

Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Полесская правда» (Гомель), 1923 г.

Л.С. Выготский

Комментарий к публикации.

Мы продолжаем публикацию ранних работ Л.С. Выготского, подготовленных международным коллективом энтузиастов — исследователей, архивистов и сотрудников библиотек Беларуси, Бразилии, Израиля, Италии, Канады, Нидерландов, России и Швейцарии—объединивших свои усилия и собравших весьма значительную коллекцию публикаций текстов Л.С. Выготского. В ходе историко-библиографического исследования некоторые публикации были обнаружены впервые и до сих пор не входили ни в одну из известных нам библиографий работ Выготского. Не найти этих ранних работ Л.С. Выготского и ни в одном из более поздних изданий, включая самое большое на сегодняшний день, шеститомное собрание сочинений Л.С. Выготского, вышедшее в издательстве «Педагогика» в 1982-1984 г. Хотя формально, согласно законам Российской Федерации об авторском праве, все эти, равно как и все другие прижизненно изданные работы Л.С. Выготского, находятся в ничем не ограниченном, открытом доступе, сами тексты ввиду чрезвычайной редкости и малодоступности тех изданий, где они были напечатаны, практически остаются абсолютно не известными широкой читательской аудитории. Этой публикацией мы исправляем существующее категорически нетерпимое положение вещей с научным наследием классика советской и российской психологии и самого цитируемого русскоязычного психолога во всем мире. Эта публикация завершает серию публикаций ранних газетных работ Л.С. Выготского и представляет его статьи и очерки, вышедшие в гомельской газете «Полесская правда» в 1923 г.

До сентября 1923 г. Выготский активно публиковался в гомельской газете «Наш понедельник», а после того как это издание было закрыто, точнее, объединено с другим местным изданием, стал печататься в этом объединенном издании. Так, последняя известная нам публикация Выготского в «Нашем понедельнике» (№ 52) датируется 3 сентября 1923 г. («Гастроли второй студии МХТ»), после чего, с 25 сентября, он начинает печататься в объединенном издании, выходявшем под названием «Полесская правда» (Петр III и Екатерина II // Полесская правда. 1923. № 1006).

Мы посвящаем эту публикацию светлой памяти Гиты Львовны Выгодской (1925-2010), дочери Льва Семеновича Выготского, прекрасного человека и замечательного исследователя, так и не дожившей до широкого обнародования всего научного наследия своего отца. Мы клятвенно обещаем и впредь доносить до наших читателей малоизвестные и редкие тексты Льва Семеновича Выготского, чье научное наследие по праву принадлежит всему человечеству, невзирая на географические, культурные и языковые барьеры.

В свете этого редакция журнала объявляет о запуске издательского проекта «*PsyAnima* Полное собрание сочинений Выготского» (*PsyAnima Complete Vygotsky*)¹. Мы не сомневаемся, что работы Л.С. Выготского представляют значительный интерес не только для психологов и историков психологии, но и для широкого круга гуманитариев—филологов, историков, искусствоведов, социологов и философов—занимающихся изучением уникального и воистину революционного периода в истории восточноевропейской и международной культуры.

А. Ясницкий

¹ См. также объявление и список опубликованных и бесплатно доступных работ Выготского в блоге журнала: <http://psyanimajournal.livejournal.com/3526.html>

Выготский Л.С. Ранние работы Л.С. Выготского: литературоведческие заметки и театральные рецензии в газете «Полесская правда» (Гомель), 1923 г. // Психологический журнал Международного университета природы, общества и человека «Дубна», 2012, № 3, с. 114-143. Электронная версия // <http://www.psyanima.ru/journal/2012/3/2012n3a6/2012n3a6.1.pdf>

Список опубликованных статей и заметок:

Л.С. Выготский. «Петр III и Екатерина II».....	115
Л.С. Выготский. Ведьма	116
Л.С. Выготский. «Джентльмен».....	117
Л.С. Выготский. Власть тьмы	118
Л.С. Выготский. Ревизор	119
Л.С. Выготский. Вечерняя заря	120
Л. Выготский. Золотая клетка	121
Л.С. Выготский. Королевский брадобрей	122
Л.С. Выготский. Комедия двора	124
Л.С. Выготский. Королева и женщина	125
Л.С. Выготский. Слесарь и канцлер	126
Л.С. Выготский. Стакан воды	127
Л.С. Выготский. Когда заговорит сердце	128
Л.С. Выготский. Благодать	130
Л.С. Выготский. Нечаянная радость	132
Л.В. О Демьяне Бедном – мужике вредном	134
Л.В. Большой народный писатель. К юбилею Серафимовича	136
Л.В. О белорусской литературе	138
Л.В. 10 дней, которые потрясли мир	141

ТЕАТР

Л.С. Выготский. «Петр III и Екатерина II».

Зимний сезон русской драмы открылся исторической хроникой Лернера «Петр III и Екатерина II».

Внимание зрителей было привлечено столько же сценой и новой драматической труппой, сколько и заново отделанным, расширенным и перестроенным помещением самого театра. Несмотря на некоторые промахи вкуса в отделке, орнаменте и еще кое в чем, мы получили **настоящий театр**, вместо маленького, хорошо отделанного, но совершенно не приспособленного концертного зала. Борьба за постоянный театр в Гомеле закончилась, сделано ценнейшее приобретение. Прежде всего налажен сложный механизм сцены. Без скрипа, убийственных антрактов и смешных несуразностей он помогает развернуть спектакль. Сама сценическая площадка раздвинулась, стала просторней и светлей, и театральная картина много выиграла от того, что она перенесена на большое полотно. Вот **света** мало и на сцене, и особенно в зале. Какой-то придушенный, приглушенный унылый вид и тон приобретает от этого мутного, недостаточного освещения все. И аляповатый, и яркий, сильнее обычного комнатного во много раз – вот что раньше всего подымает и возбуждает зрителя, дает отчетливость и выпуклость игре. Да будет свет.

Пьеса, выбранная для открытия, оказалась не особенно удачной. Как хроника она лишена связности, нарастания действия, цельности. Она просто инсценированный исторический рассказ, ряд сцен, повествовательно между собой связанных. В смысле исторической яркости она не дает много, все время колеблясь меж драматической занимательностью и значительностью героев и разоблачением их. Нельзя сказать, чтоб это была убийственная картина русского двора, которую дала бы чистая правда. Напротив, чувство Екатерины к Орлову предоставлено в тоне большой и серьезной страсти, которая отодвигает весь ужас ее опочивальни и неслыханного разврата куда-то на третий план. А главное, все это дано в разрезе личной драмы, личных столкновений, а **не на фоне тогдашней России**. Дело ведь вовсе не в том, что Петр был идиот, а Екатерина развратная женщина, а в том, что идиот управлял стомиллионным народом, а любовники царицы повелевали страной. А вот это дано только в эпизодах, между прочим. Желая сохранить разоблачительную тенденцию, автор допускает явные несуразности – политические и психологические. Вельможи прокламируют долой самодержавие, возводя на трон самодержицу и т.п.

Такое же половинчатое, недоуменное, застрявшее между исторической правдой и драматическими прикрасами впечатление производит и постановка. Она не позволяет себе яркой и смелой карикатурой исказить и разоблачить неслыханную нелепость двора. Хотя черточки карикатуры вкраплены там и здесь в игру, в акцент, в грим, но это разбавлено самой настоящей томностью и искренностью любви, измены и пр. Поражает постановка чистотой, слаженностью, строгостью и серьезностью ведения спектакля. Внешне спектакль обставлен чисто, внушительно и красиво. От оценки и описания игры воздержусь. Некоторое засилие акцента, то, что актеры играли в своих ролях раньше всего немцев, украинцев и свои костюмы кажется мне наибольшим грехом. Первое впечатление говорит о том, что перед нами хороший ансамбль, который справится с трудным, но благородным ремеслом актера.

Л.С. Выготский. **Ведьма.**

Эта пьеса третьестепенного русского драматурга Трахтенберга появилась тогда, когда в большой литературе – мировой и русской – было половодье декадентства. Поэты слагали гимны отцу-дьяволу, романисты выискивали в человеческой душе порочное, роковое и гибельное, драматурги слаще яда любили загадочные натуры, всяких «женщины с моря». Цветы зла (название известного стихотворного сборника) сделались девизом эпохи. Все имена и названия сатаны и его подручных (обою пола) были омыты от пыли веков и введены вновь в язык.

Обыватель тоже требовал на сцене загадочной натуры. Для него явилась «Ведьма» и др. Здесь та же общая тема подана на мелкой тарелке и вплетена в обывательскую драму петербургских меблированных комнат. Сама пьеса напоминает «меблирашку» в том отношении, что кто в ней только не ночевал (кроме поэзии) и не оставил своей искаженной и опошленной цитаты.

Трагическая хозяйка комнат, – гроза жильцов – на их языке ведьма. Это быт. Такие ведьмы есть. Но она же и в душе шалая ведьма с Лысой горы, – с нечеловеческим очарованием и страстностью. Но как предательски сквозь эту дьявольщину просвечивает пустота, разведенная на философии, только что высосанной из пальца.

О. Игорева, игравшая Ведьму, очень умно отбросила философию и душевную загадочность натуры. Она взяла роль по бытовому просто, крепко и ясно – в ее вещественном содержании, и что можно было спасти – спасла. Это было существо меньше всего с Лысой горы, более всего – настоящая квартирная хозяйка. Звучный и хороший голос, особенно передающий властные, сухие, твердые, повелительные нотки, – выдает сразу активный волевой характер ее артистического дарования. Вероятно, ей по плечу героическое. Еще поражающее достоинство – это отсутствие того сценического кокетства и слащавой позировки, которые и сделались обязательными для ампула провинциальной героини. Сдержанно проведены все рискованные, сомнительные любовные сцены. Это сухо и благородно.

Куда-то пропадает звук, не доходя со сцены до зрителя – что-то поглощает его, съедает. При слабом свете и плохо слышном звуке спектакль меркнет, кажется бледным и тусклым.

ТЕАТР

Л.С. Выготский. «Джентльмен».

Великий остроумец сказал про свой народ как-то: всякий человек имеет право быть глупым, но немцы злоупотребляют этим правом. Так и всякая комедия имеет естественное и неотъемлемое право на глупость, но некоторые этим правом злоупотребляют. «Джентльмен» – именно из таких.

Худшее из произведений сумбатовской кухни, всегда готовившей пьесы на среднemannский вкус и глухо провинциальную обывательщину. Пьеса эта – бытовая комедия, высмеивающая быт и «ндравы» купеческой Москвы конца прошлого века или самого начала ХХ. Кит Китыч Остров уже цивилизовался и хочет быть джентльменом, он – писатель и издатель газеты. Тема сама по себе богатая комическими возможностями. Купеческая душа и острое сочетание Замоскворецкого темного хамства и самодурства с утонченной «культурой» – это было в жизни еще недавно и это стоит большого смеха.

Но вот смеха то в комедии нет. Чтобы создать бытовую комедию, надо подняться – и писателю, и актеру – над устоями изображаемого быта и вздернуть его на виселицу смеха. **Бытовая комедия – есть всегда именно борьба с бытом, преодоление быта, казнь, расстрел быта.** Просто так было не оправдание для комедии. Но если комедия повторяет смех – она как соль, потерявшая свою соленость. Женитьба на деньгах, семейная неволя, царство рубля, женская истерика – это все размазано с таким близоруким расчетом и так сценически плохо, что комедия быта превращается в комедию скуки.

И самое главное это то, что противопоставлено этому темному быту. Эти лучи света в темном царстве – лучше бы совсем без света. Либерально-ваточные слащавые речи об идеалах, о филантропической помощи рабочим, о честном журнализме, и все это в образе такого святочного дела с такой сказочной бородой, что даже дети отказались бы ему верить. Эта мораль, это обучение – самое на конкурс глупое, что есть в пьесе. Есть ли смысл ставить такие пьесы, как «Ведьма» и «Джентльмен»? Я думаю, что **из всего** старого репертуара нет ничего менее подходящего и более вредного, чем мешански-обывательские, ярко антихудожественные, на выставку глупые макулатурные комедии скуки с моралью и эстетикой канареечной клетки.

Все это тем более справедливо, что труппа обнаруживает редкий для нашей сцены глубоко серьезный подход к делу и умение работать. Умение внешне создать чистый и слаженный, без шероховатостей, сценически грамотный спектакль у них несомненно есть. Тем жальче. Чуть ли не первый раз вы не слышите суфлера, пьесу ведет не он, реплика сама цепляется за реплику, как зубчатки – это одно многого стоит.

Бардин, игравший хама-джентльмена – бытовой игрой владеет ловко, бойко, уверенно. Его разговорная речь, чуть окрашенная купеческим выговором, в меру передает именно то, что нужно. Дурные и показательные привычки провинциального натурализма заставляют его непременно хлопнуть рукой по подметке, когда идет речь о ней, пересчитать по пальцам всякое перечисленное, изобразить руками круг при слове концентрируется и т.д., и т.п.

Вершинин играл Чечкова, купца старого закала, видящего попугайскую глупость своего племянника. Это было лучшее исполнение в пьесе – сочное, с юмором. Видно было, что артисту есть что сказать **по поводу** роли и он это хорошо и убедительно сказал: он уничтожил своего Чечкина.

Л.С. Выготский. **Власть тьмы.**

Первый спектакль для союзов сделал брешь в сумбатовско-трахтенберговском репертуаре: Толстой — Власть тьмы! Эта [sic] одна из прекраснейших русских драм. В ней, во всяком случае, **все** — от искусства и ничего от пошлости. По силе художественного обобщения, по яркости и смелости красок — эта крестьянская трагедия была и остается до сих пор не [sic] превзойденным образцом. В ней один герой — Правда, как говорил сам Толстой про другую свою вещь. Самая неподкрашенная неидеализованная, черная, но великая правда о мужике, который до сих пор на сцену и в литературу вводится или эпизодически в анекдоте, или обсахаренный. По какому-то молчаливому соглашению всех как-то установилось, что трагедия больших душевных движений и страстей, что героическая драма внутреннего порядка — это принадлежность Макбетов и Годуновых, т.е. царей и героев — фигур либо отвлеченных и условных, либо стоящих на высшей ступеньке культурной сложности. Но сделать мужика во всей его реальной сути носителем героического во внутренней драме, т.е. показать общечеловеческое и великое в бунте мужицких темных страстей — это опыт, еще литературой не испытанный.

Для постановки пьеса трудна необычайно именно этим небывалым соединением вернейшей крестьянской этнографии, золотой россыпи простонародной речи, сурового реализма с большой драмой внутреннего порядка шекспировой силы.

У нас в театральной традиции это совершенно из двух разных опер, из разных областей нашей отвердевшей техники и почти несоединимо: играть мужика — это одно, играть большую драму — это совершенно иное. Получается обычно засилие одной из этих двух половин. В частности играть крестьянский говор, мужицкую избу внутри, быт редко удается.

В постановке Бардина со всей тщательностью и серьезностью, которым нельзя отказать в решительном уважении и признании, была обставлена внешняя, этнографическая сторона. И все же получилось ложное впечатление подделки. Ливанская — сладостная, медоречивая отравительница Матрена — чуть не единственная, без принуждения и фальши сыгравшая верно внешний и внутренний облик этой темной души. Бардин играет искренно — поэтому даже если игра его не достигает нужной силы воздействия, она принимается, как грамотная и верная передача авторского текста, как сценическое чтение. Едва ли он актер на большие страсти и патетическое страдание. Бытовые нотки соблазняют его больше. Власть тьмы и рвущуюся из этой тьмы душу Никиты он показал бедно и не ярко, но передал верно.

Классические «тае» Акима, невыразимая частица крестьянской души, в которой говор[я]т века рабства, покорности, безволия и безмолвия, — пропали вовсе.

Л.С. Выготский. **Ревизор.**

Николай I, бывший на первом представлении гоголевской комедии, отозвался о ней так: «Ну и пьеса. Всем досталось, а больше всех мне». Нельзя точнее и лучше определить историческое и общественное значение этой бессмертной комедии. Когда городничий кричал в зал, заполненный тогдашними водителями России с императором во главе: Над чем смеетесь? Над собою смеетесь! – Это была брошенная в лицо разгадка комедии: вся николаевская, крепостнически-полицейская «немытая Россия» – была взята под ревизию – и «всем досталось» и т.д. Буря негодования против Гоголя – «он зажигатель! Он бунтовщик!» – сразу показала, что не фарс, не анекдот, не водевильные шалуны на сцене, как в утешение себе думали многие. И этим уже пьеса с революцией, неотменно в ее репертуаре.

Даже в посредственном исполнении, которое и было показано на спектакле, это в лучшем смысле поучительное и живое представление. В этом смысле надо приветствовать утверждение в нашем репертуаре уже второй классической пьесы. Но это полдела. Уже Белинский, современник Гоголя, писал, что «несправедливо было бы требовать от публики, чтобы она круглый год смотрела только «Горе от ума» или «Ревизора» и не желала бы видеть что-нибудь новое; нет – новость и резкоеобразие необходимы для существования театра. Без этого театр походит на призрак, а не на что-нибудь существующее в действительности». Вот попросить бы слова в репертуарном комитете и сказать вот этими фразами – а сколько десятков лет тому назад они произнесены в защиту живой современности.

Сыгран был Ревизор по старинке, по традиционным сценическим нотам, где предопределено заранее, где актеру чихнуть, кашлянуть, а где надо прямо сказ[а]ть, что это [он] делает – исполнительские² образцы превратились в труху от долгого и не всегда умелого употребления. Поэтому играя Ревизора, актеры всегда копируют, и от этого исполнение приобретает что-то ученическое, школьное в плохом смысле этого слова. Гоголь **гиперболист**, художник чрезвычайного, предельно-смешного, эстетик безобразного. Он вовсе не изобретатель средне-типического, рядового, шаблонного. Его лгун – сверхлгун, его дура – сверхдура. Вот этого патетического комизма, потрясающего смеха не было и не могло быть в школьном, гимназическом, насквозь внешнем спектакле.

Было же: добросовестная передача авторского текста, объяснительное чтение, с логическими интонациями, с разъясняющими жестами (монолог Осина и др.), с указательным пальцем. – Смотри сюда, с неторопливым затяжным темпом. В кожу роли, как требовал Щепкин, не влез никто – каждый с трудом уместился в своих не совсем гоголевских штанах и совсем негоголевском платье.

² NB: в оригинале были допущены ошибки—

МО сказать, что это делет испол-
ликие образцы превратились в труху от

Л.С. Выготский. **Вечерняя заря.**

Пьеса наивно революционна. В свое время, при Вильгельме, она для немецкого обывателя могла показаться ниспровержением основ. Накануне немецкого Октября она смешно повторяет зады, застрявши на первой букве революционной азбуки.

Острые пьесы направлено против классового гнета офицерства. Ее конечная мысль – большая и верная – унтер-офицер такой же человек, как и офицер. Но кастовая, сословная офицерская честь, психология юнкера и простого солдата показаны на такой серенькой драме мещанских столкновений, идей и представлений, что материал губит пьесу. При чем вся эта мещанская мешанина взята не под углом комедии, отвергающей этот мирок идей и всю эту бурю в стакане воды, а под углом драмы, ставящей зрителя в сочувственно положительные позиции.

Девушка пришла после вечерней зари к любимому лейтенанту. Теперь она опозорена навеки. «Вот та девушка», будут говорить все и указывать на нее пальцами. Отец, конечно, «лучше бы хотел, чтоб лежала под землей, чем позорила седую голову». Он пришел стреляться к оскорбителю офицеру, но между ними – юнкерская честь. Отец убивает тогда родную дочь и горькими слезами оплакивает классовое неравенство, 33 года (ах, эта почтенная немецкая хрестоматия – ровно тридцать лет и три года – ни на волос меньше!), медаль и еще многое.

Всерьез разыграть это – значит принимать молодцеватые позы, точно солдат всегда на смотру, без конца говорить на бравый тон, сентиментально-благородно играть оружием. Некоторое драматическое достоинство имеет только сцена суда, да и та вся построена на смешном и пыжашемся благородстве.

Спасти это можно или улыбкой, посмеявшись над смешным, или взять хрестоматийный текст за основу для пародии и так и сыграть.

- Из этого могла бы выйти очень хорошая картина, говаривал всегда один из русских живописцев, глядя на неудавшееся полотно: да вот видите, не вышла.

Вот и пьеса могла бы, но не вышла.

Л. Выготский. **Золотая клетка.**

Луначарский как-то в прошлом году, по поводу одного из пустейших московских спектаклей, защищал право нашего репертуара на откровенно легковесную, но веселую комедию и даже водевиль. Право советского гражданина на смех – несерьезный и без глубины – доказывал он – есть неотъемлемое и естественное после тяжелого напряжения в течение ряда лет, право, а потому он призывал не морщиться пуритански и аскетически на шутку, на комизм забавного, на сценический пустосмех. Можно поэтому радостно мириться с легкомыслием и шалостью, с чепухой и путаницей, если только они остроумны и смешны.

В таком плане и надо брать пустопорожную комедию, с которой ничего другого не взять. Но комедия, которая хочет быть зараз и фарсом, и комедией, и психологической драмой (как сами герои говорят про золотую клетку), оставляет впечатление потуг и претензий – невеселых и не острых.

В сущности эту историю об аристократе-журавле и купчихе-цапле, которые никак не могут полюбить сразу оба одновременно, надо было рассказать как анекдот, как комический пустячок. Комическое несоответствие сердец и укрощение строптивости любовной игрой – очень старый и обычный стержень таких пьес.

Вместо этого автор (а за ним актеры) – расшили такие узоры во вкусе Вербицкой из фешенебельно-аристократической психологии, что пьеса потеряла тон и стиль комедии. Герои все титулованные, светские у таких шикарных писателей, – тонкие аристократические ноздри графа нервно вздрогнули – и в таком стиле все. Острожский только одной буквой отличается от Островского, но его комедия быта и нравов написана совсем другим алфавитом.

И актеры, вместо того, чтобы комически поговорить о странностях любви (иного комедия не смыслит разговора), отодвинули эти забавные странности, а вперед вынесли быт, психологию. Отсутствие комедийного тона, несмешной, некомический склад каждой роли, неумение или нежелание шутить – вот что исказило спектакль при самой искренней и добросовестной передаче.

В главной роли (Ольферьевой) Игорева не нажала комедийной педали. Ее речь вся перенесена из драмы. Тот же нажим на звук, те же интонационные, голосовые курсивы, выделяющие отдельные слова подчеркнута – резко и как бы другим шрифтом, та же речь в разрядку – раздвинутыми, тоже чтоб подчеркнуть, звуками, замыкающимися скороговоркой, то же парадоксальное и нерусское ударение на частице не, – вообще не на логически и эмоционально центральных словах, а на максимально волевых. Все это мастерство, неожиданный и оригинальный склад сценической речи, многообещающий в пьесах большого напряжения, металлической силы и чеканного стиля, но главной черты комедийного жанра – произвольной легкости, текучести, воздушности фразы и тона здесь нет, а гробовой тон в предфинальной сцене звучит уже в резонерском объяснении курьезно.

Васильев (Проскуров) при бедной и скудной мимике натянуто томничающего затруднения, при использовании всего двух трех интонаций, вообще – оставался все время вне роли, вне пьесы, какое-то голое ампула любовника.

Норский (Проскуров отец) из старика-аристократа сделал опереточного Воляпука из «Сильвы». Вообще у него комизм сейчас переходит в опереточный тон и стиль. Эрина (Альцина) светскую кокетку и ветреницу обозначила комедийно, приблизительно и расплывчато, но верно.

Л.С. Выготский. **Королевский брадобрей.**

Все-таки, как будто, свежим ветром потянуло. Пьеса Луначарского после канареечно клеточного репертуара – это свежесть, она могла бы стать примечательным событием сезона. Правда, драматургия Луначарского не популярна. Нет в ней и той острой заразительности, которая волновала бы зрителя. Его драматургия, конечно, дилетантизм, но высокой литературной пробы. Пользуясь старой литературной формой драмы, Луначарский освещает ее как бы рентгеновым светом и делает видимыми ее внутренние пружины, ее социальные корни. Драма личных страстей занимает автора лишь в той мере, в какой она способна обнаружить, в своем столкновении с социальными силами, мощь и огромность этих последних.

Так и в этой пьесе. Король Крюэль с его преступной страстью к дочери интересуется автора, как точка равновесия в той системе средневекового социального гнета, которая из «интересов людей создает машину рабства». Личная страсть Крюэля уже не личная страсть. Она отзывается во всем социальном механизме. Церковь, дворянство, народ – все приходит в движение. Пока линия развития страсти идет в направлении общих интересов – и церковь, и дворянство готовы покрыть это неслыханное дело. Но вот линия пересекла другую линию чьих-то интересов – и бритвой цырюльника недовольные перерезали намыленную королевскую шею. Власть, казавшаяся ее носителю чем-то божественным, воплощением великой воли – разоблачена в своем ничтожестве и бессилии. Бритва брадобрея острее королевского меча, когда ею движет история.

Эти две линии – восходящая линия развития личной страсти, ослепления могуществом и властью, и вторая, нисходящая линия разоблачения ничтожества этой власти – идут параллельно, стройно и убедительно – красиво, доходя одновременно до высшей (низшей) точки в общем разрешении – катастрофе – срыве, носящей насмешливо-острый, прозаически-пошлый характер. Минус пьесы – это ее чрезмерная литературность, многоглаголие – проще, многословие, объяснительное чтение самими действующими лицами кратких лекций о себе и о смысле пьесы.

Ставить надо было пьесу именно с расчетом на эти рентгеновские лучи, чтобы высверлить сознательный смысл пьесы. Это требует и иных приемов игры. Между тем, такие решающие в этом смысле сцены, как совет магнатов и на паперти собора, – скорее способны затемнить, чем выявить дело. Бессильное, наивное, тусклое, безголосое, нелепо-нарядное собрание дворян не передавало ни на йоту того разбоя сильных, той шайки грабителей с атаманом-королем во главе, которая на угнетении работников полей и огородов строит свою жизнь.

А сцена у собора, где действует народ – наполовину – андреевские старухи из «Жизни человека» со свистящим шепотом, наполовину газово-кисейная феерия во время речи Доротеи.

Вообще, эта пьеса большой иронии была разыграна с ложным пафосом. Особенно губительным оказалось исполнение короля Вершининым. Этот хороший и многоопытный актер погубил исполнение. Это оплошность не одного только актера, но и режиссера. Какой-то комический распев речи, беспомощная читка стиха, злодейское, захлебывающееся рычание, нелепая поза – полубалет, полукабак, – безголосие. И потому удручающее угнетающее однообразие тона (кстати у большинства исполнителей) – ни на минуту не отступить от ложного пафоса. Так в Костроме лет шестьдесят тому назад Несчастливцевы разделявали под орех Шейлока с его кровожадной скупостью и рвали страсть в клочки. Но то бывало хоть с увлечением и темпераментом, а здесь – как

взрослые, увеселяя ребят, изображают собаку – бездарно, добросовестно, старательно – и плохо.

Долгов в роли брадобреля показал лучшее исполнение в спектакле. Это было сделано с мыслью, с умением. К сожалению, перегруженность роли мефистофельскими ухватками с украинской сцены, оперным бубенцом паяца-злодея – взяты не в верном направлении и не в верной позе. Тень короля, его собака, ничтожество, делающееся вдруг его господином, трусливая сила – все это требовало большей психологичности и стиля.

В спектакль надо срочно внести решительные коррективы – это могло бы спасти хороший и ценный спектакль в сезоне.

Л.С. Выготский. **Комедия двора.**

В пьесе есть такой момент – в самом финале: во время заседания совета министров, разрешающего семейно-спальные дела королевы, сообщают о революции; все приседают в ужасе, но премьер предусмотрительно запасся красными ленточками – он советует экс-королям и товарищам министрам «нацепить бантики» и с «да здравствует революция» идти к народу.

Вся пьеса в целом напоминает этот момент: это самый обыкновенный фарс с красным бантиком. То, что все эти постельные приключения случаются с коронованными особами, то, что в конце докладывают о революции, не делает еще пьесы сатирой на двор.

Правда, и в красном бантике есть своя, очень небольшая, но все-таки цена. По известному выражению, «лицемерие есть та дань, которую пороки платят добродетели». Так, и красный бантик есть та дань, которую пошлость платит революции. Это заставляет притворяться; это дает, если не верный смысл, то верный адрес смеху, направляет его в цель.

В такой безмузыкальной оперетке отталкивают, в конце концов, не нескромности речи и ситуации. Большим произведениям разрешено же большое бесстыдство. Нестрашна и нескромность сама по себе. Но когда она ни к чему сдобрена пошловатой вульгарностью и не остра? Все это было бы смешно, когда бы не было так глупо.

И все же это был полуживой спектакль. Что-то переносилось через рампу, доходило до зрителя и смешило. В зале смеялись. Забавны были карикатурные министры с их нечленораздельным, полусобачьим рычаньем во время совещания, забавен нелепый премьер (Вершинин) с его преувеличенно-глупым шагом в присядку, опереточный полусарлатан-полукороль (Норский). Симпатичное и чистое впечатление оставляет исполнение Эриной королевы Анны (да и других ролей). Она, правда, мало играет сценический образ роли, но при звучной и хорошей речи она с некоторой внутренней грацией и сдержанностью обошла пошловатые и рискованные места.

С такой опереточной игры в драме большего и не спросишь. Хуже было, когда вдруг вклинивались в спектакль целые куски игры всерьез.

И жаль, что выбор пьесы рассчитан на неумный и ничего не стоящий смех – курам на смех. Все эти вольности лубочной сцены можно было бы легко простить, если бы не крупницы сатиры потонули в фарсовой щекотке, а веселым смехом засмеялась бы комедия.

Л.С. Выготский. **Королева и женщина.**

Драмы Гюго принадлежат театру романтическому. Но самый романтизм французский, и у Гюго, в частности, следует строго отмечать от обычного смысла этого слова. Если романтизму присуща оторванность от земли, устремление в мир мечты, мистическое проникновение в нечто невыразимое, то пафос Гюго определяется как раз обратными чертами – это верность природе и жизни, вплоть до политической и социальной тенденции, героизация самых элементарных движений души, бросающиеся в глаза, подчеркнутые эффекты и образы – грубые и не бесплотные настолько, что их можно пощупать.

Его романтизм особенный – в мелодраматических эффектах, в патетической декламации, в бенгальском огне, в поэтизации действительности. Как дикари и дети, он любит яркое, пестрое и громкое. Описание обыденного, поучает он, является ошибкой поэтов, страдающих близорукостью и одышкой. Главнейшим принципом своих драм он считает соединение возвышенного и гротескного (причудливого, отталкивающего, отвратительного), потому что от великого до смешного только один шаг, – и все драмы его разыгрываются именно на этом ограниченном пространстве в один шаг. К великому в них тяготеет пафос – напряжение большого чувства, сила образов и движений, «превращающая слабое мерцанье и яркий свет, а свет – в пламя». К смешному тяготеет – риторика, напыщенные фразы, общие места, цветы ученического красноречия, эффекты мелодрамы.

В нашем переходном репертуаре многие выдвигают мелодраму на первое место – за ее большой размах, за простоту переживания, и это мнение получило неожиданное подкрепление на одном из виденных мной представлений этой пьесы. Перед финалом, когда зритель остается в неизвестности, чья совершилась казнь за сценой – рабочего-героя или вельможи-проходимца, мелодрама натянула все струны в зале. Появление рабочего было встречено аплодисментами и даже возгласами: «Правильно»: аплодировали не актеру, игравшему роль, одобряли не действующее лицо – а обрадовались мелодраме, которая верно угадала желания зрителей. Такие (вообще, нередкие) в театре переживания свидетельствуют с несомненностью, что выстрел попал в цель, пьеса дошла до зрителя. А для театра это страшно много.

К сожалению, очень неудачная и комическая сцена дуэта двух женщин перед этим срывает напряжение момента. Да и вообще, если что мешает все же поздравить артистов с успехом, так это недостаточно мелодраматическая игра. Играть это надо так же громкозвучно, преувеличенно, подчеркнуто и с таким же размахом, как и написано. Злодей – так уж сам дьявол, герой – так чтоб блестело от героизма и т.д.

В лице Игоровой, исполнявшей роль Марии, я уже писал, театр имеет своеобразное и интересное артистическое дарование. Она комкает и рвет фразу и мало заботится о красивой интонации. У провинциальной героини обычно речь сбрызнута парфюмерией, припудрена и завита в кудряшки интонаций – это годится для передачи Ге. Искусство нашей эпохи ценит прежде всего сильное и мужественное. Воление, как акт души, печать насилия над словом, волевой напор, активное мастерство – очень легко подметить, как основной тон ее игры. К беде, она охотно связывает это с внешним предлогом – как средство передать королеву. Женщину передает она иначе – ближе к шаблону. Ее стиль – противоположность сентиментальному эстетизму.

Л.С. Выготский. **Слесарь и канцлер.**

По материалу, из которого построена эта пьеса Луначарского, она стоит едва ли не ближе всех к революции, но по всей сумме своих достоинств она занимает в нашем переходном репертуаре более чем скромное место. На ней оправдываются слова Троцкого, что о мелочной лавке поэт может писать так, что в каждой строке будет биться пульс самой живой современности, и наоборот, самая революционная тема, **как предмет искусства**, может быть воспринята и разработана всецело в плане дореволюционной психики. В пьесе изображена наша эпоха и события наших лет: мировая война, поражение, революция, крах монархии, керенщина и меньшевизм, коммунистическая революция, эмиграция и бывшие люди. Но **как создание театра**, все это разрешено в самом немонументальном нестрогом стиле, – вернее в нарочито дилетантском смешении самых разных стилей – ближе всего к легкому зрелищному жанру обозрения с богатыми элементами мелодрамы, водевиля, фельетона, сатиры, комедии и чего еще. Автор совершенно намеренно скользит по поверхности, ищет простейшего и самого доступного смысла, переводя великую тему на самый легкий жаргон сцены, всецело принадлежащий прошлому театру, как и вся пьеса – по общему, кажется, признанию.

Поэтому не ищите в пьесе ни психологии, ни социологии, ни быта, ни трагического конфликта – это полусерьезное, праздничное представление, легкое зрелище, полшутка-полуплакат, но шутка на злобу дня, но плакат на революционную тему.

Внести эту злободневность и революционную тему в постановку надо было. В фигуре Франк Фрея (Долгов), незадачливого президента от рабочих, социалиста-шарлатана, было что-то от Керенского: стремительная экспрессия речи, истерическая порывистость движения, чуть-чуть грим, но и это все было нерешительно и не до конца, а к концу и растеряно вовсе. В остальном актеры были увлечены очень схематической и условной Норландией и играли вне времени и пространства. Менее всего зритель мог сблизить происходившее на сцене с происходившим в жизни.

Затем ужасающее смешение стилей в игре, в котором отчасти повинна сама пьеса: то играли как водевиль, оперетку, почти фарс (последний акт), то как мелодраму (вся фигура канцлера), то как самую заправскую драму (любовник в должности Лео, драматическая Лара). Такое смешение тона, жанра: то флейта слышится, то будто фортепиано.

В постановке пьеса явно распадается на куски: 1) основная мелодрама – личная история канцлера и слесаря, 2) комедия военных нравов буржуазии – мистика, порнография, спиритизм, 3) политический памфлет – карикатура против экс-королей и экс-президентов и пр. Вот по таким кускам и надо было распределить сферу влияния каждого стиля.

Вместо этого комедия нравов была не в меру огрублена и представлена неубедительно; политический памфлет сведен на оперетку.

Проще говоря: в мелодраме не хватало одушевления, страсти, силы, а в сатире – яду и соли. Какая-то привычно-бытовая, средне комнатная настройка каждой роли, которая сказывается везде почти и говорит о трудности для бытового актера выйти из рамок быта в другой стиль. «Никогда сюртук не осквернял моего тела на сцене», с гордостью говорил один из великих актеров не бытового, большого, приподнятого стиля, имея в виду средне житейский размер чувств и бытовой склад роли – он играл всегда в условном костюме. Наоборот, наши актеры никогда почти внутренне не вылезали из пиджака – в том же смысле. В конце концов, привычка к пиджаку – в речи, в тоне, в жесте – истинная причина бесстильности вещей другого духа и покроя.

Л.С. Выготский. **Стакан воды.**

Комедия о том, как три женщины перецарапались из-за миловидного прапорщика: королева, герцогиня и бедная девушка. Настоящая буря в стакане воды. Не ищите в ней сатиры на королей, ни прославления земной любви, приводящей к одному знаменателю корону или диадему и простой платочек, если они покрывают женскую голову. Все это слишком тяжеловесно для французской комедии, для пьесы Скриба, которая прежде всего хочет быть легкой и свободной от всякого груза смысла или чувства.

Правда, автор нет-нет да и направит вдруг указательным перстом внимание зрителя сквозь всю эту милую чепуху и скажет: вот отчего зависят судьбы Англии, когда на сцене решается трагический вопрос быть или не быть какому-нибудь любовному свиданию. Но право же, указательный палец больше всего нужен там, где без него трудно что-нибудь отыскать.

Но простим пьесе ее легкомыслие и умение всю жизнь уместить в стакане воды. Она хорошо, ,

Л.С. Выготский. **Когда заговорит сердце.**

Когда заговорит сердце – молодая маркиза предпочтет нищего и незнатного секретаря виконтам и баронам. Чего проще. На такой сословной, «классовой» борьбе заговорившего сердца с высоко аристократическим укладом жизни можно, как на классной доске, показать и титулованных дельцов, и финансовый брак и вычертить простые и нехитрые чертежи любовной игры, неотразимые, как геометрия, но спутанные биржевыми махинациями, светскими приличиями и пр. Вот и вся схема игры на две части: заговорившее сердце и опутавшая паутина.

Вот эту паутину изображают у нас на сцене обычно с каким-то подобострастием, что ли. Эта коллективная картина быта – обычно разыграна и обставлена с максимумом доступного нам шика и со вкусом гостиней «первоклассного» фотографа. Также избраны позы и «сделайте, пожалуйста, приятное лицо». Колонны под мрамор с жилками, опять колонны, иногда шесть-восемь колонн разом, если пошикарнее.

Обстановка наша, правда, ушла от нестерпимых, грязновато-серых, кривых и подержанных павильонов. Это плюс.

Общее устремление современного театра направлено сейчас на замену живописных и тряпичных декораций трехмерной, выпуклой архитектурой, которая одна может быть настоящей средой трехмерного играющего человеческого тела. Рисованные картинки заменить постройкой. В связи с этим меняется и самый принцип сцены. Прежде она поднималась натуралистически, как место действия – лес, море, комната – и старалась возможно больше на него походить.

В нынешнем театре она – только условная площадка для игры актера, среда для его действия. Она не изображает ни комнаты, ни леса. Она только сцена для данной пьесы и строится так, как велит стиль и дух пьесы, а не образец или модель леса, моря, и пр.

В этих двух идеях – архитектурности и условности сценической площадки – заключено много освобождающей правды. Наша сцена как будто в намеках усваивает себе и ту, и другую. Первую в явном преобладании постройкой над плоскими стенами, потолком и пр. Вторую – в сукнах, в отсутствии павильонов, в том, что сцена убрана условно.

Но надо сказать прямо: обставляется сцена по рецепту и вкусу мещанской обстановочки, канареечной красоты. Кто не согласится, что из пьесы в пьесу она навязчиво паточна, слащаво конфетна, как картинка с коробки из под самой дамской пудры, всегда одинакова. Что-то плоское, подавляюще скучное есть в таком убранстве. На такой сцене не может быть ни весело, ни грустно – только зевотно.

И это не только обстановка. Все, что передает внешность жизни, манер, уклада, быта, все, что назвал я здесь паутиной – в том же духе и плане открыточного эстетства, пасхального ангелочка. Мне кажется это подавляет и внутреннюю игру актера – не потому ли они ходят иногда, как автоматы, и пьеса идет, как невеселый и разученный урок. Без изюминки – говорит про спектакли кое-кто в фойе. И мне думается, что при несомненном спасибо, которое следует актерам за вышколенность, за эту вежливость с зрителем, им надо сказать и то, что одним приличием играть нельзя.

О том, как играют у нас не быт, не паутину, а заговорившее сердце – в другой раз. Здесь только два слова об отрадных струйках юмора и смеха в этом спектакле. Эрина (Елена) предстала почти комедийной актрисой. Я сказал бы, что она была на пороге комедии. Легкая, но смелая (чуть не до взвизга) и непринужденная речь. Если она не справилась с психологическим рисунком роли – так долго молчавшее черствое сердце

вдруг полюбило с грозой, со злобой, с болью – то с простым, ближайшим смыслом ее она была в ладу все время.

Долгов, играл Парэн, афериста и пройдоху, был за порогом комедии – по приемам игры уже в водевиле и фарсе. Это не в хулу, это было смешно, карикатурно, живо, во всяком случае не деревянно и игра.

Такая же игра возможна и в обстановке, чтоб лица актеров «вписывались в декорации»: она может быть комической и зловещей, шутливой и негодующей, насмешливой и лирической – вообще она должна научиться вместе с актером играть пьесу. Мертвых вещей, пошлых интерьеров (гостиных, спален), «красивой» обстановки на сцене не надо.

Л.С. Выготский. **Благодать.**

Всякий раз, как я смотрю на сцене Игореву, мне делается жаль ее несомненного, оригинального и свежего дарования, которое так приметно для всякого глаза вянет и тускнеет в дешевой и подозрительной, выпадающей на ее долю работе. Ее роли всегда почти проигрышные для актрисы. А она владеет почти всем, чтоб выигрывать сценические партии.

Вот она в неумной благодати – сдержанная, почти скомканная женщина, такая строгая, сухая, внушительная, сильная – неужели это она сегодня опять будет в сотый раз этим важным тоном и общей врезывающейся, острой как нож, манерой рассказывать о том, какая благодать изменять мужу с важным сановником, самим предводителем дворянства, у любовника выпрашивать для мужа чины и ордена, всю жизнь, а главное всю пьесу, все 4 акта только об этом? Да, опять.

Есть большие страсти и значительные слова – они не для нашего репертуара. Он весь от узкой полосы реакции когда с восторгом копались в мелких гнойниках гнусного быта. Но есть и мелкие страстишки, ничтожные передрыги жизни, каверзы, романчики – это и приходится играть, этим жить на сцене, этому отдавать силы и дарование, этим кормить зрителя. Если про любовь в наших пьесах вы спросите по Маяковскому –

Какая –

Большая –

Или крошечная.

вы можете быть уверены, что крошечная, одна из «миллиона миллионов маленьких грязных любят».

Пьеса, по поводу которой пишу, иначе называется – Ее черновая работа. И все роли этой артистки напоминают ее черновую работу. В ней грязновато, перечеркнуто, не дописано, нужно подправить, а главное, незаконченно благодать ее дарования идет на черновую работу ее ролей. Пустота и ничтожество роли убивают его. Прежде всего нет у нее рисунка роли, как целого. Как есть поэты одного куплета, одной строфы, даже одного стиха, умеющие создать только мелкую единицу, одну фразу, а не целое стихотворение или поэму, так есть актеры одного акта, одной сцены, даже одной реплики. Игорева – мастерица одной сцены. Это у нее сделано крепко. Но соединить сцену со сценой в акт, акты в роль – этого у нее нет, и раньше всего потому, что у нее нет роли или вернее есть всегда таковое расхождение между стилем ее игры и заданием роли.

Ее игра – лаконическая, сжатая, кроткая, сильная, резкая. У нее нет почти игры лица. Плавный жест, округлые, закругленные, мягкие линии и тона ей неизвестны. Она художница острых углов, изломов, ее роль всегда ломаная линия, как речь. Но в ее игре нет ни пудры, ни мармеладу. Что-то отвечает в ее игре мужественному, жесткому, сильному духу современного искусства. Мне кажется, что и темперамента, как известного сценического волнения, лирики, полутонов, всякой дымки и душевного тумана нет у нее. Пятна и расплывчатое, неопределенное и смутное не в ее правилах. Но она играет зло, четко и сухо; не мажет кисточкой и жирной тушью, не вышивает мягкой ниткой, а вычерчивает иглой или режет как по дереву гравюру. Во всяком случае на ее ролях есть этот знак – нажим воли и грубоватая твердость руки.

Провинциальной артистке своеобразие – почти крест. Но даже в передаче мелкой и жирной тушью, не вышивает мягкой и суровой, какой-то раскольничьей силой.

Напротив, для общей подготовки в трехдневной горячечной работе такая бытовая пьеса оказывается наиболее по зубам труппе. И все эти фигуры мелких чиновников и чиновниц, теток их и матерей, и жен, и кухарок сыграны неплохо и нескучно. Всегдашняя

беда: никак не оттенено в игре, а напротив затушевано, что это пошлый чад жизни. Уморительно смешно играет долговязую глупость в образе Пятибрата Вершинин.

Л.С. Выготский. **Нечаянная радость.**

Пьеса называется Нечаянная доблесть, но спектакль был, как нечаянная радость. Мне думается, что это лучшая постановка за сезон и вообще первый вполне хороший спектакль. Не сомневаюсь, что он именно и будет тем гвоздем сезона, который сосредоточит на себе внимание и любовь зрителя.

Были, конечно, раньше исполнения отдельных ролей гораздо большей ценности, были и пьесы лучше. Но в целом, такого веселого, хорошего и радостного спектакля не было. Артисты и режиссер «нашли» пьесу и нужные ей средства сценической выразительности.

Пьеса Юрьина (и по признанию левифронтной печати) безусловно одна из наиболее живых и легких постановок Московского Малого театра и прекрасный материал для актера. Нашему репертуару близка она не только яркой, сочной, лубочной трактовкой полуплощадного фарса, не только выстрелом по обывательской тупости. Наша сцена тоскует о трагедии истинного героизма, но и о фарсе ложного, дутого героизма, лопающегося как мыльный пузырь. Героическое и смешное равно нужны нам.

Есть лавровый лист, которым увенчивают героя, и есть лавровый лист, который кладут в суп. Вот об этом последнем лавре, увенчавшем жалкое ничтожество, каракатицу, моллюска, честного бургера, прославленного ошибочной газетной заметкой и попавшего в национальные герои, и рассказывает пьеса. Ее сатира не кусает до крови, не вьедается в тело до костей, но весело смеется над тем, как делается история и великие люди в обывательском сознании.

Постановка очень верно разрешена в плане анекдота. Бургерский дворник и игрушечные горы I и II актов, анекдотическая избушка III дают ту шуточную Африку, которая и нужна. Обстановка играет, шутит. Такая же Африка, в гримах, в костюмах чуть-чуть переборщили.

Игра такая же. Все «вольности лубочной сцены», изрядная порция балагана – в хорошем смысле этого слова. Заразительно смешно и весело. Спектакль непрерывного, здорового и умно направленного смеха.

Это было настоящее торжество Долгова, игравшего Ван-Гутена, лже-героя. Великолепная нелепость, соль грубоватой шутки, дерзкая и острая веселость, задорный смех гаера, поэзия скоморошеского коленца, неподдельное шутовство помогли ему создать восхитительного дурачка, абсолютное ничтожество.

Но что поражает в замысле Долгова – это сила и смелость его комизма. Тема о дураке сценически исчерпана им до дна. Глупее быть нельзя, ничтожнее быть некуда. Если бы само ничтожество приняло человеческий облик, оно попросило бы Долгова одолжить клетчатые штаны и улыбку Ван-Гутена. Дурак доведен до предела. Ничтожество возведено в колоссальную степень. Это какая-то сияющая глупость, сверкающая нелепость, блистательный мыльный пузырь, раздувшееся, героическое ничтожество, человеческая дурость самой чистой воды.

Чуть мельчит эту шутку легкая примесь водевильной чепухи в игре: шляпка старой чиновницы и бантик под подбородком, присюсюкивающие нотки в речи и проч. Не вяжется и один акт с другим. В III он невероятно спокоен – где же гомерический трус? – неубедительно пронырлив и ловок – где же потрясающий дурак?

Вообще, в III акте смеялись больше на сцене, чем в зале. Надо сказать это, хотя и не хочется говорить злые слова. Слишком расшутили III акт и о петле на шею говорили как о плитке шоколаду. Слишком много крика, неразборчивого галдежа в I акте; нельзя же начинать сразу с самых высоких нот. Вообще мне думается, что спектакль нуждается в

корректуре – и в отдельных ролях и общем ходе пьесы. Публика редко учитывает, что постановка в провинции создается не на репетициях (их всего четыре-пять), а на самих спектаклях неизбежно сырых вначале. Игра с четырех репетиций это почти импровизация.

Тем значительнее удача актеров. Если исключить несколько неприемлемых фигур, кое-какие частности (опять распев из Брадобрея у Вершинина – более приемлемый в анекдоте, но и здесь лишний) – все играли хорошо, потому что весело, смешно, в стиле и плане пьесы.

Если бы оттенить эту шутку, ввести серьезную струю в игру – пьеса выиграла бы и обнаружила, что она нечто большее, чем водевиль. Тогда смех и шутка войдут в берега, крик притушится, суета уляжется – и крупчатая, крепкая соль почувствуется сильней и светлей.

Л.В. О Демьяне Бедном – мужике вредном.

Настоящее его имя – Ефим Алексеевич Придворов, но кто же не знает Демьяна Бедного? Его популярность в широчайшей читательской массе не знает себе примера. Он один. Но о нем говорят и пишут редко, мало, неохотно. Точно не замечают. И правда, он несет черную, трудную, ежедневную литературную работу. Ничего праздничного, для развлечения у него нет. Его и поэтом настоящим многие не считают, а фельетонистом, газетным писакой только. Только в последнее время начинают приглядываться и замечают, что этот мужик вредный – огромный, своеобразный поэт.

Его своеобразие в том, что он не умеет и не хочет делить поэзию и жизнь. Он ни одной строки не написал так себе, или для себя, или потому, что она показалась красивой. Искусства для искусства он не знает. Его слово – всегда его дело. Если вы хотите найти истинную оценку и определение его таланта, не читайте критику, но заглядывайте в журнал – приказ Реввоенсовета Республики от 22 апреля 1923 года, № 279, подписанный Троцким, и постановление ВЦИК, подписанное Калининным, – вот его критика. Не правда ли, немножко странные и неожиданные инстанции для оценки литературы. Как будто бы не по подсудности, как говорят юристы. «Которые дела мировому неподсудные», – говорит грамотей-урядник Пришибеев.

А вот оказывается – подсудны. Литературные дела подсудны им – и РВСР, и ВЦИК, потому что литература Бедного – это сама жизнь, борьба – и кому-то другому судить об успехе и удачах этой борьбы.

Метким стрелком по врагам трудящихся, доблестным кавалеристом слова – называет его приказ. И правда: он столько же поэт, сколько красноармеец. Он вооружил Красную армию героизмом, сознанием правоты своего дела.

И это оружие было острое и отточенное. Оно делало свое дело. В стан белых оно вносило разложение и прояснение ума обманутых и темных масс. Начитавшись Бедного – перейти к красным – это было, было, как исторический факт в белых армиях. И недаром белые создавали одного за другим своих лже-Демьянов, поносивших жидов и большевиков. Они знали, что он умеет говорить с массами и его именем хотели прикрыть свои речи, чтоб они дошли до сознания и ума. А сколько собрано и уже рассказано в печати случаев, когда бойцы Красной армии шли охотнее в бой, воодушевлялись и выпрямлялись душой, послушавши его простых, как деревня, мужицких слов.

Вот маленький пример его влияния и веры в его влияние. В Петербурге стоит на площади памятник царю Александру III, поставленный до революции. Снять царский памятник, поставленный в прославление монархии? Нет. Петербург решает иначе. Он прибавляет к памятнику четыре строки Демьяна Бедного – и **памятник становится пугалом.**

ПУГАЛО

Мой сын и мой отец при жизни казнены,
А я пожал удел посмертного бесславья:
Торчу здесь пугалом чугунным для страны,
Навеки сбросившей ярмо самодержавья.

И уже памятник влияет на чувства и ум проходящих так, как надо, как хочет Демьян Бедный.

Сам Д.Б. родом из крестьян, родился и провел детство в деревне Херсонской губернии. Отец был рабочим на заводе в городе, мать крестьянствовала в селе. Демьян

жил годами и с отцом, и с матерью. Вот, вероятно, что помогло ему сделаться одинаково своим поэтом и для рабочих, и для крестьян. Эти две стихии в революции, две разные психологии обычно представлены очень разными и непохожими поэтами. Но Д.Б. слил в своем голосе и ту, и другую. Потом школа, аттестат зрелости. Петербургский университет – все еще вне революционного движения.

Но вот в страшные годы реакции Д.Б. становится деятельнейшим сотрудником большевистской печати. По цензурным условиям газета часто меняет свое имя и редактора, – но по подписи Д.Б. читатели признают, что это своя газета, именно **та**. С начала революции и до сегодняшнего дня он бессменно и без отдыха стоит на посту. Все события – от международных и до самых мелких непорядков и неустройств нашей жизни – вызывают живейший отклик его.

В его стихах не меньше, чем в передовицах газет и агитационных речах, вычитывают массы истинный смысл событий.

Вот ему пишут:

«Пропиши нам про его, товарищ Демьян, нам просто пишут, и товарищ Коллонтай писала тоже, да мы не можем понять. А как ты напишешь, так мы понимаем, потому выговор у тебя приятный».

Или еще:

«Усю ночь, дорогой товарищ, я изучал редакцию вашего остроумия и теперь уже знаю наизусть».

Так что дело не только в простоте и доступности, но именно в художественной силе, в умении влиять на чувства, заражать своим волнением. Дело в приятном выговоре, в редакции остроумия, которое только передаточный механизм революционных идей в массы.

Темы Демьяна?

Если вы заглянете в комплект газет или в памяти переберете все важные и мелкие события, которыми мы жили за эти годы, вы получите точный каталог его тем. Он сам называет себя сторожевым псом наших темных углов.

И прав, кто скажет мне в укор,
Что я сплошную красною краской
Пишу и небо, и забор.

И этот **барабанный** поэт, взявший вместо лиры барабан, чтобы придать единство и дать такт и ритм движению масс, не боится разговаривать с массой на самые скользкие темы.

Не жидовская ли и порода
Нынче силу забрала...
Троцкий? Это жид патлатый!
Но его на всех местах
Первый жид, – но жид **богатый**
Разопнет на трех крестах.

«В вашем лице поэзия так ярко связала свои судьбы с судьбами человечества, борющегося за свое освобождение, и из творчества для немногих избранных стала творчеством для масс», – писал ему **ВЦИК**.

Л.В. Большой народный писатель. К юбилею Серафимовича.

У Гаршина есть рассказ о двух художниках. Один – пейзажист, добрый и невинный, как сам пейзаж. Он «пишет, что видит: увидит реку – и пишет реку, увидит болото с осокой – и пишет болото с осокой. Зачем ему эта река и это болото – он никогда не задумывался». Скорее всего это для него только повод наложить на холст веселенькие и легкие краски, нарисовать красивый вид. Вот вся его поэзия: «Майское утро. Чуть колышется вода в пруде... ивы... восток разгорается... мелкие облачка окрасились в розовый цвет. Женская фигурка идет...» Это искусство «настраивает человека на тихую кроткую задумчивость, смягчает душу».

Другой написал «Глухаря». Глухари – это рабочие, которые часто глохнут от своей тяжелой и страшной, адской работы: человек садится в котел и держит заклепку изнутри клещами, что есть силы напирая на них грудью, а снаружи мастер колотит по заклепке молотом. Рабочий выносит год-два, а потом ни на что не годен. «Извольте-ка целый день выносить грудью удары здоровенного молота по груди, да еще в котле, в духоте, согнувшись в три погибели». Первый художник не понимает, как можно выбрать такой сюжет. «Что за поэзия в грязи? Где здесь красота, гармония, изящное?» Но сам автор знает, что его картина действует. Смотришь и не можешь оторваться, **чувствуешь за эту измученную фигуру**. «Ударь их в сердце, лиши их сна, убей их спокойствие».

Вот два разных искусства. Одно украшает стены богатых гостиных, создает уют и смягчает душу невинными сюжетами. А другое звучит как удары молота, лишает сна, заставляет чувствовать за глухаря. Этот спор не кончен и теперь еще. Большинство художников второго рода, те, что писали глухарей, а не розы, очень часто уходили от искусства в жизнь, в работу – слишком близко такое искусство к жизни. Так герой этого рассказа уходит в учительскую семинарию – быть народным учителем кажется ему достойнее, чем быть художником.

Но все-таки не все уходили в учительские семинарии, не все отказывались от искусства. Некоторые продолжали писать и на холсте и в книгах глухарей и пугать и бить, как молотом. Таких было немного.

Такой художник-писатель – **А.С. Серафимович**. В этом году исполняется **60 лет со дня его рождения и 35 лет его литературно-общественной деятельности**. Группа пролетарских поэтов «Кузница» недавно письмом в газеты обратилась ко всем литературным и общественным организациям с призывом откликнуться на этот прекрасный юбилей.

Имя Серафимовича, писали поэты, должно прозвучать, как **имя большого народного писателя**, как героя труда. И в самом деле, Серафимович заслужил это имя. Плоть от плоти и кровь от крови трудового народа, он и в жизни, и в писаниях все время был органически связан, слит с его думами, его печалью и радостями.

Настоящее его имя – Попов. Родился он в 1863 году в Донщине. Ребенком еще узнал он – сын казака – и ширь русской степи, и ужас русской жизни. Ужасы военщины – впечатления его «золотого детства». Отец его был на смерть запорот розгами. В юности принимает он участие в создании революционных кружков и с самых первых шагов организованного рабочего движения идет нога в ногу с ним. За воззвание о покушении на царя Александра III ссылают его на берег Ледовитого океана. Здесь сходитесь он с отцом русской стачки, Моисеенко, который помогает окончательно сформироваться пролетарскому и революционному миропониманию Серафимовича. По окончании ссылки попадает он снова на Дон – под надзор полиции. Здесь знакомится он близко с бытом и жизнью шахтеров, рисует ее в своих рассказах и определяется как художник рабочего

быта. Его всегдашняя и неизменная, единственная его тема, которой он верен, как рыцарь – это труд, его обстановка, его напряжение, его борьба с капиталом, его поражения и победы. 1905 год вызвал в его творчестве ряд рассказов, зарисовывающих яркие, праздничные и будничные, серые минуты революции («Живая тюрьма», «На Пресне» и др.). Во время войны и в революцию, с самого ее начала, Серафимович ни одной нотой не дал повода усумниться, с кем он и на чьей стороне.

Пишет он и сейчас, шестидесятилетним стариком, и еще в этом году вышел один из самых свежих, лучших и широких его романов, рисующий зарождение капиталистического города в степи опять со стороны интересующих его глухарей-рабочих.

Серафимович пользуется большой и широкой известностью в народных массах, у простого читателя. В тысячах дешевых изданий, в копеечной книжке растекался он по России, и простой читатель давно признал его, как сейчас молодые пролетарские поэты, родным писателем. Но в большой литературе, в верхах Серафимовича замалчивали и издатели, и «товарищи-писатели». Во-первых, по личному складу жизни стоял он особняком и в декадентской литературе, и в той, что пришла ей на смену. Это был чужой и чуждый ей человек. Да и по темам, по писательской манере это был суровый и последовательный художник глухарей, а эта тяжелая поэзия без изящества, красоты и гармонии была не по вкусу и не в моде. Этот разлад, расхождение с «маститыми писателями» окружили Серафимовича стеной молчания и непризнания; печатало его горьковское «Знание». В самом начале революции исключили его из среды писателей и из одного книгоиздательства – «за измену», за то, что он пошел работать к большевикам.

Серафимович – последовательный и трезвый реалист. Он пишет так, как видит, а видит так, как есть. Поэтому его страницы всегда правдивы. Той слащавости, которая подмочила изрядно даже горьковскую «Мать» и которая обычно сказывается при изображении ужасов рабочего быта, – чужда ему. «Эпопейной монументальностью» называет письмо «Кузницы» его спокойную, медленную, внушительную и крепкую манеру класть краски. В большом романе, как в газетном рассказе, он одинаково верен и своей теме, и своей манере. Он верит вместе с Некрасовым, что стыдно писать о другом, что

Еще стыдней в годину горя
Красу полей, долин и моря
И ласку милой воспевать.

Но это спокойствие с гневом и с солью. Юмор Серафимовича – хохлацкий, насмешливый и недобрый. Вот он рассказывает о сходе, на котором помещица убеждает крестьян, что сад принадлежит ей, а после революции ей яблочка не оставили покушать. И старики, посмеиваясь в бороду, напомнили старенькой, как дед ее потрудился над садом – сам порол крепостных плетью, когда те сажали яблоки.

Или вот недавно в «Правде» напечатан его прекрасный революционный портрет – в полстраницы весь – нового, советского судьи, который в бумагах и слабоват, но судит правильно своим крепким и здоровым умом, и хоть с трудом выводит заскорузлой рукой приговор, но решает по правде.

Таков путь этого большого народного писателя. Ныне он заслужил не двухкопеечной книжки для своих сочинений, а издания полного собрания его творений. Об этом и пишет «Кузница». Нет ничего проще, доступнее и понятнее его простого и немудреного языка – это проложит дорогу его книгам в народную толщу, в рабочую массу, в гущу того нового читателя, который теперь только подбирается и присматривается к книге, как бы это ее хватнуть.

Л.В. О белорусской литературе.

У Короленка в его истории о слепом музыканте есть поучительный рассказ о необычайном состязании прекрасного венского пианино и простой деревянной украинской дудки. Задумчиво-грустные напевы чудесной дудки поразили душу слепого мальчика. Мать его, ревнуя душу сына к мужику дударю, выписала пианино. Но «венскому инструменту оказалось не по силам бороться с куском украинской вербы. Правда, у венского пианино были могучие средства: дорогое дерево, превосходные струны, отличная работа венского мастера, богатство обширного регистра. Зато и у украинской дудки нашлись свои союзники, так как она была у себя дома, среди родственной украинской природы... Ее ласкало украинское солнце, которое согревало и ее хозяина, тот же обдавал ее украинский ветер. ... Его учила несложным напевам эта природа, шум ее леса, тихий шепот степной травы, задумчивая, родная, старинная песня, которую он слышал еще над своей детской колыбелью». И милостивая панна, хотя ее тонкие пальцы были быстрее и гибче, мелодия, которую она играла, была сложнее и богаче, должна была признать, что ее победил простой конюх с его глупой свистелкой. Она убедилась скоро, что в дудке есть настоящая поэзия. «Да, – думала она, про себя, побежденная и завоеванная в свою очередь, – тут есть какое-то совсем особенное, истинное чувство... чарующая поэзия, которую не выучишь по нотам».

Эта история приходит мне на ум всякий раз, как я думаю о белорусской литературе и лучше и иначе я не умею объяснить ее значение и смысл, как напомнивши про эту дудку и именно этими словами: тут есть какое-то совсем особенное, истинное чувство ... чарующая поэзия, которую не выучишь по нотам. Что белорусская литература в теперешнем ее виде бедна, как дудка перед венским роялем, в сравнении с литературой Пушкина или Мицкевича, Шиллера или Мольера, – это знают всех лучше и сами белорусские поэты. Долгий гнет столетиями давил и давил Белоруссию. В русскую литературу белорусс вошел таким, каким его зарисовал Некрасов.

Волосом рус
Видишь, стоит, изможден лихорадкой
Высокорослый, больной белорусс:
Губы бескровные, веки упавшие,
Язвы на тощих руках,
Вечно в воде по колена стоявшие
Ноги опухли; колтун в волосах.
Ямою грудь, что на заступ старательно
Изо дня в день налегала весь век...

Где-же было такому мужику создать что-нибудь большее, чем дудку? И ведь это исторические записки, а не стихи, говорят о проведении дорог белорусами: белорусские крестьяне так несчастны, что вызывали сострадание даже русских крепостных. Рабочий скот, отдаваемый помещиками сотнями и тысячами голов подрядчикам для проведения дорог и каналов – эти мужики были чуть ли не первыми крестьянами-пролетариями в России.

Но при всем том Белоруссия имеет свою литературу, развивавшуюся ненормально, шедшую кривыми путями. Новая литература Белоруссии ведет свой счет только с конца прошлого века – это еще молодая литература. Но в ней есть сила и упор, и музыка. И все это дано ей именно веками гнета.

Эта литература, как и мужицкая дудка, крепка и сильна прежде всего тем, что она сделана из той же материи, что и сам мужик. Она еще не отделилась окончательно от

народной поэзии и, как плод в утробе матери, она еще питается теми же соками, что и простонародная песня. Это делает ее примитивной, ее мотивы не утонченны и изысканны, ее содержание не пышно и небогато, общечеловеческие думы в других литературах продуманы глубже и ярче. Но в хоре человеческих голосов у нее есть свой, незаменимый голос, простонародный и сильный. Недаром один из сборников стихов так и зовется: **Дудка белорусская.**

Эта литература прежде всего вся национальна. Она родилась под гнетом – и в ней развилось ответное, упрямое противодействие. Все поэты прежде всего и главным образом певцы своей родины, своего нищего в красоте края. И эта бедная природа перелесков и вереска, нищая красками и звуками, настраивает их дудку всегда на грустный лад.

Вербы, груша-сирацина,
Низкорослы, цемны гай...
Гэта – ты, балот краина!
Гэта – ты, палесски край!

Поэтому их поэзия прежде всего лирика природы, белорусский пейзаж.

Но эти национальные мотивы, так тесно сплетенные с пейзажем, отмечены особенным и не совсем обычным характером. Они все неотделимы от социальных и политических мотивов. Белорусский национализм по историческим условиям – это поэзия социальных низов, пригнетенных классов, мужицкой горькой бедноты. Поэтому, говоря о своем крае, белорусские поэты этими словами говорят не только о родимых осоках, не только о национальном возрождении своего народа, но **теми же словами** они говорят об освобождении социальном, о перестройке не только маленького мирка болот, но и самых основ человеческого, черного, многовекового горя. И неудивительно, что в этой поэзии звучат голоса – пока простые, но уже слышные – пролетарской поэзии.

Я рабочы – гарбар
Рыцарь працы цяшкой.
Я з жалезной душой
З сэрцам зырким, як жар.
Ня хачу, ня прывык
Склауши руки хадзиць:
Я гарбар – працауник,
Я живу, каб рабиць!

И эти тройственные мотивы – народного пробуждения, природы и социального гнева – надо сказать разработаны большей частью в духе грустной, унылой элегии. И неудивительно:

Навясюлая старонка –
Наша Беларусь.

Все три ключа, из которых пила поэзия, не могли напоить ее вином веселья, но до пьяна напоили ее вином печали.

Ци ж я сэрцэм не балею?
Ци ж мне смутак легка дауся?
Я сь певаю, як умею,
А пра радысьць пець – ня сдауся...

Но поэты давно знали, что это грусть не безысходная, не непобедимая. Они знали, что

Песьняй серцы рвать на часьци,
Тольки крэпки былі б струны.

И они начинают петь песни борьбы, призывы к силе и мощи, обнадеживающие бодрые песни.

Мы дружна устаням с касами, с сярпами,
Прагоним зямли палачоу,
Няхай нас сустрэнуць палями, лясамі,
Грамады працоуных людзеу.

Этими беглыми замечаниями, конечно, ни в малой степени не исчерпывается белорусская поэзия. Я не назвал ни одного дорогого для этой литературы имени. Я умышленно упростил дело. Но суть, мне кажется, намечена верно.

Есть у одного из поэтов очень символическое стихотворение, перевод которого печатается в этом же номере. Это «Слуцкие ткачихи». Крепостные ткачихи в барском доме посажены ткать персидские узоры, но забываясь ткет рука, взамен персидского узора, родимый образ василька. Вот это же случается и со всеми почти поэтами: всякий узор они сведут в конце концов на родимый образ василька. И именно этим васильком, этой бессознательной связью с родной землей, с ее сердцем, сильна и дорога эта белорусская дудка.

Но в истории Короленка победило все-таки пианино. Пианино победило, в конце концов, дудку. Как? Оно само – или вернее – игравшая на нем пани переняла у дудки ее задушевность, ее это особенное, ее поэзию, и это же самое зазвучало мощно и сильно, и трепетно на инструменте венского мастера. И белорусской литературе пришла своя пора переносить напевы дудки на рояль. При этом ее главной заботой должно быть: не утратить аромата родимого василька и овладеть сложной музыкой современной поэзии – в ее темах и в ее струнах.

Л.В. 10 дней, которые потрясли мир

Эту книгу — самую верную картину октябрьской революции — написал американец Джон Рид. «Русские иначе пишут об октябрьской революции, говорит в предисловии Н. Крупская: они или дают оценку ее или описывают те эпизоды, участниками которых они являлись. Книжка Рида дает общую картину настоящей народной массовой революции». В этом именно сила книги. Она передает те события, которые знакомы каждому. Никаких особенных, исключительно ярких или новых подробностей и сцен она не рисует. Она передает именно типичное в революции, самое неуловимое для современников даже, а уж тем более для потомков — «настроение масс,— настроение, на фоне которого становится особенно понятен каждый акт великой революции». И это настроение не в силах воссоздать ни историк, ни мемуарист — только художник. А Джон Рид по манере своего письма все время остается художником, но не вымысла, а правды. Его книга, кроме того, что она верный перечень событий и фактов, еще очень сложная и тонкая композиция сцен, диалогов, описаний, рассказов, которая читается как роман.

Революцию сделали Ленин и Троцкий, кучка большевиков. Так, к сожалению, думали не одни враги революции, так в большей или меньшей степени думает до сих пор обыватель. Он поневоле преувеличивает роль личного имени, подписавшего декрет, сказавшего речь, отдавшего приказ. Но события совершаются, история движется, особенно в революционные эпохи, волею масс, исполняющих декрет, слушающих речь и претворяющих ее в жизнь, проводящих приказ. Роль вождей — только оформить, ввести в русло стихию, уложить в берега, направить в цель — героическую волю масс.

Революцию сделали не Ленин и Троцкий, а рабочие и солдатские массы, революционные народные низы — вот о чем говорит каждая строка книги Рида. И героизм, безымянный, безвестный, неуловимый героизм масс, улавливает и рисует она прежде всего.

Рид интересовался всем. Разговор с извозчиком, солдатский митинг, упреки квартирной хозяйки, случайное восклицание шофера — нет такой ничтожной мелочи, которую он не подобрал бы в пыли истории, не поставил на надлежащее место, чтоб она засияла светом правды и смысла переворота, светом героизма.

Вот простая сценка, анекдот революции, а вслушайтесь, как много она говорит.

«Однажды, когда я прошел внешние ворота (Смольного, где был штаб переворота), рассказывает Рид, я увидел впереди себя Троцкого и его жену. Их остановил часовой.

Троцкий искал во всех своих карманах и не мог найти пропуска.

Ничего,— сказал он, наконец,— вы знаете меня: мое имя —Троцкий.

У вас нет пропуска,— ответил солдат хладнокровно.— Вы не можете пройти. Имя ничего мне не говорит.

Но я — председатель петроградского совета.

Ну, ответил солдат,— если вы такое важное лицо, то у вас должна быть хоть какая-нибудь маленькая бумажка».

Вызвали разводящего.

Троцкий объяснил ему все дело.

«Мое имя Троцкий»,—повторил он.

— Троцкий?— Разводящий почесал затылок.— Я где-то слышал это имя,— сказал он, наконец.— Ну, я думаю, все обстоит благополучно. Вы можете войти, товарищ»...

Вот эта сила и упорство часового, поставленного здесь не для того, чтоб исполнять чей-то приказ, хотя бы председателя совета, и чтоб склониться перед отдающим приказы,— и есть маленькая пылинка того большого героизма масс, который сделал

революцию. И этот разводящий — солдаты у Смольного накануне переворота, когда открыто страна раскололась на два враждебных лагеря, не мог быть просто ничего не знающим. Он не мог не знать, за какое дело он стоит на часах. Но в том-то и дело, что имя Троцкого значило меньше, чем революционное сознание солдата. Разводящий где-то слышал это имя.

Или вот еще.

Два комиссара по военным и морским делам, Антонов и Дыбенко, отправляются на революционный фронт сейчас после переворота.

«В тот момент, когда они поворачивали на Невский, лопнула шина.

— Что мы будем делать?— спросил Антонов.

— Захватим другую машину,— предложил Дыбенко, размахивая своим револьвером.

Антонов стал на середину улицы и остановил проходящую машину, которой управлял какой-то солдат.

Мне нужна эта машина,— сказал Антонов.

А вы ее не получите,— ответил солдат.

— Вы знаете, кто я?— Антонов вынул документ, в котором было написано, что он назначен главнокомандующим всеми армиями Русской Республики, и что каждый должен повиноваться ему без возражений.

— А мне все равно — будь вы самим чортом,— сказал солдат.— Эта машина принадлежит первому пулеметному полку, и мы перевозим на ней аммуницию. Поэтому вы ее не получите»...

Опять анекдот. В общем механизме революции они (а их было таких анекдотов миллионы миллионов) скорее тормозили, а не ускоряли дело. Но не будь этого упрямого, никому не подчиняющегося сознания, этой воли к победе, к отстаиванию своего у рядового солдата — не было бы и самой революции. Солдат не уступит самому чорту то, что принадлежит его первому пулеметному полку. Все дело вождей было только согласовать, слить воли этих отдельных полков, но революционная воля шла снизу вверх, от сердца к мозгам революции, как кровь в теле, от солдата к главнокомандующему, а не наоборот.

Или вот еще один эпизод — третий и последний

Только что отдан приказ Троцкого о победе революции над войсками Керенского в «ночь, которая на всегда останется на скрижалях истории». Возвращаясь из Смольного, Рид встречает на Знаменской площади, у вокзала на Москву, необычайную толпу: «Много тысяч моряков собрались здесь, ошестинясь ружьями.

Стоя на ступеньках, член Викжеля (высшей организации ж.-д. рабочих) упрашивал их.

— Товарищи, мы не можем везти вас в Москву. Мы нейтральны. Мы не провозим войск ни той, ни другой стороны. Мы не можем повезти вас в Москву, где кипит страшная гражданская война...

Вся бурлящая площадь ответила ему громом негодующих возгласов. Солдаты стали продвигаться вперед. Внезапно широко открылась другая дверь. В ней появилось два или три кондуктора, кочегар и еще кто-то.

— Сюда, товарищи!— воскликнул один из них.— Мы повезем вас в Москву, во Владивосток,— куда вы хотите. Да здравствует революция».

И он — этот многомиллионный кочегар повез революцию в Москву, во Владивосток,— куда вы хотите. А вожди были нейтральны: они сразу оказались вне событий — растерянные и жалкие.

И картины страшной и комической растерянности интеллигенции, временного правительства, комитетов, социалистов, всех «живых сил страны», всех тех, кто еще только что вел куда-то Россию — чередуются с картинами героизма масс.

Что касается настоящих вождей революции — их было немного. Ленин и Троцкий высказались за восстание на собрании 23 октября.

«Тогда поднялся простой рабочий с лицом искаженным гневом. «Я говорю от имени петроградского пролетариата,— сказал он резко,— мы за восстание. Пусть будет по вашему, но я говорю вам теперь, что, если вы допустите уничтожение советов, то **нам с вами больше не по дороге**».

Несколько солдатских представителей присоединилось к нему. И после того, как вопрос был поставлен на перебаллотировку,— **дело восстания победило**».

Страшные минуты колебания были у людей, все время видевших ясно смысл событий. Во время перестрелки в Москве Луначарский пишет письмо о выходе из правительства — «я больше не могу».

Ряд вождей выходит из совнаркома, другие из ЦК партии большевиков. Ленин ближайшим друзьям и товарищам бросает: дезертиры.

Но были и истинные вожди. Они не были только ярлыками, которые дают имя великим событиям, в чем по мнению Толстого и заключается роль великих людей в истории. Они были сознанием и мозгом революции, которые руководили ее стихийной волей. Как мозг, они получали от сердца революции народных масс — кровь и возвращали мысль.

«Ленин говорил: **6-го ноября будет слишком рано действовать: для восстания нужна всероссийская основа, а 6-го не все еще делегаты на съезд придут. С другой стороны, 8 ноября будет слишком поздно действовать: к этому времени съезд организуется, а крупному организованному собранию трудно принимать быстрые и решительные мероприятия. Мы должны действовать 7-го—в день открытия съезда так, чтобы мы могли сказать ему: Вот власть! Что вы с ней сделаете?**».

Вот отточенная мысль революции — ее алгебра. «Революция, сделанная с часами в руках: 6 — рано, 8 — поздно, значит — 7. Вот в какие математические формулы была уложена революционная стихия. И этот человек не сказал ни одной красивой яркой фразы, эффектного слова за всю революцию.

Сейчас после победы. Ленин на трибуне. Гром оваций. Он спокойно говорит деловым тоном:

— «Итак мы приступаем к социалистическому строительству».

И только. Как-будто от одного очередного дела — от восстания — к другому.

Едва-ли не самая трудная проблема в истории — это вопрос о соотношении массы и героев в великих событиях. Книга Рида вскрывает правду этой проблемы: горячее сердце, посылающее кровь во все артерии революции, отточенный мозг, подчиняющий эту кровь математически-точной мысли. Поэтому-то эти 10 дней и потрясли мир.