до того. Переживать глубокую музыку еще вовсе не значит передавать ее там; для передачи сонаты еще не достаточно мысленно ее перед нами наигрывать; надо сесть за рояль и уметь двигать пальцами; а для этого нужно развито мускулов пальцев... Так для того, чтобы стать балетристом, сперва надо стать добросовестным *мастером*. Если вы не поймете, что «*проза*»—труднейшая форма поэзии, вы не писатели».

«*Проза*» — тончайшая, полно-звучнейшая из поэзий.

Андрей Белый.

Стихотворная техника М. Герасимова.

Передо мной небольшая тетрадь: «Завод весенний», стихи Михаила Герасимова. Несколько месяцев тому назад мне уже довелось сочувственно писать об этом молодом авторе, по поводу изданного «Парусом» «Сборника пролетарских писателей». Но тогда я мог только указать на несомненную даровитость Герасимова. Теперь остановлюсь на его стихах несколько подробнее.

Должен признаться, что общее впечатление на этот раз — менее в пользу поэта. Впрочем, беря в руки тетрадку, я этого ждал: ведь в сборнике «Паруса» помещено лишь несколько стихотворений Герасимова. Мне же теперь приходится иметь дело с целым сборником одного автора. Сюда, значит, наряду с более удачными вещами попали и менее удачные, а иногда и слабые. Не мудрено, что общий уровень собрания как-будто понизился. Это, однако же, хорошо для беспристрастной оценки Герасимова: теперь он является критику, так сказать, в непрекрашенном виде. Материал для суждения о поэте стал шире, полнее.

Герасимов еще слишком юн и незрел поэтически, чтобы можно было говорить о его «творчестве». Он почти ничего еще не создал, он еще только учится и готовится к самостоятельному труду. Он — ученик, и будет справедливо, если мы станем судить его по его возможностям, а не по его достижениям.

Поэтическая «родословная» Герасимова — не древняя: великие поэты русские отозвались у него в стихах не непосредственно, а лишь постольку, поскольку голоса их слышались сквозь более явственные голоса его ближайших учителей: Брюсова, Бальмонта, Белого. Брюсову, Герасимов часто обязан построением строфы (имею в виду ее внутреннюю структуру), Бальмонту — инструментарной стиха, Белому — ритмом своего четырехстопного ямба. И только уже сквозь Брюсова, Бальмонта, Белого узнаем звуки классиков.

Ниже я бы хотел указать на главные недостатки «Завода весеннего», потому что, мне кажется, что выяснение их может быть небезполезно и для других начинающих

небесполезно и для других — начинающих авторов, — не только для самого Герасимова. Но предварительно укажу на одно достоинство молодого поэта, — только на одно, но за то, можно сказать, решающее. Поэзия есть искусство слова. И подобно тому, как зрение живописца должно улавливать тончайшее соотношение цветов, а зрение скульптора — изгибы поверхностей, — так и поэт должен чувствовать слово, этот сырой материал его работы: должен находить нужные слова, улавливать их соотношения: логические и звуковые. Чувство материала, с которым ему приходится иметь дело, — вот необходимое свойство для поэта, как и для всякого мастера. Это чувство может быть в слабой или в сильной степени развито, обработано, — но или оно есть — или его нет, и тогда ничем его не добудешь. Думается, это чувство Герасимову дано. Но тут начнутся оговорки.

Герасимов еще не сумел или не успел довольно развить это чувство, оно еще часто ему изменяет. Иногда, например, то или другое слово недостаточно прочно органически связано со всей фразой, звучит так, точно здесь ему не место, а взято оно случайно из другой пьесы или даже у другого автора. Так, иногда слишком по-брюсовски, с неожиданной жесткостью звучат у Герасимова слова: «грань», «рубеж»; напрасно и не к месту приходится вычурное словосочетание — «пасхальность свеч», которое, может быть, Бальмонт сумел бы употребить к месту и ко времени. окончательно не нужны такие «северянские» словообразования, как «смехострунный», «улыбно», «обострожен»: стихам Герасимова придают они неприятную кудреватость.

Иногда не совсем «прячась» Герасимов в выборе глагольных видов, что вообще свойственно начинающим и от чего необходимо отучаться; немотивированы у него в описаниях переходы от настоящего времени к прошедшему: напр., в стихотворении «Весна» первые 7 строк выдержаны в настоящем времени, а в 8-й ни с того ни с сего режет ухо прошедшее. Этим портится пьеса, начатая чрезвычайно удачно.

Такая же «напряженность» замечается иногда в расстановке слов. Напр.:

И видел крылья серафима,

В венке из лавров и олив.

Вполне понятно, конечно, что в венке был серафим, но то, что после глагола логическое ударение падает на слово «крылья», и то, что между «серафимом» и «венком» приходится большая пауза (конец стиха) в общем заставляет на мгновение подумать, будто автор видел «крылья в венке». Получается двусмыслица... Порой не умеет Герасимов управлять родительными падежами, ставя подряд по 3 родительных, зависящих один от другого, что, как известно, делает предложение неупотребимым.

Звуковая сторона стиха, на которую в общем Герасимов умеет и любит обращать должное внимание, тоже не всегда у него безупречна. Неприятно звучат «начертательные» рифмы, как напр. строки—высокой, ибо ведь произносится то *высокой*, а не *высокии*. Недопустимо рифмовать такие слова, как «мудрый» и «кудри», ибо при такой рифмовке одно из них неизбежно должно произноситься с каким-то не русским акцентом: либо «мудрий», либо «кудры»...

Таковы главнейшие промахи Герасимова, впрочем,—характерные для начинающих стихотворцев. Нужно думать, что он от них сумеет избавиться. В общем, учитывая в его стихх, замечаем, что молодой автор еще не умеет установить необходимое равновесие между тем, что в просторечии зовется формой и содержанием. Иногда желание, точнее высказать мысль, ведет его к ошибкам формы. Пример—хотя бы те две строки о крыльях серафима, которые мы уже приводили. Иногда же наоборот: любовь к звуку заставляет Герасимова жертвовать языком, смыслом, правдивостью образа. Конечно, желание (быть может, бессознательное) провести сложную аллитерацию на звук «в» заставило Герасимова написать две строки:

Мы—вихрь невиданного взыва,
Воспламенились, как вулкан,—

Хотя он отлично знает, конечно, что вулканы не воспаляются, что этот глагол здесь употреблен слишком неточно и приблизительно... Желание ввести неологизм привело поэта к ошибке и в другом случае, когда написал он «одебранные леса»: «одебранные»—это, я бы сказал, слишком страдательный залог. Лесов никто не «одебривает», они никак не «одебрены», а уж если на то пошло, так они «одебриваются» сами. Следовательно, неологизм Герасимова употреблен неверно: нужно бы сказать еще более неуклюжее слово: «одебрившихся»—или отказаться от неологизма вообще...

Герасимову предстоит еще упорная и сложная работа—образовать свой язык и стих. По стихам его видно, что он уже занят ею, но многое ему еще предстоит сделать: главное—научиться говорить так, чтобы смысл и звук тесно, неразрывно спаялись в одно, дополняли друг друга, чтобы мысль не заставляла иногда жертвовать стихом, стих—мыслью. Данных для успешного завершения этой работы у него есть. Некоторые пьесы его уже почти безупречны. Стихи его, в общем ровные, часто уже радуют, то сильным образом, то метким эпитетом, то полнотою звука. Остается лишь научиться согласовать эти элементы, стать умелым и властным дирижером, того оркестра, который дается поэту его ремеслом...

В этой заметке мне пришлось сделать Герасимову несколько упреков, и я боюсь быть понятым wrongly. Повторяю, что делаю их главным образом потому, что указанные мной промахи вообще свойственны начинающим стихотворцам, которых хотелось кое от чего предостеречь. Пример Герасимова представлялся мне удобным именно потому, что его дарованше, кажется, достаточно для того, чтобы не было надобности замалчивать некоторые погрешности его письма.

Владислав Ходасевич.

ЕКОМОРОХИ.

(Докладъ, читанный на заседании отдела 5 декабря 1918 года).

Древний славянин не мог обходиться без музыки и пения ни при одном из проявлений своей жизни. Однако же как при рождении, так и при смерти, свадьбе или похоронах, при каждом более или менее радостном событии, а то и просто, веселой потехе, честном пированьи, он прибегал к «вещему песнетворцу» гуслиру, гудку, как называют их наши народные былины и сказанья. К ним он обращался, веря в их вещее знание, божественное вдохновение и духовное родство с высшими силами, веря в то, что певец-гуслир есть действительно «любимец богов». Древнейший памятник русской письменности: «Слово о полку Игореве» называет певца Баяна («внуком Велесовым»), тем как бы признавая его высокое полубожественное происхождение.

Старинный певец-гуслир, увеселяя наших предков, повествовал им о далеких местах, по которым он либо страствовал сам, либо слышал рассказы от своих собратьев-гуслиров, облекая их в фантастические образы, в чудесные рассказы о далеких странах, уносившие внимание слушателей за синее море, в землю Сорочинскую (Сарацинскую), в Иерусалим, Царьград, к морю Волинскому или Хвалынскому, к Лукоморью зеленому, в леса Брынские, в омуты-пороги Днепровские. Воспоминание о таком витании певца по безпредельной шире вселенной, по морям, лесам, и поднебесью сохранилось во вступительном припеве многих былин:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота океан-море,
Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омуты днепровские.

Или, например:

Чуден крест Леванидовский,
Долги плесы Чевылецкие,
Высоки горы Сорочинские,
Темны леса Брынские,

А и быстры реки понизовские ¹⁾.

Эти припевы и вступления станут вполне понятны, если мы примем во внимание кочевую, скитальческую жизнь певцов-гусли-

ников, переходивших из одного селения в другое, от одного князя-владыки к другому, нигде долго не засиживаясь и везде воспевая:

Про старые времена и про пынешни
И про все времена доселопни
Про старину стародавнюю. ²⁾

Но «великая игра» древних певцов-гуслиров, заключающаяся в пении песен, с аккомпаниментом гуслей, «про старые времена и про пынешни», про далекие страны и подвиги прославленных витязей, — песен содержания серьезного, былинного, сказочного, изредка шуточного, — процветала не только в руках профессиональных гуслильников, но и любителей-игроков, дружинников при княжеских дворах. Наши былины подробно рисуют картины княжеских пиров, относя их постоянно к великому князю Владимиру. На эти пиры собирались и потешались: княжеская дружина и гости бояре и купцы.

Во стольном городе во Кнєве,
У ласкова государь-князя Володимира,
Было пированье—почетней шпр,
Было столованье—почетвой стол.
На многи князи, бояре
И на русские могучие богатыри
И гости богатые.
Будет день в половину дня,
Будет шпр во полушпр;
Князи и бояре пьют, едят, потешаются.
И великим князем похваляются. ³⁾

Всего на пиру много, все на пиру веселы,
но вот князь Владимир взговорил:

Да и кто ж взвеселит мое сердце кня-
женецкое,
А и кто заиграет во гусельки звончатые.
И вот Добрыня Никитич велит пригнати
«гусельки яровчатые» и заиграл на них.
Звеселил-то он ласкового князя
да Владимира,

Всех да на пиру и извеселил
И всех да на пиру игрой утешил ведь?
Поскольку былины рисуют нам образ До-

¹⁾ Рыбников песни I, 249.

²⁾ К. Данилов. Древние росс. стих. стр. 85

³⁾ Гильфердинг. Онежские былины 135.

¹⁾ К. Данилов. Древние российские стихотворения

Брыни Никитича, то мы знаем, что он был наряду с другими богатырями дружинником князя Владимира, как были ими и Ставр Годинович и Соловей Будимирович и знаменитый Алеша-Попович, против пения которого не могла устоять ни одна жена пина.

Все былины согласно описывают, что Добрыня явился на свадебный пир, наряженный в «круту скоморошью» (скоморошеский костюм), желая быть неузнанным, а как заиграл Добрыня

Эдакой игры на свете не слыхано,

На беломе игры не видано.

Как дивилися цари, царевичи,

Короли дивилися, королевичи,

Уж как сильные, могучие богатыри,

Как вельможи, поляницы, да удалые.

Все на пиру позаслушались, а князь в восторге от песни восклицает:

«Ай же мала скоморошина!

За твою игру за великую,

За устехи твои за нежные,

Без мерушки пей зелено вино,

Без расчета получай золоту казну»¹⁾.

А затем, желая еще больше отличить Добрыню, князь говорит:

«Ты садись-ка с нами на почетной пир,
на золот стул.

А во особину, где место е поправится»²⁾.

Таким же музыкальным искусством отличается и другой дружинник Владимира, Ставр Годинович. В начале былины, он боярив, принимающий участие в почетном пиру Владимировом, но вскоре попадает в немилость у князя за то, что хвалится своим двором, гриднями и светлицами, которые будто бы не хуже Киевских палат, а по другому пересказу — своей молодой женой. Владимир приказывает сковать Ставра-боярина и посадить его в «попвеба глубокие». Ставру Годинову, вероятно, пришлось бы так и сгинуть в этих «погребках глубоких», но на выручку его явилась молодая жена, которую он так хвалился перед князем. Она приезжает к Владимиру в качестве грозного посла Золотой Орды и требует «длаей и выходов за двенадцать лет».

Князь старается угодить послу, но ничем не может развеселить его. Князевы «загусельщики» никак не могут развлечь гроз-

ного посла и тогда приближенные князя воспевают о Ставре Годиновиче.

А боярин Ставр Годинович,

Он мастер играть во гусли яровчатые!

Посол удовлетворился игрой Ставра и, прощая Владимиру «дани и выходь», просит пожаловать его «искуссым молодцом»¹⁾.

Из этих былин мы видим, что одинаково, как Ставр, так и Добрыня были известны при Владимировом дворе, как искусники и мастера игры непрофессиональной, ибо те же былины говорят нам, что они были членами княжеской дружины.

Видоизменением этой былины может служить сказка о Царьце Гусляр, которая: после пленения своего мужа, переодетая в платье гусляра, идет выручать его из плена у Царя «Некрещеный Лоб» и благодаря своему уму, знанию людей и умению затропнуть сокровеннейшие струны сердечных гайн, освобождает из плена не только царя своего супруга, но и весь народ, томившийся в плену вместе с ним у Некрещенца Лба»²⁾.

Подобным же непрофессиональным гусельником является в былинах и прибывающий в Киев из заморского города Леденца на своих кораблях, с целью свататься за князя Владимира племянницу, Запаву Путтишну, богатый и знатный гость Соловей Будимирович. Чудная игра Соловья описывается в тех же стереотипных выражениях, какие вообще применяются сказателями былины ко всем искусным гусельникам. Опять же, как и другие гусельники играет игру, берет выигрыш, воспевает, выигрывает наигрыши, ведет танцы, припевает припевки. Новой чертой в Соловье оказывается только одно, что игрой своей он то увеселяет свою матушку, то «дружину хоробрую».

Упомянем кстати еще о Чуриле Плевконице, постельничием князя Владимира; на Чуриле лежала обязанность потешать княжескую чету перед сном.

Стелет Чурила перину пуховую,

Кладет изголовьице высокое,

Играет во гусельки яровчатые,

Спотешает князя Владимира,

А княгиню Опраксию больше того.

Былина о богатом новгородском госте Садко стоит несколько в стороне от этого цикла Владимировых былин, она уж

¹⁾ Рыбников. Песни I, 136.

²⁾ Рыбников. Песни I, 136.

¹⁾ Рыбников. Песни II, 101.

²⁾ Афанасьев. Русские народные сказки.

делается не только созданием народной фантазии, но и герой ее, новгородский гость Садко, сам вышел из народных низов и пока не разбогател, то был профессиональным гуслинником и ходил играть по пирам. Но и разбогатев, Садко не бросил гуслей и любил проигрывать на них. И даже спускаясь на дно морское, он берет гусли с собой. Он ни о чем не думает, только о своем любимом инструменте. Садко представляет собою уже, как бы тип артиста по призванию. Это и не ремесленник-профессионал, и не любитель-дилетант, а настоящий артист.

Как княжеские пиры не обходились без участия певцов, так и свадебные пиры, вернее, свадебные поезда считались немислимыми без участия гуслистов. Воспетый в стольких былинах пир, на который Добрыня является переряженным скomorохом — пир свадебный; празднуется свадьба Алеши-Поповича с Добрыниной женой, считающей мужа погибшим. В былинке о Садко, Морской царь обращается к спустившемуся на дно морское Садко-гуслинику:

Поиграй, поиграй в гуслики яровчаты,
Потешь, потешь наш почестен пир:

Выдаю дочь свою любимую.

В былинке о Ставре Годиновиче упоминается о свадебном торжестве, на котором не оказалось певца-гуслиника:

Зачали свадебку играть,

Некому играть во гусли на честом пиру,
Игр играть, напевок напевать.

Целый ряд исторических свидетельств говорит об участии гуслинников в свадебных торжествах, что неоднократно вызывало порицание духовенства. Киевский митрополит Кирилл порицал пляски, происходившие под звуки музыки на пирах и свадьбах. По рассказам Олеария, на боярских свадьбах всегда играла музыка, трубили в трубы и били в барабан. Но в особенности шумно праздновались царские свадьбы. На свадьбе царя Михаила Феодоровича игра в сурпы, трубы и ударение в накры продолжались с того момента, как пошел царь в мыльню во весь день и до вечера и в ночи. А на свадебном торжестве царя играли гуслинники, домрачьи и скрипачики. Типичнейший царь Алексей Михайлович отменил музыку на своей свадьбе и велел вместо пляшек свадебных ногтех, петь государевым

дьякам... строчные и демественные большие стихи.

Не только на пирах и на свадьбах, но только в княжеских палатах, в боярских хоромах показывали профессиональные певцы свое искусство, но и на улицах, площадях и полях, обыкновенно по воскресеньям и праздникам они развлекали толпу и утешали ее к подражанию своим песням, играм и пляскам. Благочестивые ревнители христианского учения видели в этом остатки ненавистного им язычества и называли народные игрища и потехи: «бесовскими жертвами», «идольской службой», «кестью дьявольской». Но сам народ жил еще полной силой народного творчества и мало сознавал, что вещая песня гуслиста есть бесовское угодие, идольская служба. Вначале христианства предписывалось только монашескому и иерейскому чину избегать мест, где начиналось игрище, плясанье и гуденье, а впоследствии, это стало обязательным и для мирян. Свою антипатию к гуслистам, этим, до некоторой степени, представителям язычества, недаром их называли великими певцами, т. е. ведунами, знающими многое такое; чего не знали простые люди, старинные русские наставники переняли у Византии и в своих поучениях и обвиненных с буквальной точностью повторяли заимствованные ими из Византии же порицания и запрещения музыки и пения, плясок и переряживания. Надо им отдать справедливость, они успели в этом вполне и вот на богатом русском языке, для выражения сложного понятия о певце, музыканте, плясуне, фокуснике, явилось только два определения: первое из них, это скomorох, второе — «веселые люди».

Откуда явилось слово скomorох неизвестно, можно только делать по этому поводу более или менее остроумные догадки. Правда, что в былинке о Добрыне Никитиче уже встречается выражение «малая скomorошина», но оно могло быть и позднейшей вставкой. Один из наших филологов производил слово скomorох или скomorох от шведского skämtare — шутить, или skämt — шутство; для же от итальянского слова скарамуш — забавник. Иногда производили это слово от арабского слова маскар — смех, насмешка, глумление. Весьма возможно, что слово это, переходя из уст в уста изменилось, благодаря перестановке букв.

Название «веселые» могло также прийти

9) Дворц. разр. I. Описание свадьбы царя Михаила Феодоровича.

кцам с Запада; там тоже профессиональные шуты и жонглеры, бродившие из города в город, разносили веселую науку, веселое знание (*el gai saber*) и, следовательно, тоже назывались веселыми людьми.

Но тем не менее порицания духовенства в течение многих веков оставались гласом вопиющего в пустыне: народ, начиная с князя или царя и кончая разгульной чернью любил своих потешников, которые в праздничные дни развлекали и веселили его плясками, песнями и прибаутками. Отвлекали хоть на время от горя и забот, занимая и увлекая в вихрь веселья и даже непосредственного участия, оставившего нам народную поговорку: *И всяк спляшет, да не так, как скоморох*.

Серьезную поддержку, со стороны светских властей и правительственное сочувствие народа, духовенство встретило только тогда, когда эти бесовские кощунства, глумы-скоморохи стали наносить серьезный материальный ущерб жителям. Соединяясь в целые ватаги, они уже не только соблазняли и прельщали толпу разгульными играми и своими часто непристойными и бесчинными песнями, но стали насильно вторгаться во дворы и дома жителей деревень и городов, насильно пить, есть у них, воровать и грабить. Светские власти стали серьезно обуздывать их алчность и нахальство, сначала отражая в виде чрезвычайных льгот те или другие селения, ту или иную волость, от нашествия скоморохов, а затем стали прибегать и к широким мерам уже более общего характера. Но все эти грамоты и указы имели мало успеха и далеко не искореняли распространившееся зло.

Только с вступлением на престол «тишайшего» царя Алексея Михайловича, весьма не любившего скоморошества, началось упорное преследование скоморохов и их игр. Царем Алексеем Михайловичем, был издан целый ряд строгих указов против скоморошества, а выполнение и проведение их в жизнь, подкреплялось суровыми наказаниями послушников царского слова.

Народ стал относиться к скоморохам с недоверием, как к бесовому отродью, с презрительным сожалением, выразившемся в целом ряде пословиц: *«Бог дал пона, а черт скомороха», «скоморошья потеха, сатане в утеху»*¹⁾. Вероятно тогда же

образовалось выражение: «шут его подери», часто заменяющее другое обычное при-слобие. Презрение и сожаление выразилось в пословице: *«скоморох и голос на гудке настроит, а житья своего не устроит»*. *«рад скоморах о своих долбрах»*, т.-е. ни о чем дельном и дутном никогда и подумали не может; *«а всего-то и нущества: склипка да гудок»*, т.-е., что скоморох никогда ничего не наживет, а все пропьет. Целый ряд народных песен говорит о том же свойстве скомороха.

Ах пил я в понедельник,

Прюпил кошну денег.

С тобою, девушка,

С тобою, миленька.

Пил я во вторник,

Прюпил волов сорок.

И так дальше всю неделю до самого воскресенья, когда скоморох

Прюпил всю одеженьку

С тобою, девушка,

С тобою, миленька.²⁾

В другой песне говорится что:

Прюпил скоморох жеребца,

Скоморохова женка—

Кобылу, жеребенка,

Прюпил скоморох скозородку,

Скоморохова женка

Лашти и юборы

И все свои заборы.

Любовь к вину «веселые» разделяли с русским народом, исконная страсть которого к пьянству в течение многих веков, служила предметом тщетных порицаний и запрещений духовенства и светских властей. В народном понятии веселье, веселая игра и пляска неизбежно связаны с питьем вина. Одна старая приволжская песня говорит так о «веселых» и весельи:

Меня матушка плясашки родила,

Меня крестили во царевом кабаке,

А купали во зеленым вине.

Отец крестный целовальник молодой,

А мать крестна—винокурова жена,

А батюшка—со гудошного двора¹⁾.

Существует, впрочем, еще народная легенда, что пьянице нетрудно попасть в рай, лишь бы он в земной жизни своей за всяким ковшем вина Господа Бога прославлял. Один из таких бражников, рассказывает легенда, по смерти своей оправился

¹⁾ Шенн. «Великорусс в своих песнях». Изд. Акад. Наук, т. I.

²⁾ Балакирев. Сборн. русск. народн. песен.

¹⁾ Снегирев. «Русския пословицы».

прямо в рай и ну стучать в дверь. «Кто тут?» спрашивает апостол Петр. «Я, бражник», отвечает тот. «Бражникам здесь не входимо», говорит Петр. «А ты, Петр, трижды от Христа отрекся, а все в рай попал», отвечает бражник; и отошел Петр посрамлен. Таким же образом отошли от него и апостол Павел, которого бражник упрекнул тем, что он в первомученика Стефана камень кинул; и царь Давид, которого бражник обвинил в том, что он слугу своего Урию на верную смерть послал; и царь Соломон, поклонявшийся идолам в угоду своим женам; и святитель Никомай за то, что он на соборе Ария заупреждал, а святителям «не подобаеет рукою дерзку быти». Последний спор у бражника был с Иоанном Богословом. «Вы с Лукой в Евангелии написали друг друга любяй, а Бог всех любит, а вы меня ненавидите, либо ты руки своя отпишишь, либо слов отогришь». Тогда Иван Богослов сказал ему: «Не могу от своего слова отпереться, — ты еси наш человек, бражник, видишь к нам в рай».

В рай бражник помещился на лучшем месте и когда святые отцы приступили к нему, как он смел туда сесть, — он объявил им: «Святые отцы, не умеете вы говорить с бражником, не то же, что с трезвым». И решила все святые отцы: «Буди благословен ты, бражник, тем местом во веки веков. Аминь¹⁾».

В одной интересной народной песенке, повидному, сложившейся уже в более позднее время, поется о скоморохе, не сумевшем удержать в руках вылашее ему на долю счастье:

Уж ты, крапива, крапивушка жегучая,
У тебя семечка, крапивушка, стрегучая
Ах, и был я, молодец, у короля в Литве,
Загуляя я, молодец, к королю во дворец.
Королева дочь с молодцом во любви жила,
И стал-то добрый молодец вином упиваться,
Во хмелю-то стал удалой похваляться

Результатом похвальбы было, конечно, то, что король узпал обо всем и велит:

Становите-ка вы два столба, два высокие,
Перекладину кладите вы дубовую,
Повесьте-ка вы на ее петельку шелковую,
Истребите-ка вы Ванюшу-предестничка.²⁾
В XVI столетии, в грамотах и в обиход-

ной речи народной, скоморохи уже называются людьми, занимающимися «бесчестным ремеслом», или людьми дурного сословия, согласно словам Юрия Крыкавичи в его «Описании Русского Государства, в начале XVII века». Скоморохи в особенности в XVII столетии, отлучались от церкви, подвергались проклятию; от них, как от волхвов и чародеев запрещалось даже принимать дары в церковь. Иоанн Грозный, разгневавшись на архиепископа Новгородского Пимена, подвергнул его следующему поруганию: его посадили на белую кобылу, в худой одежде, с волынкою и бубном в руках, как шута и скомороха и возили из улицы в улицу. По словам Олсария, царь грозил архиепископу, что определит его в Москве в разряд волынщиков, чтобы он играл для пляски медведей.

Недоверие народа к «веселым» выразилось в том, что он уже не принимает их по-прежнему к себе в дом запросто. Веселым уже приходится с трудом отыскивать себе ночлег, и народная песня уже поет про них:

По улицам веселье похаживают,
Гудки да волынки с собою понашивают,
Промежду собою, веселье, разговаривают.
А где-ка веселым будет спать ночевать?
Уже нет прежнего радушного приема,

когда то один, то другой звал веселых к себе на двор. Скоморохи де «злы и догадливы». Пристроившись ночевать к старой бабе, которая хвалилась, что у ней в подполье «четыреста рублей в кубышечке лежат», «веселье ребята» начинают показывать свое искусство:

Ай один начал играть,
А другой начал плясать,
А третий веселый будто спать захотел,
Он и ручку протянул
И кубышечку стянул.

Потом они собиравются под ракитов куст, делят награбленное и дают зарок, когда баба опять накопит денег, снова ее обобрасть.

Ты живи, баба, подоле,
Ты моши денег поболе.
Мы двор твой знаем,
Опять зайдем,
Мы кубышку твою знаем
Опять возьмем,
А тебя дома не найдем
А и двор твой сожжем.¹⁾

¹⁾ Ровинский. Русския народн. карт., стр. 372.

²⁾ Шапн. „Великорусс в своих песнях и обряд“.

¹⁾ Сахаров. Сказ. русск. нар. I, 221.

В другой песне говорится: о скоморохе, печально замедшим на девичью беседу:

Вечор девки во беседе сидели,
Пришел к девушкам незнамый гость,
Незнамый гость, неведомый откуль.
Стали девки перешептываться:
— «А ну чем же пам гостя подчивать?
Коя за щеку, коя за волосы,
Через скамью дадим таскашье.
Всему телу покажем щипанье.
Ай через стол тащат, волосы трещат,
По сеничкам будто семечко толкут,
По крылечку ровню ступицу калит,
По дворику, как солону волокут. 1).

А затем девушки идут хвастаться перед парнями своими поддигами. Народные пословицы говорят уже прямо про «веселых», как про воров: «поиграл дед в сурпу, да попал в тюрьму». «Гусли попеха, а конец хуже ореха». «Бывает, что и скоморох рыдает» 2) и т. д. Стоглав ясно говорит, что ватаги скоморохов: «с клетей животы грабят, по дорогам людей разбивают».

Самое ремесло скоморохов невольно способствовало развитию в них не только ловкости, находчивости, догадливости, но вместе с тем и алчности к наживе. В одной старинной рукописи XVII века: «Слово о вере христианской и жидовской», скомороху влагаются в уста следующие характеристика его деятельности, направленной к извлечению себе материальных выгод: «христиан обманывать пужно уметь, догадливого обманить, а середнего возвеселить, а скупого добра и податлива учинить». Не учась и не обманываячи у христиан ничего не добыть, и головы своей не прокормить. 3).

Любопытна во многих отношениях по описовке скоморошьего быта известная новгородская былина «о госте Терентьище».

Былина рассказывает, что «в Новгороде в улице Юрьевской» жил богатый гость Терентьище. По приказу жены он идет «дохгубов» добывать, чтобы лепить ее от недуга. Навстрелу ему

...Веселые скоморохи,
Скоморохи люди вежливые,
Скоморохи очестливые
Об рунку Терентью челом:

1) Шенн. «Великорусс в своих песнях».

2) Снегирев. «Пословицы русск. народа».

3) Тихонравов. Летописи русск. литер. и древн. I, 70.

— Ты здравствуй богатый гость,
И по имени Терентьище!
Доселева ты слыхом не слышать,
Доселева ты видом не видать,
А и поше ты Терентьище,
А и бродишь по чисту полю,
Что корова заблудящая,
Что ворона залетящая.

Терентьище за их дерзкие речи не сердится, а обращается к ним с просьбой:

Вы много по земле ходожи,
Вы много всем скорбям знатоки;
Вы скорби укаживаете,
А недуги уговариваете,
У меня есть молодая жена
Авдотья Ивановна.
Она с вечера трудна, больга,
С полуночи недужна вся,—
Расходился недуг в голове,
Разыгрался утин во хребте,
Пустился недуг по сердцу...
А кто б де недугом пособил,
Кто б недуги прочь отгонил
От моей молодой жены,
От Авдотьи Ивановны,
Тому дам денег сто рублей
Без единые денежки.
Веселые молодцы сдогадалися
Друг на друга оглянудися,
А сами усмехнулись.

Скоморохи берутся излечить Терентьеву жену, они покупают «шелковый мешок» и «дубину ременчатую». В этот мешок они посадили Терентья, а мехоноша взвалил его на плечи и все направилсь ко двору богатого гостя. Там они объявили жене, что видели Терентья убитым, и жена Терентья, обрадованная вестью, приглашает скоморохов к себе в дом:

— «Веселые скоморохи!
Вы пойдите во светлую грядню,
Садитесь на лавочки,
Поштрайте во гусельцы
И пропойте-ка песенку.

И скоморохи, исполняя ее желание, запели песенку:

Ступай шелковый мех
У мехоноши за плечами,
А саунай Терентий гость,
Что про тебя говорят...
...Шевелись-ка шелковый мех,
Вставайка-ка Терентьище
Лепить молодую жену!....

Терентьице, по совету скomoroxов, вылез из мешка и стал лечить «дубиной ремешчатой» молодую жену и ее подруг, так успешно, что подруг

В окошко скочил
Чуть головы не сломал...
... Он оставил подужище
Кафтаг хрущатой камки,
Камзол боберсковый,
А и денег пятьсот рублей;
Втаюры Терентьице,
Дал еще веселым, другие сто рублей
За правду, за великую.

Эта любопытная былина, прощитающая тонким юмором, живо и ярко рисует нам один из эпизодов многообразной деятельности скomoroxов; в ней мы встречаем скomoroxов уже в качестве лекарей. Некоторые черты скomoroxьего быта, описанные былинной в значительной степени сближают нас не «веселое» сословие с западно-европейскими его представителями, напоминающая итальянские новеллы Боккаччо и французские рассказы Королевы Маргариты Наваррской.

Несмотря на суровые меры, принятые властями против скomoroxов в царствование царя Алексея Михайловича, скomoroxество не исчезло окончательно и бесследно; оно только видоизменилось и проявилось в новых формах, сохранившись в своем привычном виде еще до очень недавнего времени: мы имеем в виду кукольный театр с Петрушкой и медведя с козой.

Старинные, скomoroxинные персонажи дошли до нас в нескольких видах. Впереди всех в хронологическом порядке стоят два родоначальника русских скomoroxов-дураков: Фома и Ерема, прославленные в разных повестях, песнях, былинах и народных картинах. Это два родных брата, друзья-товарищи, неудачники во всех своих предприятиях. Скomoroxеская порода своих братьев называется, как в их похождениях, так и во внешнем виде:

Ерема был плешив, Фома шелудив,
Брюхаты, пузаты, бородаты,
Носы покляпы, умом оба равны...
Ерема крив, а Фома с бельмом,

Еремей щеплив, а Фома ломлив;
На Ереме шляпа, на Фоме колпак,
Ерема в салогах, а Фома в чеботах,
Ерема в чужом, а Фома не в своем.

Похотелось двум братьям—Ереме с Фомой
Сести, поести, позалтракати;

Ерема сел на лавку, а Фома в скамью,

Ерема за редьку, а Фома за чеснок,

Ерема чеснок лупит, а Фома толчет,

Только сидят, ничего не едят,

Коя беда есть (коли нет ничего?)

Вставши они друг другу челом,

(Друг другу челом), а неведаят о чем.

Собратись братья в церковь — к обедне:

Ерема крестится, а Фома кланяется,

Ерема в книгу глядит, а Фома поклонь

устанавлиет

Ерема не учит, а Фома не умеет.

Пришел к ним лихой пономарь с требованием денег за молебен, но денег не оказалось:

Осердился на них лихой пономарь,

Ерему в шею, а Фому в толчки,

Ерема в дверь, а Фома в окно,

Ерема ушел в лес, а Фома в осеник;

Стали они друг другу говорить:

«Кого мы боимся, да одно себе бежим».

Решили братья поступить к хозяину на службу. Ведь Ерема и Фома, это всзнайки, готовые всегда поступить на все места и должности; они что говорится «от скуки, мастера на все руки». Стают такой молодец речи говорить, ну, кажется, куда делец; — совсем Максим и шапка с ним; а как возьмется за дело, — ну и выйдет Ерема, да еще какой. Бывает, впрочем и часто бывает, что такого молодца лихая тройка с азовской в корню вывозит на большую дорогу, но не то было с нашими героями. Хозяин скоро осердился на Фому и Ерему за их пенеправность, и снова повторяется такое же, как раньше избившие обоях:

Ерему били, Фоме не спустили,

Ерема пошел в береняк, а Фома в дубняк.

После разных неудачных похждений, лихая русская тройка: ладно, авось да небось вывезла обоях братьев в воду.

Ерема сел в лодку, а Фома в ботник,

Лодка ушла, а ботник безо дна;

Ерема поплыл, а Фома не остался;

Как будут они на середине реки,

Стрелился им на реке шатун;

На Ерему навалился, а Фому выпрокинул,

Ерема в воде, а Фома на дно;

Оба упрямы, со дна не бывали.

И тако дум братьям к пец. Ереме с Фомой,
Обоям дуракам упрямым смех и позор.

По Ереме блины, а по Фоме пироги пекут,
А начинку выклевали воробьи.

Скоморошеский характер обоих братьев сказывается в изображении их на народных картинках, где они являются в виде «Фомушки музыканта и Еремы поплюханга»:

У Ереме гусли, а у Фомы домра...
Ерема играет, а Фома напеваает,
Фома музыку разумеет, а Ерема плясать
хорошо умеет.
Фома только что играет, а Ерема гла-
зами мигает¹⁾.

Второй тип, это мужик Ерема—наколь-
ник²⁾, который на масляной вылезает на балаганную вышку и врет всякую небылицу впопад и невпопад, но только всегда в рифму, глотает зажженную паклю, вытягивает из гсрла безконечную ленту и постоянно пререкается и дерется с другим скоморошским ублюдком, выпачканным в муке и прозванным Иван Замазка. Тип этот перешел к нам из итальянской арлекинады. Шут Gian Fagna, т. е. Иван Мука.

Мы видим, что более ранний тип скоморохов былины «о госте Терентьице» лекарей и «знатоков всех скорбей» постепенно выродился в народном сознании уже в тип скомороха-дурака, стал забавой детей, подростков, молодежи и далеко ушел от своего прообраза древнего певца-гуслира «великой пррой» приводившего в движение даже стихи земные, как мы видим это в былине о Садко и в старинной былине о «Птицах».

В XVII столетии был особенно популярен фарс следующего содержания: на сцену выходит надменный, гордый, чванливый боярин в шалке из дубовой коры. К нему являются челобитчики, неся разные посулы в лукошках—кучи щеня, песку, сверток из лопуха и т. д. Челобитчики низко кланяются гордому боярину, просят правды и милости; но боярин сердится, выходит из себя и велит гнать вон челобитчиков.

Челобитчики возмущаются таким обхождением боярина и говорят ему:

— Ой, боярин, ой воевода! любо тебе над нами издеваться, веди же нас теперь сам на расправу с самим собой!

И обиженные челобитчики начинают бить

боярина, угрожая ему, что утопят его. На сцену являются двое лохмотников, которые бьют прутьями боярина и приговаривают:

— Добрые люди, посмотрите, как холопы из господ жир выколачивают.

Затем холопы нападают на купца, отбирают у него деньги, отправляются в кабак и поют:

Ребятюшки! праздник, праздник!
У батюшки праздник, праздник!
На матушке-Волге — праздник!
Сходится гольгыба на праздник!
Поготовься бояре на праздник!

Фарс заканчивается следующей присказкой кукольника, обращенной к толпе:

— Эх, вы купцы богатые, бояре тароватые! Ставьте меды сладкие, варите брагу пьяную, отворяйте ворота растворчаты, принимайте гостей голых, босых, оборванных, голь кабацкую, неумытую.¹⁾

Несомненно, что подобные представления разжигали ненависть к правящим классам и влияли возбуждающим образом на народные умы. Не к этому ли времени относятся и забавный старинный рассказ о поддтиях, цитируемый Ровинским.²⁾

«В старину князьки местами жили. Кто где расширился и овладел местом, тот тут и княжил. И приехал Юрик-Новосел из северной стороны, из дальней украины и рас- поселился жить в Ладоге. Но тут ему место не полюбилися и приезжает он в Новгород Великий и не с голыми руками, и в союз вступает. И живет он день ко дню, и неделя к неделе, и год к году и залюбили его Новгородцы, что человек он веселого нрава и хорошего разума и повышает себя житным богатством, а тут и побавваться стали. Вот зазвонили на вече в колокол и выступает этот Юрик-Новосел: «Што, говорит, честное общество, возьмете меня в совет к себе, и будь я над вами, как домовою хозяин? Только можете ли вы мне за наряд платить половину беличьего хвоста?». Сметили и по- задали новгородцы и сказали: «можем и платить будем половине беличьего хвоста». И мало по-малу платили они, и им не в обиду это. Вот опять зазвенел колокол и на сход собрались, и говорит Юрик: «А

¹⁾ Фаминцын А. «Скоморохи на Руси», стр. 115.

²⁾ Ровинский. «Русские народные картинки» стр. 115.

¹⁾ Михневич. Очерк истории музыки в России.

²⁾ Ровинский. «Русские народные картинки», стр. 278.

А. КРАНДИЕВСКАЯ. — „Только час“, рассказ. Ц. 35 к.

Небольшой рассказ в 30 страниц. Молодая, полная энергии писательница из разряда „начинающих“, приезжает в рудничный поселок за „материалом“ и по заранее заготовленной программе, состоящей из 32 вопросов, хочет узнать от родственника-доктора условия жизни рабочих. Насмешливо-безразличные ответы доктора об отсутствии каких-либо просветительных и увеселительных учреждений для народа, каких-либо самых необходимых санитарных усовершенствований, так ее поражают, так возбуждают ее любопытство, что она решает спуститься на дно глубокой шахты и увидеть „все-все“ собственными глазами...

Но, спустившись, и пробыв только час в мокрой, затхлой, ежеминутно угрожающей смертью, норе, увидев людей, работающих в позах, унижающих человеческое достоинство, она лишается сознания и делается нервно-больной от преследующих ее ужасных впечатлений.

На другой день она уезжает из поселка, проклиная культуру и прогресс, основанные на живых кладбищах, и стыдясь назвать свои наблюдения „материалом“. Нестерпимо-мучительный вопрос: „Что делать?“ встает передней.

Автор дает яркую картину той беспросветной, ничем не скрашиваемой, кроме водки, каторжной жизни, которую владели рабочие в шахтах под игом капитализма.

Книжку эту следует прочитать всем товарищам, падающим духом в критический момент нашей борьбы. Живой язык рассказа пе-

ренесет их на место рабочего шахты и заставит всем существом крикнуть в ответ: „В бой! Счастье одних не должно окупаться таким нечеловечески-ужасным страданием других!“... А—в.

А. КРАНДИЕВСКАЯ. „Охранитель“. Рассказ. Издание В. Ц. И. К. Цена 40 к.

Небольшой рассказ А. Крандиевской ни по форме, ни по содержанию не заслуживает отдельного издания.

Две девицы, бежавшая из ссылки дочь профессора и „поповна“, замешанная в политике отдыхают на Юге.

Об их „прошлом“ не подозревает даже пристав Феокистов. Поповна „с умными, как у ученой собаки“ глазами, из разговора с квартирной кухаркой узнает, что муж кухарки „в жандармах служил и сыском занимался“. Теперь он здесь, так как в Одессе, где он занимался своим „милым ремеслом“, ему грозили смертью студенты.

Бойкая поповна ловит на дворе „страшного“ жандарма и заводит с ним „душевный разговор“.

Жандарм распахнулся во всю и поведал девицам о всех тайнах сыского дела. Рассказ кончается тем, что жандарм уходит домой, а девицам от его истории стало „отвратительно“, как после приема рвотного“.

Шаблонный язык и наивный сюжет рассказа дают нам право сказать, что читатель-рабочий пройдет мимо этой ненужной книжки.

С—в.

Литературная студия.

Лишь после трехмесячного периода исканий и опытов Литературный Отдел Пролеткульта может сказать, что он нашел более или менее устойчивую форму, в которую может и должна вылиться продуктивная работа Литературной студии.

Тот план, которого мы до сих пор придерживались, оказался несоответствующим своей цели. Такая перемена плана занятий не должна казаться удивительной: литературных студий никогда и нигде еще до сих пор не существовало и потому у нас не было готового опыта, которым мы могли бы воспользоваться. Наоборот, мы сами должны были создавать этот опыт.

Прежде всего надлежало решить задачу, кто должен войти в состав студии в качестве

ее слушателей; одни-ли более или менее одаренные, поскольку возможно установить самый факт одаренности, или все желающие, все „интересующиеся“ поэзией и беллетристикой вообще. Не менее трудно было разрешить второй основной вопрос: чему должна студия учить—умению ли *писать* художественные произведения, или умению художественно читать и *понимать* творения искусства, или, наконец, тому и другому вместе.

Нам кажется, мы уверены, что оба эти вопроса разрешаются одновременно, если правильно определить основную задачу литературной студии Пролеткульта. Никто не может задаваться целью *создавать* пролетарских писателей,—задача Пролеткульта сводиться к тому, чтобы помочь уже творящим

писателям—рабочим найти самих себя, облегчить им приобретение и усвоение определенного технического навыка, сообщить им практическое умение и, наконец создавать для них и вокруг них такую атмосферу такую обстановку, которая давала бы импульсы к творчеству ценностей, необходимых для широких масс пролетариата, рождающихся из общего коллективного чувства и предназначенных для этой цели прежде всего вытекает ясный ответ на второй из поставленных вопросов: учиться ли читать или писать? Ответ: учиться *писать посредством умения читать*, т.-е. должно научиться не просто воспринимать и ценить художественные достоинства того или другого произведения, но вместе с тем и понимать самый способ достижения этих художественных эффектов, необходимо, так сказать, вскрыть и усвоить себе тот аппарат, посредством которого художник достигает желаемых результатов. Невозможно указать: писать следует так-то и так-то, но возможно и полезно узнать и уразуметь, что тот или иной поэт или писатель писал так-то и так-то, пользовался для таких-то целей такими приемами, а для иных иными.

Итак, цель студии научить не просто читать, но читать творчески, читать так чтобы метод письма становился ясным,—*овладение методом*. вот задача литературной студии.

Отсюда разрабатывается и первый из поставленных вопросов: в состав слушателей должны входить не только более или менее художественно одаренные товарищи, что ведь объективно установить невозможно, но и все, кто в этой работе может оказаться полезным, т.-е. лица, обладающие или особо развитым критическим чутьем, или особенно чутко воспринимающие и выражающие интересы и потребности пролетарского коллектива.

Из этих основных положений более или менее определенно вырисовывается и практический подход к работе, конкретный план занятий.

В нашей студии этот план принят в следующем виде:

Вся предметная курсовая сторона занятий разделена на два, ведущихся параллельно, отдела, в полном составе обязательных для слушателей.

Первый, общий отдел ставит своей задачей создание той психической атмосферы, той духовной направленности, „идеологии“ в широком смысле этого слова, о которой было говорено выше. В этот отдел входят курсы: история социализма, история пролетарской

борьбы, история русской и западной литературы, история культуры и социалистическая журналистика. На темы, затронутые во время бесед по перечисленным выше предметам, один раз в неделю читаются слушателям рефераты, которые подвергаются товарищеской критике и обсуждению. Цель этих беседований—не только творческое усвоение услышанного во время лекций, но самостоятельное развитие основных начал пролетарской идеологии.

Второй, специальный отдел, в своих занятиях сосредоточивается на изучении техники литературного творчества. Кроме курса «история русского стиха от Пушкина до наших дней» в план этого отдела входят три курса, конструктивно обнимающих всю область литературной техники: 1) теория художественного слова—под этим подразумевается учение о художественном слове в отличие от слова прозаического, о фигурах и тропах речи, о ритме и т. д.; 2) теория художественной формы—учение о тех формальных началах, в силу которых то или иное художественное задание выливается именно в поэму, драму, роман и т. п.; и 3) теория художественных стилей—учение о том внутреннем образе творчества, в силу которого произведения искусства одной эпохи или одного направления объединены чем-то общим, и единым характерным для каждого из них.

Параллельно рефератным собеседованиям общего отдела, в специальном отделе, также один раз в неделю, происходят литературные собеседования, во время которых слушатели студии прочтывают свои стихи, рассказы и т. п., по поводу которых слушатели и лекторы обмениваются своими критическими суждениями и замечаниями.

Вся административная сторона студии, (запись студийцев, запись посещаемости, расписание занятий, устройство собеседований, эпизодических лекций и т. д.) передана в руки четырех выборных старост студии, которые совместно с одним представителем от лекторской коллегии ведают ходом занятий в студии. Эти же старосты входят в состав редакции журнала «Горн», и ими просматривается весь материал журнала, данный для печати слушателями студии.

Посещение лекций—бесплатно; пропущенные занятия два раза подряд без уважительных причин исключаются. Количество членов студии—ограниченное, не более 30—40 чел.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ.

О профессионализме.

Среди некоторой части наших студентов, учеников драматических школ Пролеткульта, наблюдается стремление оставить свое прежнее ремесло фабричного рабочего и специализироваться на театральном деле, избрав сцену своей новой, исключительной профессией. Особенно усилилось это стремление после довольно удачных публичных выступлений Московского Пролеткульта в центре и районах, после сочувственных газетных заметок, приветственной речи Ленина, после аплодисментов и вызовов, после приглашений участвовать в таких-то и таких-то вечерах, в этих и тех районах.

Да, конечно, успех всегда немного пьянит и заставляет переоценивать свои силы и возможности. Но не следует обольщаться им и придавать аплодисментам зрителей большие значения, чем они имели. Ведь надо учесть, что зрительный зал был настроен празднично и авансом был расположен к первым выступлениям рабочих актеров в центре города, в больших театральных помещениях. Этот зрительный зал был полон людьми и персонально близкими участвующим, которые тоже не могли быть беспристрастными ценителями зрелища и успехов театральных студий. Наконец, после ходячих спектаклей разных драматических кружков, оставивших всякий хлам, да еще после двух репетиций, старательная работа студийцев, конечно, должна была произ-

вести известное благоприятное впечатление. Истинная забота и художественный вкус, горячее увлечение своим делом — всегда будут оценены аудиторией.

Но все-таки не годится преувеличивать достигнутых успехов. Мы еще первоклассники театра. У нас за спиной только 3—4 месяца работы. Мы еще ищем новых путей. Ученики наших студий, как бы ни были они талантливы и как бы старательно они ни работали, все-таки только еще ученики, начинающие свой путь долгой и трудной учебы.

Но, скажут, раз мы еще плохо обучены и малоопытны, раз нам предстоит учиться, учиться и учиться, то тем более оснований стать профессионалами и все свое время, а не только один досуг, отдать театру. Ведь буржуазный театр потому так и крепко еще, что он держится высокой техникой профессионалов, для нас сейчас недоступной. Если мы отдадим себя делу целиком — мы достигнем такого же технического совершенства, как и буржуазные актеры. Только тогда пролетарский театр сможет победить театр буржуазный.

Я трижды несогласен с таким доводом.

Не следует преувеличивать значение технической выучки. Она нужна и необходима, но не при ее посредстве совершается революция в театральном деле. Разве наша экономическая революция совершена специалистами в области финансов, хозяйства,

торговля? Конечно инициативный толчок и линия победения была намечена ими, но вся тяжесть разрушительной и творческой работы легла на плечи рабочих, не имевших обычно никакого опыта в области финансов и народного хозяйства. Даже наши культурные завоевания совершаются при помощи рабочих, прошедших двухклассную школу. Техника нужна, но не в ней центр тяжести в эпоху революции. Гораздо важнее правильная театральная линия, верные лозунги, горячий энтузиазм.

Но и ~~не~~ в этом только дело. Мы должны помнить, что мы живем в период величайшей революции, когда все частные и общественные интересы должны быть подчинены единой цели: победе социализма. Всякая деятельность будет важной и существенной постольку, поскольку она помогает этой победе. А так как мы находимся в состоянии непрерывной войны с империализмом, то, естественно, что эти военные задачи точно также будут стоять у нас на первом плане, выше всего.

Если кто-нибудь из рабочих пожелает специализироваться сейчас на военном деле, мы можем это только приветствовать, хотя при укреплении социалистического строя никакого военного профессионализма не может быть. Если кто-нибудь изберет сейчас своей исключительной профессией финансовое дело или организацию производства — и это важно и хорошо, и мы не станем возражать против этого.

Но театр, как и вообще искусство, в положении особом, подчиненном и в эпоху ожесточенной революционной борьбы, все же на месте второстепенном. Театр нужен и важен, он должен быть доступен всем не только, как место зрелища, но и как арена для театрального творчества. Но когда идет гражданская война, когда совершается пролетарская революция — рабочим некогда специализироваться на театре, как на исключительной профессии.

В такие переходные эпохи рабочий, любящий театральное творчество, должен все

же быть тесно связан со своим классом, быть активен, как член партии, как участник Красной Армии, как работник на фабрике или в Советской организации. И только свой досуг он может отдать театру.

Именно, живя тесно со своим классом, рабочий и сможет явиться революционером и в театре. Только оставаясь у станка, оставаясь рабочим, — он будет истинным творцом нового пролетарского театра.

Ведь не следует забывать еще, что становясь профессионалом, скажем в области хозяйственной организации, рабочий не отходит от класса, а ~~даже теснее~~ с ним сплетается. Избирая же своей профессией театр в эту эпоху, когда искусства пролетарского даже еще нет, он попадет в ряд буржуазных профессионалов, глубоко чуждых и даже враждебных идеям пролетарской культуры.

Ведь в чем состояла основная беда всех любительских драматических рабочих кругов? Именно в этой жажде быть актерами-профессионалами, да при этом еще самого провинциального пошиба — хватать, что играл, не читая роли, без репетиции, что играл все, что угодно, что «много вызывали» и пр., и пр.

Стремясь стать профессионалом-актером, пролетарий естественно начинает тяготеть к «настоящим», знаменитым артистам, к их среде, к общению с ними. Он является единицей в массе, которая воспиталась на буржуазном театре, и которая даже революцию в театре мыслит и проводит, как углубление индивидуализма (Таиров).

Эта профессиональная среда, глубоко чуждая пролетариату, типично интеллигентски-буржуазная, может лишь отравить рабочего-профессионала и погубить его. Всякий из нас может вспомнить имена деятелей искусства, вышедших из народа, которые, попав в среду профессионалов, оторвались от массы и восприняли чуждую им психологию, как свою собственную.

И откуда пролетарское искусство еще в зародыше и творцы его немногочисленны, они должны держаться дружной семьей и

быть в тесном единении со своим классом, памятуя, что профессиональная среда актеров, художников, поэтов буржуазии, как более сплоченная и многочисленная, сможет легко подавить их, незаметно подчинить своему губительному влиянию, исказить их замыслы и их творческие порывы.

Поэтому, пока не вырастет большая и мощная рать рабочих писателей, актеров, художников, музыкантов, пролетарские единицы должны опасаться яда профессионализма в искусстве, который погубит молодые ростки новой пролетарской культуры.

Но отсюда вовсе не следует, что я приглашаю рабочих-студийцев быть какими-то «любителями», которые подходят к искусству с козачка. Ничего подобного. Я именно требую от всех студийцев самой упорной и настойчивой работы. Пусть даже специализируются они, один на режиссуре, другой на декламации, третий на пластике и т. д. Пусть весь свой досуг отдадут любимому

делу. Но это не значит, что они должны стать профессионалами.

Только когда придет период спокойного социалистического строительства, можно будет говорить о специализации рабочих и в области искусства, о профессионализме театральном. Тогда можно будет провести специализацию во всех областях деятельности. Всякий сможет избрать любимую профессию и посвятить ей все свое время, за исключением того, какое потребуются на выполнение общественных обязанностей. Но тогда вообще будет идти уже речь не о пролетарском театре, над которым мы работаем, а о социалистическом, создаваемом в совершенно иных условиях, чем теперешнее.

Сейчас же, в эпоху острой борьбы за торжество социалистической революции, не может быть и речи о театральном профессионализме в рабочей среде.

В. Керженцев.

О системе Станиславского.

I.

В этом очерке «о системе Станиславского» я буду говорить, в общих чертах, конечно, о двух вещах: о том, что такое «Система», как она создалась, и на что нужна она актеру, это—во-первых. И во-вторых, о том, как представляют себе «Систему» и что думают об этом своем представлении те, кто называют себя «врагами и противниками» теории Станиславского.

О «врагах и противниках» можно было бы и не говорить вовсе, если бы число их не было так велико, если бы они не поднимали такого шума и не протестовали бы так громко против того, о чем в сущности имеют ограниченное и искаженное представление. Кто из интересующихся театром не слышал «мнений о системе»? Наверное многие. Ну, а кому удавалось слышать изложение самой системы, изложение неискаженное и беспристрастное? Немногим. Система не получила еще печатной огласки и в этом одна из главных причин ее малого распространения. Одна из причин, но не единственная; другая, не менее важная причина, и есть то предвзятое мнение «врагов и противников», о котором я сказал выше.

Людам, ищущим нового в искусстве, приходится прежде всего сталкиваться с этими мнениями и, не узнав самой системы, узнать суждения о ней от лиц неспособных к восприятию свежих и новых течений. В результате—печальное явление: в рядах «врагов системы» оказываются люди талантливые, сильные, могущие работать, но поработанные му-

жим мнением и враждующие против того о чем не имеют ни ясного представления, ни собственного мнения. Вот этих именно людей я и хочу предостеречь от наскоро составленных и преждевременных суждений о том, что они вправе узнать из первых рук. Всякий может отказаться от того, что предлагает Станиславский в своей «Системе», но зачем предоставлять это свое право другим?

Итак, что же такое эта система? Что нового дает она художнику?

Представьте себе такую картину: художники всех времен и народов восскресли—художники, жившие в совершенно различных условиях, при совершенно различных взглядах, окруженные различной средой, предстали бы друг перед другом, и пожелали бы обменяться впечатлениями прожитой жизни. Очень возможно, что они не смогли бы сговориться и понять один другого ни в чем, кроме одного только... Это одно понятное всем им, испытанное и пережитое всеми ими одинаково, было бы не что иное, как *желание творческой деятельности, желание художественного самовыявления*. Это и есть то удивительное *желание*, которое во многих отношениях разделяет и делает чуждыми двух близких людей, если только один из них одарен, а другой не одарен этим своеобразным *желанием*. И наоборот соединяет людей далеких по времени и месту если оба они *желали* или *желают*! И никогда художник не объяснит своему менее счастливому брату, *чего он желает*. Его усилия пропадут даром, если он начнет описывать ему свое чувство.

Также и я не хочу здесь описывать этого чувства, не такова моя задача. Я хочу только одного; пусть молодой художник, читающий напечатанные здесь строки, углубится в себя и подумает: можно ли применительно к этому творческому состоянию, к этому стремлению художественного самовыявления говорить о *новом, старом, отжившем* и т. д.?

Думаю, что нет. Как смешно и непонятно звучат слова: устаревшая любовь, обновлений злора, отжившее творческое стремление и т. д. Отживать, стареть и обновляться может в человеке только то, что изменчиво, что временно, что непостоянно. Но *желание*, о котором здесь идет речь, вечное, неизменно, оно есть святое святых художников всех времен. Оно есть то, ради чего и в силу чего живет художник. Условимся видеть, в этом, *желании, таланте*, назовите как хотите непрекосновенную основу творческой души. Если читатель примет это мое условие, то он согласится со мной также и в том, что никакие теории, никакие методы и принципы, никакая система, не могут иметь посягательства на это неизменное святое святых.

Но «враги и противники» уже не дают нам говорить. Они кричат:

— Если вы талантливы, вам не нужна система. Талантливый и без системы сыграет!

Да, это верно — талантливый сыграет и без системы. Даже больше того: если бы раньше «талантливый» не сыграл, тогда бы и системы вообще не было. Талант создает систему, а не система создает талант. Станиславский сам говорит: «Система моя только для талантливых». Это значит, что неталантливому нечего будет с ней делать, не к чему ее применять. Ясно поэтому, что «враги» сильно ошибаются, если думают, что система делает талант. Не в этом ее сила.

Итак, условимся с читателем и на этот счет. Ни прибавить, ни убавить таланта нельзя. И!

Но что же такое, наконец, система и как она произошла?

Представьте себе художника, который не только творит, но и анализирует при этом, внимательно изучает

процесс своего творчества. Поступая таким образом, он получит в результате два ряда фактов: одни из них окажутся такими, которые способствуют проявлению творческих сил, поддерживают и питают их, — другие же наоборот, выступают в качестве мешающих и тормозящих творческий процесс. Имея в руках такие данные, он уже сможет уяснить себе причину успеха или неудачи своей в любом случае. Он не будет уже становиться в тупик перед своими неудачами и беспомощно говорить о том, что у него на этот раз не хватило вдохновения. Он определенно будет знать, чего ему собственно не хватило или что мешало и душило его творческое вдохновение. Но это еще не все. При помощи знания этих *мешающих* и *помогающих* творчеству фактов, подбирая их должным образом, т.-е. освобождая душу от фактов *мешающих* и окружая ее фактами *помогающими* творческому состоянию, он может вызвать у себя творческое состояние или, по крайней мере, приблизиться к нему, *тогда, когда он сам этого захочет*, и ему не будет надобности ждать момента, когда вдохновение само посетит его. А разве этого мало для художника? Разве не к этому стремится он постоянно и разве не тогда страдает художник, когда творческое вдохновение покидает его? Полной жизнью живет художник в часы вдохновения, и чем чаще эти часы, тем богаче, тем длиннее для него его жизнь. И подумайте, разве не удлинится вдвое жизнь творца, если он будет иметь в руках своих волшебную силу, которая поможет ему удлинить вдвое часы его творческого вдохновения?

Вот каково происхождение и заслуга системы перед художником.

Но это не все.

Душа художника не терпит насилия над собой. Это знает вероятно всякий из вас. Ей нельзя приказывать: «люби», «страдай», «радуйся» или «ненавидь». Она останется глуха к приказаниям и не отзовется на насилие. Душу можно только *увлечь*. И вот система снова оказывает здесь незаменимую услугу душе. Система дает *методы*, с помощью которых можно увлечь душу и

увлечь ее тем именно материалом, который изберет для этого сам же художник. И вот снова в его руках волшебная сила! Не должен он и здесь ждать счастливого случая, пока душа его сама увлечется тем или иным материалом, той или иной темой, идеей... А если это так, то становится непонятным, что душевный мир художника расширяет свои границы, делается бесконечно глубоким и разнообразным. Вспомните, какой вид принимают для художника все те обстоятельства жизни, которые он сумел творчески преломить в своей душе? Сколько наслаждений доставляют они ему? И какой художник отказался бы от счастья преломить таким образом в душе своей возможно большую часть своей жизни? И вот система дает ему это счастье. Неужели и этого еще недостаточно? Неужели художник не чувствует еще благодарности к системе, дающей ему ключ к его собственной душе?

Но система делает еще больше. Она научает актера узнавать недостатки как свои личные, так и общечеловеческие, и научает его бороться с этими недостатками. Для чего это нужно, я думаю читателю и сам уже догадался. Дело в том, что одним из самых жестоких и сильных врагов актера оказывается его собственное тело. Оно каждую минуту предательски, под видом услуги, производит над душой актера самые грубые насилия. Оно ежеминутно готово превысить свою власть, свое значение, ежеминутно готово заменить каким-нибудь жестом, каким-нибудь мимическим приемом и т. п. только что зародившееся в душе художника чувство.

Представьте себе, например, что душу актера вдруг заволновала радость. Радость эта, возникши, должна расти, должна развиваться, должна пробежать целую гамму оттенков и красок, которые или учесть, или уловить нельзя. Ведь эти-то тонкости и составляют тайну и счастье творческого духа. Но вот на сцену выступает услужливое тело. Не дав еще развиться творческой радости в душе художника, оно преждевременно и насильственно вытягивает это чувство. Актер усиленно улыбается, даже начинает искусственно хохотать и, не справляясь с душой, всеми

силами тела начинает выражать радость. Душа не переносит такого насилия, она пугается, замирает, радость мгновенно исчезает, и актер уже готовый было вдохновиться по-настоящему, опечаленный, чувствует себя во власти искусственной мертвой улыбки. Душа молчит, лицо натянуто улыбается, и нет намека на то, что называется творческим состоянием или вдохновением.

Вот какую «услугу» может оказать художнику его собственное тело, вот с чем, главным образом, нужно бороться актеру, и система научает его этой борьбе, она помогает ему ставить границы телу и оберегает душу от насилий подобного рода.

Но не думайте, пожалуйста, чтобы тело актера всегда было во вражде с душой его. Совсем нет. Это — самые большие друзья, это — близнецы, которые не могут жить друг без друга. Но дружба их нарушается безусловно и мгновенно в те минуты, когда тело превышает свою власть и хочет угадать и предупредить своими не сложными, не тонкими приемами, сложные, тонкие движения души. Только тогда тело делается достойным, глубоким и богатым выразителем души, когда оно покорно отдается в ее руки и добровольно подчиняется ей.

Отсюда становится ясным и то, какое громадное значение имеет для актера тело. Как важно, чтобы оно было гибким и послушным материалом для выражения творческих интересов души. Здесь выступает значение и таких упражнений, как пластика, танцы и постановка голоса.

Упомяну еще об одной услуге, которую оказывает актеру система. Она дает ему богатые методы, которыми он может пользоваться, работая над данной пьесой и ролью. Методы эти экономят силы и время актера, кратчайшим путем подводят его к сущности пьесы (или роли), к ее основной идее и тем самым позволяют ему охватить в самых широких размерах то, что было дорого автору пьесы, и слиться с ним самым тесным, дружеским образом.

Всякое новое серьезное явление за-

служивает и серьезного отношения к себе.

Система же на мой взгляд и серьезное и новое явление. Почти всякое искусство имеет свою теорию, и только театральное искусство не имело ее до сих пор. Система—это первая теория театрального искусства. Это—эпоха в истории театра. Если люди неодаренные проходят мир не равнодушно, то это в порядке вещей, но когда видишь такое равнодушие со стороны натуры художественной, когда видишь не только равнодушие, но и озлобление с ее стороны, озлобление не обоснованное и плоское, то ясно понимаешь, что теряет нынешнее поколение художников, и утешаешься тем только, что будущее поколение наверняка не пропустит мимо себя этого нового удивительного явления.

II.

В этой главе я набросаю общий план системы, минуя при этом детали и по возможности сохраняя краткость изложения.

План этот должен служить читателю руководством при дальнейшем ознакомлении с системой, полное и подробное изложение, которой я постараюсь начать со следующего номера этого журнала.

Систему Станиславского я делю на две части:

- а). Работа актера над собой.
- б). Работа актера над ролью.

а). Работа над собой должна длиться всю жизнь. Заключается она в развитии гибкости своей души. Актер должен уметь владеть своей душой, своим вниманием и телом. Для этого ему дается целый ряд упражнений, после которых в нем развивается чувство правды и умение находить правильное сценическое самочувствие вообще, и в каждой роли в частности.

б). Работа актера над ролью учит его, как разбираться в материале, как находить самое ценное и нужное, как слиться с ролью и как получить ключ к ней, который позволит ему каждый спектакль быть верным исполнителем ее. Как, наконец, быть разнообразным, ничего не меняя в роли по существу.

Далее ученик должен научиться анализировать свои желания и угадывать желания других. Он должен уметь отвечать на вопросы: «Чего я сейчас хочу» и «чего хочет сейчас другой». Хорошо также стараться определять по внешнему виду человека, его профессии, характер, склад жизни и прочее. Упражнения эти, как и упражнения на развитие «чувства правды», должны быть для ученика ежедневными. Настоящее значение их он поймет вполне только позже, когда станет применять их на практике. Теперь же он должен знать, что, получив навык анализировать свои чувства, он приобрел известную прощательность, которая облегчит ему занятия над ролями и общение с партнером на сцене.

Задача.—Хотение в действительности, т. е. выполнение своего хотения, есть сценическая задача. Задача должна быть сознательная, а выполнение ее бессознательное. Чего я хочу, я должен знать, чтобы быть правильным исполнителем того, что требуется задачей, но как я выполняю то, что хочу, этого я не должен знать—это область бессознательного. Вообще роль разума в данном случае сводится к тому, чтобы расчистить пути бессознательному творчеству и затем, идя за ним по следам, подсматривать и фиксировать все творческие намерения этого бессознательного процесса. Из того, что задача должна быть сознательной, вовсе не следует, что определение ее производить нужно сухо-логическим путем. Определение должно быть угадано чисто интуитивно и затем уже записано в сознании логически.

Следующий ряд задач должен быть сложнее. Ученик должен научиться создавать себе известное заказанное настроение путем «аффективных воспоминаний» и с этим настроением выполнять задачи.

Аффективное воспоминание—это воспоминание об известном проживанном чувстве, снова пережившем в переживании.

В каждом акте духовной жизни человека участвуют три составные элемента: 1) интеллект (разум), 2) эмоция (чувства), 3) воля (хотение). Разграничить и строго определить деятельность

каждого из них невозможно, ибо все они несомненно участвуют одновременно в каждом акте духовной жизни, но в различной пропорции.

«Аффективная жизнь» в душе актёра может начаться различным образом: или путем воспоминания чувств, как такового, или путем воспоминания обстоятельств, при которых было пережито то или другое чувство, или, наконец, путем раздражения внешних чувств и так далее. Техника актёра заключается в том, чтобы суметь познать, что вызвало аффективную жизнь и, познав, получить возможность пользоваться ею. Задача же учителя в данном случае помочь ученику определить, каково происхождение данного аффективного чувства.

ПРИМЕРЫ ЗАДАЧ:

1) В доме больной; ждут доктора. В это время приходят гости, которых нужно занимать.

2) Бедный родственник пришел к богатым, чтобы попросить займы и застаёт там много гостей.

3) Пианистка перед выходом на эстраду волнуется, подружки успокаивают ее.

4) Доктора приглашают на практику в то время, как у него больна жена, он принужден ехать.

5) Встреча с человеком, которого считал погибшим.

6) Приходят гости в то время, как подружки сильно поссорились.

7) Родственники провожают отъезжающего.

8) Выставка картин, публика рассматривает их, делится впечатлениями. Осматривая друг друга, злословят по поводу костюмов и проч. и проч.

Ученик должен уметь оправдывать задачу, т. е. оправдывать те обстоятельства, при которых ему приходится выполнять ее. Оправдать задачу можно таким образом, например:

Задача: В соседней комнате лежит тяжело больной близкий человек. При нем доктор. Я жду, что скажет доктор о состоянии здоровья больного. Все мое внимание там, в той комнате. Неожиданно приходит гость, которого следует занимать и быть с ним приветливым и ласковым.

Предположим, что задача выполняется в помещении театра на малой сцене. Тогда становится непонятным, почему близкий мне человек больной лежит здесь в театре. Почему гость приходит ко мне в театр и почему я вообще сейчас на малой сцене. Все это мешает поверить в условие задачи. Необходимо как-нибудь объяснить и уладить все эти мешающие несообразности.

Для этого ученик должен придумать побочные дополнительные обстоятельства, должен изобрести как бы краткую историю предлагаемых обстоятельств. Эти вымышленные пояснительные обстоятельства могут оказаться очень наивными, простыми или даже глупыми и сами по себе могут быть неправдоподобными, но это не играет никакой роли. Важно при помощи этих вымыслов оправдать несообразности данной задачи и, заполнив пробелы в ней, уверовать, таким образом, в возможность всех встретившихся в задаче неправдоподобных фактов.

Оправдать данную задачу можно, например, таким образом: я вместе с больным, близким мне человеком очутился в театре, потому, что моему квартирохозяину удалось отказать мне от квартиры для своих каких-то целей, а так как найти новую квартиру теперь невозможно, то я принужден был просить директора театра разрешить мне, хотя бы на некоторое время, перебраться в театр и т. д.

На малой сцене я сейчас потому, что заведующий хозяйством приказал натирать полы во всех комнатах театра и на это время просил меня уйти на малую сцену и т. д.

Гость мой пришел сюда, во-первых, потому, что я сам принужден быть временно здесь, а во-вторых, ему нужно видеть меня именно сегодня, так как сегодня же он уезжает из Москвы и т. п.

Таких оправданий совершенно достаточно для того, чтобы сгладить все неприемлемые стороны задачи.

Получив таким образом веру, ученик одновременно с ней получит и известную близость с той обстановкой, в которой происходит упражнение и получит особое состояние, которое называется «я есмь».

Оправдания такого рода ученик не

должен рассказывать никому, так как после того, как они рассказаны, теряется наивность, обнаруживается глупость вымышленных обстоятельств и, конечно, теряется верование.

Процесс обсеменения.

- 1) Чтение произведения.
- 2) Восторгание.
- 3) Анатомия (механические куски).

Процесс восторгания должен быть возможно продлен, ибо от него в значительной мере зависит успешность дальнейшей работы. Если ученик перестанет ощущать прелесть произведения, то нужно целым рядом вопросов, касающихся разбираемого произведения и роли, снова стараться заинтересовать его. (Вопросы могут быть таковы, напр.; что-бы стал делать герой при таких-то и таких-то обстоятельствах. Какая черта его характера вам ближе всего. С кем из знакомых вы могли бы его сравнить. На какое животное он похож и т. д.). Период восторгания должен быть пережит учителем и учеником совместно, при чем ученик отнюдь не должен знать, что он «восторгается»; об этом он может узнать только после того, как период этот пережит.

В период «восторгания» следует также создать все подробности жизни действующего лица: его прошлое со всеми подробностями; детали настоящей жизни (вне сцены) и предположения о будущей.

Продолжая задачи на аффективные чувства, нужно объяснить ученику значение «объекта». Заключается оно в следующем: выполняя какую-нибудь задачу, можно играть: 1) на показ, 2) для себя, 3) для партнера.

1) Играть «на показ» значит стараться объяснить зрителю жестами и мимикой, что сейчас должен переживать. О настоящем переживании или задаче здесь не может быть и речи. В таком состоянии актер не только не чувствует партнера, но по большей части и не видит его совсем от напряжения.

2) Играть «для себя» значит погрузиться в созерцание своих действий, в проверку интонации, заботу о простоте,

в отделяние мелких ненужных подробностей в движениях и т.п., словом наслаждение простотой и изяществом своей игры. По большей части актеру кажется в это время его игра безукоризненной. Но здесь, как и в игре «на показ», нет для актера ни «объекта» (партнера), ни задачи по отношению к нему.

3) Единственно верное самочувствие получает актер от настоящего общения с партнером, от настоящего выполнения задачи по отношению к нему... Единственной его заботой должно быть воздействие на «живой дух» партнера («живой дух» другого актера между прочим ощущает и тогда, когда определяет «чего другой хочет». Иначе он не в состоянии верно ответить на этот вопрос).

При выполнении задач ученик должен привыкать пользоваться случайностями. На это необходимо обратить его внимание. Отыскивая случайности, он привыкает лучше ощущать окружающую обстановку и людей, и это может избавить его от внутреннего, духовного «зажима», который в сильной степени может привести даже к слепоте. В противном «зажиме» ученику говорить не следует.

Анатомия (механические куски).

Период «восторгания» значительно насытит ученика прелестью произведения и ролью. Можно начинать делить роль на куски. Куски должны быть первоначально определены внешним образом, т.е. по результатам. Такие определения будут именами существительными, напр.:

- 1) удивление.
- 2) подлизывание.
- 3) страх и т. д. *).

Когда, таким образом, найдены куски роли, следует превратить имена существительные в глаголы: «хочу...». Так как нельзя играть «удивление» (ибо это

*) Здесь выясняется значение упражнения «чего я хочу»

- 1) Удивление — хочу понять то-то и то-то.
- 2) Подлизывание — хочу, чтобы меня не выгнали.
- 3) Страх — хочу избежать опасности и т. д.

есть результат какого-то внутреннего процесса) то нужно определить, что это за процесс. Здесь начинается самоанализ и основывается «свое хотение», например:

Им. существ.	Глаголы „хочу“.	Общее „хочу“.
1) Удивление . . .	хочу понять	} хочу
2) Подлизывание .	хочу, чтобы то-то и то-то не выгнали	
3) Страх	хочу избе- жать опасности	
4) и	и	
5) т	т	
6) д	д	
7)		} хочу

Таким образом из семи «хочу» можно получить уже три, которые не только включают в себя все прежние «хочу» но являются их более глубоким определением. Соединяя таким же образом вновь полученный ряд «хочу», нужно стремиться найти одно, последнее «хочу», которое и будет основным желанием изображаемого образа и будет следовательно «сквозным действием» его. *)

Значение задач, как этапов роли, очень удачно охарактеризовал метафорически Л. А. Суллержикский: мальчику нужно пройти большое расстояние от А до В. Расстояние пугает его своими размерами. Он берет камень, бросает его на некоторое расстояние перед собой и ставит себе целью дойти до него. Дойдя до камня, он снова поднимает его и бросает перед собой и снова цель его дойти до камня и т. д. Так он проходит все большое расстояние от А до В.

Если переживания действующего лица настолько сложны, что невозможно сразу определить «хочу», то следует, вспоминая ряд аналогичных или частью подходящих и родственных переживаний из собственной жизни, записывать их, как составные элементы данного переживания, таким образом составляется ряд воспоминаний, заменяющих собой это, неопределенное пока, «хочу».

Стараясь определить словами «хочу».

*) «Сквозным действием» может оказаться и «не хочу», которое впрочем, можно превратить в «хочу».

«Хотения» — это верх, которые ведут роль.

актер незаметно для себя постоянно углубляется в понимание роли.

Каждое «хочу» есть для ученика задача, совершенно такая же, как и весь ряд задач, проделанных им прежде на аффективные чувства.

Этиody Задачи, которые должен сделать ученик на темы, данные в пьесе, называются этюдными.

Дальше идет отыскание «зерна».

Что такое «зерно»?

То состояние в котором находится действующее лицо и есть его «Зерно». Характер, с которым он родился, влияние на него среды, в которой он находится, влияние данных ближайших обстоятельств все это суть условия определяющие его «Зерно», т.е. его состояние.

Есть душа роли, но нет еще тела. Начинается акт воплощения, т.е. создается внешний образ. Актер может прекрасно и глубоко жить чувствами созданного им внутреннего образа, по этому мало, он должен еще суметь передать их зрителям, а это возможно и только тогда, когда все его тело, его голос будут настолько развиты и гибки, что вполне подчинятся ему и смогут легко отразить и передать все, чем живет актер в каждую данную минуту. Внешние условия, следовательно, единственные, при посредстве которых может открыться для другого внутреннего мир актера. На основании этого следует убедить ученика в необходимости развивать голос, вырабатывать дикцию, заниматься пластикой и танцами, упражняться в правильном, логическом чтении и т. д. Все это общие соображения по поводу внешних данных актера. В каждой же отдельной роли, вопрос о внешности несколько усложняется. Здесь приходится находить и выделять те способы внешней передачи, которые были бы наиболее выразительны, характерны и интересны, для данной отдельной роли. Эти внешние способы и называется внешней характеристикой. Внешний образ одяжен не только соответствовать внутреннему, но по возможности и исходить от него. При создании внутреннего образа, можно интуитивно натолкнуться на какой-нибудь способ передачи, характерный для изображаемого типа, т.е. правильная вну-

трениция жизни может подсказать телу наиболее удобный прием для своего выяснения. Задача актера (и главным образом режиссера), в данном случае, подметить творческое намерение природы и, появив его происхождение, зафиксировать, таким образом, т.-е. определено знать происхождение внешней условленной характеристики или вернее — прохождения ее от внутреннего к внешнему.

Но не всегда внутренняя жизнь так благодетельно подсказывает внешние формы для своего выявления. Большею частью приходится изобретать наиболее удобные и характерные лишние формы. Но и изобретая их, необходимо сроднить их с внутренней жизнью, необходимо как бы оправдать их. Играя, например, человека застенчивого и скромного, я могу взять в виде характеристики легкую, слышную походку. Походку эту я должен сроднить с внутренним характером роли. Я должен найти, как образовалась такая походка, должен найти такие сцены или изобрести какие этюды, которые позволили бы мне совершенно оправдать, усвоить и почувствовать задуманную походку. Найдя, таким образом, происхождение и смысл характеристики, нужно упражнять ее до тех пор, пока она не станет механической, но станет настолько привычной и легкой, что не потребует больше внимания для своего выполнения. Характерность должна, в конце-концов, настолько слиться с актером, что как только он заживет чувствами роли, то характерность появляется сама собой и обратно: при выполнении характерности, актер тотчас же, аффективно заживет чувствами роли.

Бывает, впрочем, случай, когда изобретенная характерность настолько окажется удачно выбранной и настолько близкой душе актера, что при первой попытке к ее выполнению, — душа актера сразу открывается и не только оживает характерность, но и сама вдруг углубляется, и внутренний образ получает новый приток правильной и углубленной жизни. Такой случай характерен, как случай, когда аффективная жизнь рождается от внешних причин.

Дальше идет борьба актера со

«штампами». Борьба эта длится всю жизнь актера и заключается в том, чтобы уловить «штампы», заменить его настоящей, внутренней задачей. «Штампы» рождаются очень незаметно и в очень большом количестве. Поэтому актер должен быть всегда настороже и не думать, что вырвав один «штамп», он навсегда избавился от него. Нет, «штампы» этот может появиться в другом месте роли, а на месте прежнего может появиться новый и так — до бесконечности.

«Штамп» есть готовая форма для выражения того или другого чувства. Изображая, например, горе, я могу каждый раз при этом всплескивать руками независимо от того, подходит ли этот прием к данной роли или степени данного переживания.

Происхождение «штампов» очень различно. Они могут быть или подражанием хорошим образцам или повторением собственных удачных приемов или, наконец, своя собственная привычка. Я могу, например, в жизни, в минуты смущения перебить себя за ухо и эту привычку я переношу на сцену. Само собой понятно, что такая привычка во-первых, не может быть пригодна для всякой роли, и во-вторых, она свидетельствует о моем собственном смущении, которое нежелательно на сцене и т. д. Вред «штампа» заключается в том, что он, как готовая форма для выражения того или другого чувства, принуждает это чувство вылиться именно в такой форме и тем самым нарушает настоящий ход переживания и как бы насилует чувство, которое, естественно пропадет от этого. «Штамп» — это мертвая форма для живого чувства. Конечно, можно оживить каждый «штамп», но не каждый «штамп» стоит оживлять.

Но ведь и характерность можно принимать, как готовую форму для чувства и следовательно, как «штамп». Но это неверно потому, что характерность тесно связана с внутренней жизнью образа и, будучи вполне приспособлена к нему является наиболее удобной и подходящей формой для выражения известных внутренних чувств образа; следовательно характерность только помогает, но никак не мешает течению внутренней жизни образа. Разумеется,

актер может встретиться с таким своим «штампом», который точно так же случайно может оказаться наиболее пригодным для изображения тех или иных чувств, исполняемой роли. В этом случае следует, конечно, принять этот «штамп» как характерность, и заняться его оживлением, связывая его с внутренним содержанием роли, но такие случаи очень и очень редки.

Ученик должен ясно понимать, что вырывая «штамп», нужно на его место ставить верную задачу. Это единственный способ удаления «штампов».

Знакомя ученика с его «штампами», нужно быть очень и очень осторожным. Конечно, это не может быть высказано, как общее правило; найдутся, конечно, лица, которым необходимо полностью, ничего не скрывая, объяснить все, что касается «штампов» и других подобных вопросов, но в этом заключается трудность преподавания и искусства индивидуализации системы в каждом отдельном случае.

Последнее, на что должно быть обращено внимание ученика—это то, что играя какую бы то ни было роль несколько или много раз, он должен иметь в виду, что каждый данный (сегодняшний) день кладет на «сегодняшнее» исполнение свой отпечаток. Происходит это, таким образом: от того, как актер проявляет сегодняшний день перед спектаклем, т.е. каким был сегодня комплект случайностей в течение дня,—зависит и настроение актера, его, так сказать, «сегодняшний характер». Характер этот несомненно передается и в исполнении. Это оживляет, освежает, разнообразит роль и увлекает актера. Мешать этому «сегодняшнему характеру» роли ни в каком случае не следует, наоборот, нужно помогать ему, сказаться как можно ярче. Для этого хорошо перед спектаклем продумать или вернее просмотреть главное стремление действующего лица (его сквозное действие) и спросить себя: «что же на сегодня в этом главном стремлении мне ближе всего». «Если например, сквозное действие изображаемого лица: стремление к семейному счастью, то что же сегодня для меня ближе всего в этом семейном счастье.

Какая сторона моего стремления к этому счастью волнует и радует меня

больше всего. Если я таким образом, просмотрю и оценю роль с точки зрения «сегодняшнего» моего состояния, то и всякая отдельная задача в моей роли получит особый колорит и характер. Сущность же роли, конечно, останется неизменной. 1

Теперь, когда ученик, под руководством учителя прошел весь курс системы практически—нужно дополнить значение его и теоретическим и сведениями.

Ничего не должно быть скрыто больше от ученика. Все, что в интересах индивидуализации было до сих пор пропущено или сказано только намеками—теперь должно быть восполнено без малейших отступлений. Теория должна связать для ученика в одно последовательное и систематическое целое, все, что он изучал до сих пор на практике.

Такая откровенность уже не может быть теперь опасной, так как за три-четыре года практических занятий ученик настолько овладел собой и настолько хорошо «понял» технику применения к себе системы, что ничего не может его так испугать, чтобы он потерялся, не зная, что с этим сделать. Все это могло бы случиться только в начале, если бы ему предложена была теория, прежде практики.

Если раньше могла быть речь о том, чтобы индивидуализировать систему, сообразуясь с подробностями и данными ученика, то теперь этот вопрос совершенно отпадает. Индивидуализация нужна была только на время преподавания, когда же настало, наконец, время передать в руки ученику систему целиком, чтобы он мог пользоваться ею сам—тут нужно передать ему все, так как несомненно, каждый пункт системы, рано или поздно будет ему нужен.

В чем собственно, будут заключаться теоретические дополнения, зависит, конечно, от того, что до сих пор было скрыто от ученика. Кроме того, ученик и сам поможет в этом случае, задавая вопросы. *).

*) Под «теорией» я разумею здесь словесное выражение того, что до сих пор было пройдено практически. «Теория»—же, как первая часть системы (школа представления, ремесло и пр.) здесь не упоминается. Она должна быть прочтена ученику до практики.

Прежде всего, ученик должен уяснить себе план Системы, по которому велось преподавание. По этому же плану будут даны и теоретические объяснения.

План таков:

- 1) Деление Системы: а) Работа актера над собой. б) Работа актера над ролью.
- 2) Самоанализ.
- 3) Задача.
- 4) Аффективное чувство.
- 5) Оправдание задач.
- 6) «Я есмь».
- 7) Объект.
- 8) Умение пользоваться случайностями.
- 9) Процесс обсеменения. а) Восторгание. б) Анатомия (механические куски, задачи).
- 10) Сквозное действие.
- 11) Зерно.
- 12) Этиды роли.
- 13) Оценка фактов.
- 14) Активность.
- 15) Характерность.
- 16) Штамп.
- 17) «Сегодняшние» приманки.

Истинное значение и смысл Системы ученик должен понимать так: Система не может создать актера, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам Бог. Система берегает актеру его творческие силы, указывает ему пути по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела. Она безусловно предостерегает от многих сложных путей и открывает актеру глаза на те ловушки, которые в огромном количестве расставлены на его пути. Настоящая, единственная цель Системы дать актеру в руки самого себя, научить его в каждую минуту понять свою ошибку и суметь помочь себе.

Хотя это и само собой ясно, но я должен напомнить, что Система не есть специально «театральная» теория, не есть нечто такое, что может быть понятно, и полезно только «актеру». Нет, Система есть теория «творчества» вообще, и нужна и полезна она всякому «артисту», а в частности и «актеру».

Живописец, скульптор, музыкант в одинаковой мере вправе предъявлять к Системе те же требования, которые теперь предъявляет пока только еще один актер.

Всякий творческий акт в душе художника совершенно подобен акту рождения человека. Как женщина должна обсемениться для того, чтобы начал развиваться плод, так и художник должен обсемениться темой, чтобы родить свое произведение. Как женщине в период вынашивания плода нужна гигиена, так и художнику она нужна в период вынашивания темы своего творчества. Как плод в утробе матери, начав развиваться, уже не прекратит своего развития вплоть до рождения, так и тема в душе художника растет и развивается в подсознании непрерывно. И не может художник родить преждевременно, как не может сделать этого и женщина.

Еще одно замечание... к сожалению. Есть мнение, что найдутся люди, которые скажут: «Система суха, теоретична, и слишком научна, акт же творчества, акт—живой, таинственный и бессознательный».

Вот ответ: Система не только «научна», она просто «наука».

Теоретична она для тех, кто не способен на практике, т.е. для всех не одаренных и нехудожественных натур. (О тех, которые просто не желают понять Системы, речи не будет).

Система есть исключительно «практическое» руководство. Но если она, в видах распространения занесена, то следует ли из этого, что она потеряла свое практическое значение. Впрочем, (повторяю) для людей бесталанных она именно так и выглядит. А зачем таким людям брать изложение Системы в руки? Они же в ней ничего не найдут для себя. Система—для талантливых, которым есть что «систематизировать».

Ясно, конечно, что «сухость» Системы начинается и кончается на бумаге.

Не похоже ли это на учебник психологии. Он тоже сух... Несмотря на то, что речь в нем идет о «душе»... -

М. Чехов.

Опыт инсценировки стихотворения Верхарна „Восстание“.

В нашей работе над созданием пролетарского театра чрезвычайно важна коллективная критика всех наших достижений и тех путей, которыми мы к ним пришли.

6-го ноября состоялся первый вечер Московского Пролеткульта, и в программе этого вечера была инсценировка стихотворения Эмиля Верхарна «Восстание». Моей задачей является познакомить всех товарищей, работающих в области Пролетарского театра, с теми приемами и методами нашей работы, в результате которых явилась эта вышеупомянутая инсценировка.

Один из студийцев драматической студии Городского района принес однажды на урок сборник стихов Верхарна и предложил всем собравшимся инсценировать что-нибудь из этого сборника. Завязалась беседа об инсценировках вообще. Самой существенной стороной театра является *действие и диалог*. Следовательно для инсценировки необходимо составить такой сценарий или написать на данную тему такую пьесу, в которой непременно были бы эти две существенные черты театра. Отсюда вытекала задача выбрать такое стихотворение, которое бы по своему тексту возможно легче превращалось в драматическое действие. Выбор наш остановился на «Восстании», как произведении в высоко-художественной форме выражающем чувства массы, чувства революционной толпы, строящей через разрушение рабства, новую, светлую, радостную жизнь. Мы сейчас же все вместе прочли это стихотворение и оно произвело на нас колоссальное впечатление, оно захватило нас и нам захотелось сыграть его. Этот момент увлечения я особо отмечаю, ибо тут зародилось желание, которое всегда является основой всякого художественного произведения. И тут же, пока впечатление от прочитанного было еще так светло и так ярко в нашем сознании,

мы стали мечтать о том, как это могло бы осуществиться на сцене. Мы поставили такой вопрос: «что должен видеть зритель, какое его первое впечатление?» И кем-то было сказано слово «хаос». Хаос—вот та руководящая нить, которую мы стремились провести во всей инсценировке: хаос звуков, линий, движений, хаос чаяний, надежд; хаос, в котором и стоны умирающих, и экстаз восторженных творцов новой жизни. В этот же вечер мы совместными усилиями нарисовали всю картину инсценировки так, как она нам представилась в первый раз. Зрительный зал весь погружается во тьму, откуда-то рождаются безформенные, ламающиеся, бегущие звуки музыки, которые мало по-малу переходят в экстатический гимн. Занавес медленно раздвигается, и зритель не может ничего еще различить на сцене. Какне-то потоки золотых искр разбивают тьму, сливаются со звездами. Гул безформенной, возбужденной толпы, топот бегущих ног. Мало по-малу красные отблески *пожаров* рассеивают тьму. Зритель начинает различать какие-то лица, напоминающие углы домов, окна, двери, но все это не строгие линии, а трепещущие, изломанные, возмущенные; зритель видит бурлящую, возбужденную толпу... И над всем этим хаосом раздаются слова стихотворения Верхарна... Смыкаются, расходятся группы людей... падают человеческие тела... вот кто-то вознесся над толпой и произносит речь... откуда-то появляются враги... борьба... победа... И вся в искрах горящих зданий, вся опутанная тревожным призывом набата, вся восторженная и решительная толпа медленно надвигается на зрительный зал:

«Убивая твори, обновляй,
Иль пади и умри!»...

Занавес отделяет сцену от зрителей... Так в общих чертах рисовалась перво-

начально нам картина инсценировки: так мы мечтали. Теперь нам предстоит разработать текст. Здесь мы опять встали на черте коллективной работы: мы собирались все вместе, читали это стихотворение, и каждый, кто хотел, принимал участие в работе над текстом сценария. В процессе этой работы, конечно, текст сценария не раз менялся, не раз вносились все новые и новые поправки. В конце-концов сценарий был выработан. Привожу его целиком:

„При открытии занавеса, толпа в отблесках пожара, собирается на площадь перед зданием городской мэрии. Через толпу пробирается Вождь с группой товарищей“.

Вождь: (указывая на толпу). „Улица быстрым потоком шагов, плеч, рук и голов, катится в яростном шуме:

Трое его товарищей (как бы сомневаясь).

„К мигу безумий,
Но вместе“.

1-ый сектор *). „К свершеньям!“

3-ей сектор (встывает). „К надеждам!“

3-ий сектор (вместе со всеми). „И к мести“.

Вся толпа „Улица грозная, улица красная Властная!“

1-ый гражданин „В золоте пыльном заката“.

2-ой гражданин „В зареве ярком, окрасившем твердь!“

Вся толпа. „Вся смерть

Встала в призывах набата,

Вся смерть,

Как ожившие дико мечты,

Встала в огнях и неистовых криках.

3-ий гражданин (вбегает задышавшись, он только что с места сражения. Указывая в глубь улицы, словно крича „к оружию товарищи“!)

„Головы чьи-то на пиках“.

Обывательница (с ужасом). „Словно на стелблях цветы“.

Вся толпа. „Гулы глухие орудий“,

Пауза все прислушиваются.

1-ый товарищ вождя. „Кашель чугунный безжалостных грудей“.

Трое. „Мерят печальные выдохи минут“.

Вождь (стоит в стороне, к своим друзьям).

„Циферблаты разбиты на башнях высоких.

Не льется на площади ровный их свет,

Словно очи столицы смежили ресницы“...

*) Вся группа участвующих в толпе была поделена на 3 сектора, а каждый сектор на группы, и между ними были поделены слова, произнесенные толпой.

1-ый сектор. Времени более нет,

2-ой сектор. Для сердец опьяненных, жестоких.

Вся толпа (грозно). „Для толпы, свершающей суд!“

(Гул толпы; звоны набата.)

Вся толпа. Ярость великая, с пламенным ликом.

С радостным криком.

С кровью, бушующей в жилах,

Встала на груди камней!“

1-ый товарищ вождя (забираясь на плечи своих друзей как бы говоря речь бушующей толпе, вливая в нее радость и бодрость).

„Все она может! Все она в силах!

Одно лишь мгновение

Даст более ей,

Чем целых веков тяготенья!“

Вождь (в неизъяснимом восторге, охватившем его, говорит под звуки несущейся с улиц марсельезы).

„Все, что мечталось когда-то,

Что гении в песне крылатой

Провидели в темной дали,

Что в души, как сев западало,

Чем души как травы цвели.

Вся толпа „Все встало!“

Вождь. В миге, смешавшем, как сплав

Ненависть силу сознания прав!“

(В это время со стороны улицы вбегают тревожные вестники, толпа вся заколебалась, задрожала и вот дрогнули ее железные ряды, часть перепуганных людей бросается в бегство).

Вождь (останавливая бегущих, как-бы убеждая их)

„Люди празднуют праздник кровавый,

Люди проходят и красны и пьяны,

Люди проходят по мертвым телам.

Солдаты не знают, кто правый, не правый.

Стучат как всегда барабаны.

Но пальцы угали касаться к куркам.

Трое (поддерживая вождя)

„Толпы народа проходят за толпами следом

„Сквозь ужас, под сенью веселых знамен,

„К началу новых времен.

К победам!

1-ый сектор. „К победам!“

Вся толпа (снова полная сознания мощи, и силы) „К победам!“

(Вся толпа застывает в одном порыве, в одном экстазе, слитые словно из железа, спаянные в одно, люди все вместе размеренно

произносят словно молитву, затихая к концу следующие слова стихотворения:

Вся толпа (очень сильно).

„Убивая—творить, обновлять!
С ненасытной природой вонзая
Зубы в святую мишень!
В великий безумием день
Пряжу для жизни ликующей прясть
Иль жертвой строительной пасть!“

(Затихая). Умирая—творить, обновлять!“

(Маленькая значительная пауза).

4-ий гражданин (увидев горящие здания, вольным, полным ужаса, голосом кричит).

„Горят мосты и строения!“

Все, как яблоки, рассыпались во все стороны, кто куда только мог спрятался и лишь *1-й товарищ Вождя* остался среди сцены:

1-ий товарищ Вождя (убегающим)

„Фасады из крови на фоне ночном!“

Вся толпа (медленно выползая из своих убежищ заполняет площадь).

„И в глуби каналов горят отраженья
На самое дно уходящим столбом“.

1-ий сектор. „Громадные тени больших ко-
локолен“

2-ой сектор (вступая вместе с первым).

„Лежат как преграды по светлой земле.“

Вся толпа „Огонь над домами и весел и
волен

Кидает, пригоршнями искры во мгле!“

(Почти шепотом). И черные дымы извивом
могучим

Летят вне себя к окровавленным тучам:..

(*Вся толпа* прислушивается к отдаленному шуму уличного боя).

5 человек (услышав): „Чу!“

Вся толпа (пригибаясь от летящих пуль, как один человек). „Залп!“

(Приближение опасности еще больше сседи-
нило сердца, взявшись за руки, люди, как
братья идут, смело навстречу опасности бод-
рым маршем:

Вся толпа (наступая).

„Смерть, машинально беря на прицел.

Треском сухим разряжаемых ружей

Валит в кровавые лужи

Груды причудливо скорченных тел.

Свинец разрешает упорные споры:

В небо, пред смертью вонзаются взоры:“

(Где-то очень близко за сценой идет отчаян-
ная борьба, проносят раненых, тащут мате-
риалы для баррикады)...

1-ий товарищ Вождя (не выдержав ужаса
борьбы, почти сошел с ума, вбегает на возвы-
шение, и кричит обезумевшим голосом).

„Отблеск пожара на лица их всех

Бросает чудовищный смех!“

(Музыкальная пауза—слышен звон набата,
глухие выстрелы, музыка вся стонет, вся
рвется в глухих аккордах. На сцене по немно-
гу темнеет, звезды становятся ярче, зловещие
столбы дыма тянутся к небу красными, маня-
щими столбами. 2-ой и 3-ий сектор покидают
сцену—враг отброшен назад).

Вождь (следа с беспокойством за ходом
борьбы).

„Торопясь, задыхаясь, взывает набат

(Так сердца перебоем стучат),

Но часто настойчивый звук,

Как голос пресекшийся вдруг,

Бессильно смолкает (музыка обры-
вается)

И десяток пылающих рук

Кресты колоколен ласкает“.

1-ий сектор (прислушиваясь к удаляющимся
звукам борьбы радостно). „Чу!.. Залп!“

(Толпа опять заполняет площадь, начинается
взятие мэрии).

Вождь (передавая друзьям своим то, что он
видит).

Толпа перед входами сумрачных мэрий

Державших весь город под тяжкой пятой

Давивших порывы к мечте золотой,

Качает, ломает тяжелые двери;

Засовы трещат и взлетают замки;

Отдают из утроб сундуки,

Расчетные книги, счета и бумаги;

Их факелы лижут своим языком,—

И помнят о черном былом

Лишь черного дыма зигзаги!

2-ой товарищ вождя (бывший у мэрии, ра-
достно сообщает Вождю). „Вавились над бал-
конами красные флаги!“

3-ий товарищ Вождя: „И падая кто-то ру-
ками раскинул в пространстве пустом!“

Вся толпа (возбужденная, обезумевшая от
крови, борьбы и победы, в каком-то диком
упоении). „Своеволие и буйство везде!“

Вождь (спешит к этой толпе, видно как он
мелькает то здесь, то там, наконец он исче-
зает).

(Сцена пустует и только почти у самой рам-
пы под разбитым фонарем остался одинокий
сшедший с ума *1-ий товарищ Вождя*; он шеп-
чет и кричит словно в бреду, протягивая ку-
да-то руки, впившись глазами в одну точку)...

1-ий товарищ Вождя. „Христос в полумраке
церквей,

Сорванный кем-то с распятия,

Повис на последнем гвозде

Простирая бессильно объятья;

Лужами розлит елей;

Кем-то разбиты спокойные стекла икон;
Пол убелен
Снегом причастья,
И по ним проложили не мало дорог
Следы святотатственных ног“.

(Под конец этих слов из глубины выводят смертельно раненого Вождя, он пытается идти дальше и не может: падает):

Вождь (с усилием приподнимаясь, обращаясь к пылающему городу. Музыка тихо играет).

„Самоцветные камни убийств и возмездий
Горят словно взоры далеких созвездий.
Город сверкает,
Как исполин золотой, облеченный в багрец!“

Город во мглу простирает
Свой опасанный пламенем ярким венец!
Поля и селенья, безмолвно простерты,
Следят не решаясь дышать,
Как некто во глуби громадной реторты
Жизнь и безумие хочет смешать“.

(Собирая все последние силы)

„Как дым подымаясь из бури народной
Светит небосвод безответно холодный“.

(Вождь умирает. Один из его друзей поднимается во весь рост и черным силуэтом кажется его сгорбленная фигура с поникнутой головой; но вот со всех концов сцены стекается восторженная ликующая толпа с развернутыми красными знаменами. Она медленно движется на публику. И полны энтузиазма и отваги глаза, и крепки мускулистые руки, и бодро-радостны слова, полны уверенности и сознания мощи).

Вся толпа. „Убивая — твори“ обновляй иль пади и умри!

Открой, или руки о двери сломай,—

Ты искра в сияньи встающей зари!

И чтобы судьба не судила,—

Сквозь сонмы веков нас влечет,

Спеша, задыхаясь, безвестная сила

Вперед!

(Все застывают в одном движении призыва с поднятыми вверх руками, красные знамена словно ласкают победившую толпу. Музыка играет радостный гимн победы. Занавес медленно задвигается“).

Только что приведенный текст сценария разрабатывался не сидя за столом, не путем придумывания, но все время исходя из *живого чувства* участвующих. Ознакомившись с стихотворением, мы прежде всего приступили к эпизодам, которые состояли из импровизаций на темы близкие к теме стихотворе-

ния и в то же время близкие жизненным переживаниям участвующим. Среди нас было много участников Октябрьской Революции, мы поделились своими воспоминаниями со всеми товарищами и постарались в драматическом действии воспроизвести пережитые нами эпизоды Великой Борьбы. Были среди нас и участники восстания 1905 года, и их воспоминания мы сделали тематикой наших эпизодов. На этих живых чувствах мы строили нашу инсценировку. И конечно, эти эпизоды не были точной копией пережитого, они не были фотографией действительности—нет! Согретые творческой фантазией увлеченных творцов, эти воспоминания превращались только в очень похожую на правду действительность; из подлинной правды они превращались в произведение искусства.

Путем импровизаций мы нашли также и *mise en scene*, и текст, и всю форму, и колорит инсценировки.

Когда текст стал нам более или менее ясен, наметились уже и отдельные роли, на которые мы все сообща выделили исполнителей; но ведь и вся толпа состоит из отдельных ролей, ведь в толпе есть и рабочие, и студенты и обыватели; и ведь каждый имеет свою личную жизнь, каждый относится так или иначе к событиям, рассказанным в стихотворении, у каждого тот или иной характер.

И тут перед нами предстояла большая работа. Я предложил всем товарищам наметить самим, кого бы каждый из них хотел сыграть—так наметились роли участников южанской Верхарпом толпы; тут были и рабочие разных профессий (металлисты, каменщики дрампроектисты, портные, портнихи, чернорабочие и т. д.), и солдаты, и конторщики, и приказчики, и кухарки, и торшечные, и служащие на телеграфе, и старики, и молодые, и люди активно руководящие восстанием, и люди случайно попавшие в толпу, одним словом, то бесконечное разнообразие человеческих индивидов, которое мы можем наблюдать в любой толпе.

Наметив роли, нужно было их и оживить, нужно было каждому дать целый ряд действий, осуществляющих общую линию инсценировки. Тут нам очень

помог так называемый «метод сегодняшнего дня». Метод этот в общих чертах сводится к следующему. Артист, приходя на каждую репетицию, создает в своей фантазии весь сегодняшний день того лица, которое он играет. Этот способ, кроме того, что развивает актерскую фантазию, замечателен еще тем, что будоражит актерскую душу в определенном направлении, вызывает из «богато» душевных впечатлений нужные для данного случая чувства.

Каждый из участников толпы в инсценировке проделал эту работу, а некоторые даже записали ее, и здесь я приведу некоторые мечтания, как мы их называем, чтобы читатель видел, что мы понимаем под «методом сегодняшнего дня», и как мы им пользуемся. Вот фантазия учащегося, играющего рабочего:

„Наступило утро; как всегда поднялись в 6 ч. утра, напившись чаю в трактире, отправился я на завод, на работу. Мысли мои были далеко от действительности. Мне у же казалось что наступило то время, когда рабочий не был вечно в подчинении у своего хозяина который угнетает его. Когда каждый чувствует себя свободным гражданином. и так все больше и больше и шире раскрывались предо мною, такие заманчивые картины. Наступил вечер. Идя домой я заметил, что на улицах народу было очень много, и что лица прохожих были слишком возбуждены. Выпив чаю на скорую руку, я пошел к своему товарищу, чтобы узнать в чем дело. Но не доходя еще до его квартиры, вдруг услышал я залпы. Стреляли в центре города. Сначала робкие одиночные, потом более энергичные, винтовочные залпы очень заинтересовали меня... Вышел на главную улицу и увидел, как прехал один грузовик, потом другой с рабочими и солдатами, вооруженными винтовками и пулеметами... Я крикнул им, чтобы они взяли и меня с собою. Автомобиль был остановлен, и я уже с винтовкой в руках сидел вместе с моими товарищами, и мы мчались к центру, где шла оживленная стрельба. Наш красный стяг, эмблема свободы, равенства и братства народов, широкой яркой полосой развивался, и мы летели, как на крыльях к месту битвы. Ни страха, ни колебаний не было. Была твердая решимость победить или умереть. Но вот уже близко то место, где идет битва; и здесь уже легли и жужжали пули. По изком принимаем мы к баррикадам. Вокруг падают убитые и раненые. Но страха нет и с криком

„ура!“ и с пением Марсельезы бросаемся вперед, грудью бросаемся мы на приступ...“

А вот еще фантазия играющего солдата:

„О дне восстания мне было известно, от моего хорошего знакомого рабочего, который состоял членом какой-то политической партии. В день восстания я был назначен с двумя другими солдатами моей роты в караул, — охранять денежный ящик окружного штаба. Моим товарищам было тоже известно, что на днях должно быть восстание, но когда именно — точно не знали. Из разговоров с ними я узнал, что они готовы открыто присоединиться к восставшим и таким образом поддерживать правое дело. Видя, что товарищи высказываются искренне я передал им, что восстание начнется сегодня вечером. Все трое решили не возвращаться в роту, а выступить совместно с рабочими. Весь этот день мы сильно волновались, хотелось скорей бежать на улицу и ускорить момент восстания. Наконец явилась смена, которая сообщила нам, что в городе неспокойно, что народ старается собираться толпами и что эти толпы расстреливаются вооруженными всадниками. Выйдя из здания штаба округа, мы заметили, что на одной из улиц быстро, с пением революционных песен, проходила толпа в несколько тысяч человек. Я и мои товарищи тут же решили присоединиться к восставшим и вместе с толпой быстро пошли на площадь...“

Читатель, вероятно, заметил уже, что в этих фантазиях все очень похоже на правду; я думаю, что здесь много подлинной, настоящей правды и что товарищи, писавшие эти свои мечтания, переживали еще раз то, что они когда-то пережили в действительности. Значение этих фантазий для роли колоссально: здесь закладывается фундамент роли, на котором строится все дальнейшее здание образа. Приведу еще две-три фантазии. Вот, во-первых, фантазия играющего в толпе роль студента:

„Сегодня утром проснулся я очень рано. Выпив наскоро чаю, просмотрев лекции, я поспешил в университет, где уже собралось много студентов, почти у всех было приподнятое настроение. Здесь я нашел многих своих товарищей по партии, которые обсуждали и спорили по вопросам вчерашнего нашего собрания. Много говорили о предстоящем выступлении, одни говорили, что все почти подготовлено и что некоторые части войск уже готовы перейти на сторону народа и во многих фабриках и заводах рабочие готовы выступить в назначенное время. Вчера на собрании на-

шей партии решено было выступить и собраться на центральной площади, где назначен сборный пункт. Вернувшись домой, я был в каком-то возбужденном настроении и написал три письма, когда время уже показывало, что пора идти в условленное место. Доехав на трамвае до улицы недалеко от центра, я не мог ехать дальше: так как трамваи стали останавливаться, и я увидел большую толпу народа, шедшую по направлению к площади; я сошел с трамвая и присоединился к толпе, где и разыскал своих товарищей студентов и рабочих».

А вот как мечтал товарищ, игравший роль рабочего, работавшего в партийных организациях:

«Еще вчера по городу носились слухи, что в столице не все благополучно — женщины требуют прекращения войны, которая отняла у них работников, расстроила хозяйство и лишила куска хлеба их самих и их детей. Мой товарищ-металист сегодня утром, перед гудком на заводе, возбужденный прибежал ко мне на квартиру и рассказал, что их группа стоящая во главе рабочих всего завода в вопросах экономической и политической борьбы, получила сообщения из столицы, что там начались голодные беспорядки. Сегодня предполагается выступление и у нас: это было решено поздно вечером вчера на собрании представителей заводских групп. Товарищ-металист просит меня, как человека, хотя и не работающего в боевых организациях, но все-таки сочувствующего рабочему движению и отдающего все свое свободное время культ. просв. комиссии при местном кооперативе, так же принять участие в предполагаемом выступлении. Вдруг загудел первый гудок, я почувствовал внутренний трепет и ни минуты не колеблясь отправился на завод. Пропустили нас свободно т. к. по делам просветительной комиссии мне часто приходилось бывать там. Чуть-чуть показалось подозрительным присутствие около ворот какого-то «типа», но мы на него не обратили серьезного внимания. В это время гудел второй гудок. Не успев войти в мастерскую, как сразу меня охватило какое-то насторожившееся чувство. Во всем воздухе заметно тревожное настроение и какая-то жуткая тишина, только станки злоево гудят и куда-то спешат... спешат... Мастера, вся администрация — четко стоят на своих местах. Глаза их бегают по лицам рабочих, лениво трогаящих пуговицы своих одежд, то разстегивая, то чуть тербя их. Старики серьезно с каким-то особым упорством, но

тихо ни за что не задевая, готовят инструмент. Третий гудок... Все зашумело, закричало, засвистело. Мальчишки с галерки неистово гикают, свист их режет уши. Слышны воагласы: «на собрание!» Началась беготня. Бегут на двор. Мастера, как крысы, нырнули в свои норы. Полетели болты и гайки в стариков, твердо начинающих работать. Сбили их с крепкой позиции... Все на дворе. По адресу заводского полицейского надзирателя слышны угрозы — он пятится к двери конторы. Появляется с растерянным видом директор завода, и встав в середину собравшихся спрашивает причину остановки работ. Как-как перебивая один другого, ему рассказывают как рабочие голодают и особенно за последнее время войны, что они хотят улучшить свое положение и сейчас пойдут в город с требованием прекращения войны и смены правительства. Директор хочет что-то возразить но его прервал токарщик и «сознательных» влезши на грудь сваренного у мастерской чугуна, начав говорить речь. Все внимательно слушают. Женщины, из кирочной, смущенно улыбаются. Рабочие, с закованными лицами, стоят торжественно и серьезно, временами шикая на мальчишек, забравшихся на крышу сарая и облевивших все выступы, труб, и пр. Появился товарищ, приехавший из столицы, повидимому, интеллигент. Не долго думая, увлекательно рассказал, что делается в столице. Зажег всех своим горячим призывом к борьбе. Загудел, заворочался рабочий люд. Не складино зашел «Марсельезу» и пошли к выходу, прихватывая по дороге осколки железа. Я пробовал отдать себе отчет: что я делаю? Куда, иду? Ответа нет. Меня несет вперед какая-то сила, не разбирая на своем пути, захватывающая все живое, мыслящее о справедливости, равенстве и братстве... Вдруг в конце улицы показался отряд полицейских, развертывающийся в цепь и загородивший собою всю улицу. Мы дрогнули... Чуть-чуть смешались. Думали будут стрелять. Но тут же выстроились, кто-то сильно зашел, все подхватили и сгруппировались около товарища с красным платком, смело шагающего впереди. Подошли к отряду. Команда: «разойдись!» Мы идем... Полицейские не могут сдерживать напора и без выстрела пропускают нас дальше в город. Я забегаю к сестре и беру ее маленький никелированный револьвер. По дороге в центр к нам с боковых улиц и переулков присоединяются товарищи с других фабрик и заводов, мы их приветствуем криками радости... Теперь нас много

Тысячи, десятки и сотни тысяч ползут, как грозовая лавина с зловещим гулом к центру».

В этих мечтанных студийных певольно приближались к самому главному, что нужно было показать. Я бы мог привести еще бесконечное количество очень интересных и любопытных фантазий (их у меня более 100 шт.), но мне кажется, что метод внутреннего подхода, который мы применяли в нашей работе, ясен. Мы пытались растормозить наши души, зажечь их огнем желаний, желаний очень близких к тому, что мы когда-то пережили в действительности, но совсем, совсем иных чем это было в действительности.

Итак, рядом этюдов, рядом фантазий, мы направили наше внимание на специфическую задачу, созданную нами самими и автором. Но эта задача еще грезилась нам, мы не могли еще уловить ее точный смысл, мы не могли ясно отчеканить ее, мы предчувствовали ее, но назвать, определить, а, стало быть и сознать ее, мы еще не могли. То что называет К. С. Станиславский «сквозным действием» всего произведения, мы еще не нашли. Но здесь мы не отчаивались, мы упорно продолжали работать и искать. Нас интересовало выразить здесь чувства не только личности, не только ее отношение к другим личностям, но и чувства толпы, чувство в массе, которое овладевает каждой личностью в толпе. В наших работах над каждым отдельным актером, участвовавшим в инсценировке, мы отнюдь не забывали того, о чем говорил Крэг: «Массы должны быть трактованы, как массы: как Рембрандт их трактует, как Бах и Бетховен трактуют массу: а деталь ничего не имеет общего с массой. *Деталь очень хороша сама по себе и на своем месте* (курсив мой В. С.). Вы не должны производить впечатления массы, нагромождая в кучу множество деталей. Детали образуют массу лишь у тех людей, которые любят вымученность: гораздо легче нагромоздить множество деталей, чем создать массу, обладающую интересом и красотой. Вдобавок на сцене мигом все возвращается к естественному виду, хотя бы и старались создать эту вымученную структуру. Сотни людей образуют толпу, или положим-весь Рим, как в «Юлии Цезаре»

(постановка Мейнингенской труппы В. С.). Сто людей и каждому сказано, что бы он играл свою маленькую роль. Каждый играет себя, давая волю своим собственным крикам... *А в конце первых двадцати представлений, уже все издают один и тот же крик. Каждый из них имеет свою собственную роль, но после двадцати вечеров она заменяется наиболее эффектной и популярной ролью.* (Курсив мой В. С.). Таким образом, весьма юграниченная толпа людей, размахивающая оружием и издающая возгласы объединяется и производит на некоторых зрителей впечатление громадной толпы. На других это производит лишь впечатление сумятицы на железнодорожной станции» В нашей работе над каждым отдельным персонажем из толпы мы не забывали и великодушных народных сцен «Суда» из «Братьев Карамазовых» и сцены 3-го акта из «Горе от ума» в постановках Моск. Художественного театра. Мы подошли к нашей задаче от сознания особого состояния личности в толпе: от того чувства, когда каждого пронизывают какие-то совсем особенные шты, связывающие его с коллективом. Наиболее яркое и наиболее часто наблюдаемое выражение подобных состояний вырисовывается нам в *паническом чувстве*. И вот, чтобы «закрепить» это чувство, мы проделали не мало этюдов-импровизаций и на эту тему. Я помню одну такую импровизацию, особенно нам удавшуюся. Это был этюд на тему «Пожар». Мы собрались в нашем репетиционном зале, вдруг начинаем ощущать запах дыма: мы продолжаем работать, не обращая на это особенного внимания; но запах все сильнее и сильнее ощущается нами; беспокойство овладевает душами; кто-то бежит узнать, в чем дело, и вбегает обратно в ужасе крича, что все здание в огне. Все бросается к выходу, но выйти нет возможности, огонь отрезал нас от него. Все начинают метаться по залу. Эта импровизация была особенно удачной, и тут почти каждый ясно ощутил эту связь личности и толпы. Это так характерно проявилось у всех *в одном основном желании*, связавшем всех: найти как можно скорее выход. Из ряда других этюдов мы зачеркнули то, чем

мы воспользовались при произнесении, например, некоторых мест стихотворения несколькими лицами, или даже всеми участвовавшими. И это отнюдь не было *по* (или по крайней мере мы пытались, чтобы этого не было), что называется «многоголосой декламацией». Последняя есть, только внешняя форма выражения коллективных чувств, мы же пытались найти сначала эти чувства, грандиозные, мощные чувства, познаваемые только в коллективе. Каждый связан друг с другом, плечо в плечо, слитые как из железа — только так может думать коллектив; и каждый тогда чувствует, как его слово становится словом всех, его горло, исторгающее звук, есть колоссальное горло богатыря-коллектива. И не только в слове, но и в самом движении, в самом действии, проявляется солидарность одного со всеми, какой-то особый ритм толпы: как будто ступает по земле нога не одного человека, как будто поднимается не одна рука и тысячи рук, тысячи ног, движущихся (как одна. Мне кажется, что нам удалось найти это в нашей инсценировке, и особенно ярко это проявилось в двух местах: во-первых, то место стихотворения, которое начинается словами: «Смерть маньяльно бери на прищеп», и т. д. Здесь уже сам поэт дает нам ритм марша — раз-два, раз-два, а ведь марш и есть как раз один из ритмов коллективного действия. Нам удалось это заметить, и это место мы так трактовали в нашем сценарии: отступающая толпа, прижатая в угол градом несущих смерть пуль врагов своих, в отчаянном стремлении к победе вдруг выпрямляется и смело, нога в ногу, наступает. Во-вторых, самый финал, когда вся толпа в едином чувстве величайшего творческого экстаза, как бы взлетая над зрительным залом, вся, как один человек, поднимает вверх руки, частью вооруженная палками, ломанами и чем попало, застыивает вся крепкая, спаянная, уверенная и могучая...

Но было бы это правильно, если бы этот согласный ритм — слово в слово, нога в ногу продолжался на протяжении всей постановки? Может-быть, для какой-нибудь другой вещи это было бы и верно, но для «Восстания», мне кажется, нет. Оно родилось из хаоса, оно роди-

лось из чувств коллектива, увлеченных прорвавшихся из покоя страдания к действию радости. Вот, как животные, влекомые «безвестной силой», стихийно переселяются массой на новые места, так и человеческий коллектив увлекаем этой «безвестной силой» сквозь сотни веков... спеша задыхаясь... вперед!» И согласный ритм в этом стихийном движении рождается только тогда, когда толпа начинает сливаться в максимум желаний каждого помочь друг другу, поддержать друг друга. Этот ритм есть действие и содержание организованной массы. Момент восстания есть момент, если можно так выразиться, аритмичный; в нем еще слишком крепки остатки прошлого; в нем еще так неясны элементы будущего. В момент восстания, т. е. ломки нежитых форм, ломки определяемой законами социального развития, — еще царствует хаос. Вот почему наше первое впечатление от прочитанного стихотворения было впечатление хаоса. Вот почему это определение было нашей путеводной нитью. И это не давало нам права построить на ритме всю инсценировку, несмотря на ее, ярко выраженный массовый характер. Это вовсе не было бы правдой. Но уже, как в самом стихийном движении есть намеки на будущее, так и в нашей работе есть моменты проявления организованных, или вернее *организующихся* ритмов, элементов будущего строительства жизни.

Так мало-помалу, от репетиции к репетиции, мы нащупывали форму явления действий и чувств масс на сцене. Подчеркиваю: *мы все время шли от содержания данных нам для сценического воплощения* (автором и нами самими) *задач: наш анализ нам был нужен во имя нового, нашего синтеза.*

И вот исходя из главной нити инсценировки действия массы, исходя из того, что произведение написано в стихотворной форме, т. е. оно все полно повешенного, необычного в нашей повседневной жизни, пафоса, нам пришлось и действия отдельных персонажей (вождя, его друзья), слиты, «сковать с этой массой, с этим пафосом. Нам так ярко бросилось в глаза, что всякий мелкий, незаконченный, неопределенный

жест или слово отдельных личностей совершенно разбивает всю нащупываемую форму. Хотелось, чтобы каждый горящий отдельно был весь пропитан, какими-то большими, чем обыкновенно, чувствами, поднимающимися именно до пифоса. Хотелось, чтобы, каждое действие было не только закончено и определено, но и значительное, величественно, чтобы все, все подчеркнуло величие и грандиозность чувств творящего коллектива, чтобы все было в гармонии с пробивающимися ритмами новой, грядущей жизни. И здесь, кроме чистотактерского творчества, нам необходимо стало и творчество художника и творчество музыканта. Художник своими линиями и красками, музыкант своими

звуками и ритмами помог нам дополнить, дорисовать инсценировку. И не только дополнить, они принесли нам свои, новые для нас, мысли и чувства, и ими мы напитались, и с нами, с нашим творчеством, слили они свое творчество.

К сожалению нам пришлось показать нашу работу раньше, чем она была доведена до конца, но самый процесс работы нам уже дал многое, прежде всего он убедил нас, что мы на правильном пути, и мы верим, что и тем огоньком пролетарской культуры, что манет, мерцающая вдали, все человечество, мы уже нащупываем путь.

В. Смышляев.

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ОТДЕЛ.

ВОЗЗВАНИЕ.

Товарищи!

Непрерывным напряжением сил и громадной энергией, проявляемой во всех областях жизни в процессе революции, пролетариат наносит удар за ударом современному капитализму.

Творчество—самая большая сила революционного пролетариата и в то же время самое слабое и чувствительное место всей современной буржуазии.

Проявлять революционное творчество, воплощать его в жизнь—это значит вбивать клин в самую глубокую трещину современного капитализма.

Изобразительное искусство есть одна из форм проявления творчества. Изобразительное искусство (живопись, рисование, скульптура и проч.) проявляется и в массовом производстве, например, в печатном деле, в ткацком, ситценабивном, глиняном, фарфоровом, деревообделочном, и во многих других производствах.

Наступает момент, когда потребителем искусства становится сам пролетариат: рабочие клубы, красная армия, трудовые коммуны, народные дома, рабочие школы, сам рабочий и его семья.

Между тем, пролетариат изготавливает предметы искусства, которые ему не нужны и тратит на это занятия свой труд.

Художественную часть в производстве рабочие должны взять в свои ру-

ки и проявить свое пролетарское творчество в изобразительном искусстве.

Выполнить эту задачу можно только организованным путем, подготовивши работников и создавши центр Пролетарского Искусства, потому что пролетарское искусство есть действие строго организованное.

Последствия от выполнения этой задачи громадны! Пролетариат получает в свои руки способ выражения своих идей. Язык искусства совершенно понятен для пролетариев всех стран и особенно важно это теперь в процессе мировой революции.

Создать рабочую организацию, которая начала бы проводить в жизнь то, что здесь изложено, является одной из главных задач Изобразительного Отдела Московского Пролеткульта.

Начало для осуществления этой задачи положено.

Товарищи, ткачи, ситценабивщики, печатники, литейщики, деревообделочники, маляры, рабочие сцены и арены, давайте силы, посылайте товарищей в школы Московского Пролеткульта, которые мы совместно разовьем в Мастерской Пролетарского Искусства.

Организуем на фабриках и заводах художественные школы и лаборатории, которые будут необходимы пролетариату в процессе выявления своего творчества.

Изобразительный Отдел Московского Пролеткульта.

Рабочий и изобразительное искусство.

Непрерывным напряжением сил и громадной творческой энергией, проявляемой во всех областях жизни в процессе революции, пролетариат приближается к своей конечной цели.

Изобразительное искусство должно стать в полной мере достойным творческих усилий пролетариата, тем более, что оно близко сопрягается с так называемой художественной промышленностью. С ним сопрягаются такие отрасли производства, как печатное, ткацкое, ситценабивное, деревообделочное, литейное, чеканное, стеклянное, фарфоровое и много других.

В буржуазном обществе искусство подразделяется на так назыв. чистое и прикладное. Крупная буржуазия взяла себе привилегию на пользование чистым искусством по преимуществу, предоставив мелкому мещанству так назыв. прикладное. Те предметы роскоши, которые изготовлялись по шаблону на фабриках, уже не ценятся магнатами буржуазии. Предметы их потребления исключительны, оригинальны, продукты индивидуального творчества жрецов чистого искусства, или предметы обвешанные ореолом поэзии прошлого. Штампы, шаблоны, хотя бы и копии высокохудожественных оригиналов, предоставлялись широкому рынку. Это и есть то, что носит имя прикладного искусства. Предметы прикладного искусства изготовляются на фабриках и заводах рабочими, то рисункам и моделям художников и имеют громадное распространение. Целые отрасли промышленности заняты предметами прикладного искусства — ведь громадное количество потребителей это — мелко-буржуазная обывательская масса, которая особенно многочисленна. И ее идеология, идеология чистого мещанства, отражается на всех продуктах производства для нее. Помимо штампа, — рисунок, форма предметов — свою идеологию, мещанство запечатлевает на предметах потребления и непосредственно в виде поучительных сентенций. Вспомните иезуиты с изречениями: «муж, не сердя свою жену», или «время деньги», или «молчишь и трудишься», и т. д. и т. д. с более резкой и яркой пропагандой основ мещанского быта.

То жалкое существование, которое влечет печатное, ситценабивное, ткацкое дело и др. отрасли промышленности влечет жал-

кое существование в смысле художественности именно потому, что мелкая буржуазия накладывает на них свою руку творца и потребителя.

Вопрос о поднятии художественной промышленности один из вопросов творчества пролетарских масс, в этой области.

Оживление кустарничества с его художественными заданиями, так пропагандируемое последнее время художественными сферами интеллигенции не спасет положения. Кустарничество изжито историей, возврата к нему нет. Поддержанный художниками и любителями народного искусства, кустарь уже не тот первобытный творец примитивов, каким он был в эпоху натурального хозяйства. Городская индустрия убьет искусство кустика, хотя этого или не хотят нищизне правды искусства в народном творчестве.

Нет, новое искусство придет только из города, из недр индустриального пролетариата, родится у большого завода. И оторван от станка и горна должен быть художник рабочий, а слит с ним тесно, только тогда можно думать о новой эпохе в прикладном и неприкладном искусстве.

Как же способствовать этому?

Во всяком случае не так, как в свое время способствовали оживлению художественного вкуса кустарей. Кустарей переместили от родных лиц и полей в Дарковское село. Дали им поместье в бывших казармах его величества, обставили их работу возможно лучше с технической стороны, приставили к ним художников для справок и руководства. Создали своего рода кустарную академию. Но... кустары не проявили хорошего вкуса в своих образцах. Те примитивные мотивы, что родились в родимой деревне под ивами, там и остались. В лабораторной обстановке, творчество заглохло. Кустары стали подражать, шаблонить, подделываться.

Такой оторванности художника от почвы следует избегать прежде всего. Выходцев из рабочих, пользовавшихся покровительством интеллигенции и одиноких в своем творчестве пролетариат выделять больше не должен. Такие выловленные таланты теряют свой классовый облик и творческий здоровый инстинкт.

Мы убеждены в том, что машина в ру-

ках мастера может создать великие произведения искусства. И если она не повторит образца художника-кустаря, то этого от нее и не требуется. Новый художник, знающий структуру машинного производства, приспособит машину к новым творческим заданиям. И таким художником может быть только заводский человек. Машина меняет и масштаб и характер предметов потребления. Посмотрите какой огромный выразительный эффект в зданиях железобетонного типа и как изменился самый тип художественного зодчества от совершенства техники. Роспись огромных стен будущих «пролетарского» стиля зданий, подбор цветных стекол для сквозных окон, лепка, мозаика—все, что служит украшением дома, будет создано теми, кто близко стоит к самой основе архитектуры—технике машинного производства. Кустарю здесь нечего будет делать, нечего будет делать и одиночке, культивирующему свои маленькие комнатные переживания. Задача постройки и украшения зданий будет выполнена коллективом всех трудящихся и в этом коллективе, определенной и строго обусловленной конструкцией плано, роль сыграет мастер художник чистого искусства. А когда это будет, исчезнет и само деление понятия искусства на чистое и прикладное. Поиски художественных воплощений, родившись около техники производства и пропитавшись ее достижениями, отразятся на всем обиходе человеческой жизни, вероятно так своеобразно, что сейчас и предугадать трудно. Не надо только отсылать художников пролетариата от жизни масс, не надо отрывать их от производства. Дайте им хорошие мастерские с лабораторным оборудованием для изучения тех отраслей производства, которые близки к искусству. Дайте им возможность анализировать процесс производства, ну хотя бы как-то, с самого начала до конца, дайте им влияние техники производства и рядом предоставьте возможность связать свои творческие искания с производством.

Пусть временно, на пол-года, на год товарищи, ищущие искусства, будут освобождены или совсем или частично от работ и займются в мастерских изучением и творческими опытами. После годовой работы уже скажутся результаты, и фабрика может постепенно отказать от пришлых извне образцов художественной обработки предметов и заменить их созданием своих же рабочих. Можно поручиться заранее, что новые образцы будут художественно ценнее прежних.

Культурно-просветительные деятели очень заботятся о том, чтобы лекциями, беседами, экскурсиями познакомить пролетариат с образцами мастерства прошлого и настоящего времени. При этом подразумевается некоторый расчет на то, что пролетарий вдохновится «лучшими» образцами, разовьет в себе «хороший» вкус и начнет творить свое. Для непосредственного творчества такая подготовка вряд ли полезна. Она имеет значение чисто обще-образовательное и одинаково нужна, как художнику по способностям, так напр. и политику чистой крови. Для развития чисто художественных способностей нужно, прежде всего, дать время для проявления этих способностей и орудия творчества: мастерские, краски, глину, мрамор, и т. д. и т. д. Задача руководителя сводится, главным образом, к ознакомлению с материалом, из которого и при помощи которого приходится творить. Ознакомление с его свойствами предлагает и умение обращаться с ним.

Таким образом, художественные мастерские при крупных предприятиях связанных с искусством так или иначе, лаборатории для исследования техники и материала производства—вот, что нужно пролетариату. Пока этого нет необходимо пользоваться академическими мастерскими как школой «прикладного», так и школой «чистого» искусства.

Мастерские должны быть предоставлены представителям пролетарских организаций, представителям взятым на стипендию этими организациями и обязанными после определенного срока отдать свои знания и силы заводу, тем более, что пролетариат является сейчас не только производителем, но и потребителем, искусства. Рабочие собрания, клубы, наконец семья рабочего должны быть обслужены художниками своего класса. Не подделку под буржуазный вкус, не смесь мещанства с дворянством, а подлинно пролетарское творчество проливается в предметах, созданных фабрикой и нужных в первую очередь самому пролетариату.

И здесь, как везде, пролетариат должен организованно подойти к задаче. Не случайно повлиявший на поверхность талант, а талант массового рабочего, близкого производству, должен лечь в основу организации, поставившей себе целью содействовать выявлению пролетарского творчества.

В. Иванов.

Из товарищеских бесед о живописи.

То, что здесь изложено является только одной из точек зрения, которые по разному поводу в разное время высказывались товарищами рабочими, как участниками худ. экскурсий, так и занимающими в разных научно и художественно-образовательных учреждениях. Наиболее типичные, к к. мне казалось, взгляды и обобщения их я постаралась выразить в связном виде. Мне, конечно, принадлежит определенная точка зрения в общем подходе к предмету, но, сколько могла, я старалась быть зеркалом отражающим наиболее характерное в проходящих передо мной групповых беседах.

Что интересно в живописи прошлого? Все интересно, все останавливает в воображении. И различие сюжета разных эпох и школ и способ обращения с полотном и красками. Без, забывая т.е. думать я на мас. easel живописца.

Но и классицизм и модернизм, и передвижники не захватывают глубоко. Вообще живопись в противоположность поэзии не захватывает так, чтобы человек сказал: «Это мое родное, это наше, без этого нам жизнь не красна». В поэзии уже есть определенные вещи, которыми каждый по-своему и свое любя, красит себе жизнь, сводя в свой обиход произведения художника.

К живописи какое-то более стороннее, выжидающее отношение. Отдельные произведения нравятся или любуются, но как будто за этим ожидается что-то еще другое, что более важное, уже необходимое.

И этой необходимости не чувствуют рабочие во всем богатстве музеев. Может быть, музейная обстановка, пестроты впечатлений здесь в новата, а может быть, и нечто иное.

Один раз было высказано такое замечание. Каждой картине, стоящей, чтобы ее смотрели, нужна своя комната. Каждому автору со всеми его произведениями нужно отвести отдельное здание, подходящее по стилю к его работам. Замечание очень теплое и ценное. Музейная обстановка, конечно, губит картину, это соображение уже не ново. Но позволить себе роскошь слитого художественного впечатления от каждого

мастера в созвучной его творчеству обстановке, может только новый человек, богатый перспективами труда и свободного пользования результатами его. «Ведь для того, чтобы выявилось самое ценное в искусстве», таков лозунг наплавающих о мыслить это самое искусство. Обстановка музеев, должна быть приближена к эпохе представляемой живописью. Желательно подвижные музеи.

Самая могучая, основная потребность человека труда, это потребность монументально воплотить жизнь и искусство. Но работа художников пойдет под флагом синтеза, а не разложения, под флагом тесного общения художника с жизнью масс. Не замыкаясь в кабинет и мастерскую будет художник, а жить в гуще жизни страдая и радуясь, борясь и побеждая вместе с массой. В этом смысле товарищи часто высказывают свои пожелания. В общем эти пожелания конкретнее сводятся к тому, чтобы художники прониклись общественными идеалами и сознательно пошли на помощь новому строительству.

Символика в искусстве. Символ должен выразить в конкретном образе глубину сознания массы. В этом смысле товарищи отнюдь не пренебрегают противостоят художника дать символ. Важно только, чтобы этот символ был не узко индивидуальным.

Товарищи мечтают о том, что живопись будущего войдет в обиход всей жизни. Большие общественные здания будут гармоничны с их архитектурой, архитектура в полной мере ответит потребностям живой жизни в них. маленькие домики потребуют своего мастерства и украшения их, найдутся живописцы интересующиеся и ими. Но что на очереди ближайшего, это огромные плакаты, плакаты, декоративные которые можно было бы и пережить. На очереди и роспись стен, но... пожалуй слишком мало подходящих для новой жизни зданий. Нет еще и живописцев своих в индустриальной среде.

Анализируя недовольство современной живописью приходится отметить:

Недовольство сюжетом. Слишком мало проработаны изображаемые художниками предметы. Далеки они, не затрагивают глубоко сознание, не волнуют чувства. И не то, чтобы рабочий требовал от живописца, чтоб живописец изображал его самого во всех видах. Не портреты, не фотографии! рабочего быта ищет пролетарий в сюжете. Ему скорее требуется сюжет огутизированной, сформленный сознанием. «Отчего так мало карикатур на буржуа, почему совсем почти нет антитез — буржуа, пролетарий, интеллигент». Хорошо если бы художник сумел отразить трагедию классовых перегородок, хорошо если бы он дал заглянуть и в его собственный идеальный мир. Как он рисует себе прекрасное в жизни, в какие реальные формы отливается идеал его красоты.

Пролетарское сознание протестует против отрывности художника от влияния реальной борьбы, реальной работы над живыми образами жизни. И сюжет пролетарского творчества является естественным воплощением в искусстве всех сторон жизни пролетария. И его работа, полная мучительного напряжения, и богатая гармонией ритма, и его то же творческое поражение — и радости товарищества и любви все должно найти место в искусстве живописи.

Рабочий, в большинстве случаев, копист-конструктор и не призвание, ценит хорошую конструкцию.

Простота композиции, отсутствие нагромождения деталей, прочность связи частей сразу останавливает внимание. Пропорции, центр в картине, гармония цветов — все это чутко оценивают люди, привыкшие к организованному коллективному труду.

Глаз, насыщенный пестротой и беспорядочностью мелких форм, усталый от этой пестроты, проявляет часто нездоровый аппе-

тит к зрелищу, еще большей пестроты, еще большей несогласованности форм.

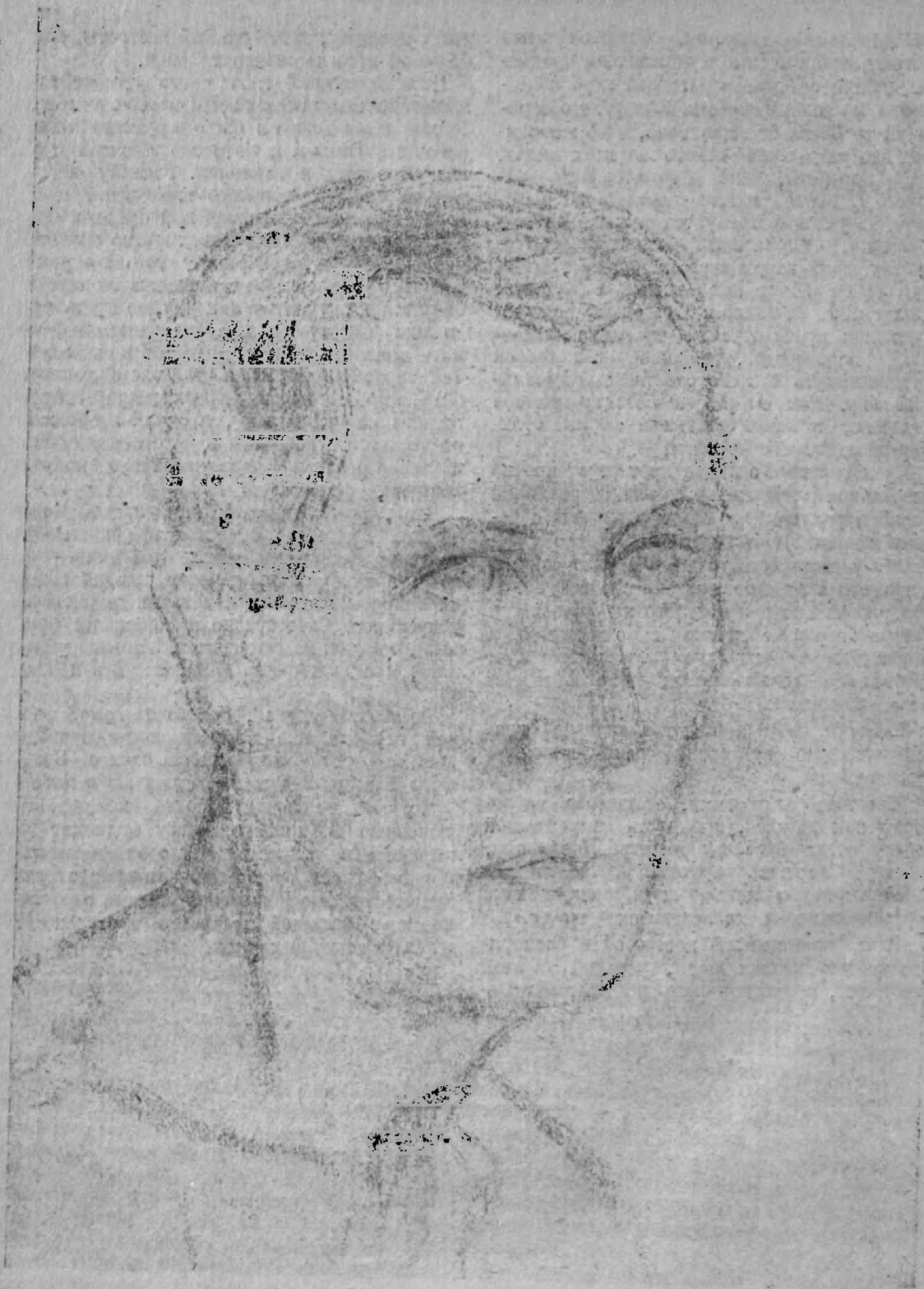
Интеллигентный глаз часто грешит невражденностью потребностей в этом смысле. Проще законченнее и шире в размахе жизни рабочего. Отсюда и потребность глаза дугога. Простота и гармония. Реализм сюжета, но сюжета, понятного живописцу, т. е., во всем богатстве живописных средств. Одним словом, — если о красках можно сказать, что они кричат, дребезжат, что они скучны или радостны, если сочетание красок иногда близится к звуковому аллюрду, то пусть художник пользуется именно этими свойствами красок и не идет вразрез с сюжетом. Так — краски кричат, а на холсте должны быть мир и тишина. Краски скучны (чем грешны наши плакаты), а сюжет изображает торжество победы. В этом смысле понимается реализм творчества, а не в смысле, конечно, фотографии.

Итак, как? Никакой определенной школы как будто не отдается предпочтения, но определенно вызывает одобрение роскошь ярких цветов, смелость кладки краски импрессионистов и некоторых наших маринистов. Своеобразие в понимании формы предметов не отпугивает, а только удивляет, иногда и очень нравится — Сезанн, Матис.

Во всяком случае, только на самой первой ступени еще совершенно не привыкший «смотреть» ошибается в оценке. Большого мастера-художника сразу же ометлит.

То, что товарищи рабочие, еще не привыкшие к критике, сразу подходит к живописному искусству со своим взглядом и способом его воплощения, доказывает как художественное может быть вполне осознано и с большой меткостью проведено в их творческих исканиях.

Е. Херсонская.



Рисунки учеников изобразительного отдела.



Рисунки учеников изобразительного отдела.



Рисунки учеников изобразительного отдела.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОТДЕЛ.

Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс.

Есть два способа проведения в массы музыкального просвещения: один из них это преподнесение им художественных музыкальных произведений путем устройства концертов, лекций по музыке и оперных спектаклей. Это способ, при котором слушатели воспринимают музыку, оставаясь сами пассивными; второй способ — это привлечение масс к активному участию в исполнении музыкальных произведений путем организации народных хоров и оркестров. Во втором случае, когда прежний слушатель становится сам исполнителем, наряду с музыкальным просвещением, встает вопрос о музыкальном образовании масс.

Если поставить себе задачу поднять общий музыкальный уровень народа и приобщить его к искусству, то оба упомянутые способа чрезвычайно важны, но нужно признать, что во главу угла следует поставить второй из них, так как, привлекая массы к активному участию в музыке, мы тем самым разовьем в них сознательное отношение к ней, выявим скрытые в скромных тружениках музыкальные дарования и снабдим их, хотя бы минимальными возможностями в смысле осуществления музыкального творчества.

Сомневаться в музыкальности русского народа не приходится; достаточно ярким доказательством ее служит созданная этим народом песня, которую по богатству мелодических рисунков, неисчерпаемому разнообразию ритмики и оригинальному, в большинстве случаев, контрапунктическому изложению, несомненно, приходится поставить на первое место среди песен народов всего мира. Казалось бы, что этот на-

род должен проявить себя в области музыкального творчества еще ярче, еще полнее, но жизнь показала обратное. Песня начала умирать в народе; на смену ей начинает прощкать безнадежно бедная, ошляющая душу частушка и романс из репертуара шарманки и трюкирного граммофона. Выпав в таком художественном обнищании народа, конечно, тяжелые исторические условия его жизни, в которых работа по музыкальному просвещению масс, если и велась, то в микроскопическом масштабе, только по плану отдельных лиц или обществ, влечивших нищенское существование.

Были, правда, попытки со стороны правительства провести в массы музыкальное просвещение, но в этом случае просвещению навязывалась служебная роль: укрепление самодержавия, православия и русской национальности в том смысле, как ее понимали сановники самодержавного строя.

Самые экскурсии эти в области музыкального просвещения, в подавляющем большинстве случаев, выливались в уродливые формы, опошляющие музыкальное знание масс. Примером этого может служить «просветительная» деятельность попечительства о народной трезвости и насаждение так называемых «великорусских» оркестров, по рецепту г. Андреева.

Деятельность г. Андреева, настолько значительна, что ее нельзя обойти молчаливо. Задачей своей г. Андреев поставил реставрацию забытых народных музыкальных инструментов, вытесненных гармоникой, и возвращение их народу в усовершенствованном виде, снабженных значительно боль-

шими музыкальными возможностями, по сравнению с примитивами их.

Задача казалась бы и почетная, но к сожалению, осуществление ее вылилось в такие формы, что всю тридцатилетнюю деятельность г. Андреева на поприще (несения музыки в широкие народные массы, приходится учесть, как большой вред, так как преподносимое им народу искусство, имело безусловно опошляющее значение и, к сожалению, пустило настолько глубокие корни, что выступающим вновь на этом поле деятельности предстоит не мало труда в борьбе с оставленным г. Андреевым наследством.

Начал свою деятельность г. Андреев с усовершенствования балалайки—инструмента очень сомнительной музыкальной ценности.

Примитивная балалайка имела всего лишь 5 ладов. Г. Андреев увеличил число их до 18—20, таким образом, инструмент стал хроматическим. Звук извлекается ударом пальца по всем трем струнам инструмента, и при быстрой смене ударов, можно достигнуть тремоло, хотя как-бы ни был хорошо построен инструмент и как бы ни совершенна была техника исполнителя, при тремолировании обязательно получаются посторонние шумы, избежать которых никак нельзя. Получить длительный звук на одной струне балалайки невозможно, так как, тремолировать можно только по всем трем струнам инструмента, вследствие чего приходится или все время играть двойными нотами, или на одной струне *piccato*, что очень уменьшает возможности инструмента. Строй балалайки квартный и две из трех струн настраиваются в унисон, благодаря чему диапазон инструмента не достигает 2-х октав. Тамбр балалайки довольно жалкий—тренькающий. Таков инструмент, представляющий основу «великорусского» оркестра. Г. Андреев построил балалайки 6-ти типов разной величины и строя от *piccato* до контрабаса, и всем этим инструментам дал излюбленный их автором квартный строй. Особенно печально в балалаечном составе «великорусского» оркестра обстоит дело с басами. Бас и контрабас балалайки не располагают даже тем несовершенным тремоло, которое достигнуто балалайками меньших размеров и поэтому на них можно играть только *piccato*. длительные же звуки в нижнем регистре для балалаек совершенно недоступны.

Г. Андреев сам почувствовал указание

недостатки, усовершенствованных им балалаек и дабы сгладить их, ему пришлось извлечь старинную скоморошью домру, инструмент, исчезнувший в начале XVIII века. Усовершенствование домры свелось тоже к хроматическому делению грифа инструмента и к увеличению его корпуса.

Домры дали хорошие результаты и звучность оркестра много выиграла, так как, на домрах играют плектром и при хорошей технике исполнителя, тремоло можно сделать настолько частым, что получается сплошной звук и удары плектром по струне почти совершенно незаметны. Но и домре даны только три струны, построенные так же квартами. Диапазон их, благодаря тому так мал, что в оркестровках г. Андреева постоянно наблюдается такое явление: музыкальная фраза, звучащая в одном инструменте вдруг на половине передается другому инструменту. Вызывается это слишком малым диапазоном инструментов.

Домры свои г. Андреев разделил на 5 видов: от *piccato* до баса. Последний в значительной мере спас положение басов балалаек, так как, получилась возможность пользоваться длительным звуком в басовом регистре, но контрабас так и остался пичкающим инструментом; попытка восполнить этот пробел созданием домры контрабаса не имела успеха, так как, этот инструмент не звучит. Ценное приобретение «великорусский» оркестр сделал со введением в него гуслей.

Это инструмент хроматический, настроенный с диапазоном в 5 октав и очень интересной звучности, но благодаря технической трудности инструмента г. Андрееву пришлось построить гусли с механизмом и инструмент много потерял, так как на нем можно играть только аккордом, да и аккорды эти нельзя брать в любом расположении.

Г. Андреев делал попытки и в усовершенствовании некоторых духовых народных инструментов. Из них он выбрал белорусскую свирель (двойную) и брелку (жалейку). Усовершенствование свирелей свелось к тому, что вместо старого прута в качестве материала взяли твердое дерево. Тамбр инструмента получился, правда очень красивый, но возможности жалкие. Играть надо на 2-х свирелях одновременно, обязательно двойными нотами и каждая из свирелей дает только 5 звуков и потому, когда г. Андреев пишет новый вальс, для него изготавливается новый свирель, звучащая в

соответствующей тональности. Брелка интереснейший инструмент, несколько напоминает английский рожок, но более характерного тембра. В усовершенствованном виде страдает большим недостатком: мундштук ее (кларнетного типа) не имеет держателя и трость к нему привязывается просто ниткой, поэтому инструмент часто отказывается звучать. Кроме того, диапазон брелки $1\frac{1}{2}$ октавы.

Главный недостаток «великорусского» оркестра состоит в том, что он перегружен балалайками и в том, что домры его обладают слишком малым диапазоном. Кроме того, инструменты построены на-глаз, недостаточно продуманы и акустически не рассчитаны, благодаря чему не дают той звучности, которую можно было бы получить от них, построив их по всем правилам акустики. Несмотря на указанные недостатки инструментов, звучность оркестра довольно компактна и интересна, а главное оркестру этого типа доступны самые тонкие нюансы. Работа г. Андреева не прошла бесплодно; он был замечен в сферах и взят под высшее покровительство. Где-то там в тишине какого-то департамента было решено: «насадить» в народе «народную музыку» и вот (обласканный с престола и щедро одаренный из «особых сумм») г. Андреев приступает к популяризации «великорусских» оркестров и надо отдать ему справедливость, работает не за страх, а за совесть. В течение нескольких лет, балалайка получила огромное распространение. «Великорусские» оркестры организовывались в южках, в пожарных командах, в школах, на фабриках по всей России и скоро нельзя было найти ни одного городка, ни одного местечка, где не брелчала бы усовершенствованная балалайка.

Г. Андреев со своим петербургским оркестром объехал по свету, был даже в Америке и везде имел огромный успех у требовательной публики и зараза «великорусских» оркестров проникла и за границу. В Англии в полках были введены оркестры этого типа; кружки балалаечников образовались в Германии и во Франции.

Г. Андреев блестяще выполнил поставленную ему задачу: народные инструменты вернулись к народу и даже стали успешно конкурировать с гармоникой, но беда в том, что вместе с собой, инструменты эти принесли и репертуар «великорусского» оркестра и вот в этом-то репертуаре

и заключается главное зло деятельности г. Андреева.

При оркестре г. Андреева существовало издательство, выбрасывавшее на п. т. лый рынок огромное количество тетрадок в желтой обложке с трогательной надписью «легкая родному искусству» и тетрадки эти раскупались в огромном количестве, так как кроме них никакой литературы для «великорусских» оркестров не существует. Репертуар этот уместается в нескольких выпусках, при чем в каждой тетрадке имеется несколько пьес, расплывшихся по страницам трудности.

В первых выпусках, главным образом, русские народные песни в аранжировке (как гласит обложка) некоего Владимира Насонова под редакцией В. В. Андреева.

Аранжировка эта свелась к тому, что г. Насонов пригласил капризную ритмику песен и уложил мелодию их в 2-х и 3-х четвертные такты. Приведенные же таким же образом в приличный вид песни он снабдил аккомпаниментами собственного изготовления, обычного маршевого и вальсового типа: при чем в гармониях г. Насонова, ни в одной песни не удалось выбраться из трезвучий I, IV, V ступеней.

Тема каждой песни повторяется несколько раз, она разнообразится вариациями дешевого гармоничного типа в верхнем регистре или фигурациями в басу, не выходящими из пределов тех же гармоний. Так и простоте душевной г. Насонов некая о потребителях своих произведений, желая сделать репертуар более разнообразным.

Подлинно русских песен, хотя бы в некажешком виде, в репертуаре, изготовленном г. Насоновым, в сущности очень немного; там преобладает, главным образом, мешаческая песня, уличная, каковы: «знаменитый» «светит месяц», «я на горку шла» и т. п.

Попадаются и ресторано-цыганские песни, как, напр., «я в Молдавии родилась» и пр.

В следующих выпусках помещены уже «серьезные» пьесы: вальсы и марши г. Андреева, (к несчастью г. Андреев не только исполнитель и дирижер, но и композитор). Произведения эти по существу ничем не отличаются от популярных «осенних слов» и «Солок Манджурин», по тем больший успех они имеют у пеприхотливых поклонников «великорусского» репертуара. На этом желтые тетрадки и кончаются.

Головокружительный успех, но орый имели желтые тетрадки, побудил г. Насонова по-

должать свою деятельность в области создания репертуара для «великорусских» оркестров и он выпускает ряд синих тетрадок, в которых помещает целую коллекцию попури из популярнейших опер: «Жизнь за царя», «Фауст» и т. п. Поппури эти того типа, какие исполняются обычно военными оркестрами на бульварах провинциальных городов, при чем характерно в этих попури то обстоятельство, что автор, повидимому, не желая тратить время на модулирование при переходе от одного момента оперы к другому, а может быть, по другим более сокровенным причинам, связывает выбранные им части оперы, непосредственно подгоняя их по тональностям. Кроме попури из опер, в синих тетрадках помещен ряд собственных произведений г. Насонова. Все они являются фантазиями на русские темы и отличаются от указанных мною выше аранжировок, только тем, что здесь автор свободнее обращается с самой темой песни нежели в первом случае и рассказывает ее самым беспощадным образом, да и вариации сделаны с большими претензиями. Есть правда, среди этого репертуара и переложения «Камаринской» и «Свадебной», но и это произведение Глинки сильно пострадало в переложении, хотя чувствуется желание г. Насонова сохранить его в возможно близком к подлиннику виде.

Вот в сущности все, что дал г. Андреев, бесчисленным «великороссийским» оркестрам, насажденным его рукой по всей русской земле. Если разобраться в этом репертуаре, то становится вполне ясным, как много кошлого, рыночно-дешевого внесла его деятельность в сознание музыкально-самоучек, составляющих эти бесчисленные «великорусские» оркестры; какие кучи мусора брошены из этих желтых и синих тетрадок в доверчивые души, жаждущих приобщиться к искусству людей. Справедливость требует указать, что в репертуаре собственного оркестра г. Андреева имеются и действительно художественные произведения. Оркестр этот играет и Чайковского и Грига, и Шумана, и даже Моцарта; имеются в этом репертуаре и интересные сделанные народные песни — к таким нужно отнести гармонизации г. Фомина, 10 на ряду с этими пьесами продолжают исполняться и шизкопробные вальсы г. Андреева, и знаменитые вариации г. Насонова. Кроме того, художественно ценные вкрапления андреевского репертуара, остаются в рукописях и,

или в желтые, или в синие тетрадки не попадают, почему их и не приходится принимать во внимание при оценке роли г. Андреева в деле музыкального просвещения масс. Чем же объясняется такая огромная продуктивность деятельности г. Андреева? Несомненно он подметил и вершю учел какую-то черточку в психологии народа и, опираясь на нее, проник так глубоко в массы. Ведь попытки приобщить массы к музыке делались не одним г. Андреевым. Сколько музыкантов, горящих искренним желанием внести в народ музыкальное просвещение, работали на этом поприще, но таких ярких результатов в смысле принятия массами приносимого им искусства, никому, кроме г. Андреева достигнуть не удалось.

В большей части успех работы г. Андреева объясняется, конечно, тем обстоятельством, что в деятельности своей он все время вел массы в сторону наименьшего сопротивления, подделяваясь под вкус толпы, что дало, конечно, отрицательные результаты, но кроме этого есть еще один фактор успеха «великорусских» оркестров — этот фактор, огромная потребность масс в активной причастности к музыке и музыке определенно инструментальной.

Достаточно понаблюдать жизнь народа, чтобы вполне убедиться в существовании этой потребности. Просмотрите торговые книги музыкальных магазинов и вы найдете там ошеломляющие цифры, служащие доказательством этой потребности. Как пример я приведу, имеющиеся у меня сведения о количестве музыкальных инструментов, (народных), проданных шестью наиболее крупными музыкальными фирмами в течение 1913 года:

Балалаек	148.000
Мандолин	18.000
Гитар	13.000

В эти нормы включены инструменты проданные и оптом, и в розничной продаже. Целые уезды заняты кустарным производством ладовых инструментов, их выбрасывается на рынок десятками тысяч, специальными фабриками в России, их везут к нам из Австрии, Германии и даже Японии и все это продукт потребления масс. Весь этот хлам находит себе покупателя и трудно в огромной России найти заваленку, где ле-

бредчала бы в праздник, или вечером после работы балалайка—и балалайка не самодельная, а «усовершенствованная» андреевская. Загляните в разбросанные по окраинам города кинематографы, дешевые кафе и трактиры с музыкой, и вы в каждом из них найдете «оркестр» мандолинистов или балалаечников, и не придет ли вам в голову вопрос: откуда же берутся музыканты, составляющие эти «оркестры»? Ответ очень ясен; они появились путем самозарождения из недр народных, где еще много осталось таких же жаждущих приобщиться к музыке людей, и—они приобщаются, самоучкой преодолевая технические трудности инструментов, ощупью знакомятся с музыкальной грамотой и, наконец, во всеоружии знаний, отравляют свои души и души слушателей произведениями Царманов, Давингофов, Насоновых и т. п. «композиторов». Медленно ползет гидра пошлости, ложась грязным налетом на души людей, убивая в них врожденное творческое начало и с каждым годом тлетворнее и тлетворнее становится ее прикосновение, ибо здоровое начало—художественное наследие минувших веков, оказывавшее сопротивление новым влияниям, слабит с каждым годом. И необходимо прийти на помощь, необходимо помочь выбраться из засасывающей трясины и дать разумный выход сжигающей душу жажду звука, огромной потребности активного участия в музыке.

Тяготееще к музыкальному инструменту в народе приходится рассматривать как явление стихийное и как таковое, его необходимо широко использовать в целях проведения искусства в массах и выявления творческих сил народа в области музыки. Всякая стихия—зло, до тех пор, пока она не обуздана и не представлена самой себе, с того же момента как разумная воля подчинит ее, стихия становится силой, создающей огромные ценности, и исходя из этого соображения, с музыкантом-самоучкой следует не бороться, а помочь ему стать на верный путь, облагородив его вкус, развив в нем способность отличить действительное искусство от его жалких суррогатов и сделать это необходимо доступными ему способами, дабы не отпугнуть его кажущейся непосильностью задачи. К такому музыканту нужно подойти, как к ребенку,—работу следует вести исходя от вполне доступного и понятного ему и усложняя ее со строго-обдуманной постепенностью.

Вот почему наряду с организацией хороших кружков, имеющих, несомненно, огромное музыкально-госпитальное значение, необходимо уделить большое внимание и организации разбросанных и разрозненных музыкантов-самоучек, играющих на каких-либо инструментах, и если эти инструменты не представляют музыкальной ценности—указать им другие, обладающие большими музыкальными возможностями, нужно помочь им овладеть техникой инструментов, научить их музыкальной грамоте и снабдить художественно ценным репертуаром.

Подходя к вопросу об организации оркестровых кружков и вообще пропаганды инструментальной музыки при активном участии в ней самого народа, приходится задуматься над составом этих оркестров. В самом деле—какие инструменты можем мы предложить широким массам?—приходится считаться с тем обстоятельством, что члены этих кружков—люди занятые, могущие уделить музыке только часть своего досуга и естественно, что инструмент, требующий большой затраты труда и времени прежде чем можно добиться осязательных результатов, такому музыканту недоступен—нужно проделать с ним прежде какую-то предварительную работу, внушить ему любовь к музыке, во имя которой он впоследствии сможет пожертвовать своими трудами и временем.

Смычковые инструменты совершенно недоступны массам, так как техника их настолько трудна, что нужно потратить не один год работы, прежде чем добиться результатов, могущих удовлетворить музыканта и дающих ему возможность участвовать в оркестре. По тем же соображениям приходится отказаться и от деревянных духовых инструментов, без которых невозможно составить даже духовой оркестр военного типа.

Таким образом, *volens—golems*, приходится остановиться на народных (ладовых) инструментах, вполне доступных широким массам и по стоимости и по технике игры, в большой мере облегченных, благодаря разделению грифа на лады.

Не следует, конечно, повторять в деле подбора инструментов ошибок сделанных г. Андреевым и из существующих народных инструментов выбрать только те, которые обладают наибольшими музыкальными возмож-

постями, а такими безусловно являются домра и гусли.

От балалайки нужно отказаться раз навсегда, так как это инструмент, загромаждающий оркестр и непроизводительно тратящий на него силы музыкантов.

Домра в том виде, как построил ее г. Андреев, слишком бедна и звуком и диапазоном и нужно снабдить ее большими возможностями. Правильно построенная домра обладает сильным тоном и интересным тембром, и ансамбль домр звучит очень мягко, ему доступны самые тонкие нюансы, для исполнения же народной песни домра незаменимый инструмент. Гусли — инструмент вполне художественно ценный, так как обладает очень красивым звуком и располагает большими возможностями, правда, техника этого инструмента довольно сложна, но принцип извлечения звука настолько прост, что после непродолжительной подготовки исполнителю уже можно дать легкие партии в оркестре. Выгодная сторона оркестра народных инструментов заключается в том, что после нескольких уроков, во время которых вы даете музыкантам элементарные сведения по технике инструментов и по нотной грамоте, уже можно составить ансамбль — исполнять придется, конечно, самую примитивную пьесу, которая является вместе с тем и упражнением, но это обстоятельство чрезвычайно благотворно действует на психологию музыкантов, укрепляет в них веру в себя, возбуждает в них интерес к музыке, породит желание работать. В дальнейшем, с развитием техники и накоплением опыта и знаний репертуар оркестра все осложняется и в сравнительно короткое время можно достигнуть солидных результатов, еще более укрепляющих в музыкантах влечение к музыке и развивающих музыкальность. Такому оркестру доступен довольно большой репертуар, так как он располагает диапазоном в 6 и даже 7 октав и можно переложить для него целый ряд художественно-ценных пьес различной трудности, в зависимости от степени развития техники музыкантов.

Я вовсе не склонен переоценивать значение оркестров такого типа и совсем не думаю противопоставлять их симфоническим (или даже салонным) оркестрам, но для меня вполне ясно, что подойти к массам с инструментами, входящими в состав симфонического оркестра, и в зм ж о

оставить же их предоставленными самим себе, зная огромную потребность в музыке и тяготение их к инструменту — значило бы обречь их на дальнейшее пренебрежение в целых ворохах пошлости, изливаемой услужливым рынком, отличного учитывающим положение.

Организовав же этих самоучек, дав им необходимые знания и снабдив репертуаром, мы сможем преподнести им настоящее искусство в доступной для них форме, и исполнение образцов этого искусства заставит их отнестись сознательно к нему, научить их отличать прекрасное от пошлого и, выявив музыкальные дарования, скрытые до сих пор в толще народной, поможет человеку, нашедшему себя в музыке, стать на твердую, прямую дорогу.

Оркестр народных инструментов это и есть та предварительная работа, которую нужно выполнить прежде чем попытаться приложить силы масс к более серьезным инструментам и если эту работу не выполнить, то почти невозможно привлечь музыкантов из народа к активному участию в инструментальной музыке. В противном случае придут лишь единицы, а массы останутся по-прежнему во власти рынка.

Одиннадцать лет работы по организации народных оркестров дали мне возможность основательно изучить психологию музыкантов-самоучек, т. е. много десятков их прошло передо мною за это время, были среди них такие, которые так и остались любителями, но для многих музыка приобрела новый смысл, иное значение и стала их достоянием.

Я уже указывал на недостатки усовершенствованных г. Андреевым инструментов и дабы избежать этих дефектов принялось реконструировать домры и гусли — инструменты наиболее ценные, которыми я пользуюсь в своей практике. После целого ряда неудач мне удалось вместе с мастером С. Ф. Буровым добиться желательных результатов, и построенные по верным акустическим расчетам домры получили гораздо большую звучность и полный мягкий тон. Дабы увеличить диапазон инструмента и сделать доступным ему возможно самый репертуар, я снабдил свои домры не тремя, а четырьмя струнами и дал им квинтовый строй. Домры разделены по величине и строю на четыре вида: прима в строе скрипки, альт в строе viola, тенор октавой ниже прима и бас в строе виолон-

чели. В последнее время мне удалось построить домру-контрабас, которому дал строй смычкового контрабаса и инструмент получился настолько мощной звучности и мягкого тона, что дает ансамблю домры новые интересные возможности. Такой строй очень удобен во многих отношениях: во-первых, он значительно увеличивает диапазон инструментов по сравнению с инструментами г. Андреева. во-вторых, проходить технику инструментов можно по существующим школам соответствующих смычковых инструментов, да и почти вся литература этих инструментов доступна домрам при достаточной технической подготовке музыканта, кроме того, при таком строе возможно исполнить огромный репертуар имеющийся в распоряжении струнных ансамблей от трио до шпес для струнного оркестра включительно. Музыканту, изучившему технику домры в этом строе значительно облегчена возможность перехода на смычковый инструмент, т.-к. постановка левой руки на домре очень близка к скрипичной постановке, а аппликатура и позиции совсем не отличаются от скрипичных.

Гусли я строю легкого типа—за образец взяты симбирские (чувашские) гусли, изготавливаются они хроматически и обладают диапазоном в 5 октав—звук их, правда, не так мощен, как звук гуслей г. Андреева, но зато звучат они несравненно мягче и приятнее, благодаря меньшему натяжению струн. Кроме того, андреевские гусли совершенно недоступны массам, благодаря своей дороговизне и громоздкости (они весят несколько пудов), инструмент же моей конструкции очень легок и по стоимости вполне доступен небогатому человеку, благодаря чему вполне возможно ввести в оркестр несколько гуслей—и этим увеличить звучность их.

Репертуар такому оркестру доступен большой и прежде всего русская народная песня. Ведь над русской песней работало много крупных мастеров—есть целый ряд сборников песен гармонизованных Н. Римским-Корсаковым, М. Мусоргским, М. Балакиревым, П. Чайковским, А. Лядовым, А. Гречаниновым и др. и все эти песни вполне доступны оркестру, составленному из домр и гуслей. В репертуаре г. Андреева этих песен нет, а мне кажется, что к народу

нужно подойти с музыкой именно с этой стороны и исходя от им же созданной песни—представляющей несомненно большую художественную ценность, повести его дальше к творениям великих мастеров звука.

Кроме оркестров можно создавать небольшие ансамбли домр—трио, квартеты, квинтеты и секстеты, для них также найдется интересный репертуар.

Ансамбли народных инструментов могут сыграть огромную роль в деле музыкального просвещения народа, если пойти навстречу массам в их исканиях в области инструментальной музыки—и эту задачу должно взять на себя государство, оно должно заботиться о том, чтобы не расточалось бессмысленно огромное богатство народа—его музыкальность; государство должно помочь народу выявить его творческие силы и оградить его от тлетворного влияния суррогатов искусства, противопоставив им подлинно высокое искусство, снабдив народ возможностью воспринимать это искусство не только оставаясь пассивным слушателем, но и принимая в нем активное участие.

Государство должно принять меры к тому, чтобы вместо фальшивых трещкающих балалаек, паголяющих деревню и рабочие районы городов, в народ проходили инструменты художественно-ценные, для чего нужно создать образцовые мастерские и снабдить кустарей, производящих музыкальные инструменты, необходимыми руководствами и образцами.

Вместо желтых и синих тетрадок, вмещающих жалкий репертуар «великорусских оркестров», нужно издать и распространить в народе художественно-ценную музыкальную литературу и прежде всего народную песню, песенкамену г. Насоновым под редакцией г. Андреева, а поданную в обработке Римского-Корсакова, Мусоргского и Лядова.

Хочется верить, что скоро народу будет возвращена, созданная им песня и, что вдохновленный ею, он снова будет творить и создаст новую песню, яркую и звучную, в которой скажется вся мощь великой души великого народа.

Г. Любимов.

Музыкальные отклики.

В момент революционного подъема мирового пролетариата, в момент титанической борьбы, победы и порыва к новым возможностям социального построения жизни, народ жаждет жарких призывных слов, величавых ликующих победных песен. И в этот момент из появившихся в огромном количестве в печати различных музыкальных революционных произведений, на которые быстро и жадно набросился российский пролетариат, большая половина представляет из себя неудачные, а порой совсем жалкие попытки выразить в песне чувства при совершающемся перевороте мировой жизни.

Так досадно становится, когда внимательно просмотрев выпущенные и не выпущенные еще из печати музыкальные произведения, видишь и чувствуешь в них только или бедность музыкальной мысли или безвкусию или безграмотность.

Работающим в музык. Отделе Московского Пролеткульта приходится сталкиваться и с самими творцами этих «революционных» произведений, принимать от них их сфабрикованные марши, гимны и пр. с просьбой при первой возможности исполнить, и все эти композиторы либо скрмные дилетанты, ошибочно думающие о своем музыкальном даровании, либо ловкие коммерсанты, желающие посредством таланта своего сочинять в ресторанином стиле, стать быстро известным массе и получить от нее солидную мзду.

В данную минуту у меня под руками лежит ряд произведений уже выпущенных в свет петроградским Пролеткультом. Перечислю их:

1) Памяти Карла Маркса, слова Ленинского, музыка Озолина.

2) Первомайский гимн, слова В. Кириллова, муз Озолина.

3) «Рабочий Дворец» (посв. хору Петроградск. Пролеткульта), слова Поморского, музыки Озолина.

4) Гимн: «Мир Народов», соч. Баньковского.

Повторю, все эти творения издали петроградским Пролеткультом, и надо только удивляться, каким критерием руководствовались музыканты петрогр. П-та, чтоб предложить народу подобные фабрикатные и впле-

сти их в вепок Пролетарской Культуры. Озолина, Баньковского композиторами, конечно, называть нельзя, ибо в их музыке нет ни малейшей искорки вдохновения; все как-то тупо, неинтересно, бессмысленно; — пустые бедные темки, порой напоминающие что-то из старого такого же пустого и безвкусного. О технике и говорить не приходится, — ее у них не существует.

Теперь напрашивается вопрос, — где же композиторы, обладающие всеми данными для музыкального творчества? Или для музыки настоящего момента еще не наступила для них минута творческого вдохновения или они уже пикут и вот-вот появится произведение, блестящее всеми искрами революционного пастрования? Я лично думаю, что слишком грозно и как-то необъятно для музыкального вдохновения переживаемое время. Вот поэты уже запели и запели сильно и горяче (Гостев, Кириллов, Есенин), а музыка молчит. Да это в конце-концов и понятно. Музыка наиболее хрупкое, наиболее тонкое, материальное из всех видов искусств. И потому рождается она после того, как чувства уже прольются в жизнь более материальным образом. Вспомним, что когда натурализм и в живописи и в литературе умирал, в музыке он цвел еще пышным цветом. После появления на сцену философских мистических теорий, после появления целого ряда теософов, мистиков, спиритуалистов и музыка перешла к выявлению разных отвлеченных мистических философских мыслей и настроений. Мне кажется, кроме того, что музыка — это последнее завершение всего предыдущего, — синтез всех едва уловимых и неуловимых идей и чувств человека. (А потому) будем надеяться, — придет пора, и явятся музыканты, явятся они вернее всего из недр созавшего силу и заполнившего душу свою революционного пролетариата. Широкой свободной рекой разольются из сердца его светлые, добрые вдохновенные песни и российский пролетариат создаст свою рабочую марсельезу, свои пламенные гимны Свободы, свои победные звуки радостных праздников и триумфальных шествий.

Ант. Дуанов.

Первые шаги.

Громадный фабричный район. Глушь. Нет даже кинематографа. Сообщение с городом неудобное. При дожде дорога превращается в грязное месиво, в котором вязнешь по колено.

Рабочие живут в развалившихся конурах. Лишенный разумных развлечений, рабочий неизменно попадал в кабак.

Разные хищники понастроили на каждом шагу грязных, смрадных тракторов, чайных.

Посредине квартала непрерывно цепью тянутся палатки, торгующие всякой дрянью, гнилыми селедками, огурцами и проч. Лавочки, продавая в долг, бойко спускали свою тухлятину, выжимая из рабочего последние соки.

Такое положение давало рабочим особенно сильно чувствовать всю прелесть капиталистического строя. Этот район всегда отличался революционным характером и был на дурном счету у старого начальства.

Однако, отсутствие просвещения и невозможность использовать разумно досуг, печально отозвались на культурном уровне массы.

Участие в общественной работе и появление просветительных ячеек: студий, курсов и т. п. поднимает, конечно, уровень сознания, но, надо признаться, очень медленно. Главная причина, конечно, оторванность от центра. Многие из рабочих даже и не знают, напр., о существовании советского театра. Да если бы и знали, толку все же вышло бы немного,—путешествие домой после театра отбило бы охоту посещений его.

А охота есть...

Спектакли в местном народном доме проходят при полном зале.

В студии работать трудно.

Записываются большей частью подростки и молодежь, сначала очень большом количестве, скоро однакоже замечаешь отсутствие сознательного отношения к работе.

Первые уроки проходили в каком то хаосе. Крики, шум, отсутствие малейшей, хотя бы дисциплины, постоянно натываешься на разные дикие выходы.

Опускаются руки... Не знаешь с чего начать, как подойти к делу.

Начинаешь сознавать, что роль инструктора не ограничивается одним преподаванием, но связана также и с организационной воспитательной деятельностью.

Присматриваясь ближе, замечаешь, что в буйстве нет здесь ни тени цинизма и хулиганства (за редкими исключениями) что это лишь стихийные извержения скопившейся энергии, которая не находила соответствующего применения. Видишь, что эта энергия и есть та именно сила, та искра, необходимая во всяком живом деле, что ее то и надо использовать и ввести в надлежащее русло.

На помощь является могучее чувство коллектива, живущее в душе каждого рабочего.

Стоит лишь апеллировать к товарищескому сознанию, как картина совершенно меняется, самые буйные голоса умолкают. Потом из об-

щей массы начинают выделяться более сознательные, которые своей энергией и серьезным отношением к делу увлекают других. Постепенно выходишь на дорогу, делаешь необходимые группировки. Дело пошло. А раз пошло, так уж не остановишь. Энергии и охоты много. Конечно, есть отдельные личности, подействовать на которых нет никакой возможности, такие личности не только не работают сами, но нахально и злобно мешают другим.

Один, например, выдернул стул у товарища, собирающегося сесть с домрою в руках. На возмущение присутствовавших он ничего не ответил и с циничной улыбкой вышел из комнаты. Есть и такие, которые на все укзания отвечают площадными остротами, смехом и криками. Такой элемент временно должен быть устранен от работы, а потом, когда будет создано прочное, окрепшее ядро, можно будет взяться и за него.

Когда организация достигает пределов, дающих возможность приступить к планомерной работе, сталкиваешься с новым противником—это наследие трактира и улицы, наследие всей тусклой, забитой жизни пролетария, намеренного извращения и порчи души его прежними властителями.

Здоровое эстетическое чувство рабочего извращено уличными песнями. Зараза пустила крепко корпи. Мотив и содержание этих песен так близки к прежней жизни пролетария.

Тот репертуар, который предлагается в студиях, воспринимается не так чутко, как хотелось бы.

Мы разучили одну песню в обработке Лядова „Ты не стой колодец“. Пели добросовестно и довольно стройно. Но чувствовалась какая-то тусклость и безжизненность в исполнении. Было заметно, что „душа“ принимает участие очень небольшое. Зато после занятий, когда мы все вместе вышли на улицу толпою, некоторые составив небольшую группу запели „Из-за острова“. К поющим присоединилось все больше и больше голосов. Хор разрастался. Песня лилась стройно, с большим подъемом и чувством. Было досадно, что чувство способно выражаться в таких вещах. Когда мы в первый раз попробовали на домрах в ансамбле сыграть песню в обработке Римского-Корсакова „Исходила молоденька“, то играющие сначала не понимали, что это за штука.

Мотив и форма этой песни, конечно, не похожа на те, что привык петь и слушать пролетарий. К тому же им не было знакомо содержание (последнее обстоятельство указывает на то, как важно одни и те же вещи петь и играть). Но потом красивое сочетание голосов, нюансы этой песни, изменили впечатление, играли ее долго и с большой охотой. Вещь, что называется, „раскусили“. После занятий один из участвующих сказал мне:

„Какие есть хорошие песни, я раньше таких и не слышал. Да где же и слышать то. Музыка то была для нас только в трактире. Вот помню, лет одиннадцати ходил я с отцом в трактир. Отец, бывало, выпивает косушку за косушкой, меня маленького заставляет пить. Он и умер от пьянства. Музыка он любил. Закажет, бывало, гармонисту „Марусю“. а

сам плачет. Я мальчишкой тоже в хору пел, был альт, потом пропал, а уж бас то или тенор так и не возвращался, от водки должно тыть, с'измальства ведь к пей приучен. Вот теперь отвлекают занятия (кроме студии он посещает, кажется, технические курсы) да и то нет да и захочется пропустить стаканчик ханжи“.

Вот другой пример, показывающий что мы начинаем „входить во вкус“. Однажды после занятий, как-то не хотелось расхотиться, не смотря на позднее время. Кто-то предложил заняться танцами, меня попросили поиграть. Один из музыкантов, который на этом уроке первый раз взял в руки домру и в течении двух часов, не разгибая спины, тремолировал по пустым струнам и заучивал написанные на доске первоначальные упражнения, оторвался, наконец, от инструмента, но было видно что голова его попрежнему занята музыкой и первые успехи раззадорили его. Он три раза, бросая танцы, подходил к инструктору, работающему вместе со мной:

„В. Ф. пойдемте, еще раз поиграем по нотам“.

Вот эти то проблески сознания важности работы, и те результаты, которые ждут ее, должны поднимать нашу энергию.

Что будет когда разовьются все громадные способности русского рабочего!

А пока приходится только удивляться, как те условия, в которых жил рабочий человек не убили окончательно его духовных сил.

Инструктор *Митюшин*.

Ответы студийцев.

Почему я поступил в хоровую студию?

„Я люблю музыку, люблю пение“—вот выражение, которым не преминет воспользоваться всякий, кто пожелает дать ответ на этот вопрос. Для себя считаю это выражение не удачным: оно не выражает моего чувства к музыке. Не рискуя грубо ошибиться, я выразил бы свое душевное настроение фразой: „я влюблен в музыку, влюблен в пение“. Подобно влюбленному, очарованному объектом любви, готовому совершить подвиг для обладания им, своим идеалом,—я нахожусь во власти неведомой силы, влекущей меня тихийно к предмету моих валедеянных мечтаний и задушевных грез—к музыке, в частности к

пению. Голос понравившагося мне певца, не устанно звучит в моих ушах и я чувствую себя невыразимо счастливым в те мгновения, когда мне удастся подражать ему. В такие минуты, я не менее счастлив, чем влюбленной, которого возлюбленная одарила лаской. С детства я грежу о пении. Это моя заветная цель; ради достижения ее я пожертвовал многим привлекательным в жизни. Ценой лишения себя реального обывательского счастья, мне доселе все же не удалось приблизиться к моему призрачному счастью, к обладанию возлюбленным предметом. Причиной тому были неестественныя условия жизни буржуазнаго строя, преграждавшего нашему брату-рабочему доступ в храм искусства. При теперешних же условиях жизни, когда двери этого храма широко открыты для всех трудящихся, я считаю пока хоровую студию кратчайшей дорогой, ведущей в этот храм. Вот почему я поступил в хоровую студию“.

А. Г. Гольц, уч. хор. студ. Суцев-Маринск. района.

„Я очень люблю пение, а также и музыку, что и побудило меня итти в хоровую студию, Я знаю, что мы своими песнями, воьем в душу усталых в борьбе за свободу и жизнь товарищей надежду и представление о светлом будущем, и заставим забыть на время все невзгоды и горе“.

В. С. Королев, уч. хор. ст. Суцев-Маринск. района.

Чего я желаю от студии?

Я пришла в студию за тем, чтобы достигнуть долгожданной, от самага детства, и никак не достижимой любимой цели. Я желала бы уметь так петь и играть, чтобы я могла своим творчеством показать людям, сколько есть на свете хорошаго, еще для нас многих непонятного, чего каждый из нас может и должен достигнуть.

Человек живет и сам не знает, для чего он живет. Довольно того, что мы до сих пор жили как несчастные слепцы. Если мы желали открыть глаза, так у нас не было силы, а нные даже были рады тому, что мы безсильны. Сейчас каждому из нас, дана возможность просветить наши глаза, взглянуть на свет. Мы должны теперь воспринять все то, что нам дается, так давно жданное“.

А. П. Андриевская
работница обмундир. мастер,
хоров. студ. Суц.-Марин. района.

БИБЛИОГРАФИЯ.

«Овод», ром. Войнич. Изд. Нар. К. Просв. Цена 2 р. 50 к.

«Овод» — роман, вошедший уже давно в круг чтения готовящихся стать революционными бойцами юношей. Все мы в свое время пережили очарование революционной легенды «Овода». Имеет ли смысл настоящее его издание? Да, имеет и большой. Конечно, и теперь как и прежде «Оводом» заинтересуются главным образом молодежь. «Овод» написан в фирменном романтическом стиле. Герои его слишком карикатурны, приключения надуманы. И тем не менее вся повесть дышит неподдельным теплом любви к человеку-борцу, согрета правдивым и цельным пафосом революционного общественного подъема. Значение «Овода», во-первых: в его способности заразить, передать читателю идеалистические настроения героев, во-вторых: в тех вопросах, которые «Овод» затрагивает своей фабулой, и в-третьих: в довольно верной исторической характеристике эпохи 30-х годов прошлого столетия.

Вопросы, вызванные к жизни «Оводом» затрагивают, главным образом, сущность душевной трагедии человека, попавшего в водоворот общественной жизни и вынужденного в этом водовороте пережить ряд столкновений личных чувств с общественными идеалами. Юноша атеист-демократ любит отца, отец — католик-священник. Юноша любит девушку, товарища; они заподозревают его в измене общему делу, имеют право по всем внешним данным заподозрить, но не имеют внутреннего права на подозрения, т. к. *должны* были бы глубже знать душу товарища. Общество, с товарищами по борьбе — родные по идеалам и чужие психологически. Молодая душа бьется в сетях противоречивых чувств; гибель от руки врагов менее трагична, чем обреченность на одиночество существование в стане друзей. До сих пор кротостью не изжиты эти переживания.

Эмоциональные, художественные *натуры* особенно страдают этим. В молодости же кто не художник, хотя бы в творчестве своей жизни? Поэтому, как ни романтическая драма героев «Овода», она близка молодежи и стоит того, чтоб рассмотреть ее и проанализировать. Сознание крепнет при таком анализе.

Историческая характеристика либерально-демократического движения начала XIX века дана «Оводом» не в широком масштабе. Интеллигентские кружки с их кооперативной суетой и идеалистически-критическими настроениями в общем изображены правдиво, хотя и не достаточно глубоко взята основа революционного подъема в них. Но автор слишком любит личность, как таковую, слишком культивирует ее в романе, оттого общая характеристика момента становится бледнее. Тем не менее и здесь есть и материал, есть иллюстрация эпохи, интересной и замечательной в своем роде.

Особенно интересно подойти к роману и к эпохе с точки зрения теперешнего пролетарского революционного сознания. Правда, много красок сливается при таком анализе. Герои станут проще, масса выявится отчетливее, но факт борьбы героически настроенной личности не потеряет своего значения, как не потеряет значения и общий идеологический смысл движения Молодой Италии.

Роман «Овод» может быть одним из подсобных чтений при знакомстве с культурой прошлого. Идеология эпохи отразилась как в самом подходе автора к своей теме, так и в изображаемых героях. Слабые места романа могут быть отгены в беседе, это тоже не уменьшит его значения.

Между прочим роман с успехом мог бы быть инсценирован. Для нового театра его сюжет очень привлекателен.

Херсонская.

ДЖЕК ЛОНДОН. Железная Пята. Социальный роман, Изд. Всеросс. Центр. Исп. Ком. Сов. Р. С. К. И. К. Дет. Москва 1918. Цена 2 р. 40 к.

Кто смотрит на роман, как на средство приятного времяпровождения, кто ищет в книге лишь остроумного вымысла, интересной сказки, красивых картинок, которыми так хорошо любоваться, вытянувшись в кресле после обеда,—тот на этот раз жестоко разочарован Джеком Лондоном.

Всех тех, так сказать, беллитристических достоинств, которые делают Джека Лондона любимым писателем широкой мещанской публики, в „Железной Пяте“ не найдешь.

Книга тяжелая, нескладная, порою и впрямь скучноватая, полная пропагандистических рассуждений, пришитых как попало к рассказу...

Блестящий рассказчик, развертывающий перед задыхающимся в городских стенах читателем полные жизни, простора, света и красок картины, собранные в безконечных странствованиях от полюса до экватора,—и этот раз дает типичный тенденциозный роман и притом, правду сказать, не из лучших.

С художественной точки зрения „Железная Пята“ несомненно слабее других произведений Джека Лондона. Конструкция романа запутана и скромкана,—все эти примечания историка-издателя, комментирующего семьсот лет спустя дневник Аvisa Эвергард, составляющий основу романа, или излишни, или же слишком неполны и несвязны. Действующие лица мало жизненны. Герой романа—рабочий философ—революционер Эрнест Эвергард, который по замыслу автора должен воплотить в себе всю мощь и красоту революционного пролетариата, производит скорее впечатление гигантской тени, чем живого гиганта.

И с идейной точки зрения „Железную Пяту“ далеко нельзя признать удовлетворительной: автор—приходится сказать прямо—не дорос до грандиозной задачи, которую поставил себе.

Тем не менее факт, что „Железная Пята“ читается не меньше, чем другие произведения Джека Лондона, а, пожалуй, больше (за 1918 год исчерпаны два издания) очень и очень радует, являясь лишним доказательством глубины революционных переживаний в народных массах, привыкших к книге, т. е. как раз в тех слоях пролетариата и примыкающих к пролетариату, которые будто бы,—если верить меньшевикам и прочей соглашательской и белогвардейской братии—революцию такую, какова она на самом деле,—не приемлют. „Железную Пяту“ прочтет лишь тот, кому

близки действительные задачи действительной, трагической, грозной и отекающей кровью революции. При всех своих крупных недостатках это серьезная и прекрасная революционная книга.

И, конечно, следовало переиздать ее. Не именно переиздать, а не просто перепечатать со стереотипа „Универсальной Библиотеки“, в неважном переводе, с досадными опечатками, заставляющими, например, Христа помирать на „кресле“. Не в опечатках впрочем дело. Роман следовало снабдить толковым предисловием. Следовало показать и доказать ошибочность взглядов автора на сущность пролетарской революции и ее перспективы, приводящую его к зловещему прорицанию поражения в непосредственном будущем и к мало утешительному, мало убедительному и серьезно не мотивированному обещанию конечного торжества после долгих веков кошмарного господства „Железной Пяты“.

Это, ведь, не просто сказка, которую волею всяк строить по-своему, считаясь лишь с условиями художественной гармонии и красоты вымысла,—это воплощение в живых образах ближайших перспектив нашей борьбы. Художник отходит тут на задний план перед мыслителем, и спорить с автором по существу его взглядов не только допустимо но и необходимо, поскольку он сбивает читателя на неверный путь. В данном же случае тем более необходимо, что яркость писанной кровью и пороховым дымом картины, громадная сила изобразительного таланта автора прямо-таки захватывает воображение и ум, и многих в состоянии убедить в правильности его пессимистических предвидений, понижая тем напряженные революционной воли.

„Железная Пята“—это торжествующий финансовый, империалистический капитал, высшее развитие капиталистического гнета и эксплуатации. Трудно придумать название, более соответствующее его кошмарной сущности. И трудно представить себе возможность более яркой, правдивой, сжатой и выпуклой картины дикого, бесчеловечного могущества сей „Железной Пяты“, чем та, которую рисует Джек Лондон. Есть много прекрасных душепотрясающих изображений народного горя, нищеты и безправия, не уступающих ей по силе. Но нигде не показано с такой ослепительной ясностью, что в своем полном развитии капитализм делает абсолютно невозможной всякую воистину достойную этого названия человеческую жизнь, затапывает в грязь все человеческие ценности, убивает

душу, низводя рабов до уровня одичавших от голода и ужаса зверей, господ—до уровня обезумевших от жадности, потерявших облик человеческий, кровожадных хищников.

Вырождение капиталистического общества, приводящее его к неминуемой катастрофе, показано Джеком Лондоном в невероятно яркой и в то же время строго правдивой, почти хроникерской передаче действительных фактов, мастерски сгруппированных рукой великого художника. В простых и ясных очертаниях показан весь обнаруженный научным социализмом внутренний механизм этого разложения. В живых, поразительно выпуклых картинах—в трагической истории благородного епископа Морхауза, пытающегося воскресить личным подвигом чистоту первобытного христианства в полной глубокого и тонкого юмора, хотя и не менее трагической в сущности истории профессора Джона Кеннингама—показана полная беспомощность благороднейших стремлений и исканий, поскольку они не связаны теснейшим образом с революционной пролетарской борьбой.

Безнадежность всех реакционных попыток „разрушителей машин“—как метко характеризует Джек Лондон социальных политиков среднего класса—задержать в пол-дороги развитие капитализма; утопичность надежд на осуществление социализма путем мирной парламентской борьбы, равно как на то, что социализм в одной стране может мирно ужиться с капитализмом в другой, убийственная, предательская роль раз'единяющего рабочий класс профессионализма, оберегающего эгоистические групповые интересы части рабочих в ущерб целого; губительный вред террористической тактики, дезорганизирующей массовую революционную борьбу,—все это показано Джеком Лондоном как нельзя ярче, как нельзя убедительнее, со всей присущей ему громадной силой таланта. Правильно указан единственный верный путь к победе—организация рабочего класса для революционной борьбы за власть, за пролетарскую диктатуру...

И вдруг пролетариат оказывается разбитым наголову. Он побежден в первую революцию—это ничего, так и должно быть, только в поражениях мы учимся побеждать. Но и вторая революция оканчивается поражением и „Железная Пята“ воцаряется над миром на долгие столетия беспросветного ужаса.

Почему? Как так? А вот—очень просто: рабочие не сумели использовать уроков борьбы. Капиталисты же сумели. Им удалось оконча-

тельно разбить единство рабочего класса, подкупить жалкою подачкой с барского стола рабочую аристократию—квалифицированных рабочих,—создав из нее привилегированную касту сытых рабов. Обезоруженных этой подлой заменой чернорабочих уже легко удалось низвести до уровня голодных рабов—полулюдей, полу-скота, и держать их в повиновении при помощи банд, хорошо оплачиваемых наемников, подавляющих стихийные взрывы в потоках крови.

Все это могло быть проведено в жизнь, конечно, лишь благодаря тому, что рабочий класс не сумел выработать в себе надлежащей революционной спайки и дисциплины,—„олигархи“—капиталисты, напротив, сумели прекраснейшим образом дисциплинировать свой собственный класс, создать стройную классовую идеологию капиталистического феодализма, спаивающую весь класс паразитов воедино и воспитывающую в нем необходимую для того, чтобы удержать власть за собою, доблесть.

Потом, в течение долгих веков, созданный таким образом кастовый строй в конце-концов приходит к кружению (неведомым впрочем, для читателя путями), но покамест—олигархия, „Железная Пята“ организованного капитала побеждает рабочую революцию, втаптывая в кровь все наши упования.

И это не просто страшная сказка, выдуманная с той целью, чтобы пострадать легкомысленных пролетарских детей и направить их на путь истинный. Нет. Таково, повидимому, глубочайшее убеждение автора, трагизм его ума, трагизм его жизни, приведший его самого к безвременной кончине.

Джек Лондон—писатель, вышедший из народных низов, в долгие годы голодной и холодной бродяжнической жизни, познавший на собственной шкуре все прелести современного строя вплоть до тюрьмы и полицейской дубинки, на которую так щедро американская демократическая республика. Он всецело всей душой и всем сердцем на стороне борющегося пролетариата. Он социалист, он считает себя даже марксистом, хотя на самом деле марксизма он не понимает, не различая марксовского диалектического материализма от спенсеровского позитивизма.

Всей душой сочувствуя революционной пролетарской борьбе, понимая ее необходимость, умея различать правильные пути от ложных,—оп однако же не в состоянии убедить самого себя, что победа над всемогущей „Железной Пятой“ не только вообще возможна, но и исторически необходима. Привыкший оценивать

все с точки зрения личной силы, личной ловкости, личной выправки бродяга—каким остался в душе великий писатель до конца своих дней—не в состоянии при всей зоркости своего ума оценить надлежащим образом неустанно растущую и крепнущую в процессах совместного труда и совместной борьбы силу и выправку пролетарского *коллектива*. Он видит лишь наружный факт, что сильных *личностей* в рабочем классе меньше, чем в правящем. Вот почему ему и кажется, что в процессе острой революционной схватки скорее сможет организовать класс капиталистов, поборов силою животного личного инстинкта самосохранения разлагающую социальную силу конкуренции, оставив реди самой добычи грызю из-за доли добычи. Социальный же классовый пролетарский инстинкт в силу недоразвития пролетарской личности, в силу немногочисленности таких вождей, как герой романа Эрнест Эве; гард, не в состоянии достаточно скоро превозмочь распыленность и техническую бедность средствами.

От этой недооценки пролетариата и заложенных в его борьбе возможностей излечивает лишь непосредственное, деятельное участие в этой борьбе. Пессимизм Джека Лондона по существу сродни пессимизму тех интеллигентов (а порою и образованных научно рабочих), которые уходят от революции от неверия в ее победу, увидев на деле весь трагизм исторического развития в противоречиях, в ужасных и кровавых противоречиях, в действительной революционной борьбе.

Джек Лондон, правда, знает, что гражданская война есть на самом деле война, со всеми ее ужасами. Он не гнушается кровавым делом, раз оно необходимо. Он лишь неуверен в возможности победы, но он знает, что если она нам достанется, руки борцов окажутся чистыми и незапятнанными.

Наших оставших отпугивает кровь, опасение, что обогранный ею борец может стать и остаться кровавым душой. В сущности это одно и то же: непонимание того, что природа человеческой личности непрерывно изменяется и развивается в жизненном процессе.

„Железная Пята“, столь непохожая на баюкающие ум и сердце прекраснородные утопические сказки про социалистический рай, показывающая нам во весь рост и без всяких прикрас весь трагизм революции, является весьма ценным пособием при изучении текущей нашей революционной действительности.

Рассеивая весьма распространенную иллюзию, что ужасные и болезненные стороны на-

шей революции проистекают не из самой сущности революционного процесса, а из нашей пресловутой „азиатскости“,—книга эта может послужить пробным камнем действительной революционности тех, кто к пролетарской борьбе приходит со стороны. И с этой стороны ее следует рекомендовать как серьезное, хорошее пособие при пропагандистской работе.

Ф. Р.

ВЛАДИМИР КИРИЛЛОВ. *Стихотворения.* Изд. Петрогр. Пролеткульт.

Для того, чтобы художественное произведение производило впечатление на читателя, необходимо соблюдение всех технических требований, а не правота или высота руководящей им идеи. Требования техники словесности не менее обязательны для писателя, независимо от послужившего ему материалом для творчества бытового опыта, чем учение о траекториях—для артиллериста. От его бытового опыта мы можем требовать только одного: чтобы он был подлинный,— а подлинность его скажется неминуемо в своеобразности подхода к теме, в новизне образов, в живости и выразительности оборотов, сравнений, эпитетов и вообще всех элементов прозаического или поэтического творчества.

Открыв небольшой сборник стихотворений Владимира Кириллова, читатель преисполняется ожидания новых, невиданных форм поэзии: в стихотворении, служащем эпиграфом всей книги, поэт говорит:

Я подслушал эти песни золотых грядущих дней
В шуме фабрик, в криках стали, в злобном шелесте ремней.

Правда, уже это стихотворение немного удивляет тем, что в нем самом и ритм, и размер, и манера вязать фразу подслушаны в книгах К. Д. Бальмонта, а не в шуме фабрик, но все же внимание настроено, слух жадно раскрыт.

Но, увы, с первых же строк читатель разочарован:—риторика, голая риторика в стихах,—и в каких стихах!.. Но, чтобы не быть голословным, я вкратце перечислю главнейшие ошибки Владимира Кириллова в стихосложении и в стиле.

Во первых, стихи его не вяжутся в строфы, которые были бы отдельными, в себе завершенными, живыми частями единого органического целого. Происходит это оттого, что

но не следует основному правилу соединения стрóf, заключающемуся в том, что, если первая стрóфа заканчивается стихом с мужским окончанием, то вторая должна начинаться стихом с женским (или дактилическим) окончанием, и наоборот. Всякое отступление от этого правила бывает обусловлено или особенностями данного строения стрóфы, или перерывом в ходе изображения, как это например, имеет место в поэмах Пушкина, где часто после большой смысловой паузы новая стрóфа открывается стихом, по ударению в окончании тождественным с предыдущим. У Кириллова же в некоторых стихотворениях (Грядущему поэту, железный Мессия) стихи с различными окончаниями чередуются без всякого плана и смысла. В силу отсутствия у него чувства пластической замкнутости стрóф, Кириллову мало удаются опыты оригинального их построения; так, в стихотворении „Пролетариату“ стрóфы так смялись, что сам поэт нашел необходимым разделить их друг от друга для выглядности рядом многоточий, чтобы хоть таким внешним приемом преодолеть их ксилообразную беаформенность...

Во вторых, образами тысячу раз использованными пестрят стихи Кириллова; такие выражения как, „пленительные грезы“, „мечты голубые“, „жизнь безумно хороша“, „жгучие красавицы“, „гордые мечты“, стали ходячими, они — да по опошлены ежедневным употреблением; больше того, — бывает, что какой либо обычный, истасканный эпитет прилагается им к чему-либо по привычке, автоматически, даже вопреки реальному смыслу всего образа; например, в начальном стихе стихотворения „Поэтам рево юции“ — „мы обнажили меч кровавый“ — меч оказывается кровавым до битвы, что несообразно, но говоря уже о том, что весь образ, как трафаретный, ничего нам не говорит.

Стоит ли говорить после этого о таких ошибках в стиле, которые требуют более тонкого анализа? Стоит ли указывать, что напр. „Шаг ее звонок и строен“, сказать нельзя, ибо эпитет „звонкий“ приложим к слову, „шаг“, как к собственному выражению, а „стройный“ — как к выражению условному, заменяющему слово „походка“, — а рассматривать одновременно какое-либо слово, как простое, прямое именованное и метонимию — невозможно. Стоит ли говорить также, что стихи

„Союз меча борьбы священной
С певцами легковейных муз“.

(Поэтам революции).

представляет из себя подобную же стилистическую ошибку? Ведь ясно, что включить в один „союз“ можно либо „меч с лирой“ (и тогда мы будем иметь в одной метафоре две взаимно связанных метонимии), либо „борцов с певцами“ (и тогда мы будем иметь собственное выражение).

Как свою неспособность к стрóфическому построению, о которой речь была выше, так и недостаток образности маскирует Владимир Кириллов искусственными внешними приемами: свою риторичность, непережитость образа доводящую его до искусственных построений вроде „коллективной груди“, прикрывает он зачастую тем, что пользуется прописными буквами для вящего олицетворения какой-либо отвлеченности: „Святая песнь Освобождения“ (Ст. 13), „сами себе Божество, и Судья, и Закон“ (ст. 10), „солнце Жизни Новой“ (ст. 12) „под сенью Братства и Свободы“ (ст. 9) и пр...

Стихи Кириллова резко разделяются по темам на две группы, первая из которых представляет опыт лирики коллективизма, вторая же является плодом личных лирических переживаний поэта; и хотя отмеченные недостатки и промахи имеют место равно и в той, и в другой, все же в личной его лирике чувствуется больше дыхания реальности, почему и размеры его здесь стройней и певучей — и нет-нет да и мелькнет иногда хотя скромный и небогатый, но верный образ или эпитет. Это наблюдение заставляет предполагать, что личная лирика — область для Владимира Кириллова более сродная, — и не в нем сбудутся чаяния грядущего поэта, который бы новый бытовой опыт, — новую ценность, — воплотил в песне стройной и не слыханной от века*.

Семен Рубанович.

„ОПЫТЫ“. ВАЛЕРИИ БРЮСОВ.
Изд. Геликон 1918 г. Москва, ц. 7 р. 40 к.

Новая книга Валерия Брюсова названа „Опыты“ в смысле „опыт-эксперимент“. Это — книга экспериментов Брюсова. „Задача каждого поэта... способствовать развитию техники своего искусства. Искать... делать опыты, вот одна из важных задач, стоящая перед поэтом“... Таким образом, „Опыты“ — труд научный, столь сугубо-научный, что два предисловия ему предшествуют и двадцать семь страниц примечания его заключают. В середине находятся стихи, — тоже научные стихи, так сказать ученый дневник экспериментов

произведенных в поэтической лаборатории автора.

Должно сказать, что лаборатория эта обставлена исключительно хорошо—по последнему слову техники, и находится она в ведении экспериментатора, тоже вполне стоящего на уровне науки. Вообще с научной точки зрения возразить ничего нельзя; именно, по такому типу немцами издаются исследования, посвященные вопросу о влиянии питательного бульона на бесполое размножение одноклеточных существ.

Вся наука стиховедения разделена на три части: во-первых, ученье о стихе вообще, *объединяюще* метрику и ритмику (*чистый* метр, не оживляемый постоянно меняющимся дыханием ритма, не создает еще стиха); во вторых, ученье о стихотворной речи, „евфнии“ (благозвучий), имеющее своим предметом „словесную инструментовку“ или „звукопись“,— сюда же включается и ученье о риме; и в третьих, ученье о сочетании строк, „строфика“, ведающая все способы разделения законченного стихотворения на отдельные всевозможных построений строфы.

Для каждого из этих трех отделов, содержание которых сжато, но глубоко устанавливается в первом „предисловии“, автором написаны—или перепечатаны из более ранних сборников—по одному или несколько стихотворений, являющихся „экспериментами“ на заданную тему, сама тема каждый раз подробно объясняется в примечании. Та первый отдел „иллюстрируется“ экспериментами по различным метрам (ямб, хорей, пеоны, стих *силлабический* и т. д.), при чем в пределах стихотворений в различных строчках показаны образцы ритмического разнообразия. Для второго отдела произведены эксперименты по различным расположениям римы—в начале, в конце, в середине, даны образцы рим укороченных, полных, четырех—и даже семи сложных (!), наконец, перед вашими глазами,—точнее, перед вашим ухом—производятся опыты „звукописного“ характера (слово „звукопись“, повидимому, переведено с немецкого „Lautmalerei“). — Терцины, сонеты, рондо, стихи на одну и ту же начальную букву, — на начальные буквы, составляющие заранее заданное слово, стихи, одинаково читающиеся и вперед, и назад, и при том не теряющие, — но и не приобретающие, — своего смысла, — вот те эксперименты, которые произведены автором из темы третьего отдела.

Как и полагается во всяком научном исследовании, некоторые опыты произведены впер-

вые, в результате их наука обогатилась несколькими новыми фактами, напр.: семисложными или замечательными разноударными омонимическими римами,

„Я—под синим пологом

На холме пологом“

и другими подобными новоизобретениями. Научному достоинству книги отнюдь не вредит то обстоятельство, что подавляющее число экспериментов (в особенности произведенных в последнее время) ученому не удалось: ведь отрицательный результат для науки является столь же ценным, как и положительный. Знакомство со всеми этими „Опытами“ в достаточной мере полезно для всякого начинающего поэта, они укажут ему на множество подводных рифов, а иногда и наведут на не совсем мелкий фарватер. И вообще, по стиховедению, как замечает и сам Брюсов, у нас существует столь мало книг, что всякое даяние—благо.

Это все—с научной точки зрения.

А с поэтической? С глубокой болью читаешь эти „экспериментальные стихи“. Совершенно напрасно Валерий Брюсов во втором „предисловии“ стремится уверить нас, что в книге „нет ни одного стихотворения, которое не было бы в то же время подлинным выражением моих внутренних переживаний“?! Чем больше вникаешь в эту книгу, тем более охватывает тебя страх, что эти „опыты“ до ужаса полно отражают *все* переживания Брюсова, что не осталось у него других переживаний, кроме переживаний технических. Есть ученые, добросовестные и самоотверженные ученые, которые погибали при производстве своих опасных опытов...

Н. Шварц.

СЕРГЕЙ ЕСЕНИН *Преображение. Стихотворение. Изд. Моск. Труд. Артели Художников Слова. II-й год I века. Цена 4 рубля.*

... „Проплясал, проплакал дождь весенний, замерла гроза. Скучно мне с тобой, Сергей Есенин, подымать глаза“...

Гроза-то не замерла. Золотит молниями небо, разгорается в мировой пожар... Лишь буревинок отбил от стаи орлиной, принизил полет и, заблудившись в ветхих дебрях, над которыми проносится мировой вихрь, затараторил попугаем.. И на самом деле скучно подымать глаза. *Такие* „не изменят лик земли напевы, не стряхнут листа“—это несомненно.

хоть ты и назови себя еще и еще раз пророком, голосистая да пустоозвонная пташечка..

Жалко за Есенина. Жалко за пропадающее зря громадное дарование. Он мог бы стать великим народным поэтом, одним из наших революционных певцов. Он еще может стать им, если сумеет стряхнуть с себя угар, который спит его с орлиных путей революционной поэзии, если поймет что поэтическое творчество это не какая-то мистическая „священная жертва“ неведомому богу, и не вольное птичье щебетание, а *ответственный труд*, чуткое на действительные народные нужды служение общему делу.

Жив в нем тот боевой, хочется сказать, мальчишеский задор, который *может* стать революционным порывом, если пойдет на дело, сольется с мощным потоком пролетарского строительства нового мира. Ведь нам на самом деле нужно „поднять на дыбы зем ю“, мы на самом деле „не хотим неба без лестницы, не хотим, чтобы падал снег“.

Мы на самом деле „тело, Христово тело, выплевываем изо рта“ и „не хотим воспринять спасения через муки его и крест“. Но у нас, у строящего новую, свободную жизнь, новую, свободную культуру пролетариата—это настоящее революционное дело, действительное строительство счастья на земле,—у Есенина лишь праздное, порою непристойное зубоскальство, всамделишное „выщипывание Богу бороды“ бог знает для чего и зачем.

У Есенина есть моменты прозрения. Тогда и говорит он себе горькую правду: не нужен ты,—понимает, что его „Кра ный вечер“—„всколыхнет Брюсова и Блока“ всего на всего,—понимает, что он слагает ныне свои песнопения для кучки ненужных, оставших от жизни людей. Но он покамест не в состоянии бросить это пустое дело, отрешиться от старого мира и пойти туда, где его ждет радостный творческий труд,—в стан борцов за коммунизм.

С молодым крестьянским поэтом случилось то, что *доселе* сплошь и рядом случалось с талантами, которым удалось пробить себе дорогу из безпросветного дна деревенской нужды в палаты *господской* культуры. Он увлекся мишурным блеском пышных одежд, облегающих гниущее тело живого трупа, ушел от народа, позволил надеть на себя шутовской колпак потешающего праздных хозяев жизни красная, считая его жреческим венцом,—одним словом, сделался буржуазным поэтом из народа,—поэтом времен упадка буржуазной культуры, весьма ценящих в народности

то, что щекочет и прошибает дрожью оцепевшие нервы. И вот из всей „народности“ сохранились лишь буйный разгул, крикливость, нарочитая порою грубость образов в роде „зари, задирающей хвост, как корова“, да лжемистицизм, „библейская мудрость“ церковных начетчиков, над которой в сущности смеется человек, но в минуту жизни трудную готов и прибегнуть утешения ради.

Не одного Есенина заедает гниль буржуазной декадентщины. Что ж—приходится оплатить последнюю дань и „дышащему миру, хоть и жалко цветов, брошенных среди бессланных могил“.

Будем все же надеяться, что для Есенина настанет скоро действительное *преображение*. Для того и говорим мы ему горькую правду: тормозить мертвецов—напрасный труд, нам же ты *такой* не нужен. Брось перекрашивать „под революцию“ старую негодную ветوشь, брось шутовские „пророческие“ ризы, заговори простым человеческим языком.

Ф. Р.

А. БОГДАНОВ. *Социализм науки. (Научные задачи пролетариата). Издание журнала „Пролетарская Наука“. Москва 1918 г.*

В этой небольшой книге соединены три статьи: 1) „наука и рабочий класс“, 2) „методы труда и методы познания“ и 3) „тайна науки“, написанные хотя и „в разное время и по разным поводам, но на деле дополняющие друг друга и образующие одно целое“.

Наука представляет собою не что иное, как организационный опыт человечества, опыт, направленный на то, чтобы подчинить себе природу, преодолеть те препятствия, которые она на каждом шагу подставляет человеку. Другими словами, наука, это организация *практического* опыта человечества. Так как этот опыт достигается *трудовым* путем, то следовательно, „наука есть орудие организации общественного труда“ (стр. 8). В классовом и несоциалистическом обществе труд распределен неравномерно: одни классы вовсе освобождены от него, тогда когда другие обременены им выше всякой меры. При таких условиях наука превращается в орудие господства одних классов над другими, так как в классовом обществе сама организация общественного труда представляет собою господство одного класса в ущерб другим.

Так было в древнем Египте и Вавилоне, где жрецы, владевшие астрономическими и

другими научными познаниями, руководили всей общественной работой в своих интересах, — так обстоит дело и сейчас, в период господства буржуазии и буржуазной науки.

Но так как наука есть организация практического опыта человечества, то она одинаково может стать, как орудием господства одного класса над другим, так и „орудием организации сил для победы в социальной борьбе“ (стр. 13). Яркий пример этого является нам история XIV—XVII в., когда новая астрономия, астрономия нарождающейся буржуазии, вступила в борьбу с отживающим феодализмом и его геоцентрической системой мировоззрения. Следователем в настоящее время, когда место отживающего феодализма заняла буржуазия и на историческую арену выступает пролетариат, наука может и должна сыграть ту же роль организатора и беды в социальной борьбе.

Отсюда перед пролетариатом вырастает задача овладеть наукой, этой сокровищницей человеческого опыта.

Но „овладеть“ означает „преобразовать“. Ибо буржуазия, охраняя интересы своего классового господства, осложнила внешность науки чрезвычайно трудным и неудобно-воспринимаемым способом изложения, создала специальную для науки особую, непонятную для непосвященных, язык терминов и технических выражений. Опыт показал, что самые отменные ученые, потерявшие в своей точности поддаются несравненно более простому и общедоступному языку, облегчающему взаимное знакомство с ними. Но такой „демократизации“ науки и ее недостаточности для пролетариата она открывает дорогу к овладению знанием только отдельным выхлупам из рабочего класса отрывая их от среды и приобщая к буржуазии. Необходима полная социализация науки, должна измениться самая роль — науки, ее жизненное значение, она должна стать орудием соединения организации научных сил рабочего класса“ (стр. 22). И так как осуществление социализма является несравненно в истории по широте и глубине организационной работой, которую должен выполнять рабочий класс, этот организационный процесс, в его наука должна сама „организоваться“ — „общей организацией и наукой объединить отдельные научные дисциплины, в координированность которых и наука должна вполне соответствовать современным способам производства в буржуазном обществе. Свое завершение эта организационная наука достигает в „Рабочей эн-

циклопедии“, которая относительно пролетариата выполнит ту же задачу, какую схоластика в лице Фомы Аквината выполнила по отношению к феодальному обществу, а энциклопедисты XVIII в. — относительно буржуазии,

Таково в кратких чертах содержание первой и основной статьи рассматриваемой книги.

Две следующие статьи доказывают уже частности, являющиеся отдельными звеньями общего рассуждения. Так, в „методах труда и методах познания“ весьма убедительно показывается, что наши понятия, наши научные абстракции, являются плодом *практической* работы, что познавательному обобщению в созерцании предшествует практическое обобщение в действии. Этим иллюстрируется та основная мысль первой статьи, что наука, организационный опыт человечества, есть действительно *трудовой* опыт, и что наука, таким образом, есть действительно „орудие организации общественного труда“. В третьей же статье — „Тайна Науки“ разъясняется смысл и, так сказать, диапазон организационной силы „всеобщей организационной науки“. Эта статья, как более трудная по своей теме, наименее доступна легкому и сжатому изложению, и этим, должно быть, объясняется ее большая по сравнению с другими частями книги догматичность. Задача философии не объяснять мир, а изменить его, и это возможно потому, что человеческая практика совпадает со всем движением природы, *методы* организации работы тождественны с естественным ходом явлений в самой природе, основным свойством которой является параллельное повторение одних и тех же рядов на различных ступенях. Так, волнообразное движение встречается одинаково в периодических колебаниях электричества и света в эфире, звука в воздухе, воды в море, наконец даже ритма в музыке и поэзии (стр. 75). Таким образом, наши научные „отвлечения“ скрывают за собою „глубокие, универсальные закономерности“, результатом чего и является возможность предвидения и целесообразности (стр. 91).

Таковы основные вехи на пути к социализации науки, как их ставит А. Богданов. Несомненно, что вехи эти поставлены в общем правильно, и лишь новизна темы и необычностью подхода к разрешению методологических задач науки объясняется та недоговоренность до конца, которая, как нам кажется, обнаруживается в рассуждениях автора. вполне правильно т. Богданов замечает, что то

новое, чем Галилеевская астрономия, этот плод буржуазии, отличалась от Птоломеевской астрономии феодального мира, была „перемена точки зрения“, повлекшая за собою изменение самого *состава* старой науки. Почему же он в таком случае полагает, что „существенно новый материал, какие либо специальные откровения, пролетарские методы вряд ли могут внести в астрономию“? (стр. 21). Почему он думает, что дело ограничится только тем, что „наука станет иною по своему облику, по жизненному значению, по своей роли“...? (там же). Напротив, надо думать, что социализация науки есть процесс несравненно более глубокий, который, при своем вытравлении „буржуазных“ элементов науки, изменит не только точку зрения *на нее*, но и ее точку зрения. Что это именно так, явствует из того кризиса, переживаемого современной наукой как-раз в тех своих частях, которые казались наиболее незбылемыми, наиболее „священными“. Разве механика Минковского и Эйнштейна, для которых скорость света есть предельная скорость, время — лишь четвертое пространственное измерение с отрицательным знаком, а движение — всегда относительно, — разве эта механика не колеблет самые устои Галилеевой механики, в основе которой лежит равномерно ускоренное движение? Разве *трансфинитное* (т.-е. абсолютное безконечное) число Кантора не лишает смысла то понятие числа, которому нас учили до сих пор? Основные понятия, самые фундаменты мышления современного мира, пришли в колебание, трехмерное пространство, представления о „раньше“ и „позже“, понятие времени, скорости, движения — решительно *все*, чем жила „буржуазная“ наука до сих пор, что она с таким трудом выработала на протяжении веков, все это оказывается неверным. Не означает ли это, что предстоящая социализация науки выигрывает перемены не только ее жизненного значения, ее практической роли, но и ее теоретического состава, ее абстрактного содержания? Повидимому так. И это тем более вероятно, что сама перемена ее практической роли станет возможной лишь тогда, когда изменится и ее содержание. И здесь, как повсюду, форма строго соответствует содержанию.

Если, таким образом, процесс социализации науки нам представляется процессом более глубоким, чем он изображен у т. Богданова, то с другой стороны недооцененной кажется нам у автора и *ценность* этого процесса. Весьма ярко показана у автора его *необходимость*

для пролетариата. Но думается, что этого недостаточно. С неменьшей яркостью следовало бы подчеркнуть необходимость этого процесса и для *науки*, т. е. согласно основному положению т. Богданова, для организации общественного труда. Пока наука есть орудие господства и этим отражает заинтересованность тех или иных общественных групп, до тех пор она по необходимости простирает свое ведение не дальше тех пределов, до которых достигают интересы господствующего класса. Следовательно, она *ограничена*; следовательно в интересах „истины“ т.-е. наилучшей организации общественного труда, расширить ее. Таким образом, социализация науки есть вместе с тем расширение ее диапазона, — из этого также следует, что социалистическая наука будет отличаться от буржуазной и по своему теоретическому содержанию. Исторические примеры подтверждают это. Чем иным, как не несоответствием метагеометрии всему укладу буржуазного общества, можно объяснить тот позорный факт, что старик Гаусс, не сомневаясь в правильности построений Лобачевского, не смел, однако, при жизни сознаться в этом? И таких примеров можно привести множество.

Кстати о примерах. К сожалению, приходится признать, что они не составляют сильной стороны разбираемой книги т. Богданова. Читая ее постоянно испытываешь какое-то чувство досады, за то, что почти все приводимые примеры, как на подбор, неудачны. И это тем более досадно, что эти неверные или неточные примеры иллюстрируют мысли, сами по себе правильные и иногда притом новые. Не буду голословным: на стр. 13 сказано: Джордано Бруно был сожжен на костре, Галилей — заморен в тюрьме“. Галилей не был „заморен в тюрьме“. Его вызвали на процесс в Рим в 1632 г., он прибыл туда только в 1633, некоторое время жил на свободе, затем, после трех недельного домашнего ареста в великолепном особняке одного из чиновников инквизиции Галилей торжественно отрекся и до 1642 — десять лет! — прожил в своем имении Арчетри, где вплоть до своей смерти занимался научными исследованиями. Далее, на стр. 33 сказано: „слово университет первоначально означало не то, что теперь... а *совокупность*, систему взаимно связанных учебных и научно-учебных заведений“. И это неверно. Слово „университет“ первоначально обозначало совокупность преподавательских и ученических *корпораций*, землячеств, возникновение которых связано с сословными правами, 111111

университетам папскими буллами, в которых они назывались „universitas magistrorum et scholarium Parisiensium studentium“, т. е. все учителя и ученики, занимающиеся в Париже“, (буллы от 1208, 1209, и 1215 г.г.). На стр. 58 сказано, что „античный мир.. не создал дифференциального и интегрального исчисления“,— между тем историей математики доказано (см. Cantor, Geschichte der Mathematic), что Архимед владел уже исчислением бесконечно малых. На стр. 86 и 87 приводятся примеры того, что целое может не равняться простой арифметической сумме своих частей. Эти примеры по меньшей мере не точны: „Сумма“ положительных и отрицательных величин есть чистая условность практического характера, принятая для удобства вычисления,—по этому такой пример ничего не доказывает; то же самое относится к примеру с двумя работниками, из которых каждый в отдельности не может поднять камня весом в 15 пудов, а оба вместе—могут. Никоним образом отсюда не вытекает, что целое больше суммы своих частей, как этого хочет т. Богданов. Зачем прибегать к таким рискованным сравнениям,—когда математика дает безукоризненные примеры? Правда, математические примеры будут формулировать точнее, и потому нельзя будет уже как это делает т. Богданов, сказать, что це-

лое может быть больше или меньше суммы своих частей,—целое *всегда* равно сумме своих частей. *но отдельная часть может* в известных случаях *равняться целому*, так, напр., число четных чисел равно сумме *четных и нечетных* чисел и т. п., об этом подробнее смотри у Больцано „Парадоксы Бесконечности“.

Этих „примеров“ можно было бы перечислить еще очень много — формулировка закона энтропии. на стр. 61, где снова употребляется неудачный образ „рассеяния“, энергии, которого в действительности нет, вместо ее „обезценения“, в виду необратимости явлений „природы“; рассуждения на 75 стр., где „волны“, т. е. механическая модель без обиняков принимается за действительную реальность и т. д. и т. д.

Повторяю, неудачность примеров не нарушает правильности хода мысли, но они придают книге, в высшей степени серьезно задуманной, печать какой-то спешности, недоделанности, умаляющей ее абсолютную ценность. Оставляя в стороне этот—легко исправимый — недостаток, следует сказать, что книга т. Богданова достойна самого серьезного внимания. Пожелаем ей широкого распространения среди рабочих масс.

Н. III

Н О В Ы Е К Н И Г И.

В редакцию поступили для отзыва.

- Владимир Кириллов.* „Стихотворение“. Библ. Пролеткульта. Петербург. 1918. Ц. 1 р. 50 к.
- Петр Орешин.* „Красная Русь“. Стихи. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 2 р. 50 к.
- „Завод Открытый“.* Сборник пролетарских поэтов. Изд. Моск. Пролеткульта. 1918. Ц. 2 р. 50 к.
- М. Праскунин.* „Полынь на родных полях“. Стихи. Москва. 1918. Ц. 2 р.
- А. Шиманский.* „Сруль из Любартова. Рассказ. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 25 к.
- Скориков.* „Мы решили“. Комедия в 1 действии. Типогр. полит. отд. при шт. I Арм. Вост. фр.
- Н. Власов-Окский.* „Песни Свободы“. Стихотворения. Книгоизд. Н. С. Власова. Тверь. 1917. Ц. 60 к.
- Георгий Устинов.* „В Коммуне“ Очерки. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 70 к.
- В. Реймонт.* „Мужики“. I ч. Осень. Роман. Общ. Библ. № 34. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 2 р. 40 к.
- Н. Р. Поляловский.* „Очерки Бурсы“. Общ. Библ. № 3. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 1 р. 60 к.
- А. Грандиевская.* „Охранитель“. Рассказ. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 40 к.
- „Боевые песни Коммунистов“.* Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 30 к.
- „Первомайский Гимн“.* Ноты. Слова В. Кириллова. Муз. Я. Я. Озолина. Изд. Пролеткульта. Петроград. Ц. 3 р.
- „Памяти Жарла Маркса“.* Ноты. Слова Бер. Ясинского. Муз. Я. Я. Озолина. Изд. Пролеткульта. Петербург. Ц. 1 р.
- „Международный Гимн. (Интернационал).“* Ноты. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 10 к.
- „Варшавянка“.* Ноты. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 10 к.
- „Красное Знамя“.* Ноты. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 10 к.
- „Похоронный Марш“ и „Смело Говарщи в ногу“.* Ноты. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 10 к.
- „Мулай Гафиз“.* Персидская легенда. На перс. языке. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918 г. Ц. 10 к.
- Дельян Бедный.* „Коммунистическая Марсельеза“. Ноты. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 10 к.
- А. Богданов.* „Социализм Науки“. Изд. Журн. „Пролетарская Культура“. Москва. 1918. Ц. 1 р. 25 к.
- А. Богданов.* „Наука и рабочий класс“. Изд. Союза Раб. Петр. Общ. г. Москвы и окр. Москвы. 1918. Ц. 40 к.
- Лев. Повицкий.* „Кризис социал-демократии“. Изд. Автора. Москва. 1917. Ц. 1 р. 50 к.
- Н. Бухарин и Т. Зиновьев.* „Июльские дни 1917 г.“ Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 40 к.
- С. Дамилов.* „Черное воинство“. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 1 р. 20 к.
- К. Радек.* „О Советской Конституции. (Письмо к иностранным рабочим.)“ Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 45 к.
- Ю. Стеклов.* „Революция 1848 г. во Франции“. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 90 к.
- Г. Устинов.* „Интеллигенция и Октябрьский переворот“. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 70 к.
- П. Лафарг.* „Поклонение золоту“. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 60 к.
- П. Лафарг.* „Проданный аппетит“. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 25 к.
- А. Панинчук.* „Раздел добычи“. Изд. В. Ц. И. К. Москва. 1918. Ц. 25 к.

ХРОНИКА

(Весь материал хроники собран и составлен участниками литературной студии).

Праздник Эры.

Кто пережил в Москве октябрьскую революцию, кто волновался ее опасениями, у кого сжимались губы и глаза горели пред ложью, клеветой и предательством; кто перед грозными опасностями гордо выпрямлялся с уверенностью в грядущую победу пролетарской революции,—словом, тот, кто всем сердцем, всей душой принял Советскую Россию, сроднился и слился с нею, став волной в великом океане,—только тот мог пережить всю красоту великих дней октябрьского юбилея.

— Праздник!

Радость этого слова, ополченного, загрубелого, застывшего, изливалась над Москвой ярче светлого дня, заглянувшего в осень веселым приветом рабочему празднику.

— Праздник!

Пр-а-з-д-н-и-к! — перекликались меж собою улицы и площади Москвы, спящие толпы, заводы и фабрики, Комиссариаты и Советы, — во вторник и в среду.

Праздник! — кричали красные кирпичи обелиска на Советской площади, и эхом смеялись в ответ им пятна картин футуристов, и красные ленты Метрополя лепетали:

— Праздник!

Караулы Большого театра паролем передавали Советам России: Праздник!

Праздник — не праздность, но обряд, по привычке, но долг, — творчество мле, оживший инф, зарождающийся в бурях и одухотворенный радостной стихией молодости и труда.

Праздник — празднество.

Праздник — сияние глаз, погусклевных от

долгих бессонниц; твердая походка шатавшихся от усталости; ликование звуков и красок после шума и грохота машин, стайков, ремней.

...Рудневы, Рябцевы, южера, белогвардейцы, — их принял Дон, приютила Украина, киргисские степи развеяли, затишула тайга...

...5—9 января. Демонстрация меньшевиков и саботажников. Учредительное собрание. Белберда. Косноязычие... Примолкли, притихли, сгнули, канули в канцеляриях советских, в богадельнях истории, в потоках речей и протестов. Ау! — ему же отзвук нет.

...Брест. Март. Ликование буржуев. Делегации и иллюминации. Белые платки, преты и дамские наряды, — избавителям немцам. Потянулись в Скоропадню последние деньки доживать, в атласе да бархате пожить...

Пусть. Но от скверны Москва на праздниках была избавлена.

Мощным потоком спесло их, как песок с Золотой жилы, и блестит Москва золотыми блестками, гордыми буквами Р. С. Ф. С. Р., золотыми серпами да молотами.

Красной Москве не привыкать к виду народных движений, к зрелищу десяти и сотни тысяч толп, овеваемых красными знаменами и распевующих революционные песни, — то с криком возмущения гневной лавой затопляющих улицы и площади, то успокоенно катящих волны-ряды по руслам исторических мест революции. За 20 месяцев чего не перевидало? Но есть важ-

ная, едва заметная разница между всем, что было раньше, и годовщиной.

При всей торжественности и грандиозности демонстраций и празднеств, при глубоким чувстве солидарности и силы, тайно пробегавшем по сомкнутым рядам рабочих и красноармейцев, пеклый холод будничной повисал над всем, иногда невидимой серой пеленой. Лица бывали слишком серы, глаза—тусклы, шаг—тяжел. Будто в горячке работы спины не успевали выпрямляться, будто недоспанные ночи легкой зевотой и ломотой тяготели над всем. Все прежнее носило характер чего-то predeterminedного, должного, беспретного.

Но совсем не то, о: совсем не то было 7-го.

Уже во вторник с полудня стало заметно необычайное движение. Не только художники, артисты, учреждения, кафе, театры,—каждый житель Москвы в предчувствии праздника готовился к нему. Каждый куда-то спешил, торопился, устраивал... чтобы никакая забота не омрачила праздника, когда он начнется.

У 7-го, благодаря этому, был размах, какого уже давно не видно было при другом торжестве. Море народной радости выступило из берегов, сбросило с себя заботы каждодневности, забыло обо всем. Творческая душа масс раскрылась и расцвела невиданным еще цветком опьяненного восторга, ликования, непосредственности. Вместо строгости сомкнутых колонн—безудержная гармония натиска, поражающая в безпорядочных движениях ритмичность их.

Замечательно, что официальный момент торжества: прохождение колонн, открытие мемориальных досок и памятников—поблекнул перед всеобщим ликованием и непосредственным чувством радости. Это было величественно, но величественное уступило место беззаботности, торжественность—веселости. В этот великий день юбилея характерным оказались не митинги, не речи, не лозунги, а народные зрелища в театрах и цирках, хождение по улицам и площадям, glance картины и панно, любованье фейерверками. В XX веке воскресло давно забытое: народное гуляние. Характерный штрих, может быть мелочный, но примечательный: поток народного движения не мог втиснуться в узкие русла тротуаров и широким половодьем разлился по мостовым, где за несколько дней до и после юбилея можно было видеть целые группы людей, пробирающихся меж экипажами, трамваями и ревущими авто.

Эхо праздника долго гремело еще по разбуженным плитам проездов.

Не празднованием годовщины, не памятью жертв и усилий, не восторгом грядущей победы и творчества,—радостным приятием революции, детски-веселым смехом великих масс, стал великим день Переворота. Такие народные празднества рождаются и укрепляются раз в тысячелетие под влиянием величайших актов истории, предопределяющих пути ее на ряд веков.

И поэтому день юбилея Октябрьской революции стал днем новой эры. С этого трудного, жестокого под тому назад, но радостного и счастливого отныне дня начнет человечество считать сроки новой великой Эры.

Семен Родов.

Красная Москва.

Весело и торжественно отпраздновал годовщину октябрьской революции московский пролетариат.

Праздник начался со среды 6-го ноября. Город украсился красными флагами, плакатами с символическими изображениями и лозунгами труда и борьбы.

Особенно красный вид, принял город, вечером. Пылает красно-огненный дом Союзом, в Охотном. Как в сказочном царстве мелькают цветные огоньки в саду Петровских казарм, в Каретном. Всюду сверкают огни Советских и частных зданий.

Темное небо бороздят лучи прожекторов, вспыхивают и играют огни ракет. Гром, треск, выстрелы напоминают события октября прошлого года, но те были звуки — борьбы, теперь это — звуки торжества. Пролетариат возвещает всему миру — рождение Великой Социалистической Революции.

На башнях Кремля светятся красные огоньки, — светятся и разгораются в душе пролетариата в целое бурное пламя, великого гнева.

По улицам бесконечно тянется праздничная толпа, гудят автомобили, грозно рвяют броневики.

7-го с утра, из всех районов на Красную площадь потянулись длинные стройные колонны манифестантов, рабочих и солдат.

Под печальные звуки похоронного марша, т. Ленин торжественно открыл, на башне у братских могил, мемориальную доску в память погибших борцов октябрьской революции.

Сверкает ясный день.

Реют аэропланы, вьются вокруг башен, гудят пропеллеры. Как стая белых голубей — плывут в воздухе брошенные с аэропланов листки.

По площади льется и льется неизсякаемая струя силы и мощи пролетариата — колонны рабочих и солдат. Над ними полощутся красные знамена и преклоняются пред братскими могилами

Играют оркестры. :

Ликует день, кажется природа, разглядев на хмуром осеннем челе морщины, нарядилась и зацвела красным праздником весны — праздником радости, праздником победы пролетариата, праздником рождения новой свободной жизни.

Н. Волков.

Жизнь Московского Пролеткульта.

„Вечер в студии“.

После октябрьского праздничного перерыва жизнь в студии не сразу вошла в обычную колею.

Занятия не клеились и как нарочно испортились электрические провода.

Пока занимались починкой, мы уселись у натопленной печки и завели разговор о праздниках.

— Ну как провели время, весело?

— Весело-то весело, только вот в театр попали два раза, мало очени.— Ответила одна девочка— подросток.

— Но ведь и праздники продолжались только два дня.

— Еще бы побывать, больно уж понравилось.

— Что же вы смотрели?

— „Золотой петушок“, а в Художественном „Синюю птицу“.

— Ну как „Золотой петушок“ понравился?

— Нет, оперу я не люблю. Слов не поймешь да и музыка все время заглушает. Даже зло берет. Только начинаешь к словам прислушиваться,—вдруг ры—ры! И опять все смешается. „Синяя птица“ гораздо лучше.

— Всякая вещь в своем роде,—вступил в разговор рабочий, лет 17-ти. Он считается у нас самым серьезным и старательным.— Вперед самое главное музыка, только понимать надо. Я вот уже который раз попадаю на оперу. „Золотого петушка“, до эг го видал. Первый раз как-то действительно непонятно, а потом яснее. Как это там поется то „Ки-ри-ку-ку“.

— Я напел мотив.

— Вот, вот, это самое, а потом на звоночках играют—когда колдун поет..

Мы начали разбирать отдельные места.

Было видно, что мотивы сохранились очень свежо в их памяти и при напоминании быстро восстанавливаются.

— Вы вот еще раз послушайте эту оперу тогда запомните окончательно.

— А мне вот „Шемахинская царевна“ по-

направилась. Когда она поет, то музыка играет так тихонько, хорошо!—Говорила девочка.

— Почему в „Золотом петушке“ женщины больше играют?—Вмешалась в разговор другая.— Как женщины?..

— Да вот, например, колдуна-то этого, звездочета, поет женщина.

— Что ты угорела что-ли, да ведь это тенор—мужчина, вот так театралка!—Со смехом говорил рабочий.

Кругом хохотали.

Девочка смущенно оправдывалась:

— Больно голос-то у него тоненький— как у женщины.

Затем говорили о манифестациях, ораторах и пр.

Рабочий продолжал суждения.

— Эти праздники, по-моему, имеют очень большое значение. Они нас как-то сплачивают в одно. Сидим мы, как сычи, у себя дома, чуждаемся друг друга, не говорим, не рассуждаем, а тут все на улице, все вместе— как один человек. Кроме того, музыка, речи и другое все.. Я, знаете, раньше веровал в бога, теперь книжки кое-какие прочел, разговоры новые, постепенно я и совсем отошел от религии и гораздо свободнее чувствую себя—ничто не связывает... И вот прохожу мимо иверской часовни, гляжу, там служба идет—молятся старухи больше.. И почувствовал я, что здесь—что-то умирает, что здесь прошедшее, а там, на площади, новое нарождающееся...

Эти слова произвели на слушателей впечатление.

Одна девочка возражала.

— По-моему говорить так грех. У меня мама и то давеча ворчала: „ходят, говорят, с флагами, а о боге и не вспоминают, шапок не снимают перед часовней“.

— А ты бы спросила свою маму, а много-ли давали нам старые-то поповские праздники, обедни, всеночные, а теперь и театр и..

— Постой,—перебила девочка,—а пасхи, а ку-

личи, а на рождество-то, чего чего только не было..

— Да праздник-то тут причем, это вот сейчас все так конечно расстроено, а то сделай, да и ешь..

— Потому-то все и расстроено, что мы не веруем. Мама так и объясняет что Господь нас голодом наказывает..

Но все эти страсти не произвели на слушателей никакого впечатления. Уж очень все это было старо, истрепано.

Электричество починили и мы пошли заниматься.

Играли песню „Во поле береза стояла“.

В этой песне партии домо басов и тенора состоят из одной ноты, которая тянется в продолжении всей песни.

Но по физиономиям музыкантов, играющих на этих инструментах, можно было подумать, что они исполняют труднейшую партию в классической пьесе.

Инструментов у нас мало, приходится чередоваться.

Состав музыкантов изменялся таким образом несколько раз.

Песня повторилась еще и еще.

И мне хотелось играть ее, несмотря на примитивный мотив, на неуверенное движение неопытных рук и плохое качество инструментов.

Разошлись около 11 часов.

В. Митюшин

Первый публичный вечер Московского Пролеткульта.

6 ноября, накануне дня годовщины великого октябрьского переворота, в помещении Народного Комиссариата Почт и Телеграфов состоялся первый публичный вечер Московского Пролеткульта.

Программа, гвоздем которой являлась инсценировка стихотворения Верхарна „Восстание“ была студийцами исполнена с большим подъемом и одушевлением.. Вечер начался выхождением за сценой „Интернационала“, первый звук которого заставил всех собравшихся зрителей подняться и выслушать. Был слышен рев революционных и народных пьес, при чем особенно торжественно прозвучали звуки бессмертной марсельезы, спетой хором студий-

цев вторично, после короткой но сильной речи произнесенной с эстрады приехавшим на вечер товарищем Лениным. К сожалению, в хоре чувствовалось преобладание женских голосов над мужскими; но этот недостаток скрадывался мастерски разработанными *riano* и *riapissimo*, которыми хор, пожалуй, даже злоупотреблял.

С огромным подъемом, захватившим зрителей, была проведена студийцами театральной студии Пролеткульта, инсценировка стихотворения Верхарна „Восстание“. Красивый перевод этого сильного стихотворения, умелая и отчетливая читка, тщательная срепетированность масс и знание своих ролей главными исполнителями произвели очень сильное впечатление.

Трудная сценическая задача была исполнена вполне артистически, без всяких заминок и шероховатостей. Чувствовалось, какой огромный труд был положен студийцами на разучивание этой инсценировки.. Не вполне удачна была декорация, сильно суживавшая и без того несообразную с числом действующих лиц сцену. Этот единственный недочет придал некоторую излишнюю суетливость движениям масс на сцене, но обидного художественного впечатления не испортил. Обратили на себя внимание два студийца—декламатора, умело прочитавшие несколько стихотворений современных пролетарских писателей и монологов из Шекспира.

Вечер закончили пластическими группами „Порыв“, „Вдохновение“ и „Марсельеза“.

Все эти группы, и в особенности „Порыв“, были исполнены студийцами с большим художественным чувством и безукоризненно в пластическом отношении.

Зал был переполнен зрителями дружными аплодисментами и наградами исполнителей.

Турчанинов.

2-ой вечер Пролеткульта.

10 ноября, в зале „Юнк“ Московским Пролеткультом был устроен 2-ой вечер в память годовщины Октября. Были приглашены делегаты бюро ЦК и ЦОГ. Студийцами подготовлены и в зале у студии инсценированы стихотворения Верхарна „Восстание“ и „Мрак“, пластически исполнены „Мрак“, „Порыв“ и „Марсельеза“. Хор и оркестр исполняли революционные и народные песни.

Революционные произведения Верхарна, родные звуки народных и революцион-

ных песен вызвали в зале бурный революционный подъем.

По далеким уголкам и закоулкам Советской республики разнесется делегатами весть о строительстве новой пролетарской культуры в центре, и вызовет живой отклик в провинции. Только культура в связи с искусством может организовать массовый пролетариат в стройный коллектив, проникнутый единой идеей коммунизма.

По окончании вечера присутствующие со знаменем Пролеткульта, с пением Интернационала тронулись по Тверской, к дому Советов. Пронесли речи, читались последние телеграммы о революции в Германии. Манифестанты приветствовали сообщения громким ура. Потом все направились к Пролеткульту.

М. В.

Районные клубы.

Клубный Отдел Московского Пролеткульта провел некоторую подготовительную работу в деле организации пролетарских клубов для взрослых в рабочих районах Москвы.

Уже открытые и готовящиеся к открытию клубы союза молодежи в специально ваятых пролеткультом помещениях распределяются следующим образом: совместно с районным советом открыт клуб в замоскворецком районе; при нем же помещаются хоровая и музыкальная и открывается драматическая студия.

В Сущевско-Марьинском районе клуб ремонтируется, находящиеся же при нем хоровая и драматическая студии функционируют.

В Рогожском районе подыскано и закреплено за Пролеткультом соответствующее помещение для клуба и работающих в этом районе студий.

В Симоновской слободе помещение для клуба ремонтируется, и туда же переходят студии.

В Богородском, осмотрен ряд помещений и ведутся переговоры с их владельцами.

В Басманном районе студии помещаются в рабочем дворце, младшие же группы будут размещены вместе с клубом, что же касается остальных районов, то там существуют только студии. Помещений для клубов еще не подыскано.

Кроме того клубным отделом поставлена работа в клубе профессионального союза „Игла“, и ведутся переговоры о переходе в его ведение клубной работы в рабочем дворце Хамовнического района.

Таким образом, в ближайшее время в целом ряде районов Москвы можно будет вести организованно работу Пролеткульта.

Подыскание и ремонт помещений для клубов далеко не легкая задача, при нынешних условиях, когда нет ни материалов ни опытных рабочих рук. Кроме того, как показал опыт, производство ремонтов через строительные отделы районных советов крайне

затягивает дело (Замоскворецкий клуб. ремонтировался ровно 110 дней).

Очень туго подвигается и дело снабжения уже организованных клубов, так, налаженная работа в замоскворецком клубе не может развиваться из-за отсутствия дров.

Ввиду этого Исполнительное Бюро Пролеткульта, согласно предложению клубного отдела, постановило производить ремонт в своих клубах через хозяйственный отдел Пролеткульта, а также организовать центральный хозяйственный аппарат для снабжения районных клубов дровами и продуктами для buffетов.

Одновременно с подготовительной хозяйственной работой в клубном отделе идет разработка вопросов о содержании клубной работы и ее методах. В частности лекторской коллегией в настоящее время разрабатывается общий план постановки лекции и тезисы эпизодических лекций социально-экономического цикла. Значительным препятствием к правильной постановке клубной работы является невозможность для лекторов вести занятия в отдаленных от центра районах, в виду отсутствия способов передвижения. Клубным отделом для устранения этого препятствия предпринят ряд мер. В первую очередь возбужден вопрос о подаче специальных трамваев.

Клубный отдел начал развивать свою деятельность позже других отделов. Эта задержка была вызвана, главным образом, трениями с Отделом Народного Образования, который не хотел признать того, что у Пролеткульта в деле клубного строительства есть своя особая задача. Необходимость объединения студий заставила клубный отдел приступить к организации клубов несмотря на чинимые препятствия.

Культурно-просветительная работа в Коммунистическом союзе молодежи г. Москвы.

Союз молодежи является самостоятельной беспартийной по составу, коммунистической по заданиям организацией; по уставу членом может стать всякий рабочий от 14—23 л. и всякий не рабочий коммунист или сочувствующий этого же возраста.

Московскому Пролеткульту поручено вести в союзе культурно-просветительную работу; по соглашению с союзом. Пролеткультом назначен ответственный инструктор, помогающий союзу в постановке культурно-просветительной работы.

Работа в союзе ведется, главным образом, самой молодежью на фабриках и заводах с одной стороны, в районных клубах с другой. На заводах организуются ячейки, которые вербуют членов союза, районный организатор союза должен вести в них политическую работу, а также при помощи активных членов ячейки устанавливать тесный контакт заводской молодежи с районным клубом. Таких районных клубов в Москве — 12 — Городской

Дефортовский, Сущево-Марьинский, Рогожский, Пресненский, Басманный, Замоскворецкий, Сокольнический, Хамовнический, Перовский, Кожевнический (подрайон) и клуб латышской секции

В каждом клубе Культурно-просветительной Комиссией намечены 2—3 лекции—беседы в неделю на общественно-политические темы, разработанные лекторской Комиссией при Пролеткульте. Эти лекции распадаются на ряд циклов (политическая экономия, история, литература, искусство и естествознание), но каждая отдельная лекция должна являться законченной, имея в виду непостоянный состав аудитории. Кроме цикловых лекций имеются и эпизодические темы, которые выдвигаются самим союзом. Общая цель всех этих лекций—помочь юношеству выработать в себе активное социалистическое сознание и тем углубить политическую работу союза.

Кроме того, в районах имеются библиотеки, читальни, драматические и музыкальные Кружки

Некоторые из клубов находятся в одном помещении со студиями. Так как работа последних ведется главным образом среди молодежи, то те и другие стремятся согласовать свою работу: что же касается клубов, которые помещаются отдельно, то тесный контакт клуба и студии поддерживается центром союза.

Клубы по праздникам устраивают экскурсии. Особенной любовью пользуются самостоятельно-обслуживаемые вечеринки в районах (танцы принципиально не допускаются). Были попытки поставить вечеринки и в центре, но за дальностью расстояния успех их был — меньший, чем можно было ожидать.

В центре имеется кружок, состоящий из секретарей и организаторов районов и из наиболее сознательных товарищей; этот кружок носит характер семинария. Члены его готовят рефераты и доклады.

Хотя союз существует уже 2-ой год, все же работы в силу целого ряда общих условий (мобилизация, посылка на фронт партией) развивается медленно да и чисто практические условия, — трамвай, недостаток топлива, ненадежность продовольствия в клубах, сильно мешают работе.

К препятствию внутреннего характера относится — трудность объединить в работе молодежь различных возрастов. В силу всех этих условий за октябрь месяц было прочтено во всех районах 20 лекций, за ноябрь столько же

В настоящее время М. К. союза и культурно-просветительная комиссия работают в тесном контакте. Среди самой молодежи, чувствуется твердое и активное настроение, так что все это дает надежду на развитие работы в союзах молодежи.

(А. Фролова).

Отдел Изобразительных искусств.

Организационная работа Изобразительного отдела идет очень оживленно. Отделом намечен широкий план постановки Студий Живописи.

В настоящее время ведутся переговоры об присоединении к Пролеткульту хорошо оборудованных мастерских Строгановского Училища, где, вероятно, отдел откроет свои студии.

Отделом открыта особая мастерская, где студии работают целый день над заданиями Пролеткульта, становясь его постоянными сотрудниками. Ими же расписан литературно-инструкторский поезд военного отдела издательства В. И. Ц. К., состоящий из 15 вагонов, сплошь покрытых плакатами агитационного характера.

В будущем намечен целый ряд художественных заданий, которые будут выполнены студиями (как-то: художествен. прокламации, плакаты, роспись районных клубов, театральные декорации для постановок театрального отдела Пролеткульта). Цикл лекций, по общей теории живописи, будет дополнять художественную работу всех студий.

В студию скульптуры приглашен С. Т. Коненков, который будет руководить скульптурными работами из глины, дерева, мрамора и оливок из металла.

Ряд инструкторов отдела заняты в настоящее время организацией студий живописи и скульптуры в фабрично-заводских районах.

По Москве.

В спорах о театре.

Москва горячо заспорила о театре.

Состоялись три крупные публичные дискуссии о нем, устроенные театральным отделом, паркама по просв. Первая „бесплодная, как ее называли сами участники, дискуссия, прошла под флагом разрешения вопроса, „что могут дать ново у театру, представители старого, уходящего со сцены театра“. Прения прошли скучно, вяло и крайне бесцветно.

Вторая дискуссия, состоявшаяся в бывшем ресторане Элит, 25 ноября проназвала тоже удручающее и бесплодное впечатление.

Наиболее красочную и живую речь произнес тов. Шлетнев, говоривший о новом театре и его задачах. Аудитория, кстати сказать почти сплошь интеллигентская, наградила т. Шлетнева дружными аплодисментами, и все последующие речи, главным образом, сводились к критике полуживой, выдвинутых тов. Шлетневым. Ни один из ораторов, представителей старого театра, не обмолвился на этой второй дискуссии ничем особо ценным, захватывающим, убеждающим. Речи их были красивы, даже искусны, холодно-рассчитаны,— но в них чувствовалось отсутствие общей руководящей идеи, общего руководящего принципа. Конечно, никого не тронули футуристические выкрики поэта Василия Каменского творца, как он сам рекомендовал себя, собранию „Стеньки Разина“, никто не поверил ему, что футуризм, как показывает самое слово, есть искусство будущего, а тем более пролетарское искусство. Равным образом неубедительно прозвучали и слова Вл. Ив. Немировича—Данченко о четырех радостях, о трех секундах гениального общения актёра с зрителями, о театральности балерины Гельцер и „образных токах“ зрительного зала. В положениях этих чувствовалась явная надуманность и большая схематичность. Собрание и кренно хотело, но не могло поверить создателю Художественного, лучшего в России, театра.

Товарищ Керженцев повторил то, что им уже неоднократно высказывалось и письме-

но и устно. Новым явилось его сравнение старого театра с буржуазным парламентом, а актёров прошлого с министрами Англии. Но этот новый пример оггенил лишь старую, вполне определенно усвоенную тов. Керженцевым мысль, о сущности старого театра, как замкнутой жреческой касты мнимых избранников искусства актёров.

Тов. Таиров рассказал много интересного, обнаружил большую начитанность, знание дела, истории и техники театра. Театр будущего—по мнению т. Таирова, театр стивгаивсе в театре—форма; „реализм“, т. е. действительность, не есть искусство, репертуар должен быть действительным, специалисты, театральные деятели прошлого, должны быть акушерами нового театра. Тов. Таиров сознался, что мы истраждали по настоящему театру, что не только театр, современно и оно и зритель должен стать новым, иным.

Третья дискуссия состоялась 2-го декабря. Она прошла интереснее и живее других состоялась в футуристически разукрашенном помещении „Красного Петуха“. Все же она оказалась такой же бесплодной, как и предыдущие. Она не дала положительных выводов. Остроумные лагереи продолжали говорить на разных языках.

Дискуссия открылась докладом тов. Саломского.

Он начал с утверждения, что отделил театр от других родов искусства, заявил что все театры делают сейчас старые дела, что в театре нет „героев“, нет и театра, что нет соответствующего репертуара, и в конце концов, начал вызывать к единению, сравнению, к театральной динамике, к единению внутреннему горению, к будущему, к солнечному свету и т. д. В общем, красиво, но неубедительно. Тов. всем далее шим прениям придало заявление, что театр сам по себе устарел, что старые лучшие русские люди, уже давно поняли, что определенно штиризованного театр вет.

Это члелосердечие признание, сделанное представителями старого театра было призна-

чено ораторами оппозиции и на нем они. в сущности говоря, и строили свои речи.

Тов. Бассалыго прямо начал с полного отказа от театра прошлого, театра узких, мелких интересиков, личных страстей, мещански ничтожных переживаний. Измольчание театра дошло до того, что ему стал не по силам даже героический репертуар Шекспира.

Тов. Плетнев приветствует упорную работу мысли в представителях старого театра, приветствует борьбу, которую они начали и ведут за свой театр. В этом оратор видит залог оздоровления, оживотворения.

Тов. Плетнев советует актерам старой школы не стараться делаться коммунистами, а оставаться самими собой, ибо „Искусство не терпит лжи“.

Синтезом всех предыдущих споров явилась речь тов. Вячеслава Иванова. Он произнес собственно говоря, не речь, а прочел целую лекцию об искусстве и театре. Он заявил, что театра сейчас нет, что театр превратился уже в историческую ценность, театр таков, какова общественность, гнила последняя—гнил и театр. Суть буржуазности есть раз'единение. Конечно, и театр буржуазного периода не мог не раз'единять, отделять зрителя от актера, он стал только зрелищем, он умер. Вячеслав Иванов ждет сейчас великого всенародного искусства, вместо маленького интимного искусства буржуазного общества, в котором мы уже давно начали задыхаться.

Таким образом, хотя, конечно, все три дискуссии не дали положительных выводов о театре все же ясно определено из уст представителей старого театра расцелились слова: сейчас театра нет, театр должен быть возрожден, из выразителя мелких страстишек он должен стать синтезирующим соборным действием. Должен снова явиться хор, должен обновиться зритель, должен переродиться актер, должен быть создан новый репертуар. Но если это было ясно для деятелей старого театра,—не говоря уже об искателях нового, то для чего же именно устраиваются эти средневековые турниры? И уместно ли искать пути выхода в помещении „кабаре“, своим футуристическим (т. е. худшим из гнилого наследия старого) убранством напоминающим цеппелин, потерпевший крушение?

Крушение потерпели также и эти поиски, закончившиеся на том, с чего они должны были начать: с признания необходимости нового театра.

Турчанинов.

Детское творчество.

На Остоженке 38, в здании Московского Коммерческого училища открылась 10 декабря скромная выставка детского творчества.—работы учеников, выставленные учителем рисования Ив. Вас. Евсеевым, на тему „Война и революция“. Небольшая комната вся сплошь завешена рисунками, исполненными преимущественно акварелью; выставлено и немного лепных работ. Чувства и переживания—ископанные двумя могучими факторами последних лет—войной и революцией—вскрываются здесь в достаточной мере.

Война более сильно затронула детское воображение—и рисунки на эту тему более многочисленны. Они крайне разнообразны. Война изображена во всех стадиях, положениях, на всех фронтах. Вот целый ряд рисунков—изображает взятие Эрзерума—все они исполнены во время занятий учениками 2 класса 4 апреля 1916 г., в день получения известия о взятии Эрзерума. В этих рисунках, исполненных малышами, интересно наблюдать, как они представляют себе крепость. Им, очевидно, было объяснено учителем,—а кто возможно и ранее анал,—что Эрзерум это турецкая крепость, окружена горами, и что турки ходят в фесках. И вот каждый по своему рассказывает нам, как бралась эта крепость.

Война изображена на суше, на воде и в воздухе. Отдельные эскизы изображают солдат в походе, во время боя, ранеными.

Рисунки учеников разных классов, разных достоинств, разных понятий слова „война“—но все интересны и характерны. Очень хороша маленькая акварель — „В Варшаву“!—казак экспортирует пленных австрийцев: им, очевидно, немного холодно—они идут нестройной толпой, руки в карман и слегка согнувшись.

Хорош рисунок—Обстрел города артиллерией,—а здесь хорошо передана жуткая тишина, безлюдность и настороженность города, одинокие здания, а над ними кое-где рвутся снаряды. Хорош рисунок—„В засаде“—Наседкина. Отличный рисунок „Беженцы“—толпа беженцев идет по дороге в неизвестное будущее—их окружают безлюдные поля, стаи воронов и зарево вдали—то пылают села и деревни. Хороши работы—Казак на разведке и Крестьянка поит казака из кувшина. Хорош рисунок уч. III кл.—„В походе“. Взгляд малышей на войну вскрывает вполне работа учен. II кл. Фомичева. Здесь в 6 эскизах он рассказывает—что проходит солдат и что дает ему война. Вот он собирается на войну, прощается с женой и детьми; воинский поезд везет его в город, он в строю, поставлен в шеренгу и офицер учит его, как надо убивать людей; затем поход и лагерная жизнь,—до этих пор он испытал лишь тяжесть обучения и лишения походной жизни. Но вот проносят мимо носилки—на них лежит раненый,—и перед ним воочию встает грозный призрак смерти. Дальше идет перестрелка, он ранен, и тот же поезд, отвезивший его недавно еще полным сил и молодым, здоровым, привозит обратно семью калекой. Вот что дала

солдату война! Ряд рисунков изображает жизнь раненых солдат в госпиталях.

Отдельно стоят три рисунка, — изображающие работу города и рабочего на оборону; эта сторона войны мало разработана, да это и понятно, тема соответствует классовому составу учеников.

Рисунки на тему — революция — менее многочисленны, но все же полно изображают гамму переживаний и впечатлений — навеянных революцией. Ряд эскизов отображает процесс голосования — плакаты и афиши агитируют преимущ. за список № 5. Революция в деревне — митинг. Правда, городской человек слабо представляет крестьян — собравшаяся толпа напоминает больше горожан. Все же он стремится передать, что действие происходит в деревне — так на митинг один крестьянин приходит очевидно попутно, держа в поводу лошадь. Сюда же, играя в лошадки, прибежали и крестьянские мальчики. А вот стоит на митинге и горожанин-буржуа и держит за руки чинных детей.

Более сильное впечатление на детей оставляет октябрьская революция. На улицах толпы народа, за народ вступается армия — вооруженные солдаты разезжают по улицам на автомобилях с красными знаменами и надписью: „Да здравствует советская республика“. На улицах идет бой и перестрелка, на углах стоят на часах солдаты и студенты. Бой на Красной площади, у Иверских ворот. Победа на стороне рабочих и солдат — по улицам ведут контр-революционеры. Ворота в Кремль — спрашивают пропуск. На улицах толпы народа — со знаменами и надписью „Да здравствует свободная Россия“.

Замечателен светлый взгляд и правильные понятия детишек. Только в двух рисунках отражается страх детей и боязнь вечера и воров. Это отражают рисунки: „Обирают“ и „Вечер в Москве“. Один из рисунков изображает мировой империализм — в виде купца-богатыря.

Скульптурный отдел немногочислен и слаб. Следует отметить лишь отличной работы

скульптурный слепок — Герой Эрверума, да группу — „Ведут австрийцев“.

Н. Сахаров.

Народный художественный театр.

В дни Октябрьских торжеств открылся новый народный театр. Задача театра — вырвать пролетарские массы из всевозможных пошлых кинематографов и привлечь к художественным зрелищам. Обращает внимание отсутствие, свойственное буржуазным театрам — напыщенности. Простота отделки и скромность обстановки зрительного зала — серый, парусиновый, нераскрашенный занавес.

Ставились две одноактные пьесы: „Вор“ — Мирбо и „Когда взойдет м'сяць“ — Грегори. Пред поднятием занавеса т. Малинин ознакомил зрителей с идеей и содержанием каждой пьесы. Играли ученики 3-й Студии Художественного театра.

Зрители дружно смеялись над священной проблемой буржуазного строя: правом частной собственности — в пьесе — „Вор“ и трусостью охранителя устоев отжившего мира, — полицейского, в пьесе: „Когда взойдет м'сяць“.

По окончании Октябрьских празднеств театр временно закрылся на двухнедельный срок для окончания ремонта.

М. Волков.

Кружок „Лодырей“.

В журнале „Жизнь и Творчество русской молодежи“ в № 9—10 мы находим такую заметку:

Организовался Кружок юных филателистов, для собирания коллекций марок.

Затем следует адрес.

Неужели предлагает молодежи лодырничать журнал, девиз у которого „Будущее России в руках современной молодежи“?

По провинции.

Село Горошиново, Тульской губ.

Наша организация Культурно-просветительного кружка слаба, потому что семь фабрик, находящихся в округе, никакой связи между собою не поддерживают.

Есть большая библиотека, но книги никто не берет. Митинги бывают очень редко. Необходимо почаще устраивать у нас религиозные диспуты, так как народ темный верит в попов. На днях пошли товарищи по фабрикам агитировать, но были прогнаны.

Гор. Мосальск, Калужской губ.,

У нас нет Пролеткульта, но зато хорошо организован общегородской культурно-просветительный кружок. Литературной студии нет, но есть хорошо оборудованная библиотека, насчитывающая около 2000 книг. Театральный отдел дал у нас две постановки: „Безработные“, пьеса С. Белой и „Порочный“, комедия. Послали товарищи делегаты во Всероссийский Пролеткульт за инструкциями и уставами Пролеткульта.

Гор. Серпухов, Московной губ.

18 сентября, организовался здесь кружок любителей театра и литературы. В кружке оказалось большинство интеллигенции, и вот вместо культурной работы господа интеллигенты предпочитают гулять под ручку с барышнями по залу. Рабочие покинули кружок и он остался чисто-интеллигентским.

Рабочие собираются послать наднях представителей в Московский Пролет-Культ, за необходимыми инструкциями и пособиями, чтобы самостоятельно наладить дело.

Гор. Таруса, Калужской губ.

Здесь много культурно-просветительных кружков, но к сожалению они не объединены и действуют в разброд. Необходимо прислать из Московского Пролеткульта лекторов и инструкторов, которые объединили бы эти кружки в один пролет-культ.

Гор. Старица, Тверской губ.

Организовался здесь союз молодежи, но не рабочей, а так называемой „вольной“; рабочие сперва было записались, но потом вышли, из союза. Собираются по трактирам читать книги. Вся молодежь хочет учиться, да негде.

Богородск, Московной губ.

Культурных начинаний никаких. Рабочая молодежь здесь крайне консервативна. Книжки берут почитать разве „от нечего делать“, нет, ни культурных кружков, ни библиотек.

Необходима соответствующая литература и организаторы-лекторы, дабы всколыхнуть эти стоячие воды.

Село Высокиничи, Калужской губ.

Здесь основался „Кружок развития культуры пролетариата“, еще в июле месяце, под руководством пишущего эти строки. Была открыта театральная студия, а затем и литературная. Театральной студией ставились спектакли по окрестным селам, а литературная студия собирала хронику, для местной газеты „Голос Протвы“, которая издавалась группой писателей крестьян из данной местности, живших в Москве.

Сейчас культурно-просветительная работа, идет полным ходом. Издаем свой журнал „Творчество Пролетариата“.

Саратовский Пролеткульт.

Местные условия сильно тормозят развитие работы. Партийная и Советская деятельность поглощает все активные силы пролетариата,—для Пролеткульта не остается работников. Не хватает лекторов. Не хватает организаторов. Многие товарищи все еще относятся с недоверием и пренебрежением к вопросам пролетарского культурного строительства.— лишнее, мол, делаете, ненужное. Туго со средствами, нет до сих пор даже собственного помещения.. И тем не менее работа подвигается вперед, неустанно растет вширь и вглубь.

Работают студии: литературная, хоровая, музыкальная, драматическая. Открывается студия живописи, декоративная и скульптурная.

В литературной студии принимают участие 105 слушателей. Посещаемость занятий от 20 до 50 человек, — большинство рабочих занято политической работой, участием в комиссионных собраниях и т. п. Партийный состав: 19 коммунистов, 3 анархиста, 3 левых эсера, остальные — сочувствующие коммуне. По профессиям: 62 рабочих, 10 красноармейцев, 12 учащихся, остальные конторщики, бухгалтеры, фармацевты и пр.

Занятия ведутся ежедневно с 7 до 10 часов вечера, кроме четвергов и воскресений, по лекционно-дискуссионной системе.

Студия приступает к изданию своего журнала, предполагается выпустить первый номер к первому января. Журнал редактируется коллективно всей студией. Постоянного редактора нет. Текущую редакционную работу ведет постоянная коллегия из 7 человек по выбору и 4 по очереди (по одному на каждый

день редакционной работы). Печатаются исключительно произведения писателей-рабочих. Основной принцип журнала:

Пролетарский писатель должен быть организатором коллективной мысли пролетариата.

Вниманию т.т. пролетарских писателей.

Самарский Пролеткульт приступает к изданию ежемесячного литературно-художественного журнала „Зарево Заводов“.

Рукописи для нового органа следует направлять по адресу: Самара, Пролеткульт. Угол Казанской и Воскресенской, б. дом Сурашикова, для редакции „Зарево Заводов“.

Общение с читателем.

Редакция просит читателей присылать в „Горн“ свои наблюдения, критические замечания и пожелания по всем вопросам пролетарского культурного строительства.

О „школе журнализма“.

30-го октября на стенах Москвы появилось первый номер стенной газеты „Роста“ и в ней объявление о „курсах журналистов“. Давно жданные курсы наметились. В тот же день состоялась вступительная лекция т. Сосновского. Она сразу захватила слушателей и еще более подняла интерес к курсам. Затем состоялся ряд лекций: о технике печатного дела — т. Браула, о репортаже — т. Вержбицкого, о печати Запада Левидова: дапы были темы для практических занятий и по субботам назначены собеседования и разбор пробных заметок курсистов.

Не без некоторого волнения ждала я этого совещания: я знала, что выступают новые неопытные люди; но я определенно ждала, что может быть даже из-под нелепо нагроможденных фраз засветится огонь жизни.

Этого не случилось.

Рушится старый мир; под обломками его гибнут молодые и свежие силы; старые раны еще вяжут; наносятся новые. Пролетариат победоносно вступает на мировую арену, а мы стилистически обработанные протоколы пишем...

Жизнь кипит, как никогда: мировая война взрыла до основания почву человеческих отношений, идет перестройка всего на начале социализма, идет почти ошупью, спотыкается, падает и опять встает и выпрямляется во весь рост. Столько новых вопросов, столько разъяснений надо дать в текущей печати широкой публике, а мы пишем о мелочах. До революции рот у нас был заткнут, мы не могли говорить о стройке новой жизни, теперь не то — надо спешить: рыться в книгах и жизни, стараться освещать новую экономику жизни и и новые пути строительства.

Время не ждет, общими усилиями надо строить трудовое царство будущего.

Я помню день первого представления „На дне“ Горького — это был исторический день.

В эпоху самой темной реакции из глубины темных и сырых подвалов брызнула яркая полоса света... почему же теперь, когда кажется, открыты все двери, мы не находим ни крупных тем, ни оригинальной обработки их? Или нас заели старые буржуазные навыки газетного письма?

Горькие рождаются не каждый день, но не Горькие, а просто смелые, не шаблонные работники печати должны неустанно выбрасываться в жизнь...

Неужели у нас при новом строительстве жизни все обстоит благополучно? Неужели всегда и во всем мы идем правильным путем? Куда девалась критика? Где энтузиазм?

Побольше смелости, красочности, яркости и поменьше мягкости со стороны наших уважаемых товарищей-лекторов и у нас дело пойдет.

Общее впечатление от наших первых опытов: старые приемы газетного письма. Отделка стиля тщательная, а темы, по преимуществу, мелкие; заметки исключительно репортерские — нет публицистики, нет фельетона. Порадовали стихи несовершенные по форме, но поэтические по содержанию.

Володина.

Студийная ванханалия.

Я с трудом написал такое заглавие, но сколько я ни думал лучшего придумать не мог.

Да, и в самом деле, посмотрите кругом на афиши и возвания и вы сразу увидите, сколько ведае открывается драматических студий. И Москов. П. Р. К., и Театрально-Музыкальная Секция и Отдел. Народ. Образов. и труппа передвижников. Это официально известные 4 организации, не считая различных культурно-просвет. отделов и клубов, которые тоже открывают драматические студии. В результате получается какое-то не то что соревно-

вание, а конкуренция, и предоставленный самому себе, пролетариат не знает куда же ему идти и учиться и перед ним встает прямо трагический вопрос: „Где лучше?“

Такое положение дел меня совершенно не удовлетворяет.

В то время, когда наш государственный принцип это централизация, т.е. создание единых организаций, в руках которых бы находились все отрасли государственной жизни, в то время когда частная торговля, частная промышленность национализируются, когда государство стремится убить конкуренцию, в отделе искусства 4 организации создают ее. Необходимо прямо поставить вопрос: или секция, или пролеткульт, или отд. Нар. Обр. или пе-

редвижники, но никак не все вместе. В пролеткульте уже открыты 14 студий во всех районах, куда открыт и сейчас доступ пролетариату; у пролеткульта уже есть вполне налаженный аппарат и поэтому вполне справедливо будет дело искания пролетарского театра, и вообще пролетарской культуры сосредоточить в его руках. Если же 14 организаций будут все искать пролетарский театр, то это поведет как раз к старому любительству, против которого надо бороться всеми силами.

Не нужно расплывать сил, гораздо лучше все сосредоточить в одних руках.

М. Гиркиви.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.		Стр.
Стихи			
Красная площадь. <i>Н. Полетаевъ</i>	3	О системе Станиславского. <i>М. Чехов</i>	72
* * * <i>Н. Полетаевъ</i>	4	Опыт инсценировки стихотворения Верхарна „Восстание“. <i>В. Смышляев</i>	82
Октябрьские дни. <i>А. Гущевич</i>	5	Изобразительный отдел.	
Шум завода. <i>И. Гущевич</i>	7	Воззвание	91
Песня. <i>С. Родов</i>	9	Рабочий и изобразительное искусство. <i>В. Иванов</i>	92
В закате. <i>В. Александровский</i>	10	Из товарищеских бесед о живописи. <i>Е. Херсонская</i>	94
Призыв. <i>В. Витязь</i>	12	Рисунки учеников	96—98
* * * <i>А. Поморский</i>	13	Музыкальный отдел.	
Веллетристика.			
Варнашка. Рассказ. <i>Ф. Киселева</i>	14	Народные оркестры и их значение в музыкальном просвещении масс. <i>Г. Любимов</i>	99
О птучках поповских и кулаковских. Бюрольная комедия. <i>Ф. Киселева</i>	15	Музыкальные отклики. <i>А. Дианов</i>	106
На „Тихом плёсе“. Расск. <i>В. Летнева</i>	21	Первые шаги. <i>Митюшкин</i>	107
Юнга. Расск. <i>В. Белоцерковского</i>	29	Ответы студийцев	108
Статьи.		Библиография.	
Международный Пролеткульт. <i>В. Керженцев</i>	33	Рецензия Е. Херсонской	109
Задачи пролетарской культуры. <i>Ф. Радванский</i>	36	<i>Ф. Р.</i>	110
Клубный отдел.		<i>С. Рубановича</i>	112
О работе в пролетарских клубах. <i>И. Книшнев</i>	40	<i>И. Шварца</i>	113
Организация пролетарского клуба. <i>Кржижановский</i>	45	<i>Ф. Р.</i>	114
Проект устава рабочего клуба	46	<i>И. Ш.</i>	115
Литературный отдел.		Новые книги	119
О художественной прозе. <i>Андрей Белый</i>	49	Хроника.	
Стихотворная техника, <i>М. Герасимова</i>	56	Праздник Эры. <i>С. Родов</i>	121
<i>В. Ходасевич</i>	56	Красная Москва. <i>Н. Волков</i>	123
Скоморохи. <i>С. Михайлова-Штерн</i>	58	Жизнь Московского Пролеткульта	124
Из жизни Литературной студии. <i>Ф. Р.</i>	66	По Москве	128
Литературная Студия. <i>Ш—ц</i>	67	По провинции	131
Театральный отдел.		Общение с читателем.	
О профессионализме. <i>В. Керженцев</i>	69	О „школе журнализма“	133
		Студийная вакханалия	133

Литературно-Издательский Отдел Московского Пролеткульта.

**ОТКРЫТА ПОДПИСКА
НА ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ
„ГОРН“.**

ЕЖЕМЕСЯЧНИК МОСКОВСКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТА

Выходит при участии всех сотрудников Моск. Пр-та, как учащих, так и учащихся.

Цена отдельного номера 5 р.

АДРЕС РЕДАКЦИИ и КОНТОРЫ. Москва, Воздвиженка, 16, прием ежедневно от 1 ч. до 5 ч. дня и от 7 ч. до 8 ч. вечера.

ВЫШЛИ В СВЕТ:

„Завод Огнекрылый“, сборник стихов
*Александровского, Герасимова, Ерошина,
Николаева.*
„Завод Огнекрылый“, (2-е издание).
„Монна Лиза“, поэма *М. Герасимова.*
„Завод Весенний“, стихи *М. Герасимова.*

„Цветы под Огнем“, рассказы *М. Герасимова.*
„Рабочий Поселок“, стихи *В. Александровского.*

ПЕЧАТАЮТСЯ:

„Теория прозы“ *М. Столярова.*
„Журналистика“ *В. Брендера.*
„Стихование“ *Андрея Белого.*

„Пролетарская Культура“.

„ОРГАН ВСЕРОССИЙСКОГО СОВЕТА ПРОЛЕТКУЛЬТА“.

ВЫХОДИТ ОДИН РАЗ В МЕСЯЦ.

Цена каждого номера 1 р. 50 к.

Деньги в счет уплаты за журнал просят направлять:

Москва. Смоленский бульв., 26 в редакцию журн. „Пролетарская Культура“

Книгоиздательство Всероссийского Совета Пролеткульта.

А. Богданов. Искусство и рабочий класс . . . 1 р. — к.
А. Богданов. Социализм наука 1 „ 25 „
А. Луначарский. Пролетарские писатели, (подготавливают к печати).

Протоколы Перв. Всероссийск. Конференции Пролеткульта под редакцией
П. И. Лебедева-Полянского.

(Печатаются).

Цена 7 рублей.