

И 2
АПРЕЛЬ—МАЙ

19 ■ МОСКВА ■ 23



ДЕФ

ЛЕФ

ЖУРНАЛ

ЛЕВОГО ФРОНТА

ИСКУССТВ

№ АПРЕЛЬ
МАЙ 2

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. В. МАЯКОВСКИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Набор--под руководством пом. зав. т. **Симонова, Ф. И.**
Набор обложки и титула т. **Степанов, С. Т.**
Верстка тт. **Степанова С. Т., Горбачева С. А., Миловидова, Д.**
Печать--под набл. машиниста т. **Сазонова А. С.**
Печать обложки--т. **Нарпович, Н. В.**
Обложка и монтаж--конструктивист **Родченко.**

ТОВАРИЩИ - ФОРМОВЩИКИ ЖИЗНИ!

Сегодня 1-го мая, рабочие мира с песней, в раскрашенные улицы выйдут миллиардной демонстрацией.

Пять лет ширящихся завоеваний.

Пять лет ежедневно обновляющихся и ежедневно осуществляемых лозунгов.

Пять лет побед.

И: —

Пять лет однообразия форм праздников.

Итог пятилетнего бессилия искусства.

Так называемые режиссеры!

Скоро ли бросите, вы и крысы, возиться с бутафорщиной сцены?

Возьмите организацию действительной жизни!

Станьте планировщиками шествия революции!

Так называемые поэты!

Бросьте ли вы альбомные рулады?

Поймете ли ходульность воспевания только по газетам знаемых бурь?

Дайте новую „марсельезу“, доведите „интернационал“ до грома марша уже победившей революции!

Так называемые художники!

Бросьте ставить разноцветные заплатки на проеденное мышами времени.

Бросьте украшать и без того не тяжелую жизнь буржуазии.

Разгимнастируйте силу художников до охвата городов, до участия во всех стройках мира!

Дайте земле новые цвета, новые очертания!

Мы знаем — эти задачи не под силу и не в желании обособившимся „жрецам искусства“, берегущим эстетические границы своих мастерских.

1-го мая, в день демонстрации единого фронта пролетариата, мы зовем вас, **формовщики мира:**

Ломайте границы „красоты для себя“, границы художественных школ!

Влейте ваши усилия в единую силу коллектива!

Мы знаем, на этот зов не отзовутся эстеты старья, заклеенные нами кличкой — „правые“, эстеты возрождающие монашество келий-студий, ждущие нисхожденья святого духа вдохновения.

Мы зовем „левых“: революционных **футуристов**, вынесших искусство улицам и площадям, **производственников**, давших вдохновению точный расчет, приставивших к вдохновению динамо завода, **конструктивистов**, заменивших мистику творчества обработкой материала.

Левые мира!

Мы плохо знаем ваши имена, имена ваших школ, но знаем твердо — вы растете везде, где нарастает революция.

Мы зовем вас установить единый фронт левого искусства — „Красный Искинтерн.“

Товарищи!

Всюду откалывайте левое искусство от правого!

Ведите левым искусством в Европе, подготовку в С.С.С.Р. — (укрепление революции.

Держите постоянную связь с вашим штабом в Москве Москва, Никитский бульвар 8, Журнал „ЛЕФ“).

Не случаен выбор первого мая днем нашего обращения.

Мы знаем, только в спайке с рабочей революцией — расцвет искусства будущего.

Мы пять лет проработавшие в стране революции знаем: —

Только октябрь дал новые, огромные идеи, требующие нового оформления.

Только октябрь, освободивший искусство от работы на брюхастого выцилиндренного заказчика, дал фактическую свободу искусства.

Долой границы стран и студий!

Долой монахов правого искусства!

Да здравствует единый фронт левых!

Да здравствует искусство пролетарской революции!

Лэф.

GENOSSEN, LEBENSFORMER!

Heute, am ersten Mai werden die Arbeiter aller Welt in millionenköpfiger Demonstration singend durch buntbemalte Strassen schreiten.

Fünf Jahre umfangreicher Eroberungen!

Fünf Jahre — sich täglich erneuernde und verwirklichende Schlagworte.

Fünf Siegesjahre.

Und:

Fünf Jahre — das eintönige Bild der Feierzeremoniale, — fünfjährige Ohnmacht der Kunst.

Sogenannte Regisseure!

Werdet ihr und die Ratten noch lange am Requisitenkram nagen?

Übernimmt die Organisation des wirklichen Lebens.

Entwerfet Pläne neuer Prozessionen!

Sogenannte Dichter!

Weg mit Albumtrillern!

Genug der schwülstigen Lobgesänge über Stürme, die euch nur aus Zeitungen bekannt sind!

Gibt eine neue Marseillaise, steigert die Internationale zum Donnermarsch einer siegreichen Revolution.

Sogenannte Künstler!

Was setzt ihr bunte Flickchen auf längst von Motten der Zeit zernagte Lappen?

Hört auf das ohnehin nicht schwere Leben der Bourgeoisnepper zu schmücken!

Reckt eure Kraft — Städte zu umfassen, an allen Weltbauten teilzunehmen!

Gibt der Erde neue Farben, neue Umrisse.

Wir wissen — dieser Aufgabe sind die abgesonderten Kunstpriester nicht gewachsen — sie wollen's auch nicht.

Sie bewachen die äestätischen Grenzen ihrer Ateliers.

Am ersten Mai, am Tage der Kundgebung der proletarischen Einheitsfronte rufen wir euch an, Weltformer!

Sprengt die Grenzen der selbstzufriedenen Kunst, der Künstscho-
lastik.

Vereinigt uestreben mit der Riesenkraft des Kollektivs.

Wir wissen — diesem Rufe werden die Altkunstschnüffler nicht
folgen, — als Passeisten von uns gebrandmarkt sitzen diese Mönche
in Studio-zellen und warten bis der heilige Geist der Inspiration
sie besucht.

Wir rufen die „Jungen“: Revolutionäre Futuristen, die ihre Kunst
den Strassen und Plätzen tragen, Industriekünstler, welche die Ins-
piration auscalculiert und mit einem Dynamo verbunden, Konstruktivisten
welche die Mystik der Schöpfung mit Bearbeitung des Mate-
rials ersetzt haben.

„Linke“ der Welt!

Wir kennen kaum eure Namen, die Namen eurer Gruppen, aber
wir wissen: ihr keimt überall empor, wo die Revolution anwächst.

Wir rufen euch eine Einheitsfronte zu bilden, die Kunstinterne
zu gründen.

Genossen!

Spaltet überall die neue Kunst von der Alten ab.

Bereitet in Europa durch neue Kunst die Revolution, befestigt
sie in S. S. S. R.

Verbindet euch mit eurem Hauptquartier in Moskau — (Nikitsky
boulevard, 8, Zeitschrift „Lef“).

Nicht zufällig haben wir den ersten Mai als Tag unsrer Anrufs-
erwählt.

Wir wissen — nur in Einheit mit der Arbeiterrevolution erblüht
die Kunst der Zukunft.

Wir, die 5 Jahre im Lande der Revolution arbeiteten, wissen:

Nur die Oktoberrevolution gab neue kolossale Ideen, die eine
neue Form fordern.

Nur die Oktoberrevolution gab der Kunst echte Freiheit, hat sie
von dem dickwanstigen zylindrierten Kunden befreit.

Weg mit den Grenzen der Länder und der Ateliers!

Fort mit den Mönchen der alten Kunst!

Es lebe die Einheitsfronte der Jungen!

Es lebe die Kunst der Proletarischen Revolution!



COMRADES, ORGANISERS OF LIFE!

To-day the First of May, the Workers of the World will demonstrate in their millions with songs and festivity.

Five years of Victory!

Five years of daily renewed and realised Slogans!

Five years of Conquest.

And —

Five years of monotonous celebration.

Five years of languishing art!

So called Stage-managers!

How long will you and the other rats gnaw this theatrical sham?

Begin to take from real life!

Begin to form victorious processions of the Revolution.

So called Poets!

When will you throw away your sickly lyrics?

Will you ever understand that to write of a storm from newspaper knowledge —

Is not to write about a storm?

Give us a new „Marseillaise“, and let the International thunder the march of the Conquering Revolution.

So called Artists!

Stop color patching or moth-eaten canvasses.

Stop decorating the easy life of the bourgeoisie.

Exercise your artistic strength to engirdle cities until you are able to take part in the world's work.

Give new colors and outlines to the world.

These „small groups“ have neither the strength, nor the desire to meet the problem.

These „Art Priests“ keep aesthetic knowledge to themselves. Between the people and themselves they have established a wall.

On this day of demonstration, the First of May, when Proletarians are gathered in a United Front, we call you Organisers of the World!

Break the Barrier „Beauty for Ourselves“. Break the artistic „school“ barriers!

Add your strength to the united energy of the collective.

We know that the aesthetics of old, branded with the name „Rights“ who revive monasticism, and await inspiration from the Saints, will not answer our call!

We call the Lefts, Revolutionary Futurists, who have given the streets and squares their art, the producers who have given inspiration an accurate account. Their inspiration they took from Factory Dinamoses!

Constructiveness has been substituted for mysticism. The mystery of creation has been replaced by the shaping of materials.

THE „LEFTS“ OF THE WORLD. We know little of your name; the names of your schools, but this we do know, wherever revolutions begin, there you grow.

We call upon you to establish a single Front of the Left Art — The Red Art International.

Comrades! Split Left from Right Art everywhere! With Left Art prepare the European Revolution. In S. S. S. R. strengthen it.

Communicate with your staff in Moscow (Journal „Lef“ Nikitsky Boulevard 8, Moscow).

Not by accident did we choose the First of May the day of our call.

Only in conjunction with the Worker's Revolution can we see the dawn of future Art.

We, who have worked for five years in a Land of Revolution know:

That the October Revolution has given us great ideas which require new formations.

Only the October Revolution, which freed art from Bourgeois enslavement, has given freedom to Art.

Down with the boundaries of Lands and Studios!

Down with the Monks of the Right Art!

Long Live the Single Front of the Lefts!

Long Live the Art of the Proletarian Revolution!



В. КАМЕНСКИЙ

1-ое мая.

Май — алошолковая лента,
В будущее верный таран,
Осуществленная легенда
Трудящихся всех стран.

Май — настоящее наших дней
Вершина учения Ленина - Маркса,
Откуда с высоты видней
Вся нескончаемая масса.

Май — железо борьбы веков,
Торжество пролетарской линии,
Кумачевый праздник бедняков,
Маковый цвет долинии.

Май — когда накануне не спится,
Когда воля и мысли раскачаны,
Будто ты с крыльями птица
И песни твои миром схвачены.

Май — рукотворная сила,
Строй жизнедательства,
Сила, которая всех вонзила
В единое шествие братства.

Н. АСЕЕВ

1-ое мая.

Над вспаханной земли поляной
 Прошла последняя зима...
 Давайте выстроим стеклянный,
 В огнях и в зорях взвитый, май.

Громком весны, звонком трамвая,
 Стальным, фабричным соловьем,
 Рукой и словом — имя мая
 Над всеми странами взовьем.

По лесам расплываются смолы,
 По заводам алеет чугуны,
 Когда пышащий жар комсомола
 Родит весны на каждом шагу.

Брызгнув искрами гроз из России,
 Рокоча электричеством туч,
 Мы тревогой весь мир заразили,
 Мы везде разметали мечту.

Молодежь Германии, стройся,
 В арьергард отставь стариков,
 Барабанами молотобойцев
 Открывай в мир май широко.

Не у Франции ль в мелочных спорах
 Молодые умолкли сердца?!
 Карманьолу в кварталы! И — в порох
 Разлетится обрюзглый Версаль.

Негру солнце парижское светит,
 Он в Америке — только лакей,
 Но не будет различия в цвете
 С этой песней, — что сложит Мак-Кей.

И когда-нибудь будет привинчен
 Штык зуава семнадцати лет,
 Чтоб судом чернокожего Линча
 Распороть золотой эполет.

И, сжимая хлысты, англичане
 Будут прыгать с балконов резных
 Пред грозой разряженных молчаний
 Наступившей Индийской весны.

Оцепляйте воздушной гирляндой —
 Стиснуть Африку шпорами бомб,
 Но из Конго, Суданов, Ирландий
 Вам навстречу взовьются столбом.

Дух седых государств захолонет
 От сквозных, засвистевших ветров;
 Это — сжатое горло колоний
 Перехватит весеннюю дрожь,

Это — с мира слетевшая маска
 Вдруг откирлет его, и она
 Не задушит нигде —
 Первомайский интернационал!

Старье должно посторониться,
 На расы росы льют грома,
 Растет, взрывая все границы,
 и в домнах пламень — май.

Сегодня в тучи рвется радость
 Свистком ретого котла:
 Еще один Прибавлен градус —
 И снег веков сойдет до тла!



В. МАЯКОВСКИЙ

1-ое мая.

Поэты—
 народ дошлый.
 Стих?
 Изволь!
 Только рифмы дай им.
 Не говорилось пошлостей—
 больше
 чем о мае.

Существительные	}	Мечты.
		Грезы.
		Народы.
		Пламя.
		Цветы.
		Розы.
		Свободы.
		Знамя.
Образы	}	Майскою— сказкою
Прилагательные	}	Красное.
		Ясное.
		Вешний.
		Нездешний.
		Безбрежный.
		Мятежный.

Вижу
 в сандаляшки рифм обуты,
 под древнегреческой,
 образной тогой,
 и сегодня
 таща свои атрибуты—
 Шагает бумагою
 стих жидконогий.
 Довольно
 в люлечных рифмах нянчит,—
 нас
 пятилетних сынов зари.
 Хоть сегодняшней
 хочется
 привет
 переименовать.
 Хотя б без размеров!
 Хотя б без рифм!

1. Мая

да здравствует декабрь!

Маем

нам

еще не мягчится.

Да здравствует мороз и Сибирь!

Мороз ожелезневший волю.

Каторга

камнем камер

лучше всяких весен

ростила

леса

рук.

Ими

возносим майское знамя—

да здравствует декабрь!

1 мая.

Долой нежность!

Да здравствует ненависть!

Ненависть миллионов к сотням.

ненависть спаявшая солидарность.

Пролетарии!

Пулями высвисти—

— да здравствует ненависть!—

1-ое мая.

Долой безрассудную пышность земли!

Долой случайность весен!

Да здравствует калькуляция силенок мира!

Да здравствует ум!

Ум

из зим и осеней

умеющий

во всегда

высинить май.

Да здравствует деланье мая—

Искусственный май футуристов!

Скажешь просто,

скажешь коряво,—

и снова

в паре поэтических шор.

Трудно с будущим.

За край его

выдернешь—

и то хорошо!

П. НЕЗНАМОВ

1-ое мая.

Если во всех концах
 Мира, от По и по Волхов,
 В такт трепыхают сердца
 Пригородов и поселков,

Если везде — как потоп:
 Красное! много! вздымают!
 Мир сдвинулся — и потек!..
 Это первое мая.

Если даже бетону
 Раскрыться дано бутоном,
 Если даже бетон
 В радостный крашен тон,

И даже простое стекло
 Золотом истекло,
 Раму за рамой ломая, —
 Это первое мая.

Товарищ. Товарищ. Товарищ.
 Товарищ с товарищем в паре.
 Колонна. Колонна. Колонна.
 В Лондоне, как и в Коломне.

В майском горячем прибое
 Металлист и молотобоец.
 Шаг. Шаг. Шаг.
 Все музыки мира в ушах!

Б. ПАСТЕРНАК

1-ое мая.

О город! О сборник задач без ответов,
 О ширь без решения и шифр без ключа!
 О крыши! Отварного ветра отведав,
 Кыш в траву и марш, троттуар горяча!

Тем солнцем в то утро, в то первое мая
 Умаяв дома до упаду с утра,
 Сотрите травую до первых трамваев
 Грибок трупоедских пиров и утрат.

Пусть взапуски с зябкостью запертых лавок
 Бежит, в рубежах дребезжа, синева
 И, бредя исчезнувшим снегом, вдобавок
 Разносит над грязью без связи слова.

О том, что не быть за сословьем четвертым
 Ни к пятому спуска, ни отступа вспять,
 Что счастье, коль правда, что новым нетвердым
 Плетням и межам меж людьми не бывать,

Что ты не отчасти и не между прочим
 Сегодня с рабочим,— что всею гурьбой
 Мы в боги свое человечество прочим,
 То будет последний решительный бой.



А. КРУЧЕНЫХ

1-ое мая.

Грузной грозой
Ливнем весенним
Расчистятся земли!
В синь
Зень
Ясь
Трель Интернационала
Иди
Россияй
Шире улыбки первых жар
Рабочеправствие
Наш
Меж-нар-май!..

Триллианы надежд!
Миллиарды дел, событий!
Что бесчислье звезд?! —
Точность сгнула с зимой побитой!
Нам — только плясать!
Сегодня —

не до хилой хмури!
Пусть скажут: Китай! —
Но и там виден красный плакат!
На солнце — тоже пылают
революции реомюры!
Земля завертелась... красный Гольфстрем-
Не остановят все инженеры Америк.
Земля запылала, жарче чем Кремль,
Все клокочут на левый берег!
Тут и мы —

Тэфы —
Бросаем канат!
Хватайся,

кто ловок и хват!..
Май тепляр!
Сегодня —

все надежды — „на бочку“!
Воздух от радости лопнул!
Звучи
Звучар
Во всю

меднолитейную
глотку!..

И. ТЕРЕНТЬЕВ

1-ое мая.

Май
 тай
 Дай
 каплю
 пить
 — дай
 любить —
 камням
 Рабочий класс
 Сухо
 жили
 Сыну
 отца
 некуда сунуться
 Будь
 май
 со мной
 Май
 с тобой
 Жмай
 руку
 Давай
 покурим
 Я брат
 ртом
 рожая
 работу
 Поэт
 Поэтому
 задумчив
 ПИГАС
 А ты
 С высоты
 труб
 дай руб
 на май
 Поздравляю.

С. ТРЕТЬЯКОВ

1-ое мая.

Май! Май! Май!
Солнце, кипяти площадей майдан!
Руку, товарищ! Враг, не замай!
Каждому труднику май дан.

Рабочий-жених, деревня-невеста.
Первый май — посаженный отец.
Шагай ребята, хватит и места,
И хлеба — поесть, и сукна — одеться.

Краше праздника наши будни —
Земле добьем воскресенье великое.
Каждый пахарь и каждый трудник
Героем кован, в железо выкован.

Эй города: Париж, Нью-Йорк,
Лондон, Чикаго, Бомбей, Шанхай!
Банк. Храм. Трон. Торг.
В глаза им, в глаза им май полыхай!

Руру Москва: Держись родной!
Рур Москве: Течет кровь.
Руру Москва: С тобой за одно!
Рур Москве: Точу клюв.

Миру Москва: Забит забой?
Мир Москве: Запал подымай!
Миру Москва: Май с тобой!
Мир Москве: Слышу. Май.

Слушайте, банков и бирж катакомбы!
Ощеря зубы — шипит вражье:
„Эх — удалось убить пятаком бы,
Коль на фронтах не берет ружье!“

Тише там! Нишкни пока что!
Жри покуда не пошел на дно.
Первое Мая — сигнальная мачта —
Рабочим мира быть заодно.

Маегулы октябрем прокраснели.
Наших рук нажим непочат.
Погоди. Расшвыряем по панели
Нэпачей. Нэпачих. Нэпачат.

Москва на дыбы! Мировое сердце!
 И в доках Сиднея-пульс Кремля.
 Ряды сомкнуть! У Эресефсерца
 Родина одна — рабочая земля.

Дорога Кóммуне! Эй, молодняк,
 Плечо подставляй землю поднять.
 Тому кто старьём обвял

Обмяк —
 Устрой ему обвал,
 Рабфак,
 Неси похоронный звон
 На запас
 Дон —
 басс,
 Дон —
 басс.

Однотрубные,
 Двухтрубные,
 Трехтрубные,
 Четырехтрубные
 Дредноуты наших фабрик
 Дымят городами
 Ресефсер.

Миру маем пора пропеть:

✓ — РКП

На —

Вперед! в упор глаза!

плюс

Жми, и ни шагу назад!

плюс

Электрофикация, смык, тренаж.

плюс

Мы хотим, чтоб мир стал наш.

минус

Лень

минус

Хнык

минус

Брех

минус

Дрянь —

Это — путь

Октября.

П Р А К Т И К А

ВОЙНА С КРЫСАМИ

Н. Асеев.

Карандашу тов. Гросса.

I. Черная лестница.

Мой этаж девятый. Это-ничтожная высота для под'ема аэроплана, но для легких, осаждаемых туберкулезом, она гораздо величественнее Альп. Лифт на черной лестнице не действует, а так как дверь комнаты именно с черного хода,—есть время поразмыслить, пока совершается восхождение. Именно за это время мной и был обмозгован двухтомный труд о новой классификации перепончатокрылых, согласно с последними открытиями геологии. Кроме того, на седьмом этаже, я, обыкновенно, заканчивал очередной обзор в энтомологический журнал, подводил итог месячным расходам и разрешал шахматный этюд, прочитанный утром в газете. Шахматы я люблю именно за их способность помогать некоторому исправлению дурного, дурно затрачиваемого, времени. Так, однажды ожидая весной выводка махаона под кустом шиповника, я очень точно, по десятому ходу предугадал окончание партии № 4 между Ласкером и Капа-Бланка в знаменитом турнире. Однако шахматы вовсе не моя страсть и если я говорю о них, то исключительно из желания представить возможно живо перед читателем сложность и запутанность ходов по той лестнице, под'ем по которой в темноте я должен каждый раз комбинировать заново. При жалобном огоньке спички—электричество на черной безмолствует—натыкаешься иногда на совершенно неожиданные встречи. Как осмыслить, например, одну из продранных, вязанных перчаток, брошенных кем-то из жильцов навстречу весне; одну из них, с протертыми, растопыренными пальцами, обморочно распростертую на шестой ступеньке третьего этажа. Как осмыслить ее, бессильно простертую еще утром на сером цементе, при сером скудном свете, чуть одолевающим грязные слезы неумытых окон. Лежавшую еще сегодня, когда вы сходили с лестницы, бессознательно оттиснувшуюся в памяти своим

желто грязным цветом и безнадежным видом: чуть согнутыми пальцами в угол затканый пыльной паутиной. И вдруг при нищем свете спички, ставшую на дыбы, крабом пополающую к вашим ногам. Или;—внезапный грохот жестянок и ведер в темноте и тишине ночного дома, нестерпимо взрывающийся рядом с вами, уже и так задохнувшись, уже и так удерживающем рукой-морским чертом прыгающее—сердце. Это они, серо желтые, юркие враги, ползающие по трубам отопления, сверлящие стены, проплывающие прозрачными силуэтами в быстро гаснущем спичечном румянце. Их грохот-громче топота слонов—разрывает тонкую пленку сна, они прыгают с окон отважными кино-артистами, грузно шлепаясь о пол жирными слепыми телами.

Они отвратительны потому, что напоминают о клоаках, отбросах, хлюпающей желтой жиже, о смраде и хаосе разложения. Они напоминают еще о скорой потере нами нашей формы, о зачатках гибели окружающих нас, о тленности и распаде, о смерти свободно и безнаказанно—по трубам отопления—взбирающейся к нам на девятый этаж и бешено топчущей у кружимой сном постели. Это-рыжие, наглые могильщики, идущие на штурм самых высоких существований, окружающие нас серыми тенями безликости и мародерства. И острая безразличность к ним и отвращение у большинства людей, объясняется именно таким подсознательным чувством страха и протеста против холодной и юркой наглости смерти. Мой девятый этаж не останавливает их. Если люди научатся постройкам в девятьсот этажей — и туда за ними вскарабкаются они и кряхтя, позвизгивая, кашляя войдут паразиты с акульими пастями, с хитрыми, благочестивыми мордами, чьи холодные лапки пробуют крепость стен твоего жилья. Черная лестница не их привилегия. Дайте им осмелеть и они пойдут толпами через улицы по парадным, в сознании своего косного права, занимать все, что построено и сделано, все что поддается их зубам потомственных грызунов, все что позволяет проникнуть, проскользнуть их скользким, жирным, теньвым телам. Но черная лестница темна; на ней постоянно забытые отбросы, на ней — ржавые ведра и ящики с углем. В них можно скользить, извиваться, шнырять; из за них так удобно раз'едать и сверлить дерево и известку, слух и настороженное внимание идущего вверх. Черная лестница винтовой каменной петлей кружит взбирающегося, а за ним-зубкие отряды грязносерых зазучиков, гремящих марш наступления на ржавых жестянках, пыльных пустых бутылках, и обломках мебели, сваленной в кучу на площадке шестого этажа. Черная лестница-путь отступления перед сомкнувшимися в темноте колоннами врагов, шуршащими как тихий морской прилив, подмывающий ступени, под колена бьющий

ощущением мертвого ужаса. Перед серой, безмолвной волной ощеренных морд, рокочущих лап упрямо-выгнутых спин, подкатывающих клубком к горлу девятиэтажного каменного неврастеника.

II. Другой дом.

Дом, в котором я бываю чаще других, приземист, угрюм, низколоб. Он стоит на углу, как застигнутый во время переодевания преступник, натянув лишь на одну половину туловища беспорядочную пестрядь вывесок и витрин. Другая, выходящая в переулок, его сторона, обнажена как желтое, невымытое тело, с чернеющим кровоподтеком дверей. Он тоскливо и злобно оглядывает исподлобья улицу тусклым взглядом узких окон. Загримированный убийца, он в упор остановлен электрическим лучом весны. Его крыша дешевым париком топорщится на голове, а живые волосы дыма выпрастываются из под ее ржавой нашлепки. В этом доме люди слипились, как холодные макароны, раздутые кипятком, когда то обварившим их клокочущей кипенью. Изредка события вилкой пронизывают их сплошную массу и вытягивают за поверхность кастрюли. Здесь любят больше других серые костюмы. Но и глухие сюртуки, застегнутые наглухо, пользуются уважением. Звонок — и вас встречает жирный, с обрюзглыми брыльями щек — хозяин. Подушечки его пальцев источают жир, щетина бороды трепещет гранеными подвесками хрустала и хрустальный же голос бренчит приветствие. Ожидаешь рыхлого, рокочущего баса. Но нет. Звонкость и сухая отчеканенность его говорит о прозрачном янтарном сале под кожей шести-пудового борова, визжащего пронзительно резко от пинка сапогом. Жена его с вертикальными линиями рта и бровей, длинную и без того шею, удлинняет чернотой шелка натянутого на роговые пластинки. Лорнет и высокая черепаха в волосах еще более подчеркивают масштаб узость ее плечь и бедер. Опа — линия зачеркивающая ширину своего мужа. Гости: иные из них длинные, — под нее, сухи — под обстановку и разговоры. Иногда они похожи на выписавшихся из больницы англичан, но есть и толстые, как мешки с кукурузой. Странная особенность, сближающая почти всех, это — вздернутая верхняя губа и два длинных передних зуба, и у тонких и у толстых создающие впечатление всегдашней усмешки. В стаканы скатывается с чайного носика янтарь, печенье и марципаны ошупываются верхней губой, и разговор прыгает с окон на карнизы, с чайного столика на прическу хозяйки, мягко шлепаясь иногда о пол жирным аккордом, ваятым на Бехштейне длинной выхолонной рукой. Я бываю здесь как энтомолог. С давних пор меня занимает вопрос о том внезапном сходстве выражений, которое встре-

чается у людских лиц с лицами насекомых. Конечно, насекомых здесь не найти, в этом доме, блестящем чопорностью и чином. Но лицевые сокращения мускулов создают часто до странности непонятную связь с некоторыми видами трупного червя и гусеницы обыкновенной капустницы. Несколько вечеров подряд я наблюдал увеличенный фас таракана, повествовавшего мне о славных временах помещичьяго житья. Его неподвижные глаза, стрелчатые усы и сплюснутые лоб и подбородок, почти убедили меня в существовании у него головогруды. Однако с некоторого времени мне стало казаться иное.

Бесшумное кружение ложечек в стаканах уже подходило к концу, когда, обернувшись, я увидел, как хозяин встал на четвереньки и убежал под рояль. Я протер глаза, чтобы проверить впечатление, когда оттуда вновь показалась его голова с приподнятой верхней губой и резкий голос оповестил, что стекло из правого глазка лорнета им все таки найдено. Иначе хозяйке грозила трех недельная, по крайней мере, слепота: таких стекол не достать у местных оптиков; их нужно выписывать по специальному заказу. Однако сомнительность неожиданного впечатления занозила подсознание. Разговор зашел о нищенстве детей, во множестве скитающихся по улицам, висящих на подножках трамваев, кланчащих, а иногда и вытаскивающих из слишком плотно застегнутых карманов, подавание.

„Их нужно разрезать на четыре части!“—Вынырнул визгливый голос из группы троих у стола. Я снова вздрогнул, обернулся и услышал, что речь шла о гранатах предложенных серым костюмом рыхлой оголенной спине в синеватом цуху. Только что я сосредоточил внимание на гранатах, как из другого угла крикнули с присвистом:

„Они растут в тюрьмах. И это дает свои плоды“.

Я обратился туда и мне изложили вкратце окончанный спор о безпризорных детях. Двоить и троеить внимание очевидно было невозможно. К тому же к руке хозяйки уже приложилось большинство вздернутых губ.

III. Отопление и его лабиринты.

Аптекарь предложил мне патентованный „Морин“. Они его ели впродолжении шести дней и с сухим сдобным хлебом и с корками сыра и с мясными консервами. Ели, не удивляясь и не особенно рассуждая, должно быть, над щедростью нежданного угощения. Вряд ли у них была способность к особенной тонкости вкуса. Но пристрастие к гурманству-несомненно было. Так, они не трогали картофельной шелухи, если было разбросано тесто, замешанное на салом или несколько корок цукатов. Тоже было и с крысиным ти-

фом. Если даже они и не имели понятия о прививке против него, то природный иммунитет был на лицо, по крайней мере, в армии; ведшей осаду моей комнаты. Больше того. Приученные к ежевечернему ужину, они стали требовательны и к завтраку по утрам. На глазах у меня они взбирались на стол, если только я сидел неподвижно. Они должно быть принимали меня за покоренного данника и вопрос о репарациях был ими милостиво замят, лишь в виду моего добровольного подчинения и их нежелания изучать язык побежденного. Впрочем некоторые условия, из которых первыми были бессонные ночи продиктовались ими мне без снисхождения. Я решил обороняться до конца. Но все средства до сих пор оказывались недействительными. Тогда, испробовав все возможности, я остановился на гильотине. Это немудреный механизм: пружина, отгибаемая четырехугольником прочной проволоки, в свою очередь удерживаемым ложным стержнем, легко соскальзывающим с крючка приманки. Я расставил их по всем углам, потушил свет стал ждать.

Легкое позванивание в чугунных батареях парового отопления известило меня о выходе неприятельского авангарда. Противный визг нестесняющихся хулиганов загремел в тишине полуночных часов. Я ждал стука и топота, убегающих от мертвого сородича, теней. Но колесики их лап рокотали по темной комнате, шлепки о пол были мягки, взвизги пронзительны, а мщение медлило. Я зажег свет-осмотрел приманку: она была слегка прикушена, но и только. Хитрость ответных дум встала стеною между моим гневом и их неуязвимостью.

Три ночи прошло в бесплодных исхищениях. Я бодрствовал до рассвета, и все же — корзина с припасами была разнесена ими чуть ли не по пруту, а механизм ловушек ослабевал в бесплодном напряжении. Четвертая ночь застала меня лежащим ниц у входа в нору. Я сжался в комок, я мысленно с'ежился, войдя в вих шкуру, я закрыл глаза и медленно ощущую вполз в этот узкий ход, — сперва между осыпавшимися камнями, затем по желтевшему ржавчиной железу, ноздреватому и позванивавшему от легких прикосновений. Я прополз до железной гармоник и батарее. Острый, резкий запах ватой заложил мне ноздри. Голова кружилась от едкой, терпой тлени, но стиснув челюсти, я полз и полз вперед, пока не добрался до серых гнезд, до корок заплесневевших и окаменевших, до горящих в темноте глаза, сверкавших раздражением и испугом. Острые клинья зубов ощерились и звякнули, как выбрасываемая из ножен сталь. Седые усы приподнялись воинственно; пятясь задом, отступая, они все же преграждали мне дальнейшее движение. Обомшелое железо осыпало мельчайшую ржавую

пыль, похожую на ту, что пушится на тычинках лютиков: гневное пыхтение слышалось передо мной; из отопления я все же оттеснил их в пролом стены. Дальше двигаться было нельзя: сплошная масса желто-зеленых искристых глаз загорелась передо мной, словно огни вокзала. Их спины вз'ерошились, шерсть стала дыбом, ощеренные губы были похожи на волчьи. Пацюки прижались к стене, готовясь перейти в наступление. Едкий запах их испарины стал нестерпимым. В голове все покачнулось, исказилось, стало мало углы. Я потерял сознание.

Очнулся я от гадливой дрожи чужого, равнодушного прикосновения. С кисти моей руки прыгнула седая с полуаршинным хвостом. Я приподнял голову и в матовом свете предзорья увидел десятки перебегающих, шевелящихся, скользящих. Я поднялся на ноги и серые стада поскакали. вокруг меня в грохочущем хороводе. Сорвав с крюка пальто и кепку, я бросился опретью, прыгая чуть ли не с целого пролета лесницы. Своего лица я не узнал в зеркальной витрине магазина. В раннем кафе за газетой я снял сон с мыслей, как кровотокающую перевязку. Этот день был призрачен и смутен. К половине его я вспомнил о незапертой двери комнаты, и успокоенный уже шумом полднемья, поднялся к себе наверх. Еще не доходя двух этажей, я слышал топот спускающихся от моей двери шагов. Холодно и трезво поднял я голову. Сверху сходила вереница знакомых из угольного дома, в котором я бывал чаще других. Просаленный хозяин и роговая хозяйка шли впереди. Их сопровождало почти все ежевечернее сборище молодых серокостюмников и дам с великолепными спинными хребтами. На мой изумленный взгляд последовало разъяснение о решенной загородной прогулке, в которой мне должно было быть ученым руководителем, как природоведу. Я отговорился бессоницей и мой вид убедил их в необходимости сейчас же уложить меня в постель. Шум и шарканье шагов сникло к первому этажу и обрубилось тяжело и гулко захлопнувшейся дверью.

IV. Реальнейшее из всего.

Я ворочался до вечера, напрасно стараясь уложить и пригладить щетинившиеся нервы. Сон был прочно пришит где то вне меня за стеною. Галлюцинирующий слух воспринимал отдельные точки тишины, как шуршащие друг о друга горошины. К вечеру свянувшим овощом стряхнул я себя с постели. Холодная вода дала телу возможность усвоить приемы нормальных движений. Я оделся и — не в силах выносить тишины, — спустился в весенний вечер, в тихой медовой заре. Дом на углу стоял загадкой. Какое то напо-

минание подтверждало возможность именно здесь скрепить перерванную нитку сна. Я позвонил у под'езда. Знакомая издавна прислуга не противоречила моему уверенному входу, хотя и пыталась объяснить что то приветливым голосом. Но я слишком был соередоточен, чтобы вслушиваться в ее слова. Пройдя полутемную прихожую и неосвещенный зал, я вошел в ту гостинную, где обычно по вечерам собирались разговаривающие о детях и о гранатах. То что я сразу сообразил и отчетливо определил, как собственное помешательство, не спасло меня от дрожи и покачивувшегося в сторону сердца. За столом, у рояли и по углам в креслах, скрестив лапки на розово-серых животах сидели круглоухие со злыми глазами, с приподнятой над резцами верхней губой шерстяные существа. Никто не поднялся при моем появлении. Кресла грузно оседали в остропахнущем затхлом воздухе Низкий звук, затронутой в инструменте басовой струны, ныл, заглохая. Я как то сразу понял все. Ведь тиф действовал по прошествии довольно большого промежутка времени. Зараженные вымерли все и сразу. Паразиты молчали и свирепость их глаз была лишь мертвенной тусклотой остеклевших зрачков. Самовар докипал сонно и утешительно, карнизы, драпри и обои ломались неожиданными углами. Я на носках перешел комнату балансирующим лунатиком.

Ни одна из фигур не шевельнулась. Длинные хвосты свешивались с кресел знаменами побежденных.

В комнате — очевидно в моей — хлопнула, теперь бесполезно, соскочившая от нетерпения пружина гильотины. В голове сгустился отработанный пар мыслей и я, падая, поленился протянуть вперед руку.

Врачами вменен абсолютный покой. Но они напрасно так многозначительно предупреждают о гибельности малейшего волнения. Какие же волнения, когда я знаю, я уверен в полной и внезапной гибели призрачных врагов. Я знаю о гибели их гнезд, о гибели их хитрости и их наглости. Я на плечах вынес победу над ними. В том белом опрятном и тихом димд, где я теперь отдыхаю — им безусловно нечего делать. Ну, а там за стенами, я придумал для них хорошенький механизу, способный превзойти их подозрительность и хитрость. Сон мой скован из железных звеньев и ничьи зубы не перегрызут его.

К моим работам.

Сейчас искусство абсолютно второстепенное дело.

Каждый, кто захочет видеть дальше, большей частью, очень индивидуально поставленных границ своей мастерской — в этом сознается. И все-таки искусство — дело, требующее полной сознательности от того, кто им занимается. Далеко не безразлично — кто ты в этом производстве, как ты относишься к проблеме: масса, — которая не является уже проблемой для людей зрячих. На стороне ли ты эксплуататоров или на стороне массы, добирающейся до шкуры этих эксплуататоров.

В этом вопросе не отделаешься старым шарлатанством о возвышенности и святости художественного творчества. Художника покупает сегодня дорого платящий спекулянт или меценат. Это посредничество называется в буржуазном государстве — поощрением культуры. Сегодняшние художники и поэты ничего знать не хотят о массах. Как объяснить иначе, что мы ничего не можем предъявить, отражающее хоть сколько-нибудь идеалы, стремления, волю этих рвущихся вперед масс.

Революции в искусстве, конечно, эстетически значительны, но все-таки это, в лучшем случае только проблемы мастерской. Некоторые художники, серьезно страдающие, выпадают в неслыханный буржуазный нигилизм, так как, пребывая в индивидуалистическом художественном самокавывании, они не в состоянии осознать революционные проблемы. Слишком мало над этим работают. Есть даже революционеры в искусстве, которые и сейчас не освободились от изображения Христа и апостолов.

Сейчас, — когда в революционную обязанность входит — вести удвоенную пропаганду за очистку мира от сверхъестественных сил, бога, ангелов, для того, чтобы снова обострить человеческий взгляд на реализм окружающего. Давно изношенные символы и мистические восторги глупейшего религиозного шарлатанства, которым полна современная живопись, — для чего они нам еще? Жизнь сильнее всего этого разрисованного сброда.

Что вам делать? Какое содержание должны вы вкладывать в ваши картины?

Пойдите на пролетарский митинг и смотрите и слушайте, как там люди, такие же как вы, толкуют о мелких улучшениях жизни.

Поймите, это те самые массы, которые работают над организацией всего мира. Не вы. Но вы можете принять участие в строительстве. Можете помогать, если только захотите.

РАБОТЫ КОНСТРУКТИ



ВИСТА ЖОРЖА ГРОССА



Тогда вы научитесь давать вашим художественным работам содержание, созвучное революционным идеалам трудящихся.

По поводу моих работ я хочу сказать следующее: я опять пробую дать абсолютно реалистическое изображение мира. Я стремлюсь быть понятным каждому, без неизбежной сейчас „глубины“, в которую никогда не спуститься без водолазного костюма, наполненного кабалистическим обманом и метафизикой.

Краску я отменяю. Линию веду индивидуально-фотографически; конструирую для того, чтобы дать скульптурность. Устойчивость, построение, целесообразность — спорт, инженер, машина.

Вводится контроль над линией и формой. Не в том уже дело, чтобы наколдовать на полотне экспрессионистические обои. Вещественность и ясность инженерного чертежа, более поучительная картина, чем бесконтрольная болтовня кабаллы, метафизики и священного экстаза.

Невозможно вполне исчерпывающе и точно написать свою собственную работу, в особенности во время продолжительной тренировки, когда каждый день приносит новую ориентацию, новое открытие. Одно я хотел бы сказать: развитие живописи я вижу в будущих мастерских, в чистом ремесле — не в „святом“ храме искусства. Живопись такое же ремесло, как и всякое другое; оно может делаться хорошо и плохо. Сейчас у нас, как и в других отраслях искусства, культ великих людей. Это пройдет.

Фотография будет играть большую роль; уже сейчас гораздо лучше и дешевле дать себя сфотографировать, чем написать; тем более, что современные художники искажают вас каждый на свой манер, страдая своеобразным отращиванием к сходству.

Экспрессионистический анархизм должен прекратиться. Сегодня он невольно нравится художникам — они еще не прозрели, не связаны с рабочим людом. Придет время, когда художник не будет богемным, мягкотелым анархистом, а светлым и здоровым работником в коллективе. Пока эта цель рабочими массами не достигнута — духовная жизнь будет полна невероятного цинизма. С победой пролетариата искусство вырвется из тесного русла, в котором оно малокровно просачивается сквозь „сливки общества“ и только тогда придет конец монополии капитала на все духовное.

Только коммунизм, обогащая и развивая, поведет человечество к настоящей неклассовой культуре.

Жорж Гросс.

ЛАДОМИР

Велемир Хлебников.

I.

И замки мирового торго,
 Где бедности сияют цепи,
 С лицом злорадства и восторга,
 Ты обратишь однажды в пепел.
 Кто изнемог в старинных спора.
 И чей застенок там на звездах,
 Неси в руке гремучий порох —
 Зови дворец взлететь на воздух.
 И если в зареве племен
 Уж потонул клуб дыма сизого,
 С рукой в крови взамен знамен,
 Бросай судьбе перчатку вызова.
 И если меток был костер
 И взвился парус неба синего,
 Шагай в пылающий шатер,
 Огонь за пазухою — вынь его.
 Когда сам бог на цепь похож.
 Холоп богатых, где твой нож?
 Холоп богатых, улю-лю,
 Тебя дразнила нищета,
 Ты полз, как нищий, к королю.
 И целовал его уста.
 Высокой раною болея,
 Снимая с зарева засов,
 Хватай за ус созвездье Водолея,
 Бей по плечу созвездье Псов!
 Это шествуют творяне,
 Заменявши д на т,
 Ладомира соборяне
 С Трудомиром на шесте.
 Это Разина мятеж,
 Долетев до неба Невского,
 Увлекает и чертеж
 И пространство Лобачевского.
 Пусть Лобачевского кривые
 Украсят города
 Дугою над рабочей выей
 Всемирного труда.
 И будет молния рыдать,
 Что вечно носится слугой,

И будет некому продать
 Мешок от золота тугой.
 Смерть смерти будет ведать сроки,
 Когда вернется он опять,
 Земли повторные пророки
 Из всех письмен изгонят ять.
 В день смерти зим и раннею весной
 Нам руку подали венгерцы
 Свой замок цен, рабочий, строй
 Из камней и ударов сердца.
 И, чокаясь с со звездьем Девы,
 Он вспомнит умные напевы
 И голос древних силачей.
 И выйдет к говору мечей.
 И будет липа посылать
 Своих послов в совет верховный
 И будет некому желать
 Событий радости греховой
 И пусть мешчанскою резьбою
 Дворцов гордились короли,
 Так часто вывеской разбою
 Святых служили костыли.
 Когда сам бог на цепь похож,
 Холоп богатых, где твой нож?
 Вперед, колодники земли,
 Вперед, добыча голодовки,
 Кто трудится в пыли,
 А урожай снимает ловкий.
 Гайда, колодники земли,
 Гайда, свобода голодать,
 А вам, продажи короли,
 Глаза оставлены рыдать.
 Туда к мировому здоровью,
 Наполните солнцем глаголы,
 Перуном плывут по Днепровью,
 Как падшие боги, престолы.
 Лети созвездье человецье
 Все дальше, далее в простор
 И перелей земли наречья
 В единый смертных разговор.
 Где роем звезд расстрел небес,
 Как грудь последнего Романова,
 Бродяга дум и друг повес,
 Перекует созвездье заново.
 И будто перстни обручальные
 Последних королей и плахи,
 Носитесь в воздухе печальные
 Раклы, безумцы и галахи.

Учебников нам скучен щебет,
 Что лебедь черный жил на юге,
 Но с алыми крылами лебедь
 Летит из волн свинцовой вьюги,
 И пусть последние цари,
 Улыбкой поборая гнев,
 Над заревом могил зари
 Стоят окаменев.
 Ты дал созвездию крыло,
 Чтоб в небе мчались пехотинцы
 Ты разодрал племен русло
 И королей пленил в зверинцы.
 И он сидит король последыш
 За четкою железною решеткой,
 Оравы обезьян соседыш
 И яда дум испивший водки.
 Вы утонули в синей дымке,
 Престолы, славы и почет
 И, дочь думы — невидимки,
 Слеза последняя течет.

II.

Столицы взвились на дыбы,
 Огромив копытами долы,
 Живые шествуют—дабы
 На приступ на престолы!
 Море вспомнит и расскажет
 Грозным своим глаголом—
 Замок кружев девой нажит
 Пляской девы пред престолом.
 Море вспомнит и расскажет
 Громовым своим раскатом,
 Что дворец был пляской нажит
 Перед ста народов катом.
 С резьбою кружев известняк
 Дворца подруги их величий.
 Теперь плясуньи особняк
 В набат умов бросает кличи.
 Ты помнишь час ночной грозы,
 Ты шел по запаху врага,
 Тебе кричало небо „взы!“
 И выло с бешенством в рога.
 И по небу почерк палаческий,
 Опять громовые удары,
 И кто-то блаженно дураческий
 Смотрел на земные пожары.

Упало Гэ Германии
 И русских Эр упало.
 И вижу Эль в тумане я
 Пожаров в ночь Купала.
 Смычок над тучей подыми,
 Над скрипкою земного шара
 И черным именем клейми
 Пожарных умного пожара.
 Ведь царь лишь попрошайка
 И бедный родственник король,—
 Вперед свободы шайка
 И падай молот воль!
 Ты будешь пушечное мясо
 И струнным трупом войн — пока
 На волны мирового пляса
 Не ляжет ветер гопака.
 И умный череп Гайаваты
 Украсит голову Монблана—
 Его земля не виновата
 Войдет в уделы Людостана.
 Это ненависти ныне вести,
 Их собою окровавь,
 Вам былых столетий ести
 В море дум бросайся вплавь.
 И опять заиграй заря
 И зови за свободой полки,
 Если снова железного кайзера
 Люди выйдут железом реки.
 Где Волга скажет „лю“
 Янтцекиянг промолвит „блю“
 И Миссисиппи скажет „весь“
 Старик Дунай промолвит „мир“.
 И воды Ганга скажут я,
 Очертит зелени края
 Речной кумир,
 Всегда навсегда, там и здесь,
 Всем все, всегда и везде!—
 Наш клич пролетит по звезде.
 Язык любви над миром носится
 И песня песней в небо просится,
 Морей пространства голубые
 В себя заглянут, как в глазницу,
 И в чертежах прочту судьбы я,
 Как блещут алые зарницы.
 Вам войны выклевали очи,
 Идите смутные слепцы,
 Таких просите полномочий,
 Чтоб дико радовались отцы.

Я видел поезда слепцов,
 К родным протянутые руки,
 Дела купцов—всегда скупцов—
 Пророка грязного поруки.
 Вам войны оторвали ноги—
 В Сибири много костылей—
 И может быть пособят боги
 Пересекать простор полей.
 Гуляйте ночью костяки
 В стеклянных просеках дворцов
 И пусть чеканят острия
 Остроты звоном мертвецов.
 В последний раз над градом Круппа,
 Костями мертвых войск шурша,
 Носилась золотого трупа
 Везде проклятая душа.
 Ты населил собой остроги
 Из поручней шагам созвуча,
 Но полно дыма и тревоги,
 Где небоскреб соседит с тучей.
 Железных кайзеров полки
 Покрылись толстым слоем пыли,
 Былого пальцы в кадки
 Впились судорогой были.
 Но струны зная грыж,
 Одев рубахой язву,
 Ты знаешь страшный наигрыш
 Твой стон—мученья разве?..
 И то впервые на земле:
 Лоб Разина резьбы Коненкова,
 Священной книгой на Кремле
 И не боится дня Шевченко.
 Свободы воин и босяк,
 Ты видишь, пробежал табун,
 То буйных воль косяк,
 Ломающих чугуны.
 Колено ставь на грудь!
 Будь сильным как нибудь!
 И ветер чугунных осп иди
 Под шопоты „Господи, Господи“
 И древние болячки от оков
 Ты указал ночному богу—
 Ищи получше дураков!—
 И небу показал дорогу.
 Рукой земли зажаты рты
 Закопанных ядром.
 Неси на храмы клеветы
 Венец пылающих хором.

Кого за горло душит золотом,
 Неумолимым кулаком,
 Он, проклиная силой молота,
 С глаголом молнии знаком.
 Панов не возит шестерик
 Согнувших голову коней,
 Пылает целый материк
 Звездою.— пламени красней.
 И вы свободы образа,
 Кругом венок ресницы тайн,
 Блестят громадные глаза
 Гурриэт Эль Айн.
 И изречения Дзюнкавы
 Смешает с чистою росой,
 Срывая лепестки купавы,
 Славянка с русою косою.
 Где битвы алое говядо
 Еще дымилось от расстрела,
 Идет свобода Неувяда,
 Поднявши стяг рукою смело.
 И небоскребы тонут в дыме
 Божественного взрыва
 И обняты кольцами седыми
 Дворец продажи и наживы.
 Он, город, что оглоблю бога
 Сейчас сломал о поворот,
 Спокойно встал, едва тревога
 Его волнует конский рот.
 Он, город, старой правдой горд
 И красотою смеха сила
 В глаза небеснейшей из морд
 Жует железные удила;
 Всегда жестокий и печальный,
 Широкой бритвой горло нежь!—
 Из всей небесной готовальни
 Ты взял восстания мятеж,
 И он падет на наковальню
 Под молот божеский чертеж!
 Ты божество сковал в подкову,
 Чтобы верней служил тебе,
 И бросил меткие оковы
 На вороной хребет небес.
 Свой конский череп человека,
 Его опутав умной гривой,
 Глаза белилами калеча,
 Он, меловой зажег огниво.

III.

Как филинов кровавый ряд,
 Дворцы высокие стоят,
 И где труду так вольно ходится
 И бьет руду мятежный кий,
 Блестят, мятежно глубоки,
 Глаза чугунной Богородицы.
 Опять валы мычат в пещере
 И козье вымя пьет младенец
 И идут люди, идут звери
 На богороды современниц.
 Я вижу конские свободы
 И равноправие коров,
 Былиной снов сольются годы,
 С глаз человека спал засов.
 Кто знал — нет зарева умней,
 Чем в синеве пожара конского,
 Он приютит посла коней
 В Остоженке в особняке Волконского.
 И вновь суровые раскольники
 Покроют морем Ледовитым
 Лица ночные треугольники
 Свободы звездами закрытой
 От месяца „Ая“ до недель — „играй овраги“
 Целый год для нас страда
 А говорят, что боги благи,
 Что нет без отдыха труда.
 До зари вдвоем с женой
 Ты вязал за снопом сноп.
 Что ж сказал господь ржаной?
 — Благодарствую холоп!
 И от посева до ожина,
 До первой снеговой тропы,
 Серпами белая дружина
 Вязала тяжкие снопы.
 Веревкою обмотан барина,
 Священников целуемый бичем,
 Дыши, как вол — пока испарина
 Не обожжет тебе плечо,
 И жуй зеленую краюху
 Жестокий хлеб, который дён,
 Пока рукой земного руха
 Не будешь ты освобожден.
 И песней веселого яда
 Наполни свободы ковши,
 Свобода идет Неувяда
 Пожаром вселенской души.

Это будут из времени латы
 На груди мирового труда
 И числу, в понимании хаты,
 Передастся правительств узда.
 Это будет последняя драка
 Раба голодного с рублем,
 Славься дружба пшеничного злака
 В рабочей руке с молотком.
 И пусть моровые чернила
 Покроют листы бытия,
 Дыханье судьбы изменило
 Одежды свободной края.
 И он вспорхнет в красивый угол
 Земного паруса труда,
 Ты полетишь бессмертно смугол
 Священный юноша туда.
 Осада золотой чумы!
 Сюда возниц небесных воры!
 Умейте лучшие умы
 Намордники надеть на моры
 И пусть лепечет звонко птаха
 О синем воздухе весны.
 Тебя низринет завтра плаха
 В зачеловеческие сны.
 Это у смерти утесов
 Прибой человечества.
 У великороссов
 Нет больше отечества.
 Где Лондон торг ведет с Китаем,
 Высокомерные дворцы,
 Панамою надвинув тучу, их негла не считаем,
 Грядущего творцы.
 Так мало мы утратили,
 Идя восстания тропой,—
 Земного шара председатели
 Шагают дерзкою толпой,
 Тринадцать лет хранили будетляне
 За пазухой, в глазах и взорах
 И красной уединясь Поляне
 Дней Носаря зажженный порох.
 Держатель знамени свобод,
 Уздою правящий ездой
 В нечеловеческий поход
 Лети дорогой голубой
 И схоронив времен останки,
 Свободу пей из звездного стакана,
 Чтоб громыхал по солнечной болванке
 Соборный молот великана.

Ты прикрепишь к созвездью парус,
 Чтобы сильнее и мятежней
 Земля неслась в надмирный ярус
 И птица звезд осталась прежней.
 Сметя с лица земли торговлю
 И замки торгов бросив ниц,
 Из звездных глыб построишь кровлю —
 Стекланный колокол столиц.
 Решеткою зеркальных окон
 Ты, синих зарев неясить,
 И ты прядешь из шелка кокон
 Полеты — гусеницы нить.
 И в землю бьют, как колокола
 Ночные звуки — великаны,
 Когда их бросят зеркала,
 И сеть столиц раскинет страны.
 Где гребнем облаков в ночном цвету
 Расчесано полей руно,
 Там птицы ловят на лету
 Летящее с небес зерно.
 Весною ранней облака
 Пересекал полетов знахарь
 И жито сеяла рука,
 На облаках качался пахарь.
 Как узел облачный идут гужи,
 Руна земного бороны,
 Они взрастут колосья ржи
 Их холят неба табуны.
 Он не просил: „будь добр, бози, ми“
 И урожай густой роди,
 Но уравниьям вверил озими
 И нес ряд чисел на груди.
 Там муку с'едобной глины
 Перетирали жерновами
 Крутых холмов ночные млины,
 Маша усталыми крылами.
 И речи знания в молнийном теле
 Гласились юношам веселым,
 Учебники по воздуху летели
 В училища по селам.
 За ливнями ржаных семян ищи
 Того, кто пересек восток,
 Где поезд вез на север щи
 Озер с'едобный кипяток,
 Где удочка лежала барина
 И барчуки катались в лодке
 Для рта столиц волна зажарена
 И чад идет озерной водки.

Озерных щей ночные паровозы
 Везут тяжелые сосуды,
 Их в глыбы синие скуют морозы
 И принесут к глазницам люда.
 Вот море, окруженное в чехол
 Холмообразного стекла,
 Дыма тяжелого хохол
 Висит чуприной божества.
 Где бросала тень постройка
 И двор ц морей готов,
 Замок вод возила тройка
 Море вспенивших китов.
 Зеркальная пустыня облаков,
 Озеродей летать силен.
 Баян восстания письмен.
 Засеял нивами станков.
 Те юноши, что клятву дали
 Разрушить языки—
 Их имена вы угадали—
 Цдут увенчанны в венки.
 И в дерзко брошенной овчине
 Проходишь ты буен и смел,
 Чтобы зажечь костер почина
 Земного быта церемен.
 Где сквозь далеких звезд кокошник
 Горят Печоры жемчуга,
 Туда иди небес помощник
 Великий силой рычага.
 Мы в ведрах пронесем Неву
 Тушить пожар созвездья Псов,
 Пусть поезд копотью прорежет синеву,
 Валетая по сетям лесов.
 Пусть небо ходит ходуном
 От тяжелой поступи твоей,
 Скрепи созвездие бревном
 И дол решеткою осей.
 Как муравей ползи по небу
 Исследуй его трещины
 И, голубой бродяга, требуй
 Те блага, что тебе обещаны.
 Балду кувалды и кияры
 Жесточкой силой рычага
 В созвездьях ночи воздвигал
 Потомок полуночной бури.
 Поставив к небу лестницы,
 Надень шишак пожарного,
 Взойдешь на стены месяца
 В дыму огня угарного.

Надень на небо молоток,
То солнце на два поверни.
Где в красном зареве восток,—
Крути колеса шестерни.
Часы меняя на часы,
Платя улыбкою за ужин,
Удары сердца на весы
Кладешь—где счет работы нужен.
И зоркие соблазны выгоды
Неравенство и горы денег—
Могучий двигатель в лони годы—
Заменит песней современник.
И властный озарит гудок
Великой пустыни молчания
И поезд—проворный ходок
Исчезнет созвездья венчанное,
Построив из земли катушку,
Где только проволока гроз,
Ты славись милую пастушку
У ручейка и у стрекоз,
И будут знаки уравниья
Между работами и ленью
Умершей власти без сомненья
Священный жезел вверен пеню.
И лень и мать вдохновенья
Равновеликая с трудом
С нездешней силой упоенья
Возьмет в ладонь державный лом
И твой полет вперед всегда
Повторят позже ног скупцы
И время громкого суда
Узнают истины купцы.
Шагай по морю клеветы,
Пружинь шаги своей пяты!
В чугунной скорлупе орленок
Летит багровыми крылами.
Кого недавно как теленок
Лизал как спичечное пламя.
Черти не мелом, а любовью
Того, что будет чертежи.
И рок, слетевший к изголовью,
Наклонит умный колос ржи.

Молодняк ЛЕФА.

Назначение-демонстрировать **учебные опыты** революционной молодежи, работающей в плане тенденций ЛЕФА.

Демонстрируются:

Серебрянский. Поэт-свердловец. Стихотворение агитзначимо и выполнено по предварительному заданию к празднику Парижской Коммуны. Стихотворение неровно, благодаря наличию повторных образов и целых строф, разжижающих динамику впечатления. Работу Серебрянский ведет под знаком производственных приемов Н. Асеева, причем пользуется ими лишь как отправной точкой.

С. Третьяков.

К о м м у н а .

Терпенья взорваны года
И перешиблен гнет.
Париж восстал на города,
Себя на смерть несет.
Париж в огне, Париж — восторг,
Он — боевое солнце.
Он на два полюса расторг
Страны — родное лонце.
Сегодня он не тот, другой,
Из черных дыр Монмартра.
Париж влетел одной ногой
В неведомое завтра.
Париж кричал войне-война
Как пыль гнилушки сдунем
Мы выкуем тебя страна
В рабочую Коммуну.
Смеялось солнце в небесах
Горячими глазами.
Штыками вздыбленный Версаль
В разбеге диком замер.
Палящей боли Тьер завыл
Ордою хищных выжиг.
Как взвились кудри с головы
Веселого Парижа.
Коммуна крепнет и цветет
Версалью костью в горле.
Рванулся в злобе Тьер и вот —
Заговорили жорла.
Предместий жуток тесный строй
Грохочут батареи.

И пяди не было такой,
 Где-б красный флаг не реял.
 В железных кольцах баррикад
 Нет выходов и дверцев.
 Но каждый был подставить рад
 Врагам живое сердце.

Париж шатнулся. Он устал
 В стальные плечи вжался
 И в ужасе ломал квартал
 Израненные пальцы,
 И чья то цепкая рука
 Клещу свою простерла
 На вадую шею баррикад
 Стискивая горло.

И стали улицы мокры
 Краснее солнца шара
 И на смерть грохнулися с крыш
 Знамена коммунаров.
 Сдавили в пояса Париж
 Валя Коммуну в яму
 И ружья пели до зарп
 Стальными соловьями.

Колол Версальский крик: Лови
 Закату скрыться где-бы
 И солнце плавало в крови
 Расстрелянного неба.

Коммуна пала. Кровь, дымясь,
 Разбрасывая искры,
 Таковую вывязала вязь,
 Что долгий гнет не выскреб.

И в затхлой вони душных ям,
 Где хриплый голос жизни —
 Вновь бродит бурей по краям
 Призрак коммунизма.

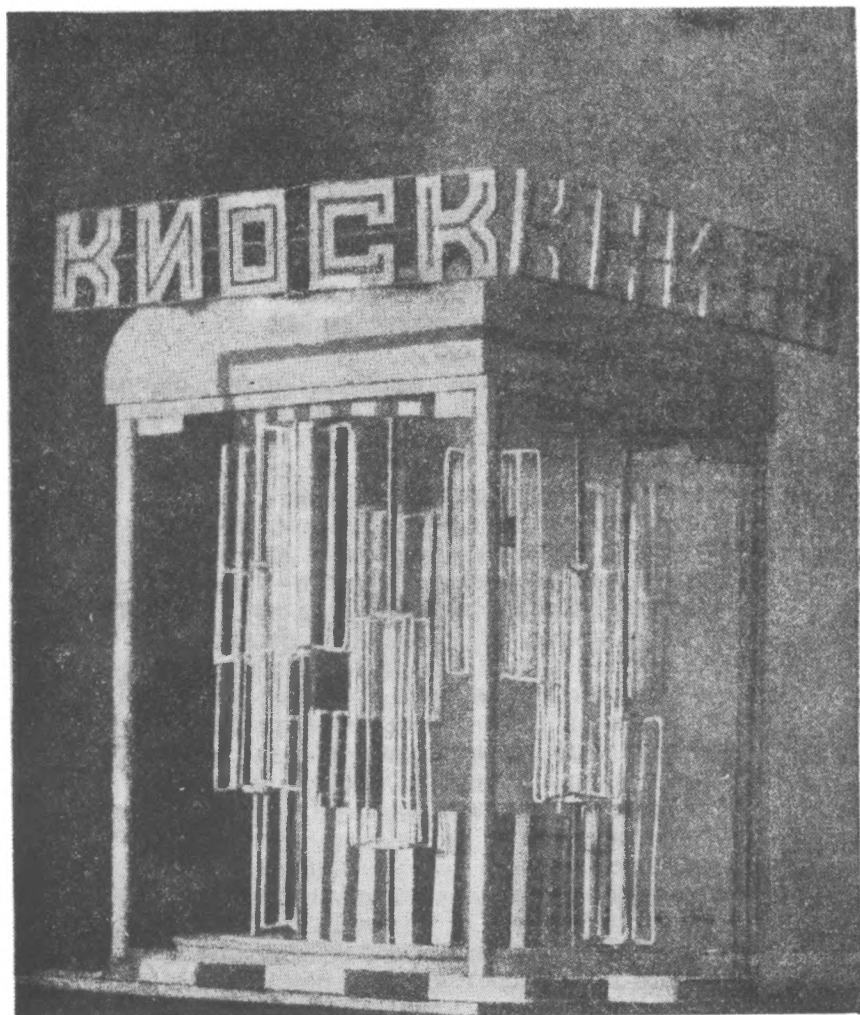
И победители дрожат,
 Таясь ночью синью,
 От наточенного ножа
 На жерновах России.

Была Коммуна, будет, есть,
 Живые песни льются,
 Чтобы везде огонь пронести
 Рабочих революций.

М. Серебрянский.

КНИЖНЫЙ КИОСК

Проект констр. Лавинского



Принят Госиздатом для постройки на Всероссийской Сельско-хозяйственной выставке в Москве.

При незначительном размере (диаметр 5 арш., высота 7 арш.) вмещает 11.000 книг, из которых 1.000 в витринах так, что каждую книгу в отдельности можно детально просмотреть.

Киоск предназначен для торговли на улице и закрывается посредством штор (жалюзи).

Американизма трагифарс.

Что мы знаем об Америке? Об американизме? Право, знаем меньше, чем они там — о нас. Ибо они не знают ничего, не понимают ничего, а мы знаем неверно, понимаем неверно.

Мыслим об американизме истерически. С больших букв. Не жизнь — мистерия. Совершенно особые установки и устремления. Мистерия Дела. Лихорадка Созидания. Бред Работы. Дело — Созидание — Работа — имманентны. Цель в себе. Осуществление наконец *Perpetuum Mobile*.

И соответственно. Люди монтированы. Обточены. Сверстаны. Экономизированы. Целиком в ритме жизни. Пронизаны целевым началом. Собственным целевым? Идеологии собственной личности вообще нет в этой стране собственности. Ибо нет слабостей общечеловеческих у этой личности-разлитых в могучем процессе.

Можно было бы удлинить до бесконечности этот каталог крепко-сделанных слов. Но нет нужды. Мысль ясна. Воображаемый нами — в России американизм — дан.

И этим американизмом восхищаются. Восхищаются интеллигенты — нытики. Импонирует мощная сила. Мускулистость души (воображаемая).

Проклинают интеллигенты-мистики. Дух живой убит. Душа распята на крестообразной рекламе мази для обуви. Любви в лифте. Ненависть на четверть часа во время переваривания завтрака. Цветы жизни растоптаны механическим ботинком. Американская опасность. Психическая зараза. Идет гибель. Вырождается земля.

Ну так вот. Проще все это. Гораздо проще.

У Гоголя чиновник Поприщин. У алжирского бея под носом шишка. И у неизвестного нам американского писателя Малькольма Каулей-тоже свой американский Поприщин. — Воду — дайте пить, — с безумным отчаянием сумасходящего восклицает Поприщин рассказа „Портрет“. И тоже воображает себя Фердинандом 8-ым, *mutatis mutandis*, и тоже не выдерживает сложности жизни и ее комбинированного напора, и тоже не знает он, на подобие любого чеховского героя — о чем разговаривать с женой, оставаясь вдвоем.

Внешние условия конфликта меняются; но самый то конфликт: жизни — жернова с размалываемым зерном — человеком, — увь, один и тот же, безнадежно тот же.

Рассказ „Портрет“ — дает лишь намек музыкальный, но в симфонию разворачивается этот намек в романе „Мистер Беббит — Американец“, отрывок из которого тут приводится. Ах, какой же он российский человек этот Беббит, со своим слабоволием, со своей тоской туманной и неудовлетворенной, своим нелепым бунтом, своей способностью к обманному самовнушению. Прочтите приводимый отрывок, самогипноз воображаемой силы и прочность на ногах, которой в реальности не существует — прочтите роман целиком!..

И какая же благоуханная — не американская, а общечеловеческая пошлость окружает, как воздух, этих американских „businessmen“ ов с квадратными челюстями.... Эта речь Беббита, приводимая в отрывке — которую американец Льюис вложил в уста американца Беббита, — ведь ее с легким изменением мог бы вложить Гейне в уста немца, Франс — француза, Диккенс — англичанина, Салтыков — русского.

Где же американизм? В чем он?

Он есть американизма трагифарс. И именно в том, что конфликт вышеуказанный — существовавший во все времена и во всяких проявлениях, — в Америке нынешней доведен до самой выразительной и максимальной нелепости. Это уж не конфликт. Это кричащее безобразие. Все внешние условия жизни — на самом деле сконцентрировались, скомбинировались, сплелись и сошлись для того, чтобы создать человека из мускулов — воли и разума. Жизнь на самом деле механизирована и стандартизована: для того, чтобы экономизировать расход человеческой энергии, застраховать от производственного сгорания, обеспечить максимум производительности. И как будто бы достигается и это.

Но где же человек из мускулов — воли, разума? Он лечится этот человек — не только от несварения желудка, но и от неврастении.

Мускулы? Нет — тряпки. Воля? Нет — рахитизм стремления. Разум? Нет, слепо трусливый инстинкт.

Это не только американизма трагифарс. Это всей капиталистической культуры трагифарс.

Михаил Лейбов.

ЛЕЙЕНДЕКЕРОВСКИЙ ПОРТРЕТ

Малькольм Каули.

Синклер Льюису.

— Ровно в 7.30 его будит батарея будильников. Большой Бен — 7 д. высоты, — 4 с половиной д. циферблат. Крошка — Бен — всего в $3\frac{3}{4}$ дюйма. Джек-фонарь, прозванный так за светящийся циферблат; полдюжины самых разнообразных часов, с черными и светящимися цифрами; солидные и непрочные, со звонками сверху, позади, внутри.

ОТКРОЙТЕ ВАШИ ГЛАЗА!

Он приподнялся, опираясь на подушку, — нижама Национального магазина трикотажа, живописно встрепанные волосы, — и на мгновение замер, только на миг, пока художник внутри него, всегда настороженный, сделал беглый набросок. „Готово“ говорит художник, и Чарльз Весли Браун, — Чарли Браун, — Ч. Весли Браун, — Весли Браун, — Браун спрыгнул с постели и с непреложной последовательностью остановил один будильник за другим, начиная с самого большого и наименее назойливого.

7 час. 32 мин.

Ежедневные двенадцать упражнений у раскрытого окна, и затем одевание с энергичной, но не торопливой точностью, так характерной для всех, даже самых мельчайших поступков ежедневной жизни. Его бритва бреет правую сторону лица в 33, левую — в 45 секунд, итого бритье — 78 сек. Время, которое он тратит на одевание, сократилось на $33\frac{1}{2}$ процента с тех пор, как он стал носить „прощай старая фланель, это трино натягивается вмиг“. Он застегивает зацепляющиеся усовершенствованные запонки и ровно в 7.39 — он у стола, за завтраком.

Всего семь минут на упражнения и одевание.

Вы можете сравниться с ним и даже побить рекорд, если Вы оторвете и заполните купон, прилагаемый в нижнем углу справа.

Несомненно Ч. Весли Браун обедает, ужинает, бывает на банкетах, но о его завтраке, и только о завтраке можно сказать, что каждая деталь тут осознана до конца.

Вот алюминиевый кофейник с кофе „хорош до последней капли“ или с кофе „Постум“. Подле патентованная электрическая вафельница. „Яблоко на день — доктор не надобен“. „Флоридские апельсины — сплошные витаминны“. „Докторский хлеб — здоровье“. „Эта ветчина — восхитительна“. Два поджа-

ренных яйца (золотистой корочкой кверху), виноград, цельный хлеб с молоком **Сытых Коров. Вполне достаточно!** Он глубоко затягивается папирской и отмечает свое полное удовлетворение жене, сидящей напротив.

Булочна по утрам — и человек здоров... Эта комната больше кухни, больше столовой, почти также велика, как гостиная. В ней целая система никкелевых кранов... Ситцевая занавеска закрывает окно. И вся комната — последнее слово гигиены, ослепительно-белая сверкающая фарфором и белыми кафлями. Сидеть и смотреть на все это пристально — создаст ощущение приятного транса. Он полусознательно размышляет. Небесные улицы наверно вымощены не золотом, а белым фарфором. А дома на небе — из фарфора, никкеля и ситца. Мебель там широкая, удобная, гигиеническая, похожая на ванны. У Брауна простодушная вера средневекового святого, и свое небо он создает из самых привычных для него предметов.

Продолжая улыбаться своей райской мечте, он садится в один из своих маленьких автомобилей, застывает на миг у руля и едет к себе в контору, куда прибывает ровно в 8.55.

Мечта ушла. Сейчас время суровой действительности. Так-ли это? Никогда он не задумывался об этом.

Он сидит за четырехугольной конторкой из красного дерева, покрытого стеклом — на столе ничего, кроме бумажки — меморандума трудных задач, которые он решит сегодня же, — сейчас. Он сжимает кулак. Энергичный удар по столу — вот-вот разобьет стекло — он говорит своим двенадцати директорам, молча стоящим вокруг него. „Продавать бога надо таким же образом, как продают газолиновые тракторы. Рекламируйте!“ Они, теснясь вокруг него так, что он откидывается на спинку кресла, предлагают план „Международной компании распродажи божества“. Акции в последний раз котировались по 312 с четвертью....

Он наклоняется над прилавком Торгового Дома Флешауэр и К^о „Сударыня, наши товары хороши настолько, насколько это было в силах рабочих и в возможностях материалов...“

Вот он, вскочив на стул, обращается к собранию товароведов. „Заповедь Мобреевских Моторов — честная и добросовестная работа прежде всего. У нас есть девять главных пунктов, выявляющих все превосходство наших машин, а именно:

1. Бесшумная работа
2. Никаких канатов
3. Ткет по нитке
4. Подгибает ткань
5. Прочность

6. Вполне удовлетворяет
7. Величина
8. Чистота
9. Наилучшее качество.

Он раскланивается под бурю асплодисментов. Потом подвозит трех клиентов в Строевой Дуб (Общество Разработки Прерий), и объясняет им прелесть нео-античных коттеджей, небрежно прислоняясь к mudguard'у. Один он бесстрашно входит в пещеру главного Агента Объединенного Электротреста. По субботам — день наполовину свободный, — перед толпой в восемьдесят тысяч он разматывает шарф Виржинской шерсти, снимает голубой свитер, (из той же шерсти) и бежит в кассу отмечать выигрыш футбольного состязания. Восемь раз в неделю он меняет воротнички, (каждый раз другого фасона) и каждую неделю покупает новый костюм. Но он не зазнается. Иногда он одевает рабочий халат и смазывает поршни курьерского поезда Чикаго-Нью-Йорк, заботливо следя за циферблатом Часов Железнодорожника... Надев белый передник он руководит грандиозной распродажей первосортной шерсти. Он всегда что-нибудь переодевает. Улыбка не сходит у него с лица, но иногда становится внимательнее, как будто он вглядывается через окно реальности в лицо снов. В такие минуты его глаза и раздвоенный подбородок до странности напоминают портреты итальянских примитивистов — быть может св. Севастьяна Козимо Тура.

Мечта его детства, мечта, которая никогда не исполнится — нажимать кнопки. Сидеть за широчайшим, квадратным из красного дерева столом, у которого вместо ящиков по одну сторону ряд перламутровых кнопок. Он нажимает кнопку. Взрываются заряды лидейтта, рушатся горы — два конца трансконтинентального туннеля соединены. Он нажимает кнопку, пускающую воду на Новую Вечную Плотицу. Он нажимает кнопку. Сирены гудят повсюду, звенят колокола, опьяненные радостью толпы заполняют улицы, взрываются сигнальные ракеты, и два народа, в течении десяти лет пролежавшие в траншеях друг против друга, неожиданно слышат приказ: прекратить стрельбу! Батальоны газетчиков и кинематографических съемщиков следят, как он работает. Он нажимает и кнопка связывает его по телефону с женой, малюткой, о которой он не забывает среди всех своих триумфов. Он нажимает кнопку.

Вот Дезушка на Которую Вы Остановитесь Посмотреть. Бесси Браун работает восемь часов в день в окне магазина. Она раскрывает рот и улыбается, показывая двойной ряд зубов грязных и покрытых винным камнем. Она показывает на плакат:

**Грязные зубы
портят красоту.**

Она перевортыивает плакат и показывает: девушка с грязными зубами ищет работы и всюду получает отказ, причем председатель замечает секретарю: „Мне не нравится ее улыбка“. Третий плакат:

**Грязные зубы
мешают успеху.**

Бесси прикладывает ко лбу палец, что-то ищет в ящичке, достает оттуда зубную пасту и зубную щетку, чистит ими на виду сотен прохожих свой рот, полощет его стаканом холодной воды, улыбается и снова улыбается, показывает на четвертый плакат:

**Как
тридцать две
жемчужины.**

Пятый плакат: улыбающуюся стенографистку подводят к столу и секретарь замечает председателю: „Тридцать пять в неделю и стоит этого до последнего цента. Какие зубы, какая Улыбка“.

**Зубная паста улыбок
мостит дорогу
к успеху.**

Бесс снова улыбается и исчезает. Толпа проходит дальше. Появляется Бесс с грязными, покрытыми винным камнем зубами. Она улыбается и показывает на все шесть плакатов. В 5,56 она возвращается в свой маленький пригород-

ный домик, на полчаса раньше возвращения мужа. Обед готов на электрической плитке, остается повернуть пару стрелок и подать на стол. Он приезжает свежий, как порыв ветра, от своих деловых успехов. Бесс и Вес целуются и вместе входят в столовую.

После обеда Бесс садится, поджав ноги, на кожаную софу, перед холодной газовой печуркой. Вес облакачивается на спинку софы и закуривает.

Так как его никто не учил, как разговаривать с собственной женой — наступает долгое молчание, прерываемое, наконец, единственной фразой их интимных бесед.

— Право, Бесс, удивительно, как это ты могла найти такой красивый коврик всего только за 16,20. — Молчание снова. — Право, Бесс, красивый... за 16,20... Право, Бесс...

Бесс исчезает. Вес раскрывает складную пишущую машинку и начинает при свете лампы работать за письменным столом. Бесс следит за ним влюбленными глазами через портьеры. Олицетворенная Прилежность, наблюдаемая олицетворенным Обожанием. Художники, следящие за каждым их шагом, часто рисуют их в таком виде.

Но рутина их вечеров не так уж неизменна. Они еженедельно посещают кинематограф, когда в программе чисто образовательные ленты. Иногда они даже танцуют. Я видел ноги, только ноги Бесс в чулках „Оникс“, движущиеся медленно под мотив: „Разве мы не веселы“. На Ч. Весли Браун был смокинг.

Пол, на котором они танцуют — $\frac{5}{8}$ дюймовые дубовые доски, подобранные, обструганные, сработанные в „**Национальном Обществе Дубовых Полов**“. Многие из них срублены в штате Теннесси в графстве Джонс, с дерева в тысяча пятьсот дюймов обхватом. Пилил их Джек Адамс на лесопилке Ношии Вебстера. Джек был хорошим пильщиком, он был и хорошим самогонщиком, — пайщиком самогонного аппарата. Накануне вечером он напробовався новой порции собственного самогона. Его все еще пошатывало. И тут правая рука у него сорвалась и круглая пила начисто отрезала большой палец — жертвой капиталистическому миру и заботливому правительству. Кровь капала как раз на ту доску, по которой скользит сейчас патентованный каблук „**Снороход**“ Весли Брауна. По поводу Джека Адамса не приходится сантиментальничать. Он обмотал рану ватой, повязал грязной тряпкой и быстро побежал на поиски ловкого адвоката. Адвокат оказался ловкачем — так выступил перед судом, что Джек чистоганом получил за увечье четыре тысячи. Ношиа Вебстер обанкротился и Джек купил у него лесопилку, которую сейчас так и называют „Беспальный Джек“. Джек теперь политический хозяин графства Джонс.

„ЧЛЕНЫ ТОРГОВОЙ ПАЛАТЫ!“ Наше дело — мечта, если только предприятие, насчитывающее свыше биллиона долларов ежегодного оборота, может быть названо мечтой. Это мечта всей нации — Дубликатор. Но осуществить эту мечту сотен миллионов сердец, реализовать не выполненные и даже не выраженные желания возможно лишь привилегией творческого ума. Надеюсь, вам не надо специально представлять Ч. Весли Брауна-Вашего покорного слугу!

Не потребуется и долгих пояснений результатов действия Дубликатора. Лыщу себя надеждой, что Вы с результатами уже знакомы. Берем, например, улыбку, ту улыбку, которая обеспечивает успех, и нашим патентованным способом дублируем ее на десятки миллионов губ., таким же способом дублируем слова, привычки, мысли, форму галстука, ямки на подбородке, методы предложения товара. Благодаря Дубликатору, Америка станет нацией стандартизованных дел. В этом наше величайшее преимущество.

Именно мою улыбку выбрали для дубликации, мои широко поставленные глаза, мой раздвоенный и острый подбородок, мой метод продавать воротнички, мое уважение к чистой женственности... Я говорю об этом без личной гордости, потому что только благодаря Дубликатору Америка стала моей копией. И не только Америка.

В прошлом году я совершил кругосветное путешествие для распространения Дубликатора. Около знаменитых Афин, в Пирее ко мне подошел молодой человек и предложил мне застраховать мой багаж, найти мне гостиницу, купить билет и за известное вознаграждение взять меня под покровительство Американско-Эллинского Общества Туристов. Я принял предложение, потому что молодой человек представлял подлинную копию меня самого... В Токио, после долгого дня я пошел в кинематограф. Театр представлял собрание благоденствующих деловых людей, которые, если исключить цвет кожи, легко могли сойти за меня, и какова же была моя гордость, когда на экране я увидел мое собственное отражение, разыгрывающее роль героя! Дубликатор делает свое дело и даже в самые темные уголки старого материка проникает наше евангелие. Будьте уверены, вы имеете полное право — идти впереди всех! Небольшая прибыль, но быстрый оборот. Стандарт мира. Спросите об этом человека, имеющего Дубликатор. Если нет в продаже в вашем районе — выпишите подробный каталог.

Однажды в старинном мечтательном Кадиксе я наблюдал за пастухом, доившим свое стадо коз перед дверью заказчика. Неожиданно влетает Форд, из Форда выскакивает молодой человек, похожий на меня больше, чем род-

ной брат. — „Не встречал ли я вас в Коффивилле, в Канзасе?“ — спрашивает он. — „Ну, конечно, встречал“; — он был сыном испанского гранда и писал стихи. Господа, когда я смотрю на ваши розовые, похожие одно на другое лица, — каждое копия другого лица и моего собственного — мне хочется прочесть Вам поэму, которую он написал в мою честь:

*Прямо с завода
Откройте Ваши глаза
Застрахованы-ли Вы?*

Кто вы? кегля или шар? Как быстро Вы думаете?
**СТАРШЕ ЛИ ВАШЕ ТЕЛО НА ДЕСЯТЬ ЛЕТ,
ЧЕМ ВЫ? Любите ли Вы красивые вещи?**

Застрахованы ли Вы?

Вам и Вашей семье это необходимо сейчас же.

Вам и Вашей семье это необходимо сейчас же.

ВАМ И ВАШЕЙ СЕМЬЕ ЭТО НЕОБХОДИМО СЕЙЧАС ЖЕ.

Застрахованы ли Вы?

Хорош До Последней Напли. — Самый Легкий и Самый Лучший Способ. — Солнечный Свет Ночью. — Со Спины Прама на Вашу — Та Девушка, на Которую Вы Остановитесь Посмотреть. — Сохраняет Вас в Тепле, как Поджаренный Хлеб. — Никакая Сталь Не Возьмет Вас.

Застрахованы ли Вы?

Подарите ей то, что бы Вы хотели достать и если этого нет в продаже в Вашем районе, то выпишите подробный каталог, и Вы избегнете подражания и суррогатов, если Вы застрахованы.

ГЛАВА ИЗ

МИСТЕР БЕББИТ— АМЕРИКАНЕЦ. Синклер Льюис.

I.

Этой осенью мистер Гардинг, из Мариона, штат Охайо, был избран президентом Северо-Американских Штатов, но Зенит больше интересовался местными выборами, чем всеобщими. Сенека Дуен, хотя и адвокат и с ученой степенью государственного университета, был кандидатом в мэры города с тревожной рабочей программой. Республиканцы и демократы для противодействия ему объединились и выставили кандидатуру Луки Праута фабриканта матрасов, пользовавшегося репутацией полнейшего благомыслия. Мистер Праут был поддержан банками, Торговой Палатой, всеми порядочными газетами и Джорджем Беббитом.

Он был председателем выборного комитета района в Цветочных Холмах, но в его районе было все благополучно, и он жаждал новых битв. Его доклад на съезде положил начало его репутации оратора, и поэтому центральный республиканско-демократический комитет послал его в седьмой квартал и южный Зенит на предвыборные собрания рабочих, мелких служащих и женщин, впервые принимавших участие в выборах. За неделю он приобрел себе славу великолепного оратора. Изредка, то там, то здесь, на собраниях присутствовали репортеры и заголовки указывали, что Джорж Беббит в своих выступлениях громит заблуждения Сенеки Дуена. Однажды, в воскресном иллюстрированном приложении „Адвокат Таймса“ была помещена фотография Беббита с дюжиной других деловых людей под заголовком: „Вожди торгового и промышленного Зенита, поддерживающие Праута“.

Он заслужил свою славу; прекрасно проводил кампанию. У него была вера, — он был уверен, что если бы Линкольн был жив, он подал голос за мистера Гардинга, а в Зените за Луку Праута. Он не смущал слушателя тонкостями: — Праут представлял честную промышленность, а Сенека Дуен хныкающих лентяев — и слушателем самим предоставлялось сделать выбор. Широкоплечий с зычным голосом, он был — совершенно ясно — хороший парень, и что реже всего, действительно любил свою публику. Ему почти нравились

обыкновенные рабочие, он желал им хорошей заработной платы с правом и требовать ее, но только конечно не нарушая этим разумных доходов держателей процентных бумаг. Все это, благородно преподнесенное и связанное с природным талантом оратора, дало ему популярность на собраниях и он продолжал кампанию, не только в седьмом и восьмом кварталах, но частью и в шестом.

2.

Набившись в авто, они приехали на предвыборное собрание: Беббит, жена, Верона Тед, Поль и Зилла. Зал был над гастрономическим магазином, на шумной улице с гремящими трамваями, пропах луком, керосином и жареной рыбой. Вся семья прониклась новым уважением к Беббиту.

— Не представляю, как ты можешь говорить подряд в один вечер на трех собраниях. Хотел бы иметь твою выносливость, — сказал Поль.

А Тед объяснил Вероне: — Старик очевидно знает как щекотать эти крепкие затылки.

Мужчины в черных сатиновых рубашках со свежесмытыми лицами, ротозейничая, стояли на широкой лестнице в зал. Спутники Беббита вежливо продвинулись сквозь толпу и пробрались в белый чистый зал с эстрадой и трном из красного бархата и бледно голубым алтарем для еженощных бдений Великих Мастеров бесчисленных массонских лож.

Зал был полон. Когда Беббит подошел к эстраде, он услышал восклицания:

— Это он...

Председатель захопотал и спросил его: — Оратор? Великолепно сэр, так, посмотрим — Ваше имя?

Нырнул в море красноречия:

— Лэди и джентельмены шестого квартала. Имеется человек, которого сейчас нет среди нас, человек, достойнее которого нет на всей политической арене — я говорю о нашем достопочтеннейшем Луке Прауте, образцовом гражданине города и всего округа. Так как его здесь нет, я надеюсь что вы будете снисходительны ко мне, если, как друг и сосед, как один, который гордится разделять с вами общее счастье — быть гражданином Зенита, — я скажу со всей искренностью и честностью, каким представляется исход этой критической кампании одному из обыкновенных деловых людей. Тому, который выйдя из благословенной бедности и физического труда, никогда, даже сидя за конторским столом, не забывал, что значит встать пол-шестого утра и спешить на завод со старым обеденным котелком в загрубелых руках,

чтобы поцась ровно в семь, когда загудит гудок, хотя и здесь хозяин сподличал и дал гудок на пять минут раньше семи. (Смех) Перехожу к вопросу об исходе выборов, к величайшему заблуждению, вызванному Сенекой Дуеном.

Некоторые рабочие засвистели—молодые циничные рабочие, по большей части иностранцы: евреи, ирландцы, итальянцы—но старики, смиренные и терпеливые, сутулые плотники и механики приветствовали его, а когда он использовал свой анекдот о Линкольне, их глаза стали совсем мокрыми.

Скромно и деловито он покинул зал, под приятные аплодисменты и полетел на третье собрание за этот вечер.

— Тед, правь хорошененько — сказал он—как ты находишь все это Поль? Подошел я к ним?

— Изумительно, у тебя много перцу.

Мистрисс Беббит высказалась с обожанием;— Это чудесно. Так ясно, так интересно, и так много прекрасных мыслей! Когда я слушала тебя, я поняла, что недооценила, какая у тебя имеется глубина мыслей и какой блестящий запас слов. Превосходно.

Но Верона была недовольна;— Папа, откуда ты знаешь, что общественная собственность в городском хозяйстве всегда обречена на неудачу?

Мистрисс Беббит упрекнула:— Как, я думала, что ты поймешь, что когда твой отец так утомлен публичными выступлениями, не время ожидать, что он станет объяснять все эти тонкости. Я уверена, что когда он отдохнет, он с удовольствием объяснит тебе все это. Оставь все это в покое и дай папе возможность подготовиться к новому выступлению, Подумай только—все они собрались сейчас в храме Маккавея и ждут его.

3.

Мистер Лука Праут и Здравая Деловитость победили Сенеку Дуена и классовое господство. Zenit был еще раз спасен. Беббиту предоставили несколько младших должностей для распределения среди бедных родственников, но он предпочел получить специальную информацию на счет проведения новых улиц, и это благодарная администрация ему обещала.

И конечно он был одним из восемнадцати ораторов на банкете, данном Торговой Палатой в честь победы порядка в права.

Его репутация оратора окончательно установилась на банкете Палаты недвижимых имуществ, где он сделал годовой доклад. „Адвокат Таймса“ дал отчет об этой речи с необычайной полнотой:

„Одним из самых выдающихся банкетов сезона был товарищеский обед Зенитской Палаты недвижимых имуществ в венецианском зале О. Хирна. Гостеприимный хозяин Джек О. Хирн, как всегда, дал обед не уступающий званому обеду где нибудь в Нью-Йорке. Обед был сырынут великолепным ситро с фермы председателя банкета Чандлера Мотта.

Так как мистер Мотт был немного нездоров легкой простудой, ответственная речь выпала на долю мистера Беббита. Коснувшись прогресса вообще, мистер Беббит в частности сказал следующее:

— Начиная свою приветственную речь—экспромт, которая кстати тщательно запрятана в кармане жилета, я позволю себе припомнить историю двух ирландцев, Майка и Пета, которые ехали в пульмановском вагоне. Оба они, забыл сказать, были моряки. У Майка было нижнее сидение и вот он слышит ужасный грохот с верхней полки. Когда он спросил в чем тут дело, Пет сказал:—конечно, это я. Но черт возьми, как же мне здесь уснуть! Я стараюсь влезть на эту проклятую койку в течении восьми часов.

Итак джентельмены, стоя перед вами, я чувствую себя, как Пет и может быть после того, как я наболтаюсь перед вами, я почувствую, что наконец смогу влезть на эту полку.

Джентельмены, каждый год на этом годовом собрании, где встречаются друг и враг, все откладывают в сторону свои боевые топоры и позволяют себе образовать цветущий остров товарищества. И в этом году, стоя с глазу на глаз, плечо с плечом, нам подобает, как согражданам лучшего в мире города обсудить, что мы такое по отношению к самим себе и к общественному благу.

Правда уже сейчас мы имеем 361000 даже 362000 жителей по последней переписи, что ставит нас в ряд крупных городов, но джентльмены если в ближайшую перепись мы не станем по крайней мере десятими в ряду, то тогда я сам первый попрошу какого-нибудь прохвоста снять с меня рубашку и взять себе с комплиментами мистеру Беббиту, эсквайру. Не сомневаюсь, что Нью-Йорк, Чикаго, Филадельфия всегда будут впереди нас, но исключая эти три города, которые так переросли, что ни один приличный белый человек, из тех кто любит своих детей и жену и рад пожать руку своего соседа при встрече, не станет жить в них. За исключением этих трех городов, говорю я, всякому имеющему голову, приспособленную к фактам, ясно, что Зенит-прекраснейший образец американской жизни и благосостояния.

Конечно я не говорю, что мы совершенны. Нам еще необходимо многое сделать, увеличить замощение бульваров для автомобильной езды, так как, поверьте только тот,

кто имеет от четырех до десяти тысяч в год, и прелестную семью, живущую на окраине города, только тот является двигателем прогресса. Он—тот обрачик людей, которые сейчас правят Америкой, и действительно, он представляет собой дельный тип, к которому должно стремиться человечество, если хочет для нашей планеты добропорядочного, уравновешенного, христианского, идущего вперед будущего. Иногда, когда я мечтаю и вижу этого солидного Американского гражданина, я чувствую удовлетворение гиллопатамских размеров.

(Аплодисменты.)

Наш идеальный гражданин, я рисую его прежде всего деловитым, как пчела, не тратающим дорогого времени на ловлю луны и философию за чаем — он не болтает о вещах, которые его не касаются, но вкладывает весь свой раж в свою торговлю, свою деловую профессию. Вечером он выкуривает хорошую сигару, влезает в трамвай, а может быть, в собственный авто и отправляется домой. Там он чистит лужайку перед домом или занимается каким-нибудь другим практическим делом, пока не придет время обеда. После обеда он рассказывает детям истории или берет семью в кино или играет несколько партий в бридж, читает вечернюю газету, две-три главы хорошего здорового романа о ковбоях, если у него есть вкус к литературе, и, может быть, у него есть соседи, которые придут и они будут сидеть и беседовать о друзьях и на темы дня. Потом он идет в постель, счастливый, с спокойной совестью, отдав свою лепту благосостоянию города и своему счету в банке.

В политике и религии здоровый гражданин самый обыкновенный человек в мире, в искусстве у него неизменный природный вкус, который позволяет ему во всякое время брать только лучшее. Ни в какой стране в мире вы не найдете столько репродукций с известнейших художников, как у нас, ни одна страна не имеет столько граммофонов, сколько имеем мы, и не только с пластинками танцев и комических, но и научных опер, как Верди, напетых артистами, оплаченными по самой высокой цене.

В других странах искусство и литература—достояние кучки жалких задниц, живущих на чердаках, и питающихся водкой и макаронами, но в Америке известного автора или художника совершенно не отличишь от всякого другого приличного делового человека. И я только рад, что человек, у которого редкое дарование выпускать ходовые литературные товары, имеет возможность зарабатывать свои пятьдесят тысяч в год, вести знакомства и быть на равной ноге с крупнейшими воротилами и иметь свой дом или авто, не хуже чем генерал от индустрии.

Наконец, и это самое главное, наш Стандартизованный Гражданин, даже если он холостяк, всегда любит детей и тем укрепляет семейный очаг, этот самый необходимый фундамент нашей цивилизации, который выгодно отличает нас от приходящих в упадок народов Европы.

Я никогда не путешествовал по Европе и, право, не знаю, — стоит ли мне плакать, — раз у нас самих есть все, что нужно видеть — большие города и горы. Но многие из нашего сорта, я представляю, были там и они скажут сами, что за океаном наши братья управляются журналистами и политиками, тогда как современный американский деловой человек знает, как защищать свои права, знает как ясно показать, что он хочет быть у колеса. Он не взывает к какому нибудь высокомерному наймиту, когда ему нужно ответить на извращенную критику его здоровой и деятельной жизни. Он не глух и нем — как коммерсант старого времени, у него есть и крепкие слова и кулаки.

Со всей скромностью я все же смею здесь стоять представителем такого делового человека и вежливо указать: вот кто мы! Здесь вы видели все особенности Стандартизованного Образцового Американского Гражданина. Здесь новое поколение американцев-людей с волосами на груди, улыбками на устах и счетными машинками в своих конторах. Мы не хвастаемся, но мы нравимся себе, как люди первого сорта, а если мы вам не нравимся, лучше спрячьтесь поскорее, иначе вас сметет ураган.

Так, в моей топорной речи я пытался набросать вам картину Настоящего Мужчины, человека с Энергией и Кулаком. И потому что таких людей в Зените много, он величайший и самый устойчивый из городов. Нью-Йорк конечно имеет тысячи Настоящих Людей, но Нью-Йорк переполнен бесчисленным количеством иностранцев, тоже Чикаго и Сан-Франциско. О, у нас есть города на золотой доске. Детруа и Кливленд с их вновь восстановленными заводами, Цинцинати с огромным машинным и мыловаренным производством. Питсбург и Бирмингам с их сталелитейными. Канзас, Миннеаполис, Омаха, которые раскинули свои широкие прекрасные улицы на лоне подобных океану пшеничных полей, и бесконечное число других братских городов, потому что по последней переписи есть не менее 60 славных американских городов с населением свыше ста тысяч. Все эти города стоят вместе, защищая право и порядок против иностранных идей и коммунизма. Атланта с Харфордом, Рочестер с Деввером, Мильвоки с Индианполисом, Лос-Анжелос с Оргоном.....

Но только здесь в Зените, городе мужественных мужчин и женственных женщин и веселых детишек, только здесь вы найдете самое большое количество Настоящих Собратьев

и это ставит наш город сразу на его настоящее место, с которым он перейдет в историю: город, сделавший шаг вперед в ту цивилизацию, которая настанет тогда, когда день настоящей деловой жизни заблестит над всем миром. Я верю, что в конце концов настанет день, когда из'еденная молью и старая Европа выйдет в тираж, и будет оценен дух Зенита—его твердое решение добиться успеха, сделавшее бывший маленький городишко знаменитым повсюду, где только потребляют сгущенное молоко. Поверьте мне, жизнь давно покинула эти изношенные страны, которые производят только ваксу, пейзажи и спиртные напитки и у которых одна ванна на сто человек и которые не могут отличить блок-нота от чековой книжки. Пришло время, когда зенитцы должны выпрямиться и показать, что они такие!..

Зенит и другие братские города, я утверждаю, рожают новый тип цивилизации; здесь много сходства между Зенитом и другими городами и я рад этому. Чрезвычайная и все возрастающая стандартизация заводов, контор, улиц, отелей, одежды, газет по всей Америке показывает какой мы крепкий и устойчивый тип.

Я всегда люблю вспоминать вещь Чема-Фринка, напечатанную в газетах, в его воспоминаниях. Она без сомнения многим знакома из вас, но все-таки разрешите мне воспользоваться случаем и прочесть ее. Это одна из классических поэм, похожих на „Если“ Киплинга или на поэмы Уильямса—я всегда ношу ее в своем блок-ноте.

„Когда я выхожу на дорогу-путь,
 поэт с котемною разнощника,
 я песни распеваю, жую табак, иду вперед,
 торгую мелочью в разнос,
 вручая красные словечки
 и смех мой публике кругом—
 я чувствую что не похож на дураков.
 Тогда ко мне подходит Сатана,
 как лютый пес всегда готовый подстеречь,
 вертит хвостом и принимается за грязную работу.—
 Наводит на меня хандру,
 ерошит волосы и одиночеством собачьим окружает,
 в воскресный день когда и так все пусто вокруг меня.
 Тогда, ей Богу, не хотел бы быть ни лектором,
 повсюду раз'езжающим в вагонах пультманских,
 курия так центов пять сигары,
 ни проповедником-скитальцем, хотел бы дома быть
 и есть котлеты, ветчину, пирожное из яблочного теста.
 в обществе людей своих.
 И вот когда со мной припадок одиночества такой,
 я попросту ищу гостиницу получше.

неважно в городе каном: Сен-Поле, Вашингтоне иль Лузвиле.
 И здесь я чувствую, как будто дома!
 И если бы на миг я стал перед отелем, наверное
 попал в тупик—

в каном же городе сейчас я нахожусь—
 ответить бы не смог!

Все та ж знакомая толпа
 и платья, как и всюду, и шляпы женские все те же.
 Беседы об авто, политике и спорте так знакомы.
 Но вот в отель вхожу, оглядываюсь, говорю:
 так, так, знакомые газеты и журналы, приятный
 дым хороших фирм сигар,
 как будто бы совсем я у себя, могу заверить смело я!
 Когда же ко всему тому,
 я вижу шумную толпу
 за завтраком знакомых блюд,
 я тут готов кричать,
 что дом совсем не думал покидать.
 Здесь каждый в джентельменском платье джентельмен.
 И наклонившись к соседу своему
 я смело первые вопросы задаю:
 Алло, старин, как анци на бирже?
 И вот уже мы старые друзья,
 толкуем канова погода и дела.
 Итан, мой друг, ты поступай как я,
 когда тебя смущает Сатана,
 в словах сам убедисься Чема,
 что где бы не бродил в Америке,—ты всюду,
 всюду дома!

Да, сэр, эти другие американские города — наши истинные партнеры в великой борьбе за наши жизненные интересы. Но не будем заблуждаться на этот счет. Я притязал на то, что Зенит-лучший из партнеров и наиболее быстро растущий город. Думаю, что вы меня извините, если я приведу несколько статистических данных, которые подтвердят мои притязания. Они может быть уже ваши старые знакомцы, но никогда не станут скучными для ушей истинного дельца, как и Библия, хотя ее святые истории и рассказывались много раз. Каждая интеллигентная личность знает, что в Зените изготовляют больше сгущенного молока и сливок, больше картонных коробок, принадлежностей для электрических лампочек, чем во всяком другом городе Америки и даже во всем мире. Не всем также известно, что мы стоим на втором месте по изготовлению прессованного масла, на шестом — в гигантском автомобильном царстве, и может быть, на третьем по изготовлению сыров, гастрономии, картона и кожаных изделий. Но наше величие лежит не

только в нашем радостном благосостоянии, а в общественном настроении, в этом передовом идеализме и братстве. Мы имеем права и конечно обязанности по отношению к нашему городу—сообщить повсюду о наших высших школах, известных своим оборудованием и лучшей вентиляционной системой во всей стране. И не только это! Наши величественные отели и банки с живописью и мрамором в вестибюле, наша Вторая Национальная Башня—второе по высоте деловое здание во всей стране. Если я прибавлю, что у нас имеется больше, чем где-бы то ни было мощных улиц, ванны, пылесосов, что наши библиотеки и музеи великолепно оборудованы и великолепно размещены в прекрасных зданиях, что наша система парков не имеет равной своими правильными аллеями, украшенными травой и статуями, то я дам только намек о безграничной грандиозности Зенита.

Мне кажется, однако, что лучшее я приберег к концу. Когда я напомню вам, что у нас на каждые пять или семь человек приходится один автомобиль, тогда я дам вам самую основательную крешкую, как скала примегу, что прогресс и название нашего города — синонимы.

Но путь нашего совершенства не целиком в розах. Перед тем, как я закончу, я должен обратить ваше внимание на задачу, которую мы должны решить в нынешнем году. Самая ужасная опасность, которая грозит правительству, не эти открытые социалисты, а куча трусов, которая работает тайком в тиши,—это длинноволосые господа, которые называют себя либералами, радикалами, беспартийными, „интеллигентней“ и еще бог знает кем. Безответственные профессора и учителя являются ядром этой шайки и мне стыдно сказать, что некоторые из них читают на факультетах нашего университета. И для меня самого университет—Альма Матер,—я горжусь, что я один из его воспитанников, но в нем имеются господа, которые хотят передать управление страной черни и скандалистам. Этих профессоров нужно раздавить как змей, и всех—кто с ними! Американский делец великодушен к ошибке, но одно он говорит всем этим учителям, лекторам и журналистам: „Мы платим вам хорошие деньги, но требуем, чтобы вы распространяли деловитость и поддерживали наше благосостояние“. И когда перед нами какой-нибудь университетский болтун, пессимист, циник, находящий, что все нехорошо, то позвольте вам сказать, что в текущем хорошем году, нашей обязанностью является постолько же употребить все свое влияние, чтобы вымести их помелом, как и торговать во всю, так чтобы кошельки были полны.

Только когда это будет сделано, наши сыновья и дочери увидят, что идеалом американского могущества и культуры

является не кучка юродивых, жующих жвачку на тему прав и обязанностей, а богобоязненные и преуспевающие, с двумя кулаками. „Настоящие Парни“, которые принадлежат к какой-нибудь церкви, к Бустерам, Лосям или Рыцарям Колумба, словом к какой-нибудь организации добрых веселых трудящихся собратьев, умеющих по настоящему веселиться и по настоящему работать, и ответить критикам ударом квадратного каблука, доказывая этим, что они мужчины, умеющие заставить себя уважать.

4.

Бebбит стал публичным оратором. Он неизменно выступал теперь в клубе при своей пресвитерианской церкви с ирландскими, еврейскими и китайскими анекдотами. Но никогда так ярко не выступал его талант оратора и выдающегося гражданина, как на лекции: „Факты, как медные гвозди“, о недвижимых имуществах и методах продажи, прочтенной в Zenитском отделении Американского Союза Христианских Молодых Людей.

„Адвокат Таймс“ дал об этой лекции такой полный отчет, что Вержиль Гентч заявил Бebбиту:

— Вы становитесь одним из самых популярных ораторов в городе. Кажется, нельзя взять в руки ни одной газеты, чтобы не прочесть о вашем выдающемся красноречии. Вся эта шумиха дает вам в контору не мало дел. Хорошее дело! Держитесь за него!

— Пойдите вы с вашими шутками, — слабо протестовал Бebбит, но эта дань признания Гентча, тоже недурного оратора, заставила его расцвести от восторга. Он сам не понимал, как это перед поездкой в Мен, он мог сомневаться в радости быть солидным гражданином.

КОСТЮМ СЕГОДНЯШНЕГО ДНЯ—ПРОЗОДЕЖДА

Мода, психологически отражавшая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде организованной для работы в различных отраслях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно **показать только в процессе работы** в ней, вне реальной жизни, не представляющей из себя самодовлеющей ценности, особого вида „Произведений Искусства“.

В ней самым важным моментом становится ее фактурная часть (обработка материала), т. е. **выполнение**. Мало дать проект удобно, остроумно решенного костюма — надо его **сделать** и продемонстрировать в работе; только тогда мы увидим и будем иметь о нем представление.

Витрины магазинов с выставленными в них моделями костюмов на восковых манекенах, становятся эстетическим пережитком. Сегодняшний костюм надо смотреть в действии, вне его нет костюма, так же, как бессмысленна машина вне работы ею производимой.

Зся декоративная и украшающая сторона одежды уничтожается лозунгом: **„удобство и целесообразность костюма для данной производственной функции“**.

Последнее же требует массовой проверки его потребления и костюм из кустарных форм его производства должен перейти к индустриально-массовой выработке.

Тим костюм теряет свое „идеологическое“ значение, становясь частью материальной культуры.

Зависимость эволюции костюма от развития индустрии несомненна и только сегодня при именно таком состоянии техники и промышленности могли появиться костюмы пилота, шофера, рабочие предохранительные фартуки, футбольные ботинки, непромокаемые пальто и военный френч.

В организации своевременного костюма надо идти **от задания к его материальному оформлению**. От особенностей работы, для которой он предназначен к системе покроя.

Эстетические элементы заменить процессом производства самого шитья костюма. Поясню — не прикреплять к костюму украшения, а сами швы, необходимые в покрое, дают форму костюму. Обнажить способы шитья костюма его застежки и пр., как все это ясно и на виду у машины. Нет больше глухих кустарных швов, есть индустриальная строчка швейной машины, что индустриализирует изготовление костюма и лишает его тайн обаяния ручной индивидуальной работы портного.

И форма, т. е. весь внешний вид костюма — станет формой не произвольной, а выходящей из требований задания и материального его осуществления. Современная одежда делится на две части — **прозодежда** — рабочий костюм, отличающийся и по профессии и по производству.

Это с одной стороны универсализирует одежду и в то же время дает ей индивидуальный оттенок.

Пример: костюм машиниста имеет общий принцип в схеме покроя — предохранение от возможности быть задетым машиной.

В зависимости же от характера производства — костюм ли это для машиниста в типографии, на паровозе или металлической фабрике вносятся индивидуальные особенности в выбор материала и детализацию покроя; оставляя не тронутым общую схему.

Дальше — костюм инженера-конструктора, практика — общая особенность наличие большого количества карманов, но в зависимости от особенностей обмерительных приборов, которыми он пользуется в работе — деревообделочник ли он, текстильщик, авио-конструктор, строитель или металлист — меняется размер, форма и характер распределения карманов на одежде.

РАБОТЫ СТЕПАНОВОЙ



РАБОТЫ РОДЧЕНКО



Проекты марки ДОБРОЛЕТА



Особое место в прозодежде занимает **спецодежда**, имеющая более точные специфические требования и некоторую аппаратную часть в костюме.

Таковы костюмы — хирурга, пилота, рабочих на кислотной фабрике, пожарного, костюм для полярных экспедиций и пр.

Спортодежда — подчиняется всем основным требованиям прозодежды и видоизменяется в зависимости от характера спорта — будет ли это футбол, лыжный спорт, гребля, бокс или физическое упражнение.

Особенностью всякой спортивной одежды является обязательное наличие в ней резких отличительных признаков в костюмах одной команды от другой в виде знаков, эмблем или формы и цвета костюма. Цвет спортивного костюма в данном случае один из самых действительных факторов, так как спортивные состязания происходят в большом пространстве, а показательные спортивные праздники при огромном количестве зрителей.

Различить участников по покрою костюма для зрителя, часто бывает невозможно, да и для самого участника — по цвету несравненно быстрее узнать своего партнера.

Форма спортивного костюма должна выходить из тех или иных цветных комбинаций. Главное же требование покроя спортодежды всех видов спорта **минимум одежды и несложность ее одевания и ношения**.

В проектах спортодежды, помещенных в настоящем номере „Лефа“, даны образцы костюмов для футбольных команд трех типов:

1. **Пестрый костюм в три цвета** (красный, черный и серый), (на рубашке), (с эмблемой) — на груди красная звезда.

2. **Одноцветный костюм** (красный) из трикотажа, с большим знаком на груди (О, Т).

3. **Полосатый костюм двух цветов** — красный и белый без всяких знаков.

Покрой костюмов — гладкая рубашка без рукавов и трусики.

В женском костюме для баскетбола цветным разрешением даны покрой и форма костюма (черная полоса кокетки рубашки, полосы на юбке, делающие ее колоколом и, т. д.).

Главное внимание в нем было обращено на **простоту и резкость цветовых комбинаций**.

Функциональная часть спортивного костюмов требовала от них простоты и свободы движений — отсюда в костюмах почти полное отсутствие застежек и примитивность покроя.

Варст.

Вокруг „Непопутчицы“.

Наша полемика в „Известиях“ вокруг „Непопутчицы“ (О. М. Брика вызвала ряд недоуменных запросов в редакцию „Лефа“).

— Как это: ругаются между собой не сторонние люди, а члены одной редакции?

— Как рассматривать крутые нападки Чужака?

И:

— Не означает ли это прорыва левого фронта?

Для искренно недоумевающих — поясню:

Волею не моею я оказался в „Лефе“ в положении договаривающейся в данном случае стороны. Когда принималась „Непопутчица“, я много воевал против её принятия. Исчерпав все меры убеждения, я договорился на том, что в предисловии к „Непопутчице“ будет оговорен мой протест и фраза, что я „оставляю за собой свободу литературных действий“. Редакция, не идя мне навстречу в требовании изъятия „Непопутчицы“, не доуяснила всей остроты поставленного мною вопроса. В результате — краткий пересказ мой в „Известиях“ того, что я говорил в редакции „Лефа“. Мною писалось „письмо в редакцию“, с указанием обстановки, в которой протекала драка вокруг „Непопутчицы“, но редакция „Известий“, опасаясь нового полемического потока, согласилась лишь на статью-заметку. Отсюда — несколько „сторонний“ характер, который приобрело мое выступление.

Не означает ли всё это прорыва на левом фронте? — Почему? Лишь потому, что многим этого хочется? Прорыв будет тогда когда он будет. Не позже, не раньше.

Случай с „Непопутчицей“ — для „Лефа“ — частность. Наборот, для прочей журналистики — это явление чуть ли не общее.

В споре о „Непопутчице“, я — меньшинство. Это не значит, что я неправ. И я охотно подойду к „переоценочной“ литературе в масштабе общем.

Еще — одна мелочь: как воспринимается в самом „Лефе“ мое выступление? Ответ короткий: да не нравится. Но — и только. Мы еще не раз можем подраться вокруг того или иного вопроса. Не только в частностях, но и в общем. Ибо: левый фронт искусства — в неустанном становлении. В этом — его сила и смысл.

Н. Чужан.

ТЕОРИЯ

ЛЕФ и НЕП.

С. Третьяков

Есть два нэпа.

Один — жирный и наглый, обсосанный всеми газетными фельетонами. Его морда в витринах экстра-обжорных магазинов, в искромете ювелирен, в котиках и шелках, в кафе и казино. Его бычий затылок в купленных за миллиарды уютных квартирках, приведенных в „человечий вид“: гардины, фикусы, фарфоровые слоники, а подчас и тарелки советского фарфорзавода с надписью „нетрудящийся не ест“.

Его сердце на биржах, в разнокалиберной спекуляции и комбинировке, его ноги в посредничьей рыси или под полой пролетки, коневодитель которой умеет с подобострастнейшею дикцией и интонацией произнести — „барин“.

Его существование — акробатика между триллиардами и черной точкой дула советской винтовки.

Война ему была школой первой ступени спекулятивного образования, революция — второй ступенью, где уцелели только проявившие высший класс ловкости и приспособления.

Что ему до лозунгов — он фаталист и скептик. Он грюндер, для которого вся современность — один сплошной лозунг — „обогащайтесь“. Этот сорт нэпача — весьма выразителен, показателен, но по существу говоря, не в его текучей психике откристаллизовывается идеология нэпа № 1. Он — вне идеологий, он не столько производитель идеологий сколь покупатель или содержатель их, не столько инструмент для обобщений, сколь материал, на основании которого эти обобщения делаются. Он — кавалерия нэпа. За ним шагает пехота и артиллерия.

Вот обиженная революцией группа бывших собственников и рантье, носители буржуазных и феодальных традиций, они слишком неповоротливы и привыкли жить по инерции, чтоб приспособиться и жестоко презирают чумазого выскочку нэпача, но конечно теоретически, ибо практически нэпач по этим ходячим трупам учится хорошему тону, и нэпач же им

дает возможность не выходить на эшафот торговли в разнос, а сидеть в своих паучьих углах, с чопорной церемонностью выжидая конца „праздника красного хама.“

С другой стороны, с нэпачом все ближайшим образом обслуживающие его социальные слои, из которых самым сильным союзником является спецовская интеллигенция, производительница технических изобретений и идеологических ценностей.

Здесь те, кто с безглаголиво выпяченной губой на вопрос „вы не марксист?“ отвечают — „Я антинаучными теориями не занимаюсь“; здесь и представители послереволюционного скепсиса, маскирующие свою волевою пустоту фаталистическими фразами вроде: „Всякое бывало. Бросьте думать, что Москва пульс мира! Не забывайте — все равно от органического ритма эволюции экономической и бытовой не убежишь!“

Это группы относительно активные — строительствующие, если не экономически, то идеологически. За ними тянутся аморфные глыбы инертных пластов городского мещанина (кустарь, служащий всяких рангов) и деревенской косной массы.

И нэп № 2.

Революция продолжается. Натиск революционных сил видоизменился в формах своего обрабатывания жизни. Гражданский фронт прорезавший не только окопами поля, но и прошедший траншеями откристаллизованной злобы и классового домогательства сквозь каждую квартиру, разрезавший по живому мясу семьи — сменился более замедленным поступательным движением, борьбой за руководство политикой и экономикой.

Первый период революции — патетический, преимущественно действовавший разрядами накопленной стихийной энергии, сменился периодом учета, тренажа, длительного делового напряжения. Революция с баррикад и митинговых трибун перебросилась за гробовую контору и заводоуправлений, в аудитории рабфаков и фабзавучей. Здесь идет борьба на выдержку с победой того, у кого крепче окажутся нервы. Вместо вдохновенной интуиции сейчас торжествует точный расчет сопротивления и фактуры социальных матерьялов. Нечеловеческие усилия нужны, чтобы гневный взрыв переплавить в спокойную, уверенную, трудом и изобретательностью насоченную, волю к победе, волю к коммуне.

При этом простор для взаимовлияний полный.

Против ядовитых токсинов нэпа, расшатывающих настойчивость, сбивающих уверенность, заражающих призывом на отдых во имя личного благоуспехия, приходится выдвигать не только парализующий анти-токсин солидарности, прорыва, сверхработы, идущей на восполнение экономических

и идеологических недочетов, но и действенный призыв, приказ, пример, могущий перестраивать психику широких промежуточных слоев на новый лад.

Радостью индустриализма, максимально организованного труда, предельного использования косных и стихийных сил необходимо еще заразить пассивных промежуточников, дабы организовать тот волевой кулак, который поможет додержаться до новых взрывов на интернациональном фронте революции.

Этот нэп № 2, всю тяжестью своего битюжьего хомута, лежит на людях неугасимых.

Здесь те представители РКП, которые выжигая на неустанной нечеловеческой работе свою нервную энергию, потеряв давно всякое представление об оседлости, организуют, упорядочивают, дыбят, тормозят сегодняшний день, учась методам у интеллигентного спеца, сноровке и ловкости у нэпача и никогда не забывают своего „во имя“.

Эти всегда помнят, что они в окопе и что перед ними вражья дула. И даже разводя около этого окопа картошку и прилаживая под бруствером койку, никогда не позволят они себе иллюзии — будто окоп уже не окоп, а дача, этакая осуществленная утопия, город-сад, и что враги — это соседи по даче. Они знают, что если может быть братание между империалистически разделенными братьями по классу, то братания между классовыми врагами быть не может.

В нэпе № 2 — те, кто раз загоревшись пламенем октября российского уже не погаснут до смерти или до мирового октября. Кто по самым медвежьим углам за самыми непрезентабельными столишками ведет любую маленькую работу, чувствуя радостно значимость себя, как участка ревшфронта пролетарского накопления сил.

Тут в особенности — изумительная революционная молодежь сегодняшнего дня, ценой лишений и голодухи, на рабфаках и вузах готовящая из себя дальнобойное оружие пролетарского наступления. Молодежь — восторженная усидчивость которой и забубенная радость впроголодь, стоят самой батальнопотрясающей атаки.

Эти два нэпа, знаменующие два полярных мироощущения — друг с другом в смертельной борьбе. И эта борьба, несмотря на ее спокойную видимость похожую на проростание ткани организма микроспорами не менее ответственна, чем овладение той или иной отраслью индустрии и торговли. Здесь идет борьба за культуру, борьба за степень физической и психической оборудованности, за стойкость симпатий и верований.

Здесь в процессе и взаимочувствования и взаимовоздействия противопоставлены друг другу буржуазное мироощущение; индивидуализм, идеализм, дуализм, национализм.

— Коллективизму, материализму, монизму и интернационализму революционного мироощущения.

В этой борьбе за культуру в целом, нас интересует в особенности борьба, ведома средствами искусства за рынки эстетического потребления. Эта борьба заключается в обработке эмоций пассивной массы в усвоении ей определенного круга симпатий и антипатий, в отводе ее внимания к тем или иным фактам или методам преодоления среды.

Искусство не только констатирует, оно нажимает на психику, оно дает материал в таком подборе и устанавливает внимание на такие ассоциации, которые бы породили устойчивый интерес у потребителя к тем аналогиям, к тем методам выражения, которые свойственны производителю. Всякое искусство даже самое чистое и довлеющее себе, самое „беспартийное“, зачастую, даже против сознания производителя, как бы искренно он не был убежден в своей объективности и в непреследовании задач социально-психологического нажима, несет в себе определенную социальную тенденцию и объективно всегда служит определенным классовым целям.

А раз так, раз искусство пройденных социальных этапов: — и гипноз романтики + эстетизм символистов, и искусство реализма + натурализм — бытописание — враждебно продиктованной революцией переустройке человека довлеющего себе в своем авторитарном фетишизме, в человека — орудие социального действия, забывающего имя свое во имя солидарной со своим классом продвижке к максимальному преодолению косных сил стихии для достижения удовлетворенного экзистенциального максимума.

Рынки эстетического потребления за время нэпа обнаружили интереснейшие сдвиги по отношению к первым годам революции.

В донэповский период была государственная регулировка, если не столь тщательная в отношении потребляемого эстетического продукта, (он в большинстве случаев либо оставался старым, либо изготовлялся на спех с пренебрежительным отношением к социально-целевому производству) то в обслуживании нового контингента потребителей. При нэпе же в связи с общим характером экономической политики, предоставившей целому ряду рынков регулироваться спросом и хозрасчетом, стало наблюдаться следующее явление: в переломный, первый (обжорный) период нэпа, был силен спрос на эмоционально остродействующие продукты. Особенно это сказывалось в усиленном еще потреблении стихов — избыточный подъем социально-психологической энергии в стихах встречался и с более отчетливой установкой на эмоцию, да и имел в них объект затрудненного преодоления.

Дальше — спад от стихов к беллетристике, к повествованию, причем занимательность фабулы явно должна была

компенсировать „обыденность и прозаичность“ нового уклада жизни. Полузадушенные революцией, но выжившие социальные рефлексы обнаружили в тяге к потреблению привычного в дореволюционную эпоху, эстетического продукта. Результат — переполнились ак- и халтур-театры, которым под их социально — усыпительную работу услужливо пододвигались идеологические предпосылки типа „законного отдыха пролетария“, или „изучения великих произведений капиталистической эпохи“. При этом забывалось, что просмотренное один раз — это изучение, а упорно созерцаемое десять раз — это уже подстановка мозгов под определенное психологическое воздействие, имеющее результатом трогательное усвоение с тенденций эпохи, когда создавалось произведение, и отнюдь не тенденций наших дней. Театры же прорабатывающие проблему активного, общественного, организованного человека и требующие от аудитории именно настоящей работы — пустовали, болтаясь между кульком и рогожкой.

В области изобразительных искусств нашло немедленный сбыт украшательство уюта. Всяческая подайвазовщина нашла свое место на солидных стенах. Обывательская психика благополучно перевалила через урал революции и расписалась в своей увесистости.

В музыке намечавшаяся проблема шумового, тембрального полифона так и повисла в воздухе. О кинематографе и говорить нечего. Либо был слезливый хнык интеллигентской драмы отечественного производства, либо же американская фильма с ее умным (с буржуазной точки зрения) нажимом на психику трудовой массы в сторону либо просто израсходования ее времени на отвлекающую от практики занимательность, или же с проповедью принципа — бедность грех, будь пайнкой и благо ти будет, — либо богатый замуж возьмет, либо на богачихе женишься.

Революция, пропущенная через лавочку искусства, значительно обезвредилась уже тем, что была записана в разряд сюжетов, причем сюжетов-модерн, полных большой пикантности ситуаций. Бичи революций, заключенные в рамках новелл и повестей, стали падать на кожу читателя, перевитые розами. Предгубчека в натуре был фактом, грозным, показательным, реальным. Передгубчека в коммунаре пролет-поэта (коммунара, двоюродная сестра хабаваеры, хорошее название для одеколона) это „либо“, типа пиратских песенок, для одних потребителей, либо типичное воспоминание (эх, времена то были!) для других. Так парализовались в переводе на язык эстетических иллюзий фанты революционной действительности.

Революция же в искусстве, поиски новых приемов и подходов, все то движение, что именуется за последнее десятилетие футуризмом, также обезвреживалась в своем голом и грубом ударе.

Искусство широкого потребления создавало себе иммунитет, б-ря в малой дозе приемы нового искусства. Оно модернизировало свою социально вредную продукцию наводя ей искусственный румянец молодости, но „в меру“ т.-е. не перешагивая той дозы, когда уже нарушается стихийный ритм органической эволюции и рвутся привычные социально-психологические связи. Вспрыскивая ослабленный раствор революционного яда в жилы быта, старое искусство спасало свою основную сущность, орудия классового (буржуазного) нажима на психику масс. Упрек в явной, бьющей в нос отсталости отпадал у потребителя и даже возникало легкое удовольствие от сознания что он передовой человек, при лицезрении обложки с явной прифутурью, стишков с инструментовкой, джазбанда с шумовым элементом, Турандоты с Мейерхольдью, портретов с поддубистью. Этим способом левому искусству бросался аргумент — чем вы недовольны? — вы же использованы, вы вошли в жизнь в своей „здоровой части“. (О, это „здоровое“ начало, как оно напоминает торговый зазыв — „нашей фирмы-с“ или потребительское — „от собственных поставщиков“).

В третьих, само левое искусство под влиянием требований спроса явно во многих случаях шло на уступки, на видоизменения на предмет „пографить“.

Рынок требует, а „есть же ж надо же ж“.

Не шло оно на изменения (измены?) разве тогда, когда продуктор его являлся в достаточной мере усвоенным, а посему уже безопасным для социально-психологического спокойствия, либо в тех случаях, когда обслуживание объективных интересов революционного класса брало верх над обслуживанием его привычек и вкусов сегодняшнего дня.

И вот, мы видим в искусстве с одной стороны неприкрытый натиск к внедрению в сознание дня вкусов и симпатий доброго старого времени. Этот натиск захлестывает сплошь и рядом совершенно неподходящие фигуры, которые, точно забывая о неизбежном ходе революции через индустриальное государство, начинают помнить „народное искусство“ и тащить назад. „К Островскому! К идеалам художников 60—70 годов, в поэзии к Некрасову, в музыке к „могучей кучке“, в живописи к „передвижникам“, в литературе к великим романистам, а в театре к Островскому!“.

Другая часть отступает на задние позиции и отбрасывая волеорганизующую функцию искусства, поет камерные песенки а ля Ахматова или междупланетные ложно-классические пасторали (пролетпоэты группы Кузница), либо подобно пролетгруппе Октябрь впадают в балладничество, т. е. романтизацию и стилизацию (да, уже стилизацию) первого периода революции.

Третьи, ведя теоретическую и практическую разработку искусства, соответствующего диалектически интересам про-

летариата в буржуазном окружении, вернее в буржуазно-мещанском погружении, не имеют устойчивой базы потребления продуктов своего производства, они распыляются между изданиями — подсолнухами (типа Красной Нивы, Эхо, Огонька, даже в названиях не постеснявшимися вернуть сознание к милым сердцу мещанина ассоциациям) и задавливаются материалом для отдыха нервов и промежуточного самообразования. Еще хорошо если они просто ступают и теряют всякую социально-революционную остроту. Бывает хуже: воспринимаясь в аспекте всего материала, они начинают играть роль только более или менее занимательных вставок, на манер фотографий двухголовых телят, и объективно делают дело явно вредное своим собственным задачам.

Таким образом, эстетпроизводители субъективно революционные, делают дело для революции социальной психики вредное, поскольку они в своих построениях обслуживают наличные психологические навыки потребительской массы возникшие и отвердевшие во враждебной революции среде капиталистического общества.

Они забывают, что социально-психический фактор обладает чрезвычайной живучестью и стойкостью стихийного порядка и что всякое искусство, не преодолевающее этого фактора хотя бы самым грубым и жестоким для индивидуальной целостности способом — только укрепляет его пассивную сопротивляемость.

Не усвоив себе отчетливо положения о том, что нет искусства не реорганизуемого психики в интересах того или другого класса, — вреднейшую роль выполняют все зовущие назад, от поисков сегодняшнего дня. Они порождают сумбур в одних головах, и неприкрытую радость в сердцах тех, кто стойко пронесит сквозь огонь революции свое классово-оправданное, но никаким революциям в угоду не ломаемое буржуазно-мещанское мироощущение.

В отношении к старью полезно не забывать: старье — навоз но не пища.

Его можно использовать для удобрения, его можно и нужно изучать и понимать, но чувствовать его, принимать в свою психику, на нем утверждать свои симпатии и антипатии, значит вывихивать человеческую психику и в лучшем случае превращать людей — забойщиков, обязанных все окружающее считать лишь материалом для стройки, — в эстет-электиков.

Для изучения сегодняшней борьбы за эстетические рынки, конечно, полезны экскурсии в область исторических аналогий. Но если экскурсия в музей превращается в переселение в этот музей на жительство, советчикам подобных экспериментов остается только прибить на двери вместо визитной карточки, картину — „все в прошлом“. Чем эти забыватели

связи между социально-экономической базой с эстетической надстройкой, лучше вульгаризаторов для которых всякое произведение определяется политическим и экономическим строем того дня, когда это произведение сделано.

Не на почве ли легкомысленно „обобщечеловечивания искусства“ и подмены самим произведением искусства тех социально-психологических эффектов, к-рые в свое время и в своей обстановке вокруг этого произведения возникали, не на этой ли почве утверждается почтение к „выслуге лет“ и „мертвецам“, изливающееся юбилейными поминками над живыми людьми и ассигнованиями в пользу „мертвых львов“, которым везет больше, чем „живым собакам“, задыхаясь ведущим исторический тон за пламенными лицами революционного мироощущения?

Иллюстрация?

На памятник Островскому дано 100.000 золотом.

Театр Мейерхольда все время балансирует на ниточке неодолимых кассовых дефицитов.

Как же действовать ЛЕФУ?

ЛЕФ — оформитель коммунистического мироощущения.

Есть ЛЕФ маленький — это журнал, горсточка людей прощупывающих способы переноса в искусство задач революционной борьбы. Есть ЛЕФ большой — все чувствующие, но не умеющие выразить того, что обновление экономики диктует и обновление способов ощущать и подчинять себе жизнь.

Большой ЛЕФ — это огромный, зачастую слепой, всегда напряженно изобретательный мятеж во имя нового человека, во имя нежелания разваливаться на барских кушетках старого искусства. Это вся та толща, которая и в медвежьих углах и в центрах, переплавляет материальную революционную стройку в собственное волевое горение. Центр этого ЛЕФА в Орляте РСФСР, в той молодежи, которую революция прорезала своим энтузиазмом, а изп взял в ежовые рукавицы учебы и выправки. В инстинктивной тяге этой молодежи к левому крылу работников искусства, превращающих искусство в фабрику точных орудий революционного императива, в выработку „американизированного“ человека в электрофицированной стране и в этом и в повышенной требовательности молодежи к левому крылу искусства залог того, что ЛЕФ может не звать в прошлое, ибо перед ним несомненное и неизбежное будущее.

И основной задачей ЛЕФА является — углубить до предельной возможности классовую траншею на театре военных действий искусства. Не уставать повторять, что каждая буква и штрих, каждый жест и тема в процессе потребления, выполняют либо революционную работу, либо контр-революционную; реорганизуют психику работников к максимальной

производительности, изобретательности, целевой устойчивости, или же расслабляют ее, создавая эстетические перерывы в практике, и тем самым противопоставляют эстетическую иллюзию конкретной живой действительности.

Чувствуя кровного врага в искусстве прежних лет, ЛЕФ должен знать и изучать (но не наслаждаться) его приемы, дабы не быть побитым, и нападать безжалостно и расчетливо.

Нянаной коалиции между ЛЕФОМ и старым искусством в его сегодняшнем вредоносном применении быть не может и не должно.

ЛЕФ должен поставить себе задачей уйти из витрин магазинов эстетпродуктов (журналы, театры, выставки) где его продукты, в чуждом ему окружении теряют свой ударный смысл и больше того, стирают свои острые углы, приспособляясь к аудитории.

В тоже время ЛЕФ, ставя задачей обслуживание революционной практики, осуществления искусства как наибольшей квалификации методов производственной обработки материалов, должен быть везде, где по условиям революционной действительности такая работа гребется, как бы непрезентабельна и сера она внешне ни была.

Но — лишь будучи сам подвижен и чуток к ходу революционного процесса, умея продвигаться в своем поиске раньше, чем нивелирующая остроту революционных нажимов лавочка искусства успеет обратить его приемы очередной продвижки в канонизированный и удобоперевариваемый шаблон.

Только в такой непримиримой, резкой и максимально требовательной к себе позиции ЛЕФ может выиграть бой, ибо только в этом случае он пойдет в ногу с революционной молодежью, на плечах которой — дело дальнейшей продвижки революции по земному шару к эпохе коммунистического человека.



РЕЧЕТВОРЧЕСТВО

(по поводу „заумной“ поэзии)

Б. Арватов

Когда впервые появились произведения „заумников“ (Хлебникова и Крученых) и публикой и огромным большинством исследователей они были восприняты:

- 1) как факт до сих пор небывалый;
- 2) как факт, возможный только в поэзии;
- 3) как явление чисто фонетического порядка (игры звуками, „набор звуков“);
- 4) как явление распада поэзии и поэтического языка;
- 5) как новшество, не имеющее самостоятельного, положительно организационного значения, т. е. как нечто бесцельное.

В данной статье я пробую:

- 1) показать, что все эти 5 положений ошибочны;
- 2) дать социологическое объяснение т. н. „зауми“ и ее роли в поэзии.

Что касается до последнего пункта, то здесь мне пришлось ограничиться формулировкой рабочих гипотез: современное состояние поэтики и лингвистики не позволяет претендовать на большее.

I.

1. В целом ряде „опоязовских“ работ (Якубинский, Якобсон, Шкловский было) уже показано, что „заумная“ речь встречается у писателей и поэтов во все периоды истории. Поэтому приведу некоторые указанные „опоязовцами“ примеры, не останавливаясь на этом вопросе дольше.

Еще Чуковский по поводу хлебниковского стихотворения—

Бобэоби пелись губы
Вэоеми пелись взоры...

— писал:

„Ведь оно написано размером Гайаваты“, „Калевалы“
Если нам так сладко читать у Монгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шомоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мендэны
Делавары и Мочоки.

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вэоемами. Чем Чоктосы лучше Бобэоби? Ведь и там, и здесь гурманское смако-

вание экзотических, чуждо звучащих слов. Для русского уха бобэоби так же „заумны“ как и чоктосы-шомоны, как и „гзи-гзи-гзео“. И когда Пушкин писал:

От Рушук до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,

разве он не услаждается той же чарующей инструментальной заумно-звучащих слов“. (Приведено у Шкловского: „О поэзии и заумном языке“ сб. „Поэтика“.)

У Толстого в „Войне и Мире“ Якубинский находит псевдо-французскую заумь:

- 1) Виварика. Вито серувару, сидябника...
- 2) Кью-ю-ю... летринтала,—де буде ба и затре-

вагала...

Другой пример:

Иван Матвеевич, не без игривости, пропел любимый стишок:

Вуй нуар не по си дьябль
сентере же се кух
пон бецима цитурнамэ
цитурнамэ цитама

Смысл последних слов едва ли мог разобрать самый искусный филолог, однако в них-то и заключалась, по мнению Ивана Матвеевича, сложная эссенция его взволнованных чувств (Приведено у Якубинского „О поэтическом глоссемотетании“; сб. „Поэтика“.)

Шкловский приводит из Горького: „Сикамбр“, „Умбраку“, затем стихи мальчика:

Дорога двурого, творог, недотрога,
Копыто, попыто, порыто...

Всем известно „Иллайли“, „Куэха“, у Гамсуна, „Бранделасы“ у Розанова. Характерно наличие „зауми“ у пролетарских писателей: „дрыск“, „мякушка“ и др. (у М. Волкова „Заковыка“).

2. „Заумь“ — постоянное явление в практической речи, в быту. Из моей личной практики: „рах-чах-чах“, — „тютюльки-потютюльки“, „тютюнечки“, „эибентер“, „шмаровоз“ и т. п. Среди современных московских актеров очень популярна ритмическая „заумь“: „ламцы-дрица... ца-ца“, а также: „ямтиль-ямтиль“.

Из современных общественных форм можно указать на названия кино („Унион“ — стало „заумным“), папирос („Мурсал“ — указано Винокуром: „Футуристы-строители языка“, „ЛЕФ“, № 1). В значительной мере „заумны“, т. е.

лишены предметного значения все имена („Иван“, „Татьяна“, „Москва“, и многие фамилии („Куприн“, Тимирязев“); имена людей настолько „озаумились“, что потеряли даже фиксированную связь с человеком, как обязательным объектом номинации („Кот-Васька“, „стою на Иване Великом“, и т. п.). Отсюда — любовь к „заумным“ изобретениям у прежних писателей по линии номинативной: Чичиков, Свидригайлов (см. Крученых, „Заумники“, М. 1922 г.).

Особенно употребителен „заумный“ язык у детей. Шкловский цитирует:

Перо
Теро
Уго	Дари-шепешка
Теро	Топча-понча
Пято	Пиневице
Сото И т. д.
Иво
Сиво

Часто встречается стихотворная и разговорная „заумь“ среди сектантов. Опять пример Шкловский:

Пентре фенте ренте финтри фунт
Нодар мисентрант попонтрофин.

Еще:

1. Пасонтос ресонтос фурр лис
Натруфутру натри сфун.
2.
Савитрай сама
Каптиластра гандря
Сункадра нуруша
Мак я диви луча.
И т. п.

Интересно традиционное использование „заумных“ форм в телеграфном коде, принятое для сношений между промышленными фирмами. Однако, здесь „заумь“ существует лишь по виду, так как это только условная замена точно определяемых языковых фактов. Тем не менее наличие „заумного“ творчества остается несомненным и следовательно допускает лингвистическую его трактовку.

Дальше будет показано, что в практической речи сфера распространения „зауми“ значительно шире и глубже, чем можно судить по упомянутым здесь случаям. Пока же их вполне достаточно для того, чтобы опровергнуть ходячее мнение о бессмысленности „заумных“ форм в быту: они на лицо, — значит их существование имеет какой то социальный смысл. Какой именно выяснится в последующем изложении.

3. В „зауми“ обычно видят „набор звуков“, и если признают за ней формальное значение, то только музыкальное, акустическое. „Заумь“ оказывается абстрактной, фонетической композицией. Уже это одно должно было бы исключить „заумные“ формы из разряда форм звуковых, так как язык в любом своем проявлении обладает тремя неразрывными и обязательными сторонами: фонетической, морфологией и синтаксисом, семантикой. Между тем мы говорим о „заумном“ языке, о „заумной“ форме речи. Да, наконец, сама проблема „зауми“ никогда бы не вставала, если бы она не входила в круг языковых фактов. „Заумь“ именно тем интересна, что она является не простой комбинацией звуков (речитатив, мелодия, вокальная музыка), а произносительной и социально осуществляемой (стихи, разговор, радение хлыстов, „лепет“ влюбленных) формой, т. е. формой языка.

Ошибка критиков сводится к следующему.

Любой жизненный акт реализуется в строго определенной среде и в полной зависимости от нее. Иначе: всякое единичное явление целиком определяется в своей функции наличным массовым, всеобщим и узаконенным шаблоном явлений того же типа. Точно также всякая произносительно-звуковая композиция неизбежно воспринимается на фоне данной языковой системы, тем самым входит в нее, как новый элемент, подчиняется всем нормам и оказывается действенной только потому, что мы ассоциируем с ней привычные формы нашего речевого творчества.

В этом смысле никакой чисто-фонетической формы нет и быть не может. Та или иная комбинация звуков в прежнее связывается с привычными для этих звуков и для подобных комбинаций смысловыми значениями, с аналогичными морфемами и т. д. Вот от чего „заумь“ не фонетическое, а фонологическое (термин Якобсона) и даже морфологическое явление.

Третьяков правильно пишет о работах Крученых (см. „Бука русской литературы“, М. 1923 г.):

„..... Сарча кроча...“

где есть и парча, и сарынь, и рычать, и кровь...

Нашумевшие „стихи“:

Дыр бул шыа
Убещур

и т. д.

осознаются, как ряд основ, приставок и пр. с определенной сферой семантической характеристики (бульжник, булава, будка, бултых, дыра и т. д.).

Иными словами, заумные формы обладают свойствами той языковой системы, к которой они причислены. Это целост-

ные речевые факты, формально не отличающиеся от наличного языкового материала. Для того, чтобы это подчеркнуть, и беру слова „заумь“, „заумный“ и пр. в кавычки: бессмысленное, абсолютно заумное речение невозможно. Личность — продукт и кристалл коллектива, и каждое проявление ее жизнедеятельности социально; „непонятное“ бормотание сонного или вскрики сумасшедшего — социальны, как обычный разговор о сегодняшней погоде. Все дело лишь в степени нашего понимания — в количественной, а не качественной разности (родители лучше понимают „заумь“ своих детей, чем посторонние).

Когда к „зауми“ относят такие слова, как Шошогги, Мурсал, Унион, дрыск, — это вызывает недоумение. Однако, реально, практически для современности совершенно безразлично, создана ли данная форма заново (напр. „кроча“), образовалась ли она исторически (напр. „Иван“) или перенесена из иностранного языка („Мурсал“); и в том, и в другом, и в третьем случае форма используется „заумно“; единственное условие, нужное для такого использования — социальное признание. „Иван“ — общеизвестен, как русское мужское имя; „Унион“ — общеизвестен, как иностранное слово; „дрыск“ — по контексту распознается, как фольклор и т. д. Важно лишь, чтобы данная форма была отнесена к какой либо языковой системе, и этого вполне достаточно для ее социальной годности. Крученых был поэтом прав, когда писал о национальности своего „дырбулщыла“, — здесь, и только здесь мог крыться базис объективной значимости данной „зауми“.

Насколько работа „заумников“ проходила с этой стороны сознательно, видно из тех примеров, где поэты нарочито строили формы в плане определенного, точно заданного языка. Таковы хотя бы опыты Крученых над „немецкой“ „заумью“:

Дер гибен гогай клопс шмак
Айс, вайс пюс, капердурфен --
Бите...

татарской:

Хыр-быр-ру-та
Ху-та,
Гычажут.
Жачыгун
Халбир хараха...
Ба-чы-ба
Р-ска.

кавказской:

Муэх
Хици
Мух
Ул

Лам
Ма
Укв.

И еще:

Шокрэтыц
Мэыцо
Ламошка
Шксад
Уа
Тял.

Есть только одно различие между каким-нибудь „бобэоби“ Хлебникова и „Мурсалом“: во втором случае имеется формальная, „скелетная“, традиционно-нормативная мотивировка. Консерватизм сознания требует, чтобы данное слово („Мурсал“) где-то или когда-то выполняло точную практическую функцию, и на таком самооправдании успокаивается. В творчестве же Хлебникова или Крученых заумная форма дается обнаженно, без маскировочной иллюзии, как продукт сознательного речетворчества.

Крученых определяет заумные формы, как формы с неопределенным значением, вернее было бы — назначением. Определение это (см. выше о „сарча кроча“ и др.), совершенно верно, но недостаточно. Отрицательное определение ограничивает, а не „определяет“. Тем основным и положительным, что характерно для „зауми“, является новаторский характер ее форм. Всякая „заумь“ вводит в систему данного практического языка приемы, для него необычные, выходящие из пределов „приятного“ шаблона. Формально таким же свойством обладают некоторые названия: они обогащают языковый материал („Мурсал“), а следовательно „заумной“ может быть не только звуковая перестановка, но и перестановка синтаксическая и семантическая: „четыреугольная душа“, по указанию Крученых, так же „заумно“, как и „бобэоби“; у Хлебникова часто „заумный“ — синтаксис:

„То лесу виден смуглый муж“.
„И в ответ на просьбу к гонкам“
И др.

„Заумно“ все то, что добавляет к общей массе принятых в быту приемов — приемы новосозданные, не имеющие точной коммуникативной функции („Чека“ — не „заумное“ слово, так как у него есть фиксированный предметный смысл, и для выполнения непосредственных утилитарных задач не необходимый. Понятая таким образом чистая „заумь“ есть лишь крайнее выражение, доведенная до предела реализация речетворчества. Разницу между „бобэоби“ и любым композицион-

ным нововведением, любой напр. инверсией, только количественная. Методологически — это явления одного и того же порядка. Прав следовательно Якобсон, констатирующий относительно — „заумный“ характер всей поэзии, в том числе пушкинской, некрасовской и всякой иной. Каждый раз, когда мы комбинируем порядок слов (инверсия), элементы самого слова (неологизм) или какие нибудь другие материалы (напр. поэтическая этимология), — мы тем самым добавляем к речи нечто „заумное“, нечто такое, что практически не обязательно. Иначе говоря: всякая установка на форму, на качество речи, на ее стиль, всякий речевой эксперимент несет в себе черты „заумности“.

Взру указанный Якобсоном (см. его „Новейшую русскую поэзию“, вып. 1) пример поэтической этимологии: пословицу „Сила солону ломит“. Фраза сделана так, что среднее слово как бы составляется из двух обрамляющих. В практических целях можно было бы сказать: „сильный слабого побеждает“; в пословице же произведена добавочная языковая работа: подобраны определенным образом созвучающие слова, вместе выражающие мысль с помощью метафоры. Социально такая работа оказывается утилитарной, так как сцепка слов приобретает слуховую и ассоциативно — психологическую выразительность, легко запоминается и т. п., т.-е., выполняет задание устно передаваемых пословиц. Такая расценка останется справедливой до тех пор, пока мы рассматриваем данную фразу, как конкретную форму быта (пословица.) Достаточно, однако, подойти к ней только как к (форме языковой, т.-е. рассматривать ее с точки зрения чисто — лингвистической, чтобы расценить ее „поэтическую этимологию“, как явление „заумное“, как добавочный, новый элемент, непосредственно для выражения мысли не нужный, т.-е., практически не обязательный для существующей языковой системы, — как элемент эстетический, на первый взгляд ничем не содействующий развитию самого языка.

Все выше приведенное сполна должно быть отнесено к любой игре: словами, — каламбуру, языковой остроте, синонимам и омонимам, — к любому „mot“, возникшему в практической речи. Все это — „заумные“ формы, „заумное“ оперирование с языком, не имеющее точной коммуникации, практически неопределенное и всегда добавочное, новое. Все это -- приемы и формы социального речетворчества. Их практический смысл выяснится ниже.

Остается вопрос о термине. Термин „заумь“ был хорош, пока шла борьба с „идеологизмом“ старой поэзии; научно он не выдерживает, конечно, серьезной критики. Отдельные виды „заумных“ работ должны быть подведены под совершенно определенные лингвистические разряды речетворчества (фонологизм, синтаксическая композиция и т. д.)

5. Сказанного достаточно, чтобы порвать с легендой о вырожденческой природе „заумной“ поэзии. Речетворчество не может быть распадом или разложением: речетворчество — положительно организующая сила. Что же касается до канонов буржуазной поэзии, то к воздействию на них „заумного“ творчества я перехожу сейчас.

II.

1. В дальнейшем я буду говорить не о „зауми“, а о композиционном речетворчестве, как об универсальном явлении, включающем в себя чистую „заумь“ в качестве частного элемента. Термин „композиционное речетворчество“ я употребляю в отличие от „коммуникативного речетворчества“, которое создает языковые формы, уже получившие точно фиксированное назначение в практическом языке (боборыкинская „интеллигенция“, современный „совдеп“ и т. д.) Композиционное же речетворчество практически не закрепляется и для поверхностного взгляда кажется самоцелью. Главнейшими формами такого речетворчества являются т. е. художественная литература и все виды бытовой „игры словами“ (см. выше).

Спрашивается, какое социальное значение имеет композиционное речетворчество и в первую очередь — бытовое.

Всякая языковая система обладает двумя сторонами: материалом и формами, в которые данный материал заключен. Язык — это живая, текучая энергия общества, эволюционирующая вместе с последним и в зависимости от него. Однако, как и любая энергия, язык может социально реализоваться только тогда, когда он принимает „общепонятные“, т. е., твердо установленные скелетные формы, когда он застывает неизменяемыми, постоянными кристаллами. Естественно, что такого рода социальные шаблоны омертвляют языковой материал, делают речевую энергию статичной и потому находят в явном противоречии с необходимостью для языка развиваться. Эволюционные тенденции языка наталкиваются на окаменелость его форм и вынуждаются к прорыву сквозь эти формы, к их разрушению, изменению или, по крайней мере, частному сдвигу. Но для того, чтобы формы могли вообще меняться, чтобы они были способны на переделку, — они должны обладать одним обязательным свойством: пластичностью. Между тем, практические формы речи, требующие определенности, не допускают никакой „свободы“ или, что все равно, пластичности. Утилитаризм всегда связан со строжайшей фиксацией приемов. И вот буржуазное общество стихийно, бессознательно достигает пластичности языка вне непосредственно — утилитарных действий: в каламбурах, островах, прибаутках, „иллюстрирующих“ сравнениях и т. п.

В этом каждодневном массовом речетворчестве рождаются миллионы приемов, форм, неологизмов, новых корней и т. д. и т. д.; весь новосоздаваемый и не имеющий точного, объективного применения запас речевых оборотов поступает в сферу практического действия, подвергается там тщательному стихийному отбору и оказывается своеобразной „резервной“ армией языка, из которой черпаются новые практические формы, — формы уже не композиционного, а коммуникативного речетворчества.

Так, например, все современные, созданные революцией слова сокращенно — слитного типа („совдеп“, чека“, „Леф“ и т. п.) не могли бы появиться, если бы уже раньше в бытовых „упражнениях“, в бытовой „зауми“ частицы слова не отделялись бы друг от друга и не соединялись бы с частями иного слова. Необходимо было наличие пластичности слов, чтобы телеграф мог дать практическую форму „главко-верха“. Композиционное речетворчество это неосознанная экспериментальная лаборатория речетворчества коммуникативного. Той же лабораторией, следовательно, является и поэзия. Недаром задолго до „совдепов“, в 1914 году, у Каменского „мировое утро“ превращено было в „мирут“ („Дохлая Луна“), а у Крученых в наши дни „звериная орава“ стала „зверавой“ („Голодняк“).

Так как революционные периоды в истории языка непосредственно связываются таким образом, с высокой степенью его пластичности, то можно предположить существование следующего социально лингвистического закона: Язык революционных, культурно-квалифицированных социальных групп должен изобиловать словарной „игрой“. Кое — какие эмпирические данные подтверждают правильность этого вывода: напр., публицистические работы гуманистов и „Sturm und Drang“, статьи Маркса, современная „левая“ литература и др.

По другим причинам богат композиционным речетворчеством детский язык и язык паталогический: в первом — пластичность велика, благодаря тому, что скелетные формы не успели еще закрепиться; во втором они отмерли.

2. Итак, поэзия всегда была ничем иным, как экспериментальной лабораторией речетворчества. Но вплоть до футуризма эта социальная роль поэзии не была осознанной, скрывалась под фетишизированной оболочкой поэтических канонов и т. п. „идейности“. Экспериментирование шло стихийно, вразброд, частично.

Историческое значение „заумников“ заключается именно в том, что впервые эта всегдашняя роль поэзии оказалась вскрытой самою формою творчества. „Заумники“ обнажили и откровенно, сознательно стали делать то, что до них делалось бессознательно. Благодаря этому расширилась и сфера

творчества, и его методы, и сумма достижений. Поэты превратились в сознательных организаторов языкового материала. Вместе с этим рухнули границы для речетворчества: поэт больше не был связан обязательными традиционными нормами, и свобода эксперимента, это единственное условие целесообразно-организующей деятельности, была достигнута. Не случайно многие изобретения Хлебникова делались им вне поэтического канона,—давались в чистом виде, именно как эксперименты (см. напр., его статью о неологизмах от слова „летать“ в сб. „Пощечина общественному вкусу“.)

Сознательное творчество отличается от творчества стихийного прежде всего своей организованностью, планомерностью, систематичностью. Если, например, композиционная работа над словом „любить“ была всегда случайной, разной,—то у Хлебникова мы находим несколько страниц, специально посвященных неологизмам от этого корня,—концентрированный запас лабораторного материала. Если раньше, например, сами методы изобретения неологизмов были стихийны, то Хлебников демонстрирует классифицированную систему работ, создает, правда, примитивные, но все же „нормали“ речетворчества и этим облегчает процесс организации языка, вводит его в русло первичных технических правил. В этом смысле, по выражению Маяковского, Хлебников является поэтом для производителей, поэтом для поэтов.

Так например, он дает образчики словотворчества от данного корня:

- 1) О, рассмейтесь смехачи,
О, засмейтесь смехачи,
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно..
2. Иди, могоатырь!
Шагай, могоатырь! можарь, можарь!
Могун, я могоею!
Моглец, я могу! могой, я могоею!
Могатство могочей и т. д.

или по данной форме.

- 1) Иверни, выверни
Умный ягрень!
Кучери тучери
Мучери ногери
Тогери тучери, вечери очери...
- 2) Тебе поем, Родун,
Себе поем, Бывун,
Тебе поем: Рдун...

или комбинировать:

От мучав и ужасавий до веселян и нездешних смеяв и веселогов пройдут перед внимательными видухами и созерцалями и глядарями: минавы, бывавы, певавы, битавы, идуньи, зовавы, величавы, судьбоспоры и малюты.

Зовавы позовут вас, как и полунебесные оттудни.

Никогдавни пройдут, как тихое сновидение.

Маленькие повелюты властно поведут вас.

И т. д.

у Крученых:

Голодня...Голодняк...

Глод...Глудух...Голодийца...—

Глыд — рык

Мыр сдых...

У него же по „поэтической этимологии“:

1) Стужа...вьюжа...

Вьюга...стуга...

2) Гудит земля, зудит земля...

И т. д.

В задачи данной статьи не входит анализ приемов речетворчества; поэтому остановлюсь на приведенных образцах.¹⁾

3. В упомянутой уже статье „Футуристы — строители языка“ Винокур ставит вопрос о практическом использовании „заумного“ творчества и решает его следующим образом: „заумные“ слова не имеют предметного значения и сами по себе являются индивидуальным, вне-социальным фактом; использование их в быту возможно лишь в той же мере, в какой быт допускает „заумь“, т. е., как номинативов (см. выше об „Унионе“, „Мурсале“ и т. д.) По мнению Винокура, папиросы „Еуы“ („заумь“ Крученых) также законны, как папиросы „Пра“.

Относительно социальной природы „зауми“ я говорил раньше.

Теперь — по поводу использования ее в быту для номинации.

Всякая номинация возникает не случайно, не произвольно, — не по индивидуальному желанию или коллективному договору; номинация закрепляется в порядке социальной традиции.²⁾ Названия для папирос „принято“ брать, например, из иностранных языков („Мурсал“, „Ява“ „Кир“ и пр.), из прилагательных („Английские“, „Посольские“ и пр.). Характерный пример возникновения номинации дает недавнее

1) О Хлебникове хорошая работа написана Р. Якобсоном: „Новейшая русская поэзия“ в 1-ый Праг, 1921 г.

2) От языковой номинации следует строго отличать условную символическую: напр., алгебраические знаки, цифры, графики и т. п.

происшествие со словом „Нанук“ в Лондоне. „Нанук“— было смысловым названием кино-фильмы; фильма имела небывалый, всеобщий успех, слово „Нанук“ стало популярнее Ллойд-Джорджа и сейчас же появились папиросы „Нанук“, конфеты „Нанук“ и т. д.

Если бы крученыховское „Еуы“ стало почему-либо популярным, папиросы с такой номинацией могли бы социально утвердиться, но не иначе.

Конечно, можно себе представить случай, что директор какой-нибудь папиросной фабрики решит называть свои изделия по „заумному“ словарю Крученыха; но тогда мы будем иметь единичный, случайный факт, и только.

Ничего другого получиться не может. Использование в быту экспериментальных достижений всегда предполагает наличие твердого критерия, целевой установки, а такой установки у „зауми“ нет, и притянуть ее неоткуда.

Никакое непосредственное применение готовых продуктов индивидуалистического „заумного“ творчества в быту невозможно. Предложение Винокура также утопично, как утопичны фантазии Крученых и Хлебникова о „вселенском“ языке, долженствующем возникнуть из „зауми“.

То же самое надо констатировать и относительно прочих речетворческих продуктов: неологизмов и т. п. Все они важны не своими формами, а методами их построения. Формы же в неизменном виде усваиваются бытом лишь случайно,— как исключение, а не как правило. Да это и понятно. Поэтический язык в общем и целом основан на противопоставлении языку практическому, и прямая пересадка поэтического продукта на практическую почву становится поэтому в огромном большинстве случаев невозможной. А тогда, когда мы встречаем в быту новообразования, возникшие впервые у речетворцев,— эти новообразования обычно оказываются самостоятельными продуктами быта; они возникают вне зависимости от индивидуального, сознательного и намеренного творчества, параллельно ему: таковы, например, слова „летун“, „летный“, „полетчик“, изобретенные Хлебниковым в 1913 году и значительно позже, вторично и независимо от Хлебникова, возникшие в проф-жаргоне авиации.

4. Благодаря „заумникам“ и вообще футуристам речетворчество перешло из стадии стихийной в стадию сознательную. Но оно продолжает еще оставаться вне-утилитарным по заданию и, следовательно, анархо-эмоциональным, „интуитивным“, „вдохновенческим“ по методам.¹⁾ Смешно было бы отрицать достижения „заумников“ не только в плоскости принципиальной (революция в „точках зрения“), но и в области конкретного изобретательства. „Заумники“ впервые открыли

¹⁾ Работы Хлебникова переполнены, например, явно негодными к употреблению архаизмами.

дорогу к лингво-технике (то есть: психо-техника, биотехника, психо-анализ, тейлоризм, индустриальная энергетика и т. д.). Другого доказательства их прогрессивности едва ли стоит искать. Наша эпоха характеризуется тем, что человечество на почве растущей коллективизации производительных сил общества **переходит от планомерности в познании** (в данном случае — теоретическая лингвистика) **и планомерности в практике, в организации** (строительство языка). Человечество начинает сознательно, намеренно создавать, продвигать такие элементы своего бытия, которые до сих пор казались неподведомственными организованно-практическому вмешательству общества (психика, „законы“ физиологии, трудовой процесс, и, в числе прочих, язык). Переход к такой деятельности совершается постепенно: через индивидуальный опыт (Тэйлор, Штейнах, Кравков, Фрейл, Хлебников и др.), через единичные попытки к коллективному, научно-осознанному и планомерно-организованному экспериментированию с конкретной социально и технически-целевой установкой.

Только тогда, когда теоретическая лингвистика перейдет к постоянному сотрудничеству с речетворчеством на поле практического производства (журнал, газета, проф-язык и т. д.); только тогда, когда изобретатели будут руководиться не собственными побуждениями, а осознанными потребностями социально-речевого производственного процесса, — только в этом случае продукты композиционного речетворчества после самоотбора будут в то же время целесообразными продуктами речетворчества коммуникативного. Языковая форма будет создаваться, как конкретная потребительская форма (напр., построение лозунгов по методам „поэтической этимологии“ и т. п. (Язык будет строиться, как непосредственное орудие общества.

Уже сейчас на Западе и в России в среде технической интеллигенции делаются попытки научно поставить проблему стиля в практической литературе, — в газете и журнале. Но проблемы стиля это проблемы композиционного речетворчества.

Таким образом получаются два сходящихся процесса: практический язык усваивает себе вопросы языка поэтического, поэтический же язык стремится стать утилитарным. Синтез этих двух процессов, повидимому, предстоит в недалеком будущем и зависит от того, насколько обще-социальные коллективизирующие тенденции останутся действенными и не будут ликвидированы историческим регрессом. Шансы последнего минимальны, — отсюда вывод: курс на организованное речетворчество должен стать боевым лозунгом сегодняшнего дня. Инженерная культура языка (термин Винокура) оказывается практической задачей современности, — ее частичными, индивидуалистическими провозвестниками являются „заумники“, — ее полным осуществителем должен стать пролетарий.

УСЛУЖЛИВЫЙ ЭСТЕТ

(Профессор А. А. СИДОРОВ. Искусство книги. Изд. Дома Печати).

О. М. Брик

Не для того был дан художникам лозунг „в производство“, не для того была до конца вскрыта фальшь „свободного“ станкового художества, чтобы господа эстеты со всеми своими навыками, брасочками, кисточками, рамочками, вусиками перекочевали из комнатушек — мастерских в просторные залы фабрик и заводов.

Не о новом загаживании производства „художественной“ пачкотией шла речь, но о полном разрыве с прежними кустарными станковыми традициями и о коренном перерождении художественного труда на основе коллективизированного индустриального производства.

Самые опасные враги новой мысли, нового начинания — это „премлющие“. Ни капельки не изменяя своим реакционным верованиям, эти господа необычайно быстро усваивают фразеологию новаторов, их словечки, их темы, — и, не обремененные заботой дальнейшей разработки новой идеи, пишут статьи, брошюры, книги для широкого потребления, ловкой комбинацией старых понятий с новыми словечками сбивая с толка доверчивых, не искушенных читателей.

Такую брошюрку под названием „Искусство книги“ написал профессор Сидоров.

I.

Профессор Сидоров хочет говорить об искусстве книги, что по нашему разумению значит — „умение сделать книгу“. Для нас книга — одна из форм фиксирования и передачи живой речи техникой печатного дела. Задача в том, как сделать, чтобы эта речь была фиксирована и передана наилучшим способом. Хорошо сделанная книга — это книга, в которой поставленная задача разрешена наилучшим образом.

У профессора Сидорова на этот счет другой взгляд.

„Книга есть прежде всего (!) некий предмет, который должно взять в руки, осмотреть глазами“. (стр. 12)

Такой взгляд общезвестен. Это взгляд людей, покупающих книги в роскошных переплетах, богато иллюстрированные, с вишнетками, с заставками, на дорогой бумаге, — которые ставят книжки эти в пикап под стекло или кладут в гостиную на стол, никогда их не читая и только хвастаясь ими перед знакомыми.

Но профессор Сидоров пытается — и в этом весь фокус — этот свой взгляд основать на теории конструктивизма и производственного искусства.

„С точки зрения конструктивного мастерства (теперь в моде словечко „производственное искусство“) не так важно, что книга есть нечто предназначенное для передачи какого либо содержания“ (стр. 12).

То есть как „не так важно“? когда конструктивисты и производственники охрипли, доказывая, что только и исключительно назначением вещи определяется ее форма!

Но профессор Сидоров не смущается. На страницах 10 и 11 сказано:

„Под конструктивностью мы понимаем такое художественное сознание, где нет ничего лишнего, где отсутствуют нацепленные для одной красоты бантики. Здесь совпадают красота и польза; красота и пригодность, и начинается то единственное мастерство, которое мы вправе выдвинуть во главу угла искусства и культуры наших дней... Когда под делом искусства подразумевается дело красоты, и мастерство — в архитектуре ли, в книге ли — отождествляется с украшением, нам хочется протестовать“.

А на 36-ой и 37-ой стр. тот же профессор Сидоров в той же брошюрке пишет:

„Красота есть чистая радость. Конструктивная красота нераздельно слита с пригодностью. Но потребность в радости более свободной (?) не рациональной, в радости ребенка бегущего за цветком или бабочкой, потребность украсить елку, обрадовать любимое существо какой-нибудь безделушкой разве она не обще-человечна?... Красота для книги, ее эстетика не необходимое но чрезвычайно естественное требование... Книга украшенная окажется нужнее и лучше, книги просто хорошо сделанной“.

Какое чудесное (любимый эпитет профессора Сидорова) полное трагизма зрелище! 10 и 11 страницы горячо протестуют против утверждений 36 и 37.

В чем же дело? Где причина этой братоубийственной резни?

Оказывается, — об этом сообщает нам стр. 7 — если книга не будет украшена или, буквально, „аппетитно подана“, то—

„Человек взрослый и сознательный, может быть и не отвернется, поскольку он знает, что это нужно. Но отвернется ребенок и отвернется в широком смысле (?) народ“.

Какое нежное отождествление народа с ребенком и противопоставление его взрослым сознательным людям! Какая умилительная забота о том, чтобы дать этому народу „в широком смысле“ „художественно“ загаженную книгу. Ради этой светлой цели профессор Сидоров готов идти на всяческие жертвы: — даже утверждать то, против чего сам горячо протестует. Пропадай весь мой конструктивизм, пусть украсят книгу, — это нужно народу, этому чудесному несознательному ребенку.

Успокойтесь, профессор. Положение не столь трагично. Вы упустили маленькую подробность.

Не народ, а господа на народном горбу возседающие любят художественно украшенную книгу. Они, а не народ покупают книгу в роскошном издании. Они, а не народ гонятся за книгой как за бабочкой. Они, а не народ дарят любимому существу на елку красивую книжку чорт его знает про что написанную. Они, а не народ кладут эти красивые книги не читая в гостинную на полку. Спросите книгопродавцев, для кого издаются дорогие монографии Фаллилиева, Канчаловского и др. Для народа или для нэпманов? Вы убедитесь, что ваши наблюдения не точны.

Но может быть скажут: „Все так. Но народ хочет покупать эти роскошные книги, только не может, не имеет средств. Надо сделать так, чтобы он их имел и мог бы удовлетворять свою потребность в красоте“.

Другими словами, — давайте приучать народ покупать книги за их красоту, дарить их любимым существам, класть не читая в шкаф, — давайте привьем ему вкусы свергнувших их хозяев.

А вот мы, конструктивисты и производственники, думаем иначе. Мы полагаем, что если у народа заведется лишний трудовой грош, который можно истратить на книгу, то пусть этот грош идет не на то, на что шли рубли эстетствующих толстосумов, не на художественное украшение книги, а на поднятие техники печатного дела, — на то, чтобы книга лучше печаталась, чтобы она была лучше сделана. И мы уверены, что в этом мы вполне сходимся с пожеланиями народа, той его части, которая еще не введена в заблуждение эстетическими проповедями любвеобильных профессоров.

II.

Но допустим, что профессор Сидоров ошибся, что принципом конструктивизма не грозит никакой опасности со стороны влюбленного в красоту народа. Обратимся к рассмотрению этих принципов в том виде как они даны в книжечке профессора.

Приступая к изложению искусства книги профессор Сидоров прежде всего оговаривается, что бумага и формат

„к искусству книги в точном смысле не относятся“.

Почему? А очень просто — во первых:

„Мы здесь сталиваемся с такой областью, где самые лучшие наши пожелания могут остаться бесплодными в силу обстоятельств. Бумага может не быть не то что хорошей, а и бумаги вообще“

Ясно, что и формата тогда никакого не будет. Но также ясно, что и книги не будет, и что эта бесспорная истина

в равной мере относится к любому элементу книги:—шрифту, краске.

Во вторых — кто ее знает

„какая бумага вообще лучше“?

и какой формат предпочтителен.

Плохо когда бумага толста, плохо когда тонка; неприятно если книга тяжела, неприятно когда легка.

„Бумага слишком белая действует на глаз раздражающе. С другой стороны читать на цветной бумаге никогда не бывает особенно приятно“.

А формат?

„Книги приближающиеся своим форматом к квадрату, нас не удовлетворяют, кажутся слишком широкими. Книги высота которых приблизительно в двое больше ширины кажутся слишком высокими. Наилучший формат где то (!) посередине“.

Были где то хорошие ф рматы (Франция), удобные, но и они

..в конце концов (!) надоели“.

Говорят, что можно пользоваться законом золотого сечения. Но,

„в этом легко запутаться и мы не будем тут останавливаться“.

Ладно. Пойдем дальше.

III.

„Начинается настоящая область книжного искусства“.

Набор, верстка.

Ожидаем, что пойдет речь о шрифтах, о выборе шрифта в связи с характером издания (научная книга, учебник, беллетристика, детская, справочник) об „игре шрифтами“ для выделения особо важных частей текста, о заголовках и т. п.; т.-е. о том, что должно интересовать всякого, понимающего книгу, как „чтиво“.

Ничего подобного. Речь идет о гораздо более высокой материи.

„Книжное искусство давно уже вполне правомерно (!) сравнивали с архитектурой. Как там так и здесь на первом плане (!) стоит задача называемая тектонической.“

И дальше, как по маслу.

„Нижнее белое поле—это фундамент... Ему по этому надо быть шире остальных полей... Боковое поле внутренней стороны, более близкое к корешку книги сливается с соседним боковым полем встречной страницы в одно поэтому в отдельности этому боковому внутреннему полю надо быть уже внешнего краевого поля... Полю подобает быть рамой печатного текста и если рама слишком широка, она также уберет текст, как и в том случае, если через-чур узкая, не сумеет удержать его в отведенных границах.“

А чтобы вам ясней была эта „тектоническая“ премудрость—

„отодвиньте любую раскрытую хорошо напечатанную книгу от ваших глаз на такое расстояние, чтобы слова и строки сливались в общее пятно.“

Какая ослепительная мысль!

Мы, наивные, думали, что достоинства хорошо напечатанной книги выступают при рассмотрении ее на близком расстоянии, при чтении. Оказывается нет. Надо слить все буквы и строки в одно общее пятно и строить из этого черного сплошняка плюс белые поля архитектурные здания. В этом оказывается искусство книги.

Но в таком случае, при чем тут книга? При чем читаемый текст? Не проще ли взять белый лист бумаги и располагая на нем черные пятна решать „тектонические“ проблемы. Ведь если все буквы и строки слиты в одно общее пятно, то совершенно же различно, что в это пятно слидось:— мудрые мысли ученого, вдохновенные стихи поэтов, чудесные детские сказки, адреса телефонных абонентов или сведения о движении товарных цен на зерновые хлеба.

Ведь только при этом условии можно белые поля и черный текст рассматривать, как равноправные элементы некоего архитектурного построения и толковать о фундаменте, о раме, и о законах цветового сочетания. Только тогда получают некоторый, эстетический, смысл эти сакраментальные „поэтому надо“. В противном случае вся тектоника летит к чорту, и единственный полноправный хозяин страницы, текст, забирает себе столько места, сколько ему надо и как ему надо, совершенно не считаясь с „художественными“ интересами подвластного ему белого поля.

Но какое дело профессору Сидорову до текста? Говоря о виньетках и заставках он восклицает:

„Украшающая вершину страницы заставка пусть помнит закон поля о котором мы говорили. Пусть помнит онанчивающая страницу концовна, что ее дело дать успокоение глазу, поставить последнюю зрительную точку для читателя. Пусть помнят художники украшатели, что виньетна и заставка должны логически отлннаться на ту же прозрачную комбинацию набора, которая дана печатными строчнами.“

И тут же

„пример связи текста с рисунком в общее декоративное целое“. „Рисунок солнца и облаков столь же линейен, прозрачен отчетлив как и сама буква. Если рассматривать как первую (1) данность— рисунок то равным образом буквы текста на него отлнннулись столь же хорошо. Встреча произошла: большего и не надо (1)“.

Кому не надо? Вам, профессор Сидоров, и вам подобным эстетам, книгу не читающим, а созерцающим. Вам, которым поэтому безразлично кто на что откликается— рисунок на текстили текст на рисунок, для которых и текст и рисунок сливаются в одно декоративное целое.

Ну а тем, кто книги читают, а не созерцают этой переклички далеко не достаточно, и прав упоминаемый вами книгоиздатель, который выгнал всех художников с их виньетками, заставками, рамами, фундаментами и декоративными целыми. Уверен, что все читатели, не созерцатели, скажут ему за это спасибо.

IV,

Тринадцать страничек, не более, посвящает профессор Сидоров „тектоническим“ рассуждениям о наборе и верстке. Остальные 72 страницы отданы обложки и иллюстрации, которые, не в пример бумаге и формату, профессор Сидоров причисляет к основным элементам книги.

Верный своему взгляду на книгу, как на зрелище, профессор Сидоров начинает:

„С общей точки зрения теории искусства зрительного (?) куда войдет и книжное можно установить некоторые предпосылки основной оценки обложки“.

Каковы же эти предпосылки?

„Рожденное из коммерческой рекламы искусство обложки дает возможность увидеть и ознакомиться с книгой издали“.

Правильно. Обложка прежде всего реклама книге. Значит при выборе обложки приходится руководствоваться всеми теми же „ображениями, которыми руководись при всякой рекламе а именно: кругом потребителей, к которым реклама обращается; уровнем их интеллектуального развития, их психологией. Точным учетом этих данных определяется характер обложки.

Но так думаем мы, а профессор Сидоров полагает совершенно иначе.

„Сделав из обложки какое-нибудь самое невразумительное пятно, можно заинтересовать зрителя настолько что он неизбежно подойдет и раскроет книгу“.

Чего же лучше? — цель достигнута, реклама подействовала. Нет.

„Это прежний эпатирующий, то есть раздражающий нарочно стиль... еще не умерший ныне, но надеется не имеющий дожить до будущего воплощения наших идеалов (!)“.

Не знаю, о каких идеалах говорит профессор Сидоров, но считаю что стиль нарочно раздражающий и настолько заинтересовывающий потребителя, что он неизбежно подойдет и раскроет книгу — не плохой стиль для рекламной обложки.

Но профессор Сидоров боится рекламного шума. Он находит, что

„цель завлечения должна ограничиваться одним: обложка должна быть заметной и привлекательной. Под этим мы разумеем не по-

дачну часто очень пошлым обывательским вкусам, а скорее от-
сутствие чего то оттапливающего*.

Но и это слишком рискованно, и профессор Сидоров с грустью добавляет:

„Опасность в том, что в искании заметности и привлекательности не легко остановиться (!).

Да, профессор. Реклама такая вещь, — как пойдет крыть так ее ничем не оставишь. Выход один — превратить обложку из орудия агитации и пропаганды книги в произведение искусства.

Так и поступает профессор Сидоров.

„Произведение искусства тогда только оправдано само в себе (!) когда оно блюдет свои собственные (!) законы, не хочет перепрыгивать через собственную голову... Картина должна быть прежде всего картиной, статуя статуей, планат планатом, и книжная обложка ничем иным, как книжной обложкой... Мы здесь говорим само собой разумеется о серьезных (?) художественных задачах обложки. Мы не считаем такими любимую иностранцами рекламу где даже не на обложке, а на особой обертывающей книгу полоске бумаги, напечатано: „новость“, или „удивительно интересно“, или „продано этой книги сто миллионов“.

И делу конец! Обложка благополучно спаслась в тихую обитель эстетики, где не потревожит ее шум мирской жизни.

Но замечательно, что этот маневр профессор Сидоров облакает в форму самого подлинного „произ-искусства“.

Профессор Сидоров отлично знает, что старая эстетическая церковь сейчас не в фаворе, что надо действовать с умом, надо создавать новую „живую“ церковь.

Делается это так.

Для диверсии горячо протестуют против обложки, как самоцель, а затем вместо единственно логической с производственной точки зрения связи обложки с *потребителем* книги, подставляют ее связь с *текстом* книги. Получается очень убедительно и производственно.

Но что такое эта связь обложки с текстом? Да то же, что и сливание заставки с набором в одно декоративное целое. Обложка и текст перекликаются, а читатель и книгопродавец недоумевают, — какова же их роль в этом любовном дуэте, где как мы уже знаем все дело в том „чтобы произошла встреча“.

Вот где опасность производственной фразеологии в устах эстета выступает особенно ярко. Те же как будто слова, а смысл совсем другой.

„Когда рисует обложку художник незнакомый даже с общим характером книги, он непоправимо грешит... Еще больше грешат современные, русские особо, мастера обломен в том несказуемом (?) что может быть лучше всего было бы назвать стилем обложки, ее чудесным и полным соответствием с книгой. Нам как читателю

является совершенно ясным, что легкий грациозный (?) какой-нибудь рисунок нельзя поместить на обложку книги грандиозно-трагического (?) содержания. Что нельзя дать обложку для научной книги в тех же формах, как для сборника легкомысленных стихов. Что нельзя безнаказанно переносить рисунок обложки с одной книги на другую, ей совсем не соответствующую по теме, как это однако делалось у нас неоднократно. Сколько грехов!

Какая чудовищная смесь эстетического поповства (грехи, грешить) с якобы „производственными“ требованиями связи обложки с книгой!

Да, — нельзя сделать хорошую обложку не зная содержание книги, нельзя лепить одну и ту же обложку на разные по характеру книги, но не потому, что тогда нарушается какая то „несказуемая“ связь с текстом, а потому, что тогда обложка будет рекламировать только себя а не книгу; потому что не зная с чем и к кому обращаешься нельзя удачно рекламировать.

„Несказуемая“ связь обложки с текстом требует, чтобы обложка на книге стихов Пушкина была бы другой чем обложка на книге стихов Лермонтова, потому что стихи разные. А вполне „сказуемая“ логика книжного дела говорит, что если и Пушкин и Лермонтов изданы в одном и том же издательском плане (напр. академическом), то обложки должны быть одинаковы, потому что этим подчеркивается единство этого плана.

По этой же производственной логике следует, что одна и та же книга должна иметь разные обложки в зависимости от того, среди каких групп читателей она будет распространяться. А „несказуемости“ до этого никакого дела нет, — какая разница в чьем присутствии и где произойдет „чудесная переключка“ обложки и текста!

Для иллюстрации своей теории — или по его выражению „теоретического течения мысли“, — профессор Сидоров предлагает снимки с различных обложек, снабжая каждую краткой оценочной резолюцией. В этих резолюциях эстетский характер профессора распускается пыльным павлиньим хвостом.

Совершенно не считаясь ни с характером изданий ни с читательской психологией, ни с временем появления обложки профессор Сидоров разглядывает каждую обложку в отдельности, в себе, как любитель коллекционер и высказывает свои личные вкусовые оценки, облекая их по возможности в научно-образную форму. Например:

„Слишком щедрая роскошь орнамента... Перегруженный верх обложки, не совсем оправданные детали надписи... По существу мало художественная сенсация... Фигуры слишком мелкие и разбросанные. нет органической связи Внизу слишком много печати“.

Было бы бесполезно просить у профессора Сидорова объяснений на счет того, что означают выражения „слишком щедрые, не совсем оправданные, мало художественные“ и др. И почему все это плохо? Профессор Сидоров скажет, что здесь мы имеем дело с „несказуемым“, с „эстетической ценностью“, которую можно только чувствовать.

V.

Последняя глава „искусства книги“ посвящена иллюстрации.

Что такое книжная иллюстрация? Каковы ее задачи?

Пытаясь ответить на этот вопрос профессор Сидоров приходит к выводу, что иллюстрация может не быть связанной с текстом что

„искусство иллюстрации становится неожиданно близким иному большому искусству: театру (1), от которого также требовали раньше зависимости от литературы. Как и театр, изобразительная иллюстрация, есть искусство имеющее все права на то, чтобы быть самостоятельным (2).“

Но профессор Сидоров тут же спохватывается. Как так не связано с текстом? Как так самостоятельна? А куда девалось „переключка“? Запахло старым эстетическим ладаном. И профессор Сидоров улыбаясь успокаивает, — он пошутил

„Книгой рожденная и книге возвращается иллюстрация... Изобразительное искусство если оно хочет быть честным должно подчинить себя логике книжной формы.“

Не знаю, хочет или не хочет быть честным изобразительное искусство, но если профессор Сидоров хочет быть честным, он признается что в этом пункте он запутался безнадежно и как ему быть с иллюстрацией решительно не знает. Чи она самостоятельна, чи нет.

Для нас производителей здесь никакого затруднения нет. Все зависит от характера издания. Есть книги, в которых иллюстрация не только самостоятельна, но играет главную роль (монография о художнике, детские книжки с картинками), где весь текст служит только объяснением. Есть книги где иллюстрации столь же важны как текст (научные, путешествия); и есть такие, где иллюстрация играет только роль добавления к тексту, платного приложения.

Но профессор Сидоров укажет, что первые два типа иллюстрированных изданий его не интересуют, а интересует только третий, тот, где иллюстрации специально делаются к тексту и что тут то вот и возникает вопрос, как их делать, — считаясь с текстом или не считаясь?

Считаясь с читателем, скажем мы, повторяя уже сказанное относительно обложки.

Делая иллюстрации к Пушкину, толковый художник прежде всего осведомится для кого предназначено это издание и сообразуясь с читательским кругом, приступит к своей работе. А то, про что спрашивает профессор Сидоров, никакого отношения к книжной иллюстрации не имеет, а относится целиком к „станковой графике“: — должен ли художник, рисуя на литературные темы, близко держаться текста или может от него отступить?

Так как проблемы станкового искусства нас ни в какой мере не интересуют, мы уклонимся от ответа на этот неудобный к делу вопрос.

В заключение маленькая, но необычайно характерная деталь.

„На иллюстрацию надо—хочется—порой заставить смотреть читателя текста. Сделать это абсолютно неизбежным можно только одним путем: слить иллюстрацию с буквой так, чтобы не знали мы где кончается одно, где начинается другое (!)“.

Вот именно: — слить так, чтобы слилось все в одно декоративное целое, в один сплошной узор, чтобы не знать где кончается одно, где начинается другое, отодвинуть книгу на такое расстояние, чтобы нельзя было прочесть, уйти в другую комнату и оставить текст, обложку, виньетки, заставки и иллюстрации перекликаться друг с другом в уютных книжных шкафах, за стеклянной стеной, ограждающей их от покупателя, читателя, и прочего племса.

Если вы думаете, что профессор Сидоров не знает, куда ведет такое искусство книги — вы очень ошибетесь. Он прекрасно знает. Вот что он говорит по этому поводу:

„Любовь к книге, „библиофилия“, которая порою вырождается в „библиоманию“, как это ни странно, ведет зачастую к явлениям и взглядам, в корне противоположным первичной цели печатного искусства. Там, друзьям моим, библиофилам, нечего закрывать глаза на то, что мы любим книгу совсем иррационально, не думая о ценности ее содержания, любим ее за ее красоту, редкость или за те ассоциативные связи, которыми она порою богата. — Помилуйте, эту книгу, этот вот самый экземпляр моей библиотеки держал в руках Пушкин! Вот пометы его на полях. Книга самая ничтожная может так стать своеобразным фетишем. — А книга „красивая“? Вот она — в безупрочном „любительском“ переплете, с гравюрами, чистеньная, нетронутая — да разве я позволю, например, дать ее кому либо на прочтение Разве я стану вообще... ее читать сам. От чтения, самого процесса разворачивания и перелистывания книги, она ведь неизбежно теряет этот свой нетронутый вид. Да я ее лучше спрячу под десять обложек и переплетов, вложу в одинадцать коробов, буду из глубин шкафа вынимать только для редкого показывания таким же библиофилам. И все, что мы здесь описываем, есть явление самое распространенное. Порою даже задумываешься: кто же истинный друг книги — читатель или этот ее собственник. Там диаметрально противоположными оказываются их интересы.“

Браво! Еще бросок и нашего полку (производственников) прибыло.

Нет, сорвалось!

„Это отношение к книге как к неживому предмету, который можно взять в руки, полистать, посмотреть но не больше, есть отношение своеобразно (?) оправданное. Именно оно выдвинуло в книге сторону ее профессионального мастерства, именно оно ведет к созданию музеев книги где, положенные в стеклянных витринах старые книги, которые никто все равно не стал бы читать, выполняют свою иную роль—учить делателя новой книги его искусству (?).“

Воистину, конец венчает дело.

Учиться книжному искусству по книгам, которых никто не читает!

Бедный читатель!

VI.

Профессор Сидоров не одинок. Он принадлежит к многочисленной группе „услужливых эстетов“, которые верно учуяв, что искусство взяло курс на производство, спешат предложить свои услуги „по художественному оформлению“ производственных изделий.

Полные профаны в производственной логике, они подходят к этому художественному оформлению со всем запасом старых „станковых“ навыков, только внешне переименовая старые термины на модный производственный лад.

Так часто упоминаемые „конструкция, конструктивность“ ничто иное как давно известные „художественная композиция, компановка“, ничего общего не имеющие с нашей производственной конструкцией, означающей целесообразное построение вещей.

„Логика материала“—та же „эстетическая выразительность материала“ приводящая к любованию вещью как таковой, вне ее утилитарного значения. Не даром ставит профессор Сидоров в пример книжникам средневековых каллиграфов.

Чьи рукописи и по сей час доставляют нам одним своим видом самое настоящее художественное наслаждение.

Услужливый эстет не идет на завод, не вливается в производственный процесс,—он тянет завод к себе, в мастерскую, в круг своих эстетических традиций. „Книга как и всякое произведение искусства“—вот его подход к делу. Эстет не может опуститься „в низины“ производственного труда,—какой же он был бы тогда эстет?—он пытается

„облагородить“ производство, поднять его до „высот чистого искусства“. Только при таком условии мыслит он свое участие в работе над производственными изделиями.

Результат его деятельности печален. Производству он не нужен, более того, вреден. А чистое искусство, которое он хочет оживить производственным „духом“, от этого духа только еще скорей скончается. В этом пожалуй, его историческая роль.

Но упаси вас Маркс принять его „тектонические“ разглагольствования за чистую производственную монету.

ТРИБУНА ЛЕФА.

ЗАДАЮЩИМ ВОПРОСЫ

Вопросы футуризма и Левого Фронта Искусств интересуют многих.

Недоумения и неясности требуют пояснений.

Записки, и подаваемые на диспутах о футуризме, и еще не поданные, должны получить ответ.

На трибуне ЛЕФА идет перманентный митинг о левом фронте искусства.

Товарищи — подавайте записки

Ответы — с трибуны ЛЕФА.

О РЕВОЛЮЦИОННОЙ ФРАЗЕОЛОГИИ

(ОДИН ИЗ ВОПРОСОВ ЯЗЫКОВОЙ ПОЛИТИКИ).

Г. Винокур.

Время суммарных лозунгов насчет призрака коммунизма, который бродит по Европе, уже прошло — и еще не наступило.

Л. ТРОЦКИЙ.

I.

Не могу сразу же не признаться в своей дерзости. Предлагаемый ниже вниманию читателей вопрос слишком сложен, а главное — слишком нов и необычен, для того, чтобы решать его мимоходом, в перерыве от одного номера журнала до другого. Здесь нужна была бы не журнальная статья, а кропотливое исследование, не схематическая формулировка положений, а тщательное теоретическое обоснование. В особенности же дело осложняется тем, что, указывая на ряд отрицательных явлений в затрогиваемой мною области, я, в тоже время, лишен возможности прямо и смело, без оговорок, показать пример положительного. Уверенно отрицая, я утверждаю лишь приблизительно, на ощупь. Но если все это возлагает на меня большую ответственность, то та же необычность темы служит мне извинением и помогает эту ответственность нести. Кому-нибудь нужно же быть первой жертвой: а вопрос настолько важен и серьезен, что трусить было бы неприлично. Попробуем.

Речь будет идти о нашей революционной фразеологии и нашей языковой политике. Что такое революционная фразеология — всем, должно быть, до некоторой степени, хотя бы, известно; по крайней мере — об этом можно догадываться. Но никто решительно, конечно, не знает, что такое — языковая политика; в особенности же загадочна наша языковая политика, и по очень простой причине: нашей языковой политики в природе вообще не существует. Между тем такая политика насущно необходима: доказать это — цель предлагаемой статьи.

Объяснюсь.

Вопрос о возможности языковой политики сводится, в сущности, к вопросу о возможности сознательного, организующего воздействия общества на язык. Положительный ответ по второму пункту в положительном же смысле решает и первый вопрос. Если мы признаем, что действительно в нашей

воле регулировать судьбы языка — то тем самым мы уже станем на точку зрения возможности языковой политики. В возможности сознательного социального воздействия на язык, а, следовательно, и в возможности языковой политики — пишущий эти строки не сомневается. Но он не хотел бы быть дурно понятым. До сих пор, например, эта возможность официальной наукой отрицается; но царским чиновникам, очевидно, некогда, да и невдомек было, заглядывать в лингвистические учебники: они очень любили вмешиваться в судьбы, к примеру, инородческих языков. „По-польски-гесп. по-литовски, по-латышски — разговаривать запрещается!“ Конечно, ни польский язык, ни литовский с латышским от этого не исчезли. Наоборот: в наше время, поляки, литовцы и латыши, обладающие уже собственной государственностью, очень часто оказываются не прочь, хотя бы и задним числом, отомстить царским чиновникам: В Риге, Ковне и Варшаве говорящие по русски всегда рискуют испытать не себе действие дубинок и кулаков озлобленных патриотов. Конечно, и русский язык от этого не исчезнет. Но нам нужно другое: является ли это оборудование кулаками — элементом языковой политики?

С другой стороны: революционная Россия дала широчайший, небывалый простор и окончательную свободу лингвистическому развитию национальных меньшинств. Не только поляки и латыши, но и вся армия бесписменных народов юго-востока Европейской России и Сибири начинает выделять специалистов, (большею частью — весьма сомнительных), которые изобретают национальные алфавиты, составляют национальные грамматики, начинают вводить свой язык в круг административно-государственного пользования и т. п. Снова вопрос: является ли это массовое производство туземных Кириллов и Мефодиев элементом языковой политики?*)

Ни тот, ни другой случай к языковой политике, в том смысле, как понимается этот термин мною — отношения не имеют. Я не случайно начал с указания на связь между вопросом о языковой политике и вопросом о социальном воздействии на язык. Не случайно, вслед за тем, я вспомнил царских чиновников, огосударствленных поляков и наш Наркомнац. Упомянутые мною случаи являются примером того, как политика в области языка строится не на основе руководства какими-либо принципиальными лингвистическими положениями. И в том, и в другом случае — политические меры в области языка нисколько, в сущности, не

*) В 1920 году Б. А. Кушнер указывал в своем докладе, прочитанном в Московском Лингвистическом Кружке, на несоответствие подобной культурно-просветительной политики в отношении нац. меньшинств задачам чисто-социалистического культурного строительства.

затрагивают языка, как такового: и не только потому, что инициаторы этих мер ставят себе цели, языку посторонние (что в сущности, неизбежно), но также и потому, что предписания в данных случаях отдаются не языку, а людям: „не говорите по русски“, „говорите по чувашски“. Ясно, что подобного рода декретирование имеет отношение лишь к голому факту пользования такой-то формой речи; к вопросу же—**какова** должна быть форма этой речи—отношения оно не имеет никакого

Надеюсь, что теперь моя мысль станет ясна. Языковая политика, в соответствии с вышесказанным, должна ставить себе цели строго-лингвистические, хотя бы осуществление этих целей и могло быть затем использовано в социально-утилитарном смысле; а главное—языковая политика должна осуществляться строго-лингвистическими методами, а не дубинками и кулаками. Утверждая это, я отнюдь не защищаю либеральную точку зрения демократического культуртрегерства. **Такая** точка зрения, возможна и такая языковая политика, которая ориентируется на революцию в языке. Но важно одно: революция эта должна мыслиться именно как революция языка, а не чего либо иного. Иными словами, **объектом языковой политики может быть только язык**. Если бы, напр., обществу представлялось почему либо необходимым добиться такого положения, при котором русские не говорили бы больше по русски, чуваша стали бы пользоваться своим языком, в качестве административно-государственного языка, то для этого следовало бы принимать те или иные меры не в отношении русских и чуваш, а в отношении русского и чувашского языков. Таким образом, языковая политика есть ни что иное, как основанное на точном, научном понимании дела, вмешательство социальной воли в структуру и развитие языка, являющегося объектом этой политики.

Запомним пока это определение. Не хочу сказать, что оно исчерпывает предмет, но для данного раза нам будет достаточно и его. Ибо наша тема—не проблема языковой политики вообще, а один из конкретных, частных вопросов ее—вопрос о нашей революционной фразеологии.

На вопросе о революционной фразеологии иллюстрировать смысл и содержание языковой политики особенно удобно. Во-первых, вопрос этот чрезвычайно важен практически—это я пытаюсь показать ниже. Во-вторых—фразеология есть наиболее удобный отправной пункт для всякой языковой политики, в каких бы условиях последняя не складывалась. Это положение нуждается в дополнительных разъяснениях. Они будут даны на анализе самого понятия фразеология.

II.

Что же такое фразеология?

В нашей филологической литературе на этот счет не упоминается или ничего (так—большую частью), или нечто весьма несуразное. Хороший образчик такой несуразности дает нам монументальный труд М. И. Михельсона — „Русская мысль и речь“. Опыт русской фразеологии. Посмертное изд. 1912 г.). Интересно, что рядом с подзаголовком — „Опыт русской фразеологии“—в книге имеются еще два, наперед уже позволяющие догадываться о теоретической путанице, ее характеризующей. Подзаголовки эти гласят: „Свое и чужое“, и: „Сборник образных слов и иносказаний“. Таким образом, остается впечатление, будто понятие фразеологии включает, напр., понятие заимствования или метафоры. В предисловии к книге, да и самым подбором своего материала, автор именно это и утверждает. Вот его определения: „Фразеологией, вообще, называется наука или научная дисциплина, изучающая речь. Под фразеологией, в узком смысле слова, понимается совокупность приемов и методов, определяющих физиономию речи того или иного автора... Фразеология, в широком смысле слова—совокупность приемов, методов и законов, которыми пользуется и управляется речь каждого отдельного народа. Помимо указанных двух значений, фразеология... имеет еще и иное значение. Существует двойкий способ выражения мыслей: мы определяем понятие или облегаем мысль словами в прямом их смысле, или же иносказательно, обиняками, намеками, сравнениями... или даже целыми изречениями, в виде отдельных фраз, пословичных выражений, поговорок, пословиц и общеизвестных цитат“

Если выбирать между михельсоновской фразеологией в узком и широком смысле—то, конечно, предпочтение следует первую. Ибо наука о законах речи носит давно всем известное название лингвистики и не здесь, очевидно лежит *principium divisionis* фразеологии. Беда, однако, в том, что и это определение—в „узком“ смысле—все же остается слишком широким. Нет спора, в нем есть доля правды, но оно недостаточно отчетливо сформулировано. Одно, по крайней мере, ясно сразу: проблема фразеологии есть проблема стилистическая по преимуществу. Под фразеологией мы понимаем совокупность языковых явлений с уже готовой, фиксированной формой, предназначенной для пользования в особых, могущих быть точно выясненными, условиях. С этой точки зрения и можно говорить о фразеологии, как о явлении стилистическом, поскольку под стилем мы понимаем в первую очередь продукт целесообразно направленной языковой деятельности. Но этого объяснения ни в коем случае не достаточно. Оно все еще слишком широко. Взглянем на дело с точки зрения

традиционного разделения лингвистических дисциплин. Тогда мы без особого труда убедимся, что фразеология есть по существу проблема не языковая вообще, а только лексикологическая, словарная. Это ограничение я считаю весьма существенным—оно во многом нам должно помочь в дальнейшем. Грамматике нечего делать с фразеологией;—последняя строится на использовании не грамматических, а словарных элементов речи. Конечно, резкой, принципиальной грани между грамматикой и лексикологией провести нельзя. Если грамматика—есть система отношений между отдельными элементами, т. е. чистая форма, то и те элементы, которые складываются в словарь данного языка, тоже могут вступать друг с другом в чисто-формальные отношения. Заголовок статьи Ленина: „Лучше меньше, да лучше“—может послужить здесь иллюстрацией. Здесь—„лучше“—оба раза дано в разных значениях. Очевидно, что значения эти выясняются из контекста, т. е. из словарной системы. Это обстоятельство играет, конечно, большую роль и в фразеологии, что и будет ниже принято во внимание. Но важно, во всяком случае, ясно усвоить, что в общем понятии стиля мы выделяем понятие фразеологии по признаку присущего этой последней словарного, т. е. **вещественно—семантического** содержания, в отличие от содержания формально-грамматического, а также фонетического, звукового.

Таким образом, под фразеологией мы должны разуметь лексические элементы стиля, включая сюда и композиционные взаимоотношения между этими элементами *).

Из этого определения ясно, что поскольку можно говорить о разных стилях, можно говорить и о разных фразеологиях. Различие это, напр., можно проводить или в области социальной принадлежности (фразеология индивидуума, класса, сословия, фразеология индивидуальная и общепринятая), или в области социальной функции (фразеология медицинского, художественного труда, фразеология эротическая, научная, политическая, и т. п.). Меня здесь интересует наша революционная фразеология, т. е. фразеология с одной стороны общественная, с другой—политическая. Определив предмет нашего анализа, мы могли бы перейти непосредственно к относящимся сюда фактам. Но еще одно общее замечание сделать необходимо—иначе непонятно будет, почему я говорю вначале о языковой политике. Я указывал, что фразеология—есть наиболее удобный отправной пункт для всякой языковой политики. Теперь ясно—почему это так. В самом деле, именно на словаре легче всего осуществлять социальное

*). Особую роль здесь играет и интонация. Но интонация всегда играет крупную роль, поскольку она выступает в качестве посредника между говорящим и массовой аудиторией. Определяющим моментом фразеологии, поэтому она не является.

воздействие на язык. Куда легче, к примеру, заменить одно слово другим, чем дать новую форму падежу. Лексика воспринимается нашим языковым сознанием непосредственно, для усвоения новых лексических элементов нужно минимальное количество ассоциаций, тем меньше, чем грамотнее и начитаннее воспринимающий, (ср. проникновение иностранных слов или появление новых терминов, означающих новые социально-политические понятия, хотя бы то же слово — „большевик“). Вот почему вопрос о фразеологии чисто-принципиально, представляется мне исключительно важным для проблемы языковой политики: это ее пробный камень.

Резюмируя все вышесказанное мы можем формулировать свой вывод так: **рационализация фразеологии** — есть первая проблема языковой политики.

III.

Какова же наша революционная фразеология октябрьской революции и советской республики?

Вспомним, как эта фразеология складывалась. По существу — она не нова: все ее элементы, в том или ином виде, были давно уже известны революционному подполью и политически-грамотным кругам русской интеллигенции. Здесь я имею в виду не только специфические политические и экономические термины, связанные с марксистской или народнической идеологией, но также те фиксированные лозунги и формулы, которые вообще являются наиболее типичными элементами всякой фразеологии, в особенности же — фразеологии политической. И тем не менее, после того, как революция стала социальным фактом, все эти лозунги и термины, отчасти уже потрепанные, приобрели новую, свежую силу. Даже такой избитый в сущности лозунг, как „пролетарии всех стран, соединяйтесь!“, в эпоху Керенского и в первый период октябрьской революции зазвучал совсем по новому, сочно, напористо, убедительно. В атмосфере разгоравшейся классовой борьбы и разлагавшихся внешних фронтов нельзя было спокойно пройти мимо плаката, который кричал:

**Религия — опиум для народа!
Мир хижинам — война дворцам!
Долой империалистическую войну!
Рабочему нечего терять, кроме своих цепей!
Да здравствует самоопределение народов!**

Иными словами — вся эта фразеология подпольных кружков стала вдруг достойным социальным: она зазвучала на фронте, где ее усваивала многомиллионная армия — верши-

тельница судеб революции; она запросилась на бумагу под пером провинциального передовика; она возмущала одних и вдохновляла других: она стала злобой дня — не заметить ее стало невозможно. Социально-политический обиход обогатился вдруг целым роем новых слов, метко, ударно запечатлевших новые социально-политические понятия и формулы. В этом — и только в этом — основное фразеологическое значение октябрьского переворота.

Фразеология революции оправдала себя. Вне этой фразеологии нельзя было мыслить революционно или о революции. Сдвиг фразеологический — соответствовал сдвигу политическому. Здесь были найдены нужные слова — „простые как мычание“, — переход от восприятия которых к действию не осложнялся никакими побочными ассоциациями: прочел — и действуй! Здесь определенную роль сыграла самая форма всех этих лозунгов, характеризующаяся сплошной, подчеркнутой восклицательной интонацией, монотонной, но упорной мелодикой. Коммунистическая партия ставит себе свое лозунговое творчество в заслугу. Она имеет на это право, но здесь необходима оговорка. Послушаем, что говорят на этот счет сами деятели нашей революционной фразеологии. Так, И. Вардин, в статье, посвященной большевистской прессе, (Правда № 56 — 1923 г.) пишет:

В каждый данный момент наша пресса с особой яркостью выдвигает основные лозунги, узловые пункты, ударные точки и бьет в них настойчиво, упорно, систематически, — „надоедливо“, говорят наши враги. Да, наши книжки, газеты, листовки „вбивают“ в головы массы немногие, но основные, „узловые“ формулы и лозунги.

И. еще:

Настоящая коммунистическая статья — не только газетная, но и журнальная, не только агитационная, но и научная — отличается исключительной ясностью, четкостью стиля. Она резна и груба, элементарна и вульгарна. — говорят наши враги. Она правдива, искренна, смела, откровенна, беспощадна...

Вардин прав; однако, не совсем. Он был бы вполне прав, если бы речь шла только о первой эпохе революции. По отношению же к настоящему — этого никак сказать нельзя. Лозунги, правда, и сейчас — „настойчивы, упорны, надоедливы“. Но вот какой вопрос приходится задать: действительно ли лозунги и формулы эти „вбиваются в головы масс“ — не скользят ли они лишь по слуху масс?

Все дело в следующем. Смысл слова может быть понятен лишь до тех пор, пока понятна его формула. Речь иностранца так же членораздельна, как и наша, но формаль-

ные, внешние элементы ее — для нас значимостью не обладают, а потому мы не усваиваем и смысла этой речи. В приложении к области стилия, куда, как мы знаем, относится фразеология, это значит, что когда форма слова перестает ощущаться, как таковая, не бьет по восприятию, то перестает ощущаться и смысл. Это особенно ясно на примере поэзии. Не может быть нового стихотворения, если оно не дано в словесной форме, по-новому осмысленной. И вовсе не парадоксом является утверждение, что поэзия Пушкина массе в настоящее время совершенно непонятна. Массе на стихи эти реагировать не способна. Теперь посмотрим, как воспринимается наша традиционная (увы! — это уже так) революционная фразеология в сегодняшний день. Без преувеличения можно сказать, что для уха, слышавшего словесные канонады октября — фразеология эта не более, чем набор обесмысленных звуков. Один коммунист, искренне преданный делу рабочего класса, прекрасный знаток профессионального движения, говорил мне как-то, что когда он где-нибудь слышит или читает формулу: „наступление капитала“, то ему хочется бежать за три версты, он уже не может прочесть статьи, написанной под этим заголовком, не может дослушать речи, посвященной этой теме. В чем же дело? Ведь не выдуманно же наступление капитала! Ведь на самом деле именно наступлением капитала характеризуется социальная борьба в Европе и Америке в послевоенные годы. Почему же рабочий профдвижения не хочет и слышать про это „наступление капитала“? Ведь сам то он уж наверно знает, что это так, и должен был бы даже интересоваться этим! Но нет: надоедливость, которой хвастает Вардин, имеет, очевидно, свои границы. Ударь раз, ударь два, но нельзя же до бесчувствия!

Примеров таких истрепанных формул, выветрившаяся словесная оболочка которых делает смысл их совершенно недоступным восприятию — можно привести сколько угодно. Я одно время внимательно следил за заголовками, под какими наша пресса преподносит читателю сообщения о деятельности реформистских социалистов. И что же? Все эти сообщения, почти неизменно преподносятся под одной и той же набившей оскомину вывеской: „Среди соглашателей“. Особенно характерен следующий факт: обе наши центральные газеты — „Известия“ и „Правда“ — два дня подряд приводили как-то телеграммы о конференции Независимой Рабочей партии в Лондоне. И вот, обе эти телеграммы, в обеих газетах, оба дня — шли все под тем же классическим заголовком: „Среди соглашателей“. Нет, уж от такой настойчивости, — из ави боже. Могу побиться об заклад, что у 90% читателей этот заголовок отбил охоту прочесть телеграмму.

И правда, ведь: мне, по крайней мере, достаточно увидеть статью, озаглавленную: „Больше внимания сельскому хозяйству“, или „Больше внимания красному флоту“, чтоб статьи этой уже наверняка не прочесть. Мне достаточно увидеть напечатанное жирным шрифтом — „Балканский костер грозит вспыхнуть“ — чтобы усумниться — в самом ли деле существует такой костер? Доподлинно — существуют ли и Балканы?

Можно ли, в самом деле, на шестой год революции щеголять такой изысканной фразеологией, какова, например, в антирелигиозной статье Ярославского в „Рабочей Газете“:

Рабочий класс — сам спаситель. Он своей собственной рукой добьется освобождения... В день 1 мая поднимет он свои алые знамена, и его боевая песнь, песнь освобожденного труда понесется над миром, пробуждая к борьбе новые и новые миллионы трудящихся.

Ведь подумать только, как бессмысленно звучит здесь эта фраза из „Интернационала“: „Он своей собственной рукой добьется освобождения“ — фраза, тысячи раз перепетая и выслушанная любым из рабочих, любым из крестьян. Ведь наверняка можно поручиться, что, прочтя эту тираду, ни один рабочий не подымет 1 мая своих „алых знамен“, и все эти „новые и новые миллионы трудящихся“ (сколько же их, скажите, всего?) ни к какой борьбе этой пустозвонной фразеологией пробуждены не будут.

Можно ли, наконец, заключать воззвание к индийским революционерам такими аккордами:

*Долой империализм!
Да здравствует победа индийских рабочих и крестьян!
Да здравствует международная солидарность рабочего класса!*

Ведь аккорды эти, в наших, по крайней мере, русских условиях-совершенно обесмыслились от излишнего употребления. Ведь: „Да здравствует“ решительно ничего не значит.

И разве можно выловить желаемую мысль в возгласах:

*Да здравствует рабочий класс России и его передовой авангард - Российская Коммунистическая Партия.
Да здравствует международная коммунистическая партия—Коммунистический Интернационал.*

Ведь это все сплошь „заумный язык“, набор звучаний, которые настолько привычны для нашего стилистического

уха, что как-нибудь реагировать на эти призывы представляется совершенно невозможным.

Если бы я был делегатом Профинтерна, я обязательно обиделся бы на приветствие, вроде нижеследующего:

Боевому штабу красных профсоюзов, собирающему силы для последней схватки с мировым капиталом — пять миллионов организованных русских рабочих шлют свой пролетарский привет.

Или:

Привет Профинтерну, генеральному штабу революционных рабочих.

И вовсе ведь не потому, что я не считаю Профинтерн „генеральным“ или „боевым штабом“ (поразительное упорство: всюду штаб) революционных рабочих, или не разделяю „пролетарского привета“ пяти миллионов русских рабочих. Но я обиделся бы потому, что за этими высокопарными словами не скрывается никакой реальной мысли, никакого реального чувства. Нет, не любят меня русские пролетарии, если считают возможным приветствовать меня такими замшелыми, скучными, надоедливими, мучительно оскорбляющими языковой слух формулами и лозунгами.

IV.

Итак: все почти элементы нашей фразеологии—это изношенные клише, стертые пятаки: не поймешь—какова их цена. Это обесцененные девизаки образца 1917—1921 года: камни на мостовой вопиют о девальвации, деноминации этих девизаков. Их удельный вес—совершенно неуловим, слова эти ровным счетом ничего не значат. И если бы дело шло только о „благозвучии“ или о „красивом“ языке—как, вероятно, подумают некоторые, то не стоило бы, может быть, и огород городить. Но в том-то и дело, что за всем этим словесным обвинанием, за этим катастрофическим падением нашей лингвистической валюты—ведь котировка она решительно не поддается—кроется громадная социальная опасность.

В самом деле: не трудно, ведь, видеть, что поскольку мы в нашем социально политическом быту пользуемся ничего не значущими-ибо форма их более не ощутима—лозунгами и выражениями, то бессмысленным, ничего не значущим, становится и наше мышление. Можно мыслить образами, можно мыслить терминами, но можно ли мыслить словесными штампами, реальное содержание коих совершенно выветрилось? Такое мышление может быть только „бессмысленным“. Потому что, употребляя то или иное традиционное выражение,

пользуясь окаменелой фразеологией, мы ведь, в сущности, не понимаем того, что говорим. Мы не знаем, что значит в действительности — „наступление капитала“, когда мы употребляем это выражение в сотый, тысячный, миллиардный раз. Это-всего лишь штамп, удобное прикрытие, позволяющее нам не думать, разрешающее нам отделаться от вопроса ссылкой на канонический, навязший в зубах, трафарет. Что все это мною не выдуманно, что это действительно так, доказывает любая газетная статья. Мало того. Внимательный читатель без особого труда отыщет указания на ту же социальную опасность во многих выступлениях ответственных руководителей нашего культурного строительства.

Для примера сошлюсь хотя-бы на И. Степанова, в недавней статье которого, посвященной вопросу о бесправии женщины, находим следующие предлюбопытные строки:

И опять мы отделяемся психологическими объяснениями: реакция величайшего нервного напряжения, некоторая упадочность, хватившая элементы, не способные к упорной, настойчивой работе, и т. д. А если хотим идти „глубже“, то воображая, будто окончательно вбиваем осиновый кол в „упадочные настроения“, говорим: „обычная интеллигентская болезнь“, „мелко-буржуазная психика“.

И далее:

Нельзя отделяться словами: „то была эпоха военного коммунизма, а теперь эпоха нэпа“.

Во первых, не надо так увлекаться: не надо до бесчувствия повторять: „военный“, „военный коммунизм“.

Что же это, если не мышление штампами? И разве не фразеологическую проблему ставит здесь Степанов? Наклеили люди ярлычок: „военный коммунизм“ — и успокоились. А когда приходится подумать, то к этому ярлыку, в качестве утешающего сомнения средства, и апеллируют: сказано ведь „военный коммунизм“ — чего уж тут беспокоиться; теперь „эпоха нэпа“ — ничего не попишешь. И именно то обстоятельство, что военный „коммунизм“, как это показывает Степанов, вовсе не был только военным — к чему привыкли любители ярлычковой фразеологии — самым блестящим и полным образом иллюстрирует мое утверждение о том, что неощущаемая форма делает невозможным и реальное ощущение содержания.

Эти жалобы Степанова не единичны. Однако лучше, а главное откровеннее всего сформулировано это положение Л. Троцким, в статье его: „Мысли о партии“ („Правда“, 14/III, № 56). Я уже воспользовался этой статьей в эпиграфе

к настоящему очерку. Фраза, взятая мною в качестве эпиграфа, могла бы послужить весьма точной формулировкой задач нашей языковой политики в области фразеологии, если бы только такая политика у нас существовала. (Сам Троцкий вряд ли думал о языковой политике, в нашем смысле, когда писал свою статью. Но постоянно отличающая его стилистическая чуткость *) позволила ему сделать следующее драгоценное признание:

Дело не в том, чтобы поучать, призывать, наставлять: этого слишком много и это утомляет молодежь, выросшая в атмосфере лозунгов, призывов, восклицаний, плакатов, рискует перестать реагировать на них.

Нужно ли мне, после этой цитаты, пускаться в новые доказательства моего утверждения о „бесмысленности“ нашего мышления?

Думаю, что нет. Вопрос ясен и без того.

V.

Социальная опасность на лицо. Дополним ее характеристику одним лишним штрихом. Опасность эта не только в том, что мы перестаем логически мыслить, что наша штампованная фразеология закрывает нам глаза на подлинную природу вещей и их отношений, что она подставляет нам вместо реальных вещей их номенклатуру—к тому же совершенно неточную, ибо окаменевшую. Опасность эта, помимо всего, носит и чисто политический характер. Вардиз (см. выше) напрасно так легко отделяется от „врагов“, указывающих на „грубость, вульгарность, надоедливость“ нашей фразеологии. Слово—страшная сила. Им можно побеждать. Но смешное, обесмысленное слово—это великая угроза. И тот, кто держал когда-либо в руках белую прессу, кто прислушивался к разговорам буржуа, комментирующих большевистские лозунги, особенно сейчас, при вэп'е, тот поймет в каком смысле можно здесь говорить о политической опасности.

Ясное дело—к вопросу о фразеологии следует отнестись весьма и весьма серьезно. Вопрос этот—вопрос насущный. Практическое значение его неизмеримо. Если бы нам удалось омолодить нашу фразеологию, то мы добились бы крупного социального завоевания. Кое-какие признаки такого омоложения мне, правда, удалось подметить, но их слишком мало

*) Вспомним хотя бы приказы Троцкого об обращении „ла вы“ красноармейцами, приказ о переименовании фабрик, и т. д.

и попытки эти мало искусны. Для примера приведу следующий авшлаг из юбилейного номера „Правды“:

Да живет и работает наша мужественная, полная сил партия, ударная колонна международной пролетарской армии, стальными рунами переворачивающая мир.

Характерно здесь начало: „да живет и работает“. У редактора, повидимому, рука не поднялась начать столь торжественный для него день трафаретным, избитым, заплеванным: „да здравствует“. Возможно, впрочем, что этому „да здравствует“ помешал соседний глагол—„работает“. Ибо сочетание: „да здравствует и работает“—явно невозможно. Нельзя ставить рядом слово бессмысленное и слово, сохранившее нетронутое значение. Так или иначе, но на лицо какая-то попытка уйти от штампа. Но попытка явно неудачная. „Да живет и работает“—это даже как—то не по русски.

Несколько лучше заголовок одной из передовиц в „Рабочей Газете“: „Порох сухим“. Здесь трафарет несколько оживлен через пропуск глагола, что существенно обновляет интонацию фразы, изменяя ее из крикливо-восклицательной в спокойную и лаконическую, а такой интонации, повидимому, в нашем фразеологическом быту принадлежит ближайшее будущее. Но сама по себе интонация вопроса еще не решает, ибо главное—в лексике. Нужны новые слова: остальное приложится.

Наконец, мне хотелось бы здесь указать на два выражения—одно, принадлежащее Ленину и уже упоминавшееся в начале статьи („лучше меньше, да лучше“), другое Троцкому: „малая кровь“. Обе эти формулы, при наличии соответствующих условий, могли бы стать, пожалуй, приблизительными образцами того, какова должна быть новая фразеология. Здесь дело не в том только, что формулы эти находят себе соответствие в социально-политической проблеме, которую ныне решает Россия. Политический смысл фразеологии здесь меня не занимает. Оставаясь же на своей позиции словесного анализа, как лингвист, я мог бы указать, что формулы эти хороши присущей им до некоторой степени игрой слов, живо воспринимающейся, а потому благополучно доводящей воспринимающего до скрывающейся за ними идеи. О двух значениях слова „лучше“—я уже упоминал. Что же касается „малой крови“, то новое ощущение формы дает здесь не имеющее широкого употребления слово: „малый“, которое, к тому же, дано в не совсем обычном значении. Говорят: „мало крови“, но не—„малая кровь“.

Но все это только намеки. Их следует, конечно, принять во внимание, подвергнуть детальному, исчерпывающему лингвистическому анализу—но до решения вопроса на этом пути добраться будет трудно. Тут нужен подход более широкий,

планомерный, рациональный, я сказал бы — подход производственный. Вопрос о фразеологии должен быть поставлен в связь с общей проблемой культуры языка. *) А это, между прочим, значит также и то, что языковая политика должна будет кое-чему поучиться и у поэзии, как у высшей формы культуры языка. Здесь нужно будет, в качестве сырья, взять на учет весь наш поэтический словарь, который не так — то уж беден ведь, и выделить в нем наиболее пригодные к фразеологической обработке элементы. Что поэты могут во многом помочь данной области языкового строительства — сомневаться не приходится. Достаточно для этого просмотреть хотя бы агитки Маяковского, или стихи его, печатавшиеся в „Искусстве Коммуны“. Разве не дают некоторых указаний на то, как можно было бы использовать поэзию для фразеологии, такие, хотя бы, отрывки:

**Отгородимся от бурь словесных молотом,
К делу!
Работа жива и нова.
А праздных ораторов
На мельницу!
К мукомолам!
Водой речей вертеть жернова.**

Или следующие заключительные строки пасхального стихотворения того же Маяковского:

**Шагайте,
да так,
комсомольцы,
Чтоб у неба звенело в ухе!**

Особенно интересно сопоставить эти четыре строчки с цитируемыми выше отрывком из статьи Ярославского — на ту же ведь тему!

Главное — не надо бояться поэтичности. Чем больше поэзии будет внесено в нашу фразеологию — тем лучше. „Малая кровь“ — это та же поэзия. Но это не значит, конечно, что отныне лозунги и фразеологические формулы нужно составлять обязательно в стихах. Поэзия здесь нужна лишь в качестве образца языковой культуры. Поэты лучше, чем кто-либо, сумеют выполнить задания, которые наметит языковая политика. Что же касается до руководства этой политикой, то так как оно немыслимо без строгих лингвистических познаний, оно, конечно, должно принадлежать лингвистам — языковым технологам. Всякое иное руководство будет смахивать на политику царских чиновников и нынешних окраинных государств. Другое дело — приспособление результатов этой политики к практическим социальным нуж-

*) См. мою статью в № 1 „ЛЕФ, А“.

дам. Здесь, конечно, первое слово будет принадлежать руководителям общей политики. Все дело лишь в том, что языковой политики у нас пока нет, о ней мы лишь мечтаем; по этому не представляется никакой возможности уже сейчас точно сформулировать методы, какими политика эта будет осуществлять свои задачи. Их можно лишь приблизительно угадывать, что я и пытался сделать выше. В общем же и целом, задачи языковой политики в области фразеологии должны свестись: к обновлению лексикона путем использования поэтического словаря, понимая под последним также словарно-системные отношения, а отсюда — к обновлению и интонации, как языковой категории, играющей первостепенную роль в деле массового языкового общения, какое предполагается самим понятием социально-политической фразеологии.

VI.

Несколько слов в заключение.

Маяковский как-то написал:

А Надя —
„И мне б с эмблемами платья.
Без серпа и молота не покажешься в свете.
В чем
сегодня
буду фигурировать я
на балу в Реввоенсовете!“

Проблема фразеологии и есть проблема серпа и молота — символа революционного государства — на бальном туалете мешавки. „Обнаглевшие хищники мирового капитала“ — на каждом углу, в каждой строке, в каждом клочке бумаги — это то же самое, что „без серпа и молота не покажешься в свете“.

С другой стороны — Троцкий обращает наше внимание на следующий вопрос (Кончнк большого вопроса — „Правда“ № 74, 4 апреля):

Дело идет о том, как в каком виде государственный аппарат соприкасается непосредственно с населением, жалобщина, ходатая, по — старинному „просителя“, какими глазами на него смотрит, каким языком с ним разговаривает, да и всегда ли разговаривает... (*курсив мой — Г. В.*)

Так вот, чтобы не фигурировала Надя серпом и молотом на балу в Реввоенсовете, чтоб по-хорошему „разговаривал“ государственный аппарат с просителями — нужна нам строгая, научно-обоснованная, языковая политика.

Вывод несколько неожиданный:

— Уж не начать ли нам борьбу с бюрократизмом и мешанством с обновления фразеологии?

Это было бы не так уж глупо.

РАСЕЯ или Р. С. Ф. С. Р.

(ЗАМЕТКА О ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ).

В. Силлов

Самый термин „пролетарская поэзия“ выражает не столько сущность данного поэтического явления, сколько заключающуюся в нем тенденцию к переплавке пролетарского классового сознания в пролетарское классовое чувство и к выражению этого чувства. В осуществление такой тенденции и лежит ближайшая и основная задача пролетарской поэзии.

Наивно было бы предполагать, что все идеологические и формальные элементы современной пролетарской поэзии могут быть действительно выработаны в процессе осознания пролетариата себя, как класса, несущего новую культуру. Современный пролетариат, находящийся в буржуазном капиталистическом окружении, воспитанный на господствующей (т.-е. опять таки на буржуазной, идеалистической) культуре, не может не находиться под влиянием, хотя бы, элементов старой культуры.

Все дело только в том, чтобы резко учитывать эти моменты проникновения старого в пролетарскую психику и помнить, что это старое нужно не культивировать, а, преодолев, выкорчевывать из нашего сознания и обихода.

Тема настоящей заметки — **анти-пролетарские тенденции в построении образа у пролетпозтов**. Этим я, ни в какой мере, не имею виду исчерпать вопрос о влиянии традиции буржуазной поэзии на современных пролетпозтов; здесь даны лишь материалы по построению образа, наиболее резко бросающиеся в глаза даже при беглом осмотре стихов пролетпозтов (главным образом, последних изданий „Кузницы“).

Старая теория Потебни дала довольно четкое понимание элементарного построения образа, как средства приблизить описываемое к пониманию воспринимающего путем ассоциативной параллели, в которой один ряд понятий (объясняющий) должен быть ближе „понятнее“ чем другой (объясняемый).

Поясним эту теорию примером:

Звенят и брызгают лучами
В окно воркующие дни,
А в мастерской журчат ручьями,
Перекликаются ремни

Обрядович.

В последних двух строках заключен примитивно-построенный образ, в котором вращение ремня (объясняемое) определяется другим более близким для автора — журчанием ручья.

Потебня пишет: „так как цель образности и есть приближение образа к нашему пониманию... то образ должен быть нам более известен, чем объясняемое им“.

Исходя из этой теории, можно заключить, что в данном примере для Обрадовича журчание ручья ближе, известнее, чем вращение ремня.

При анализе и построении поэтических образов, теория Потебни дает возможность установить для каждого поэта целые категории явлений ему близких, знакомых, понятных, и категории явлений незнакомых, чуждых психике поэта; отсюда — один шаг к установлению социальной категории, к которой принадлежит сам поэт или на которую он работает.

Пролетариат неразрывно связан с крупными индустриальными центрами, большими городами; от оупляющего влияния деревни к городу — вот путь пролетариата. И современный городской пролетарский поэт, говоря о „природе“, о деревне будет объяснять их городскими образами и сравнениями. У человека же деревни восприятие городской жизни неизбежно будет ассоциироваться с образами и сравнениями деревенскими.

Как пример городской поэзии, возьмем поэзию Гастева:

...Мы растем из железа...
 ...Новая весть достоверная, как железо..
 ...Бодрая, как звуки мотора...
 ...Одно мое железное я прокричу...

Эпитеты Гастева:

Кровь — железная
 Плечи — железные
 Грохот — чугунный
 Простор — нованный.

Лексика Гастева:

Станки, молоты, изрек-лучи, вагранок, горн. механизм, балки, угольники, стропил, геометрия и т. д.

Весь этот материал взят всего из двух старых стихотворений Гастева: „Мы растем из железа“ и „Оратору“, но и его достаточно, чтобы убедиться в том, что Гастев поэт индустрии, поэт города, завода, фабрики, а не ручейков и лужаек.

Возьмем простейшее построение образа у Маяковского (в 1914 г.):

Вдруг —
 И тучи
 И облачное прочее
 Подняло на небе невероятную качку
 Как будто бы расходятся белые рабочие
 Небу об'явив озлобленную стачку...
 В небе, красный как марсельеза,
 Вдрагивая, околевал закат.

И у Асеева:

Стальной соловей...
 Грузчик, поднявший смерти куль
 Вбежал по неба дрожащему трапу.

Небо, облака, — понятия относительно чуждые психике горожанина, определяются более близкими и знакомыми: рабочими, стачкой, марсельезой, трапом.

Пролетпэоты строят свои образы в обратном порядке, определяя городское, индустриальное деревенским; при рассмотрении построения образов пролетпэотов я нашел три основных категории:

- А. Определение неизвестного через ассоциации церковно-бытового, мистического характера.
- В. Определение города и индустрии через деревенские образы и сравнения.
- С. Определение неизвестного путем сказочных и мифологических сравнений.

А.

...И пар, как Ангел белопенный,
 Взлетел блистающей струей.

(Герасимов „Железное
 Цветение“ стр. 20).

И дым, как Ангел тиховейный,
 Клубил по изголовьям в синий бор.

(Там же; стр. 117).

Листы стальные, как Иконы,
 Сияют в золотых огнях.

(Там же; стр. 67).

Согбенный каждый был, кургузый
 В заводском смеле погребен,
 Сорвал вдруг саван синей блузы
Воскрес, и к солнцу устремлен.

(Там же).

Крещен в купели чугуна

(Там же; стр. 76).

У горнов огненная пена,
 Болванок красные гроба.

(Там же; стр. 14).

И день кр. . зого восстания
Грозу великих мятежей,
Как дову в брачном одеянии,
Мы ждали в сумерки ночей.

(Кириллов, „Отплытие“ стр. 25).

Эта жизнь будет храмом для нас;
Труд-веселым и солнечным богом.

(Александровский „Звон Солнца“
ств. 117).

Как погребальные над черным гробом свечи
Над городом огни заводских труб;
Горели жертвенники — доменные печи...

(Обрадович „Взмах“ стр. 15).

И не в тебе ль рожден с великой крестной пошой
Рабочий исполком.

(Там же стр. 25).

Освобожденный и великий
Я вижу пролетарский лик.

(Герасимов „Ж. Ц.“ стр. 9).

Моя душа — ночная искра,—
Из дыма отлетев на миг,
Кружит, кружит меж звезд и быстро
Угасший опускает лик.

(Там же; стр. 13).

Люблю во тьме ловить мерцанье —
Лик осиянный маяка.

(Там же; ств. 28).

В небе солнечном высоком
Домны озаревный лик.

(Там же; стр. 65).

России осиянный лик.

(Там же; стр. 123).

Знай переменчив лик судьбы...

(Кириллов „Отпл.“ стр. 32).

Тянется к тучам горящий костер,
Словно архангел с блистающим ликом.

(Герасимов „Ж. Ц.“ стр. 44).

Лишь скованный на длинном троне.
Кровавый ангел рвался в даль.

(Там же, стр. 14)).

В алом дыме ангел белый,
Предо мною словно сон,
На него смотрю я смело,
Слышу крыльев нежный звон.
Ангел нежный тихо скажет...

(Там же; стр. 90).

Моя душа стремилась долго
К скрижалиам пламенных свобод.

(Там же, стр. 9).

.....Один распятый
Лежал на золотом листе.
Змеиным пламенем обжатым,
Горел на огненном кресте.

(Там же, стр. 14).

Блистают жнивья словно **ризы**,
На них **кресты** тугих снопов.

(Там же, стр. 36).

Ветряк вдали, **пастырь вечный**
С **благословляющим крестом**.

(Там же, стр. 36).

Я вижу пламенные **ризы**,
В них дымный город **облачен**.

Там же, стр. 39).

Вдрогнув весь от сладкой боли,
... **Молитву** странную шепча,
Когда погаснет в дальнем поле
Зари **венчальная свеча**.

(Там же, стр. 51).

Орган таинственно и чутко
Под своды вздохи посылал,
И было непонятно жутко,
Как будто **сам господь** вздыхал.

(Там же, стр. 56).

Тает мозг, сгорает сила,
Как воск **затепленных свечей**.

(Там же, стр. 21).

Помолодели **рясы** пиний
Над мрамором **могильных плит**.

(Там же, стр. 93).

Цветами розоватый клевер
Июны **окропил** полей

(Там же, стр. 93).

И я склоняюсь на колени
У **плащаницы** черных роз.

(Там же).

Вдали завода, за стенами,
Свершала **таинства** весна.

(Там же, стр. 16).

Из **огневой купели**
Выйдем цветущим маем...

(Кириллов „Отплытие“, стр. 21).

... Грузомотор,
Вдавив в булыжник лапы-шины
Тревожно пробасит в упор
И **онадит** толпу бензином

(Там же).

Но если **день** не настанет **судный**
День отмщенья, свершенья, награда

(Там же, стр. 47).

Дальний гром, пространств **литургии**,
Голубых созвездий созвон

(Там же, стр. 55).

Струились звуки звездного **хорала**

(Там же, стр. 60).

Когда небо, беззвездное мнится навеки
Мы придавлены **черной могильной плитой**

(Там же, стр. 66).

Словно в **слепе** звездами повеял
(Там же, стр. 67).

Тобою мы **распяты**, город,
На солнечно знойном **кресте**
(Александровский „Звон солнца“, стр. 19).

Причастием крови черной
В душе вы вздыбили мрак.
(Там же, стр. 10).

Зазвенел **псалом** колокольный.
(Там же, стр. 41).

Глаза любимой пылают жаждой
Распяты на стальном **кресте**.
(Там же, стр. 49).

Мы пришли по вскам **отслужить**
Своей кровью горячей **обедни**.
(Там же, стр. 51).

.. что в огне бессмертие найдено
Бесконечной **бессмертия** Христа.
(Там же, стр. 68).

Наша жизнь начиналась полночью
Под бледным лунным **саваном**.
(Стр. 201).

Любимая... На всех дорогах я
Был расточителен как **бог**,
Но все ж у **жертвенника** нового.
(Стр. 106).

Пришла с величавым поклоном
Ночь — **дароносица**.
(Там же, стр. 117).

Ты спасла свое счастье пожаром
Русь — **паломница** с фонарем...
(Там же, стр. 163).

Свершилось... Трубами фабричными **распяты**,
Склонилась над окраиной заря,
Когда октябрьскою страницей двадцать пятой
Открылась **книга бытия**.
(Там же, стр. 25).

Расчленим некоторые из этих образов на два условных ряда знакомых и незнакомых понятий:

Незнакомые:

пар
дым
стальные листы
завод
синяя блуза
чугун
болванки
революция
жизнь

Знакомые:

ангел
ангел
иконы
склеп
саван
купель
гроба
дева в брачных одеяниях
храм

труд	бог
заводские трубы	погребальные свечи
город	гроб
доменная печь	жертвенник
И т. д.	

В категории **незнакомых** явлений — понятия городские и индустриальные, которые определяются предметами и понятиями религиозного гюльта.

В.

Труба-с **корю** сажи черной...

(Герасимов „Ж. П.“, стр. 67).

Где угля каменные горны
Цветком кровавым расцвели.

(Там же, стр. 68).

Ковал стальные **лепестки**,
Трубу завода — **черной розой**
Метнул на лунные виски.

(Там же, стр. 71).

Мой горн горячими губами
Поцеловал твои уста,
Осыпал **звездными цветами**
От искрометного нуста.

(Там же, стр. 71).

Люблю куски стальных болванок
Меж пальцев, превращенных в **змею**.

(Там же, стр. 73).

Кам домы золотой **ручей**.

Там же; стр. 73).

Но трубный дым **змею** черной
Прощально отклубил над ней.

(Там же).

Никогда не забудут потомки
Бурный Смольный с **мушманьем улья**.

(Кириллов „Отплытие“ стр. 9).

Они звучат, как крепнущий **прибой**,
Тяжелые рабочие шаги.

(Там же, стр. 11),

Как вымыслы причудливых поверий,
Цветенье электрических огней.

(Кириллов „Отпл.“).

Июльский вечер — **злой пастух**
Сюда согнал людское **стадо**.

(Там же, стр. 35).

И на углу **грузомотор**,
Вдавлив в **булыжник лапы-шины**.

(Там же).

Долго **голосом волчьим**
Сонные выли гудки.

(Александровский „Зв. солнца“
стр. 93).

Над горном — зарево зари,
Межа кузнечные — гроза.

(Обрадович „Взмах“ стр. 5).

И мнится мне в машинном звоне
И в снежном шелесте ремней
Все те же нованые нони,
Все тот же звон осенних дней.

(Там же, стр. 46)

А в мастерской журчат ручьями
Перекликаются ремни
Мотор динамо — пнем горбатым...
Нак крылья разноцветные
Веселых мотыльков,
Колышаться несметные
Знамена батраков.

(Крайский „Улыбки солнца“
стр. 7).

В сады железа и гранита
В аллею каменных домов.

(Герасимов „Ж. Ц.“ стр. 10).

Пели люди и летели
Как ты, весенняя гроза.

(Там же, стр. 15).

А сотни труб как бор сосновый,
Стоят без ветон и без хвой.

(Там же, стр. 15).

Дым от трубы застыл над нами,
Как чернобуряя сосна.

(Там же, стр. 16).

Здесь золото банкиров
Звенело, как прибой.

(Там же, стр. 18).

Над ними аэро кругами
Зареют словно лстреба.

(Там же, стр. 43).

Ржанне медное яростных пушек;
Пушки нак нони встают на дыбы.

(Там же, стр. 44).

Горн, как стог горящий сена.

(Там же, стр. 65).

Веет от горна вервёной;
Белый пламень — спелый лон.

Знакомые:

Ручьи
журчание ручья
пень горбатый
крылья мотыльков
бор сосновый
стога сена

И т. д.

Незнакомые:

Домны
вращение ремня
мотор динамо
революционные знамена
заводские трубы
горны

С.

Зовет рабочие лачуги,
Зовет сердца в степную ширь,
Туда, где в огневой **кольчуге**
Шагал по взгорьям **богатырь**,

(Герасимов. „Ж. Ц.“ стр. 8).

Море — голубая **царевна** —
Нервно дышит у руля.

(Герасимов. „Ж. Ц.“ стр. 11).

Весенний день, какой чудесный
На землю **витазь** — снизошел.

(Там же, стр. 67).

Где опечаленной **царевной**
Душа томила в **терему**...

(Там же).

На бранном поле алый **витазь**
Из пепла к жизни воскресен.

(Там же, стр. 117).

И к соснам — **витазем** у взгорий
Девичий примагничен взор.

(Там же, стр. 217).

Звенели ели, как **кольчуга**
Встревоженных **богатырей**.

(Там же, стр. 118).

Он видит в зареве **кольчуги**
Как встарь, **богатыри** встают.

(Там же, стр. 119).

Рассыпается смех дождем серебра,
Закружилась **русальной озерной**.

(Александровский З. С.).

Леший, веселый насмешник,
Закружил, заводил до усталости.

(Александровский. „Зв. Солн.“
стр. 118).

О, Русь крестьянская, как в сказке древней
Не ты-ль **Царевной** плененной спишь.

(Обрадович. „Сдвиг“. стр. 3).

Сияли юноши, как боги
И девы, краше **Афродит**.

(Кириллов. „Отпл.“).

О, заиграй жемчужной наготой,
Откинув прочь стыдливые запястья,
Как **Афродита**, пеной золотой.

(Там же).

Но родину мою, как тело **Прометей**,
Враги и хищники на части злобно рвут..

(Крайский. „Улыбки солнца“).

Оказывается, что поэты, с гордым эпитетом „пролетарские“ не так далеки от ложно-классицизма. А мы думали, что безвозвратно минуло время, когда не просто писали

стихи, а „приносили жертву Аполлону“ и не просто напи-
вались пьяным, но „отдавались под покровительство Бахуса“.

Отношение к слову, как к священному фетишу, име-
ющему за „грубой оболочкой“ „вечную, непреходящую
сущность“, издавна обязывало поэтов писать слова с боль-
ших букв; ассортимент таких слов у пролетпоэтов весьма
обширен: Я, Легионный, Первый, Грядущее, Труд, Крестн.
Ноша, Книга Бытия, Начало, Дороги, Зло, Тьма, Мирозда-
ние, Мир, Рок, Властелин,— все это пишется с большой
буквы для большего эффекта и раскрытия „сокровенного“
смысла слов.

А на ряду со всеми приведенными явлениями пролет-
поэты дружно уверяют, что они—городские люди, индустри-
алисты, ушедшие от деревни и кустарничества:

Позабыли мы запахи трав и весенних цветов,
Полюбили мы силу паров и мощь динамита...

Но это только романтические клятвы в редкие минуты
влюбления, клятвы, которым не верят самые наивные де-
вушки; после них у. Обрадовича моторы в городе „грубо
рассеивают мираж“ его любовной лирики.

Показательны и эпитеты, прилагаемые к городу и к де-
ревне:

города — **душные и тесные,**
города — **неволя,**
электрические огни — **холодные,**
камни города — **серые и сумрачные,**
луга и поля — **вольное раздолье.**

На все стихи, из которых взяты приведенные примеры,
я нашел всего два городских рабочих образа; один—у Гера-
симова (Ж. Ц. стр. 7).

Блуждали тучи, как **шныры,**
По шахтам грифельных высот.

и второй—у Александровского: („Зв. солн.“ стр. 56).

Нас дерзких, как **пламя Октября**
Упорных, как **взмахи паровоза...**

Упомянем еще о Казине, у которого „майские лужи“ опре-
деляются „**обрезками голубого цинна**“. Но эти примеры еди-
ничны, и в общей массе обратных построений они не харак-
терны и не показательны для образов пролетпоэтов.

Несомненно, что весь этот идеалистический налет клас-
сово чужд пролетпоэтам, и объясняется он, в первую оче-
редь, тем, что пролетпоэты охотно пользуются штампами
своих буржуазных учителей.

Увлечение литературными традициями завлекло пролет-поэтов в лагерь, враждебный классу, к которому они принадлежат. Пролетпоэты восприняли все элементы буржуазной романтики последнего времени (идеализм, мистику, романтическое отношение к „крестьянской Руси“), и объясняется это явление не только буржуазным окружением, но и тем активным вниманием, которое уделили пролетпоэты в начале своей работы творчеству символистов Брюсова, Блока и Белого, стихи которых были также чужды пролетарскому сознанию, как гекзаметры Одиссеи маршам революции.

Идеалистический уклон, мистическое восприятие революции и труда ни в какой мере, не способствует организации воли пролетариата; и влечение к деревенской „мужицкой“ Руси, Расее, Расеюшке, столь характерное для поэтических группировок в политике, ориентирующихся на партию эс-эров (вспомним орган ЦК левых эс-эров, журнал „Наш Путь“, выходивший в 1917—18 годах в Петербурге с участием Иванова-Разумника, Блока, Белого, Есенина, Клюева и др.) ничего не говорит сознанию современного городского пролетария, строящего не лапотную Расею, а железную РСФСР.

О ФУТУРИЗМЕ НЕОБХОДИМАЯ СТАТЬЯ

М. Левидов

I. Было-бы лучше...

.. Если-б эта статья не была необходима. Если-б футуризм перестал быть вешалкой для дурных настроений знатных и не знатных критиков, объектом литературного брюзжания, приемником партийной хандры. Если-б юбилей Островского, а так же предстоящие юбилей Грибоедова, Крылова, Державина и самого Максима Грека-обходились без укориженных кивков и снисходительных похлопываний по футуристовым плечам. Если-б талантливые советские журналисты не вымещали на Маяковском своих наркомземовских огорчений, и не трактовали бы проблему футуризма приемами статей „в дискуссионном порядке“ о племенных коровах. Если-б похвала Демьяну Бедному не произносилась бы единым дыханием с окриком по адресу того-же Маяковского. Если-б обличение футуризма-не считалось гражданской доблестью, и не являлось бы удобным и наиболее легким приемом литературной пакости.

И с другой стороны.

Если-б литературные дамочки в советских салонах вели светский разговор не о футуризме, а о прическах. Если-б „интеллигентные“ вэпманы и вэпманши не гнались бы за Мейерхольдом, как за соблазнительным скандалом. Если-б провинциальные „революционеры искусства“ перестали клясться Крученыхом.

Суммируя.

Если-б футуризм и футуристов оставили в покое со всех сторон. Дали бы им нормальные условия работы. Если-б эта группа деятелей искусства перестала быть нормальными заложниками, потенциальными преступниками или романтическими героями.

Тогда была бы не нужна эта статья. И это было бы к лучшему. Ибо не такое уж приятное занятие-штурмовать бастионы глупости. И не становится приятнее-какие бы прилагательные вы не приставили к этому существительному.

II. Кое-что о Тамбове...

Диалог классический:

— Как вы относитесь к октябрьской революции?

— Сочувственно.

— Ах так, сочувственно!.. Гм, гм... А скажите, вы не были в Тамбове в 1912 году?

— ???

— Ага, вы затрудняетесь ответить!.. Так может быть ваш отец был?..

— То-есть позвольте!..

— Нет уж позволять нечего! Так значит и запишем. Гражданин Икс утверждает, что относится к октябрьской революции сочувственно, но в то же время уклоняется от ответа: был ли он или его отец в Тамбове в апреле 1912 года...

Да, великое несчастье футуристов в том, что они не знают были ли они или их отцы в Тамбове в 1912 году. И вообще в том, были ли у них отцы.

Вот пролетарям—тем хорошо. У них, как известно, нет родословной (ведь Бальмонт, Брюсов, Вербицкая и Надсон—это так, незаконнорожденные родители), и размножаются они почкованием. О пролетарях никто не напишет примерно таких тезисов:

I. Футуристы были шутами вырождающейся буржуазии так как они не любили печататься в „Русском Богатстве“ и не одобрялись в свое время Скабичевским и Львовым-Рогачевским и вообще всеми Фроче...

II. К революции они применили потому, что соблазнил их А. В. Луначарский.

III. А потому они идеологи мутной стихии разлагающегося мещанства в окружении изна и т. п.—для дальнейшего смотри статью тов. Винокура в этом номере ЛЕФА о „Революционной фразологии“.

О, великий город Тамбов!

Отправимся в экскурсию по Тамбову.

Революция, взятая в психологическом аспекте и разрезе — самой яркой и характерной чертой своей выявляет **обнажение приема**. Процесс становления, стабилизации быта.— это процесс обволакивания приема, превращения зиммельской истины, которая истина потому лишь, что она полезна, в кантовско-когеновскую истину, которая полезна потому, что она истина.. Прием отвлекается, абстрагируется от быта, надстройка отделяется от базы, твердеет, застывает, боже-ствится, приобретает самостоятельное бытие, становится абсолютом.

Революция—обратный процесс. Сводит абсолют на землю. Выявляет его-как прием. Обнажает прием. И убивает прием.

„Элементарные законы нравственности и справедливости“. Естественное право. Юридические нормы. Обычай международной вежливости. Внеклассовая наука. Революция—один за другим—обнажила все эти приемы буржуазной идеологии.

И этим их убила. Обнажила не теоретическими спорами. А самим бытием своим. Своей практикой.

Еще большую роль, чем в идеологии-играет освящение, овещнение приема-в искусстве. Искусство в период стабилизации быта зиждется на приеме приема в серьез, на превращении условностей в метафизическую реальность, на нормативности и общеобязательности всяких постулатов,—вчера еще иллюзий, на абсолютных ценностях, на мышлении абсолютами. Наиболее религиозная и абсолютная дисциплина это эстетика, теория искусства. Наиболее эзотеричны-жрецы храма искусства.

Быть может поэтому ломка быта начинается с ломки искусства: наиболее заносчивый и чванный враг.

И знаменосцами ломки искусства, революции в искусстве, то есть обнажения приема в искусстве были,—группа лиц, назвавших себя тогда футуристами. Конечно, они не первые. Первый в русском искусстве футурист, первый обнажитель приема и святотатец был в теоретических своих статьях-Лев Толстой. Но Толстой был предтечей. А чернорабочими с заступом и ломом в руках явились-не задолго до войны и во время войны,—они, группа футуристов.

Этого не нужно доказывать. Об этом нужно только вспомнить. И прочитать Маяковского периода войны, раздевшего поэзию до гола, и „надругавшегося над ней публично“ при свете фонарей. Мейерхольд таким же образом оголил театр. Хлебников обнажил прием смысла — оторвавшегося от слова.

Работа обнажения приема в искусстве-по приемам — анархична. Она состоит из партизанских набегов, индивидуальных террористических актов. Отсюда проистекает недоразумение насчет „анархичности“ футуристов. Но это не так. Анархичным был лишь их метод-в силу вещей. По существу же они являлись,-и являются позитивистами, релятивистами. Движение „мистического анархизма“ в дореволюционной идеологии,— было им искони враждебно. Достоевский, Врубель, Скрябин-были, как никто, чужды этой группе.

Футуристы влились в октябрьскую революцию с той же железной необходимостью, с какой Волга вливается в Каспийское море...

А то, что река несет на поверхности своей много всякой дряни,-это тоже железная необходимость. Нельзя процеживать реку через сито, будь это даже сито Октября. Да и не нужно. Дрянь не доплыла до Октября. Задержалась на мартовском пороге.

Это насчет славного города Тамбова, и на тему классического диалога.

III. Проклятая бунва М. Проклятая бунва Ф.

— Маяковский? Хорошо!.. Футуризм? Ладно!

Но Маринетти! Но фашизм!

Да, видите ли, и буквы алфавита имеют свое собственное, имманентное бытие. И не даром, не даром... Случайное совпадение? Может быть. Ну, а представьте, что это совпадение не случайно, что тут некоторое сродство душ... Тогда как?

И морщат лоб, и создают теоричку, и осмысливают схему о связи русского футуризма с итальянским. Теоричка-ничего себе. Схема как полагается. Вот она:

Футуристы — вообще говоря, взятые в мировом масштабе — это вольные стрелки, средневековые швейцарцы, предлагающие к услугам свою шпагу. В России советская власть — они с ней. В Италии фашистская власть — они с нею. Маяковский был бы в Италии Маринетти, Маринетти был бы в России Маяковским. Футуризм — это сильное взрывчатое вещество — коим может пользоваться кто угодно, это усовершенствованная гаубица, которая стреляет в какую угодно сторону. Лишь бы ее направить соответственно. Это объект воздействия, а не творческий субъект. Техника — беспартийна. Футуризм — техника творчества. Футуризм беспартиен. А беспартийный в лучшем случае может быть попутчиком, или в худшем, непо-пупутчиком революции, — гласит сокрушительный силлогизм. Вот куда приводит буква М в купе и влюбе с буквой Ф...

— Скушно, до слез скушно брать на себя менторский тон и говорить учительским голосом. Однако, нужно. Нужно потому, что оставьте сегодня без ответа теоричку о том, что Маяковский только притворяется Маяковским, а на самом деле переряженный Муссолини, — а на завтра в перерыве заседания тотемского губэкоко:

— А слышали, Маяковский то? Ведь вот никогда нельзя было доверять футуристам!..

Потому — Рассеюшка-матушка...

Нет, Маяковский не переряженный Муссолини, и „даже совсем наоборот“.

И насчет беспартийной техники — это из категории правдоподобных абсурдов, аксиоматических идиотизмов.

Нужно ли объяснять процесс воздействия среды на материал? Это как будто бы, в конечном счете, технический процесс. Среда воздействует на материал, его обрабатывая. Но от свойств материала зависит обработка его. Обработка эта есть выявление среды. Воздействие на процесс обработки — таким образом, — воздействие на среду. И, в конечном счете, — технический процесс — есть процесс взаимодействия среды

и материала. Разница лишь в степени действия друг на друга обоих элементов процесса.

Процесс этот не беспартиен. Техника не беспартийна. Наука не беспартийна. Беспартийно лишь небытие, ничто. Каждый, совершающийся в условиях трех земных измерений процесс — партиен. И не только потому, что результаты этого процесса, плоды его — можно использовать целевым, то есть партийным образом. Этого мало. А потому, что оба составных элемента процесса: материал и среда — не рождаются каждый раз заново — для нового процесса, — а есть величина, берущаяся лишь в новой комбинации; но сами по себе эти величины уже прошли процесс взаимодействия — этим опартившись, то есть приобретши определенное целевое значение. Жизнь и все процессы в ней совершающиеся, это не шахматная игра, где все фигуры условны и безразличны, слепые орудия в руках партнеров, — и судьба орудий меняется в зависимости от умения партнеров. Философию детерминизма, обреченности, предназначенности — пора в мусорный ящик! Все на земле живо, все управляет собой, все партийно — и камень, употребленный для постройки Дворца Труда, и Памятника Революции — не тот, что употреблен для постройки Дворца Банкира и тюрьмы. Да, они были идентичны эти камни, — пока лежали в небытии, находились вне жизненного процесса. Но не сейчас. Сейчас они принципиально разнствуют, ибо, подверженные процессу воздействия среды, они теперь в свою очередь — разное воздействуют на-вокруг-них среду, — рождая разные эмоции: ибо разны ведь эмоции от созерцания Дворца Труда и Дворца Банкира. Черный камень в храме Каабы — вытерся от поцелуев верующих. Эта вытертость не рождала-ли верующих? Черный камень в храме Каабы не был мертв. Он мертвеет сейчас. И оживает с каждым биением времени, живет ярко — гранит Памятника Революции, что на площади Советов. Этот гранит — не беспартиен. Ибо он имеет цель, и осуществляет ее сейчас самим собой, — своим бытием. Он втянут в творческий процесс. Он в жизни.

А ведь Маяковский не только не перереженный Муссолини, но и не камень. Даже и для скептиков его бытие более несомненно, чем бытие камня.

Итальянский футуризм — служит фашизму. Русский футуризм служит идее Советов. Мыслима ли перетасовка ролей?

В случае Маринетти — возможно. В случае Маяковского — нет (и раньше и здесь, и в дальнейшем — Маяковский для меня только прозтермин).

О процессе взаимодействия революции и футуризма.

Действие среды — революции.

Футуризм утерял ныне свою байроническо-романтическо-анархическую оболочку. Проникшись идеей революции — как

борьбы за разумное производство, основанное на разумном разделении труда — он ввел в идеологический обиход идею производственного искусства, базирующегося на противопоставлении творчества мастерству, и процесса — результату. Проникшись идеей революции — как борьбы за организованное упрощение культуры, футуризм восстает против об'ективирования индивидуальных — и тем самым лирических — эмоций, и против заполнения такими товарами универсальных магазинов духовного быта; в этом центр тяжбы футуризма с пролетпоззией — с этой многоголовой и многоголосой советской Вербицкой. И наконец, осуществляя идею революции, как обнажения приема, футуризм, в особенности в театре, не только обнажил публичный прием, но и превратил его в проститутку, сделав прием доступным всем и каждому.

Действие материала — футуризма.

Здесь лишь одна краткая формула. Революция научилась трактовать искусство как материал. Теоретически это было известно и раньше. Практическую возможность такой трактовки — доставил революции футуризм.

Но история иногда создает — на короткий временный период — такие нелепости. Конечно, фашизм, оперирует опасными для него материалами, и в том числе футуризмом. Итальянский футуризм ставит ставку на сильного. Прекрасно! Сейчас этим сильным кажется фашизм. Завтра этим сильным окажется революция. Всякое движение в мире, ставящее сейчас ставку на сильного — ставит ее объективно на революцию, каковы бы не были субъективные его устремления. Время революционно-фильствует. Итальянский футуризм будет и субъективно служить революции. Он уже служит ей объективно, накапливая в духовном быту потенцию действенности и силы, которая может реализоваться лишь одним, и недвусмысленным путем.

Когда время рефильствует — все буквы алфавита революционны.

IV. Алло, жизнь!

Сейчас весна, весело на улицах Москвы. Радостно на полях России.

Теперь время закладывать фундамент фабрики оптимизма.

Руками футуристов.

Тех — кто вовлашают:

— Алло, жизнь!

— Здравствуй, жизнь! Ты трудна, но проста. В тебе нет святости, ты не нуждаешься в благословении, — ты жизнь, к стенке ставящая священников всего священного.

Священен лишь оптимизм.

Не буйный и хмельный. Не романтично — кудрявый. Из этого выросли.

Оптимизм, который знает:

Все может сделать, ибо нет творчества, есть лишь работа, мастерство. И всего может коснуться рука работника.

Наука — не для жрецов, а для всех. Техника для всех. Искусство для всех.

Это оптимизм умелой работы.

Умелая работа не терпит стихийности и анархического начала. Борьба за оптимизм — это ошибка со стихией, с анархией. А прежде всего — где стихия и анархия?

Отгиснутые с передового, производственного фронта, — они засели в тыловых окопах искусства. Вот их последнее убежище. Вот куда отогнаны остатки когда-то многочисленных армий жрецов, посвященных, мистиков, эзотериков. И отсюда вывод совершенно непреложный, сначала пугающий, но такой простой:

— Всякое искусство в революционной стране — не считая футуризма — имеет тенденцию стать или уже стало, или на пути к становлению — контр-революционным. Не футуристическое искусство в период революции — а этот период не баррикадами и гражданской войной измеряется — является тихой заводью пессимизма.

Борясь с искусством — до конца, до уничтожения его как самостоятельной дисциплины, футуристы утверждают оптимизм.

И есть еще чижики, которые чирикают о разлагающем тлетворном влиянии футуризма.

Да поймите, чижики, что футуризм — трезвый, позитивный, оперирующий формальным методом, изучающий „святое святого духа человеческого“ — творчество и вдохновение, — со скальпелем и карандашом в руках — это страховка против шлаков и отбросов, сопровождающих революционную лаву — против мистики и резиньяции, против сладких утех пассивного пессимизма... Поймите, чижики, что великий процесс разложения атома в искусстве, выполняемый футуризмом, — гарантирует от зарождения контр-революционной идеологии кристаллизующейся первым ядром в искусстве. И поймите, еще, что борясь в искусстве с понятиями: „вечного“, „абсолютного“, „перманентной ценности“, — футуризм высится стеной, преграждающей доступ этим понятиям в живую жизнь...

Фабрика оптимизма строится сейчас в России. Расчетливого, умного, рабочего оптимизма. Одно крыло фабрики — на свой страх и ответственность — сооружают футуристы. Это

то крыло, где будет производиться для массового потребления оптимистическое искусство. Машинным способом производиться, лучшими техническими приемами. Вдохновение будет выдаваться ежедневным пайком, строго отмеренными порциями - работникам этого крыла. Будет служить гарниром — к умению. И потребители не так уж будут дорожить сладковатым и клейким гарниром...

Алло, жизнь! Ты — материал нынче, тебя организуют, делают... Так если делаем и организуем жизнь, — неужели не сделаем, не сорганизуем искусства? Неужели чижики помешают?

Маяковский весело смеется...

ИЗ НЕСВЕДЕННЫХ СЧЕТОВ

Владимир Блюм.

№ 1.

Все неточно, ненаучно, иррационально в темной области искусства. Здесь еще рано говорить даже о „Царстве необходимости“: душа художника-творца-ли, потребителя-ли искусства—жалкое ристалище, где „первозданная стихия“ справляет свою вольную, слишком вольную игру...

Самое производство искусства все еще подобно эффекту атмосферного электричества, проявляющемуся в грозе и буре,— с той только разницей, что здесь количество „пораженных молнией“— бездарных, никчемных поэтов, живописцев, музыкантов и т. п.— непропорционально много.

Когданибудь, конечно, и эту „искру“ люди сумеют поймать в проволоку; и тогда „электрофицированному“ искусству нечего будет стыдиться за свою допотопность и всяческую некультурность перед своей более удачливой сестрой— чистой теоретической мыслью.

Но это еще когда будет!.. А пока мы, по чести говоря, в производстве и потреблении искусства, и— в не меньшей степени— в суждениях о нем, бродим в потемках, на-ощупь. Когда я вижу толстую книгу, посвященную критике того или другого явления искусства, меня охватывает чувство досады: сколько сюда всажено человеческого труда— чтобы приобрести **формальное** право сказать:

— По моему— это замечательно. По моему— это ни к чорту не годится...

И разве это не так? Разве не к этому „по-моему“, в последнем счете, сводится вся художественная критика— от маленькой, мимолетной рецензии до многотомных исследований. Разберите по бревнышку чапу лесов, нагроможденных около строящегося „исследования“— вы найдете игрушечную постройку все той же субъективности,— которая если и импонирует вам, то исключительно... „лесами“.

Вот и я сам себя ловлю на желавии с самого начала приобрести в глазах читателя **право** на те или другие утверждения.

— Эге,— должен сказать себе, по моему хитрому расчету, читатель,— да у' него это не с бухты-баракты. Более или менее обмозговано...

Пусть так. Но чтобы не злоупотреблять „мозгованием“, которое, я чувствую, начинает тяжелить мою присказку, прямо вступаю.

Почему то нам было глубоко равнодушно в дни юбилей Островского. И не только нам — маленькой касте „лефов“ — а и всем вообще современникам.

Звинтить какой угодно юбилей совсем не трудно. Для этого существуют традиционные формы, которые, будучи приведены однажды в движение, действуют автоматически. Попробуйте заставить англичанина в десять часов утра напялить на себя фрачную пару, — он сейчас же направится в столовую и потребует обедать. Но, конечно, кушать он будет без малейшего аппетита.

Надо сказать, что, вообще юбилей — это палка о двух концах. Прилив волны общественного внимания вздымает высоко на своем гребне полновесное и полноценное, — но всякую сомнительную и по тем или другим причинам переоцененную репутацию, он на чисто смывает. Не так давно мы имели полосу пристального внимания к Короленко (это не „юбилей“, а по случаю смерти, — но формы выражения были те же). И вот какими репликами случилось обменяться мне с одним старым, либеральным историком литературы:

Я. — Знаете, к чему я прихожу... Читаю теперь письма Короленки, — и прямо поражаюсь: какой маленький, ограниченный человек! Прямой обыватель... Художник. Но, ведь, между нами говоря, и художник — не крупного калибра... По истине — герой безвременья. Кумир сотворенный себе **обывателем**, — обывательская смутная реминисценция о героической эпохе народнического подъема... Герой **охвостья** народничества...

Он. — Гм... Да... С Короленкой получился конфуз... Выпущено несколько книг о нем, — и никто их не покупает... Не читают, не интересуются Короленкой... Я тоже намеревался что-нибудь состряпать. Но признаться, скучно стало. Уж очень он какой-то... прямо неинтересный, небольшой человек.

Это было сказано с милой, конфузливой улыбкой позволившего себе роскошь быть добросовестным чуткого человека...

Не дадим же себя обмануть фальшфейерам юбилейных словоизвержений — и установим одну маленькую, но существенную **историческую** истину: Островского русский театр принимал всегда с большим трудом, театру Островского всегда более или менее „навязывали“... В конце концов, русский театр усвоил себе прежужавую тактику; он канонизировал Островского — и как сущую икону (вещь, в домашнем обиходе абсолютно **бесполезную**) повесил в передний угол: повинность Островского стали отбывать на утренниках — „для учащихся и самообразования“. Так было всегда и везде.

Только после **октябрьской** революции — наши бывшие „образцовые“ — Малый и Александринка — потянулись на Островского. И это, конечно, не случайно.

С легкой руки Добролюбова, сам Островский стал для подрастающего российского гражданина „лучем света в темном царстве“. Островский, сам того не желая, и в значительной степени, наперекор собственной природе, стал одним из знамен российского либерализма; и в руках с этим знаменем — последний проделал весь круг истории своего возвышения, расцвета и падения. Островским думали колотить и сделать больно барабанной шкуре осточертевшего городского. „Катерина. Жестокие нравы... Но чего же вы хотите, когда на весь Калинов проклятое самодержавие держит только одну школу, да и ту — церковно-приходскую“.

Либеральная публицистическая критика истерически требовала постановки пьес Островского — в тайной надежде, что местный губернатор или околоточный (или там министр, если не сам царь), узнают себя в Тит-Титыче и... устыдятся.

Я не пишу критической статьи об Островском: мне хочется собственному равнодушию к этому юбилею найти объективную базу — как в самом юбилее, так и в „окрестностях“... Только.

Как ни взвинчивался этот юбилей, а литературка выпущена к торжествам довольно тощая. Ничего нового. Кой — какая био-библиографическая вермишель да статьи специалистов, размазывающих все тот же пресловутый „луч света“. Разбухшая от мелкого шрифта глава из старого учебника истории русской словесности... Нельзя не остановиться на попытке критика-коммуниста, т. Луначарского, хоть немного освежить самую фразеологию.

Но признаем, что попытка эта не удалась. В огромной статье своей, напечатанной в „Изв. ВЦИК“ („Об А. Н. Островском и по поводу его“), представляющей собою переливчатую игру ничем не регулируемых ассоциаций („взгляд и нечто, — о чем, бишь? обо всем...“), т. Луначарский нет — нет да и прикоснется к Александру Николаевичу, но только для того, чтобы каждый раз издать установленное юбилейное восклицание. Правда, тут произнесено было применительно к Островскому выражение „русский Мольер“, к сожалению, никакого употребления из собственного же термина наш критик не сделал. Мы могли ожидать, что критик — марксист сочтет для себя обязательным подвести под свою тезу известный социалистический фундамент, хотя бы наметив сравнительную „диаграмму“ для обеих буржуазий — французской XVII в и российской — XIX. Тов. Луначарский уклонился от этого невыгодного для него сравнения и ограничился абсолютной по части элементарно — обязательного анализа „лирикой“... И как это ни странно, со столбцов газеты пахло отнюдь не каким то там марксизмом, а потянуло характерным духом... доброго русского стоялого кваса. Позвольте, граждане и товарищи! да ведь это в блаженной

памяти XVIII века разыскивали „собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов“ и не шутя думали, что за собственным пошехонским поясом имеют потребную рукавицу — „российского Расина“. Откровенно здесь лишний раз продемонстрированная т. Луначарским его влюбленность в наш русский театр окрашивает в неудачную минуту подвернувшийся критику термин (по существу, очень удачный) как раз в этот неожиданный колер.

Это — в литературе. В жизни — произошло и совсем удивительное событие. На торжественном спектакле в Малом театре, т. Луначарский выступил с речью, — в которой звал „назад к Островскому, Некрасову“, к 60-70-м годам, приглашая в покаянном порыве опуститься перед могилой Островского на колени с жалобным воплем: „Помоги“... Можно было подумывать, что треснул потолок: такой овацией ответила оратору его восторженная аудитория — все эти антеры, адвокаты, приват — доценты, либеральные журналисты, врачи, остатки третьего земного элемента и прочие и прочие, ныне носящиеся — среди зыбей

(Как) обесмысленные щепки
Победоносных кораблей.

Даже если бы мы не имели никакого собственного „по моему“ об Островском, этой знаменательной манифестации предостаточно, чтобы определить специально — политический удельный вес данного литературного явления. В плане строго социологическом мы готовы рассуждать об Островском с ледяной кровью; но, когда говорят об Островском сегодня — этим самым перебрасываются уже в область политики. И революционно — коммунистическое сознание сразу ощетиливается:

В чем дело? Зачем разводить панику? Никаких к тому оснований!

Конечно не случайно, а вполне согласно с обстоятельствами дел у Малого театра за последние годы припала настолько ни с чем несообразная страсть к Островскому, что из трехсот пятидесяти миллионов томов (дензн. 1923 г.) сочинений этого драматурга, он держит в текущем репертуаре своем добрую половину. И нельзя не отдать справедливости чуткости классового инстинкта (я думаю, тут нужно говорить об инстинкте, а не о четком сознании) и Малого театра, как такового, и группирующихся вокруг него *) остатков былой либеральной „общественности“ — идеологов российской буржуазии (если не бояться нашего грубого марксистского языка).

Снова и опять Островский стал своего рода знаменем, священной хоругвью, перед которой можно козырять, на

*) Речь идет — надеюсь это ясно — об окружающей Малый театр атмосфере сочувствия, излучающегося из определенных вполне лояльных кругов, а не о каком нибудь „контр-революционном комплоте“. В. Б.

которую можно молиться, но относительно которой не принято задаваться вопросами: из добротного материала? Какова художественная ценность вышивки? Надежно ли прибито к древку? Вот вкратце соображения, которые совершенно математически убеждают нас, коммунистов, в том, что юбилей Островского это на *их* улице праздник. Нам там делать нечего, и если кто из нас случайно или по легкомыслию забредет на этот чужой пир, пусть не удивляется, если потом переживет ряд неприятных минут похмелья.

По существу Островского?

По существу—следующее и очень не пространное. Островский имеет право на целую очень любопытную главу в истории русской литературы; Островский и „окрестности“ — чрезвычайно важный источник при изучении русской обществённости; но как явление театрального искусства, вся его драматургия занимает в истории русского театра безмерно более скромное, место, чем о том трубили всегда сопровождающие имя „Островский“ фанфары — как при царизме, так и в наши дни, к юбилею до блеска начищенные крипилом. „По моему“ — это так.... Право же, нисколько не больше получил бы от меня читатель, если бы я написал об Островском целую книгу.

Впрочем, насчет условности методов нашей художественной критики и о мере общеобязательности ее приговоров мы с читателем сталкивались...

Юбилей Собинова...

Верный принятому методу, я и здесь не собираюсь навязывать читателю личные вкусы. Если кого уж интересует, могу сообщить, что вполне присоединяюсь к самооценке, сделанной этим артистом в начале его блистательной карьеры: я видел под его портретом автограф — „.....от маленького певца любви“.

Мы с читателем будем оформлять наше вполне определенное отношение к этому юбилею по не столь зыбким и ни для кого не обязательным критериям. Допустим даже, что мы никогда не слышали пения Собинова, — тем свободнее мы будем в установлении фантов.

И первый вопрос: ного собрал, объединил, „организовал“ этот юбилей?

Сумасшедшие цены на места, обнаженные плечи и спины женщин, обвешанных бриллиантами, запахи дорогих духов, безукоризненные фраки... Все что от прежнего „генералитета“ и бывших императорских чиновников первых трех рангов.....Именитые представители почетного, но не „потомственного“, — о нет!! — напманства, сменовеховствующих и всея черные биржи!.... Не хватало патриарха Тихона вкупе с епископом Никавдром! Конечно, на этот юбилей густо пошла

и обывательская мешанская вобла,—заложившая на предмет торжества предпоследние штанишки.

А сколько лысин, обвислых животов, подагрических конечностей, одышкой перерывающихся реплик, мутных зрачков под тяжело нависшими веками.... Я всегда готов пред лицом седого восстать и почтить лицо старче. Но во первых — когда, этот необходимый и неизбежный везде элемент представлен в умеренных пропорциях, а главное — не в „сегодняшний день“ искусства Р.С.Ф.С.Р., когда на этом, одном из важнейших фронтов в борьбе за коммунистическую культуру умирающее хватает живое.

Торжество победителей...

Юбилей разыгран был на очень характерном фоне новой постановки Большого театра („Лоэнгрин“). Увы, печать старческой беспомощности и неумелости лежит на этой усердной работе этого мастодонтоподобного организма...

„Действует“ на сцене исключительно..... мелкая бутафория и реквизит. Декоративное обрамление — из каких то дамских бумажных веерочков à la Экстер в „Ромео и Джульете“. Мистицизм нагнетается при каждом удобном и не удобном случае, — все больше нехитрым способом электрических выключателей. И „роскошь“ — роскошь костюмов самая безумная, наша традиционная замоскворецкая роскошь, помноженная на всю безудержность замашек нувориша из эппманов *). И сейчас же обратная сторона мешанской роскоши — ее нелепость: с какой бы стати воину королевской стражи ходить на.... морское чудище оперного „подводного царства“.

Вся эта оскорбительная чепуха, конечно, привела в восторг публику, пришедшую на этот юбилей. Еще бы — это же их искусство!

О, они умирающие отлично знают, кого и за что они чувствуют! Они разбираются в „своем“ и „чужом“ гораздо лучше.... чем многие из нас живых.

А за несколько дней перед тем, в том же золотом пышном зале, на тех же необъятных подмостках, вероятно, еще хранящих след произведенной над ними хирургической операции („лира!“) справлялся какой то совсем „ни на что не похожий“ юбилей...

Большой театр был битком набит нашей публикой.

Краноармейцы, рабочие, коммунистическая молодежь. Перед юбилеем дефилируют делегации от Красной Армии, от рабочих организаций, от красного студенчества — всех этих свердловцев, вхутемасовцев, рабфаковцев... Огромный революционный подъем, время от времени ищущий разрешения

*) Это и есть тот „стиль барокко“ который, по недавнему уверению т. Луначарского „нам сейчас нужен“? В. Б.

в звуках интернационала... Скромные френчи, кофточки и иногда что то уже очень невыразимые куртки, — вроде той-в какой снят сам юбиляр на юбилейной фотографии (см. портреты народных артистов в одном из ЛМЭ „Красной Нивы“) Никого из генералитета... И средний возраст участников этого юбилея вряд ли выше 22-х лет.

Это — юбилей Мейерхольда, — того самого „чуждого пролетариату“ „футуриста“, который разводит буржуазную(!) „мейерхольдовщину“...

Надо быть слепорожденным, чтобы пройти мимо этого выпирающего факта.

Ведь он благим матом орет — этот факт!...

Конечно, публика и депутации тех, других юбилеев здесь отсутствовали, — но кто скажет, что это был „праздник победленных?“.

Три юбилея-три парада, три смотра продолжающих беспощадную на истощение сил борьбу.

Каждый парад производится под звуки собственного гимна. На юбилее Мейерхольда играет Интернационал. Празднество в честь Островского положительно требовало в интересах стильности, исполнения Марсельезы. Юбилей Собинова выглядел бы законченным, если бы этот эксцесс, рассудку вопреки, наперекор стихиям торжествующих победителей оглашался звуками... „Коль славы наш Господь!..“

Конечно, до этого не дошло, — этого бы еще не доставало! — но как из песни слова, так и с материальной базы ее увенчивающую и ей соответствующую идеологическую надстройку не скинешь.

Последнюю в обстановке нашей диктатуры, можно окутать тем или иным флером. Но надо всегда отдавать себе ясный отчет, какое „социальное содержание“ под этим покровом притаилось.

Потому что борьбу „направлений в искусстве“ пора приучиться переводить на язык классовой борьбы. Только начинать надо не с шаткого „по моему“, а с другого конца-исходя от объективных, легко и бесспорно устанавливаемых, во всякую минуту подлежащих точной проверке и, стало быть, обще-обязательно-убедительных фактов, фактов и фактов...

К ЗАДАЧАМ ДНЯ

(СТАТЬЯ ДИСКУССИОННАЯ).

Н. Чужак

I. — Футуризм и пассеизм.

Поговорим о практике искусства дня...

Если водораздел теории искусства отчеканился по линии — искусство, как метод жизнепознания

(вчерашня эстетика), и —

искусство, как строение жизни

(наша наука об искусстве), —

то в области практики искусства дело гораздо путаннее.

Практика тоже идет двумя путями.

Только — немножко разными.

В то время, как все вздыхающие по вчерашнему искусники, обслуживая потребности непрочитателя и свою собственную потребность в отхождении от противной реальности, уносятся в область сладких вымыслов, — от кокаиновой мистики до ретаврации любезного быта, болтологически-февральско-революционного, чеховско-интимно-интеллигентского и кондово-старо-мещанского (тоже, по свесу, „строят“ мечтаемую жизнь), —

в это время новое искусство, контактирующее каждое дыхание свое с биением сердца класса работников, определенно упирается в непосредственное, земное строение вещи.

Мало того, что самый процесс искусства здесь совершенно отождествляется с процессом производства и труда, — это бы еще такие элементарные пустяки, — но продукт вот этого искусство-производственного процесса мыслится, как некая товарная, т.е. обменная и регулируемая спросом-предложением, ценность. Правда, конфликт между предложением и спросом. — идеологический и производственно-потребительский, основанный на чисто-количественном отличии очень конкретных требований дня от более отдаленных, — возможен и здесь, но это несколько не ломает самого принципа, ибо этот „конфликт“ — пойдет по линии отличия конкретно-классового, пролетарского, от завтрашнего — бесклассового.

И — так или этак, но каждый взмах искусства дня направлен в сторону строения вещи.

Было бы большой нелепостью при этом понимать под „вещью“ только внешне-осязательную материальность, — ошибка, допущенная первыми производственниками искусства, упершимися в вульгарно-фетишизированный, метафизический материализм, — нельзя выбрасывать из представления о вещи

и „идею“, поскольку идея есть необходимая предпосылка всякого реального строения — модель на завтра.

Строение диалектических моделей завтрашнего дня, — под углом ли эмоциональным преимущественно (искусство), под углом ли преимущественно логическим (наука) — в совершенно одинаковой степени необходимо классу будущего, как и строение самой вещи. И научно то и это творчество равно оправдывается диалектическим материализмом. Не трудно видеть при этом, что искусство коммунистических построений даст модельный скорее уклон, искусство же конкретного дня плотнее подойдет к производству конкретно-утилитарной вещи, т.-е. — к предложению отвечающего наибольшему спросу, в обстановке разрешения определенных производственных задач, товара. Явления — одного и того же порядка, только количественно разные.

Это — искусство под углом близко-далеких интересов рабочего класса.

Пропась между ним и практикой искусства „сладких вымыслов“ едва ли не столь же велика, как между жизнью и смертью. Она, во всяком случае, неизмеримо больше (и „качественней“), нежели пропасть между старой, буржуазной эстетикой, дошедшей в лучших образцах ее до осознания искусства, как миропознания, и новой, пролетарской наукой об искусстве, как методе строения жизни.

Перед нами — два непримиримых, четко кристаллизовавшихся культурно-художественных лагеря, — два лагеря и две культуры. Лагерь будущников, крепко-на крепко, зубами и когтями вцепившихся в действительность и создающих „реальнейшее, чем реальность“ искусство — во имя завтрашнего дня. И — лагерь мертвых реставраторов, уходящих от императивных задач действительности под всякими забавно-невинными и вовсе не невинными соусами — от реставраторства „вишневых садов“, „эпохи 60 — 70 годов“, „театра Островского“ и т. д., и т. д. (кому что больше по душе), до откровенных попыток „переоценки“ революционных и коммунистических ценностей — во имя вчерашнего дня.

До каких курьезов договариваются при этом люди, бегущие от шума дня видно из недавнего заявления одного виднейшего оратора москвича:

„К Островскому, к идеалам художников 60 — 70 годов, в поэзии к Некрасову, в музыке к могучей кучке, в живописи к передвижникам, в литературе к великим романистам, а в театре к Островскому!“

Т.-е. — к эпохе „социального“ (читай — либерально-дворянского) „жаления“ народа, — к эпохе первого, элементарного внимания к „братцу-рабочему“, — в то время как этот

братец уже пять слишком лет как отплюнул от себя всех этих пошлых жалетелей и пробует, пока еще неуклюже, обнять весь мир!..

Два лагеря, и — две культуры...

Жизнь, и — тление...

Рабочее — „вперед! до полной выварки в коммунистическом котле!“ — и гете-обывательское: „назад, назад, туда, в золотой век искусства“!..

Компромисса между этими двумя культурами не может быть, — **нак, разумеется...** —

— **нак, разумеется, не может быть и топтания на месте,** под предлогом охранения добрых бюджетяньских традиций, — и всякий, кто не стремится прорваться в „завтра“, переставая настоящее во имя его, тот неизбежно и логически отходит во „вчера“. (Один только **пролетарско производственный** путь, к которому инстинктом подвело российское искусство левое крыло футуризма — ведет к победе жизни.

Всякие иные перепутья и пути — ведут в ничевочество, в смерть.

Никакое промежуточничество здесь невозможно.

Все промежуточники — отпадают.

2. — Кто не идет вперед, тот...

Футуристы первые подвели искусство к производственному его этапу. Они первые поставили перед искусством его новую — **пролетарскую** — задачу.

В этом — столько же заслуга их как не ушедших от действительности и не убоявшихся ее задач, сколько и удача, как попавших в орбиту величайшего в истории социальных переворотов движения и выплеснутых к берегу коммунизма.

Положение футуристов обязывает.

Нужно эмпирически обосновать идею футуризма, — нужно тщательно пересмотреть — перед лицом реставрационной опасности! — ряды футуристов, на предмет военной, боевой оценки. —

— Кто сумеет повести искусство дальше, по пути сегодняшнего, небывало трудного для искусства, дня — во имя „завтра“?

— И... сумеет ли?

Итак!

Переоценка идеи футуризма под знаком **перманентной** **продвижки коммунистически мироощущающего человека** в отдаленное, уже намеченное нами и, особенно, С. Третьяковым (в предыдущем „Лефе“ и ранее), — в противовес идее футуризма, как некоей эстетической школе, — она не столько, как думает Третьяков, дает возможность объяснения одно-

временного нахождения в лагере футуризма довольно разнообразных, как будто, элементов, сколько обязывает к дальнейшим проработкам и... практическим выводам.

Мало еще, друзья, инстинктом допереть до той или иной проблемы, — нужно толком ее поставить.

Мало, наконец, поставить задачу, — нужно — учиться ее разрешать.

Учатся ли разрешать поставленную пролетариатом проблему искусства — производства (а не искусства в производстве, как трактовали эту задачу недопроизводственники — пере-прикладники) наши товарищи футуристы?

Да, учатся — ученики.

И учатся — отпочковавшиеся.

Но учатся ли старшие богатыри от футуризма? — „сумлеваюсь, штоп“...

Растут ли средние? — не видно...

Одни переживают тяжкий кризис, и не „творят“, — нужно надеяться, что растерянность их, столько наотрицавших, перед трудностью единого императивного пути минует, и они, эти левые на левом фронте, съумеют перековать в горниле речевки свои, не утрашающие уже, мечи на нужные эпохе орала... Другие — распевают. „wie der Vogel singt“, — как пели пять и десять лет назад... И то сказать: „птичка божия не знает“...

Мы говорим только о фронте речи (по старому — „поэзии“), ибо на этом фронте сосредоточено сейчас теоретически наиболее оборудованное, хотя и наименее действенное практически, ядро футуризма, — и вот это-то лефо-ядро приходится призывать сейчас — к „прямому действию“: по выданным производственным векселям — плати!

Довольно уже, товарищи, растекаться обильными словами по древу, „выкипячивая из любвей и соловьев какое-то варево“, — в то время как безъязыкая улица штурмом немых аккордов берет производство.

Довольно засалониваться в бабушкиных „Нивах“, снисходительно поругивая Пуанкарэ, — в то время как, в ожидании ненайденных железных ритмов, вялые косноязычат заводы и фабрики.

Довольно, наконец, пробавляться декларациями о коммунизме и производстве, конкурируя в фразеологии с молодыми товарищами из „Октября“, — в то время как бессильными глухонемыми лозунгами рукомахнут наши газеты, — когда в муках безрепертуарного упражненчества корчится производственный театр.

Пора молотобойцам языка по настоящему приняться за словесную оснастку вещей.

Пора конструктивистам слова в самом деле влиться в производство.

Пора, пора веселой бюджетлянской ребятне — проветреть запарнасившихся старших богатырей футуризма.

3. — На законном основании.

Основание номер первый:

„Настоящее живым — первый параграф футуристических требований. Никогда не оседать слежалым, пусть даже многоуважаемым, пластом на бегу изобретений — второй лозунг. Футурист перестает быть футуристом, если он начинает перепевать хотя бы самого себя, если он начинает жить на проценты со своего творческого капитала. Футурист рискует стать мещанином-пассенстом, утрачивая гибкость и ударность постановки вопросов о методах и приемах боя за изобретательную, тренированную, классово-полезную человеческую личность“.

(С. Третьяков. — „Перспективы футуризма“. Леф № 1).

Основание номер второй:

„Футуристы! Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. Работой в сегодня покажите, что ваш взрыв — не отчаянный вопль ущемленной интеллигенции, а борьба — работа плечем к плечу со всеми, рвущимися к победе коммуны“.

(Декларация Лефа — „Кого предостерегает Леф“).

На основании вышеизложенного...

4. — О „лирике“.

Всем поэтам дня нужно крепко-на-крепко запомнить властный „Приказ № 2 по армии искусств“ хорошего поэта Владимира Маяковского, изданный им, кажется, в промежутке между „Люблю“ и „Про это“:

„Это вам —
прикрывшиеся листиками мистики,
лбы морщинками изрыв —
футуристички,
имажинистички,
акмёнстички,
запутавшиеся в паутине рифм!

„Это вам —
на растрепанные сменившим
гладкие прически,
на лапти — лак,
пролеткультцы,
кладущие заплатки
на вылинявший пушкинский фрак!

Это вам —
 пляшущие, в дуду дующие,
 и открыто предающиеся,
 и грешащие тайком,
 рисующие себе грядущее
 огромным академическим пайком!
 Вам говорю

я —
 гениален я или не гениален,
 бросивший безделушки
 и работающий в Росте —
 говорю вам —
 пока вас прикладами не прогнали:
 бросьте!

Бросьте,
 забудьте,
 плюньте
 и на рифмы,
 и на арии,
 и на розовый куст.
 и на прочие мелехлюндны
 из арсеналов искусств!

Кому это интересно.
 что „ах-вот, бедняцкий.
 как он любил
 и каким он был несчастным!“
 Мастера,
 а не длинноволосые проповедники
 нужны сейчас нам!..“

Золотые слова!

Оказывается только, что написаны они не между „Люблю“ и „Про это“, а в бытность поэта еще в Росте, когда он не был так „общепризнан“ и столь... парнасен.

Были бы эти слова и еще убедительней, если-бы сам Маяковский много меньше словоизливал о „бедных“ и „несчастеньких“, страдающих от любви.

Возьмем недавнюю огромную поэму:

— „Про это!“

— „Посвящается ей и мне“...

Чувствительный роман... Его слезами обольют гимназистки... Но нас, знающих другое у Маяковского и знающих вообще много другого, это в 1923 году ни мало не трогает.

Здесь все, в этой „мистерии“ — в быту. Все движется бытом. „Мой“ дом. „Она“, окруженная друзьями и прислугой. Томная. „Быть может, села вот так невзначай она“. „Лишь для гостей, для широких масс“. Танцует уапстеп. „А пальцы“ — ну конечно же! — „сами в пределе отчаянья, ведут бесшабашье над горем глумясь“. Это — „она“. А „он“ — подслушивает у дверей, мечется со своей гениальностью от мешав к мешанам, толкует с ними об искусстве, сладострастно издевается над самим собой („слушали, улыбаясь, именитого скомороха“, — „футурист, налягте-ка!“), и — умова-ключает:

— „Деваться некуда“!

Вопстину — „деваться некуда“: весь вольный свет кольцом быто-мещан замкнулся! В 1914 году поэт был более зорким, и его „герой“ знал „выход“...

Раз „даться некуда“, остается одно — идти по привычной дорожке: рваться в вечность, возноситься на небо, разгуливать на ходулях по крышам Парижей и Нью-Йорков, беседовать с Большими Медведицами, и т. д. В 1915—16 году это было убедительно, — ну, а в 1923 году просто ненужно.

Когда в 1914 году лирический „Маяковский“, в остервенении, запросто беседовал с „господином богом“ — это звучало дерзко и даже гордо. Но — тогда еще не было недоуменного „Люблю“, и тот период и позднейший — нам понятен и дорог. Пусть это был еще индивидуализм, но — индивидуализм героический. С тех пор... — во-первых, многое переменялось, а главное — „герои и толпа“ переменились местами...

И еще — последнее: в конце, мол, поэмы „есть выход“.. Этот выход — вера, что „в будущем все будет по другому“, будет каная-то „изумительная жизнь“:

„Пусть во что хотите жданье удлинняется —
вижу ясно,
ясно до галлюцинаций,
до того, что — кажется —
вот только с этой рифмой развяжись,
и вбежишь
по строчке
в изумительную жизнь“!

Я думаю, что это — вера отчаяния, от „некуда деться“, и — очень далекая от вещных прозрений 14-го года. Не выход, а безысходность.

5. Заключение.

Какое же „левое“ искусство уже не нужно сегодняшнему дню? И — какое левое искусство, наоборот, мы ищем?

Вот — вопросы, к которым все не безразличные к искусству диалектики коммунисты должны подходить все плотнее и плотнее.

Настоящая статья моя построена скорее по отрицательному признаку, и потому я просто физически не смогу ответить здесь толком на второй вопрос.

Дело не в том, конечно, какое еще искусство нам нужно создавать, а в том, какие элементы наличного искусства нужно собирать и культивировать. Это — особая и, не только тонкая и сложная, но и в достаточной мере громоздкая, задача. В силу — целому журналу.

Вот почему — проще ответить на вопрос: какое „левое“ искусство в наши дни уже не нужно?

Прежде всего, — совершенно недостаточно такое искусство, которое, хотя бы самым авангардным образом, но чисто внешне и со стороны — **анкомпанирует** реальную жизнь. Искусство, как аккомпанимент, — пусть даже самый революционный, — **есть ничто перед задачей самого активного слияния с процессом производства.**

Далее, столь же недостаточно искусство, которое лишь **агиотирует** и „подстрекает“, но само **еще не строит** нужных моделей и образцов. Тем более недостаточно (и не нужно) такое искусство, которое агитирует моделями 1918-го года (пафос, демонстрация, разговор не иначе, как „через головы правительств“). Конкретно-производственные задачи дня диктуют и искусству, совершенно конкретные задания.

И, наконец, — совершенно не нужно такое „футуристическое“ искусство, которое, базируясь в мещанстве и в быту, старается немотивированным прыжком в „Тридевятый Интернационал“ или „вечность“ замазать противоречие настоящего. **Футуризм, не строящий ежедневного, сообразно задачам дня, мостика в грядущее завтра — никому. Кроме „революционных“ мещан, не нужен, — ибо подобный футуризм не только не „изобретателен“, но и представляет собой лишь новый способ ухождения от действительности, новый вид пассаизма.**

Если товарищи позволят мне шутку, я скажу, что революции нужен уже не футуризм, как устремление в „тридевятое“ будущее, а **футур-энкантизм** (от футурум-экантум — немецкое **пред-будущее**). Футурист — только тот, кто реальнейший реалист в сегодняшнем дне и строит из него диалектические модели в прямое завтра.

Период брудершафтов с Большими Медведицами для футуризма прошел. Нужно уже не махание руками в „вечности“ (фактически уже, фатально — во „вчера“), а самое упрямое рабочее строительство в „сегодня“...

Настоящее рабочее (не по мундкру лишь) искусство — не мечта: оно уже есть тут, там. Нужно только уметь разглядеть его, не пугаясь распыленности и безъименья. Нужно находить его там, где строится прямая, реальная жизнь.

К изодневному собиранию и уяснению многообразных элементов этого конкретно **пред-будущего** искусства должны быть направлены наши ближайшие усилия.

К Н И Г А

А. ВИНОГРАДОВ. Стиль петербургской поэмы „Двойник“.

(„Достоевский“. Статьи и материалы под редакцией А. С. Долинина. Издание „Мысль“ Петербург, 1922 г.)

Одинок стоящая в обширном сборнике материалов и статей по Достоевскому, статья В. Виноградова „Стиль петербургской поэмы Двойник“ представляет из себя очень ценную и интересную работу. Рассматривая в ней „Двойник“ как „окаменелый памятник прошлой жизни поэтического языка, автор ставит себе задачей выяснить „стилистические задания и приемы их осуществления“, которые „не были выяснены ни современными его появлению рецензентами, ни последующими исследователями“, хотя неуспех поэмы „Двойник“ и объяснялся „слабостью ее формы“. Остановившись на традиционном взгляде исследователей, анализировавших в „Двойнике“ „поприщинскую психологию Голядкина“, автор указывает, что близость ограничивается „лишь частичным совпадением сюжетной схемы. В остальном глубокая разница: в „Записках Сумасшедшего“—форма дневника, события в генеральском доме в виде переписки двух собак, где сумасшествие—мотивировка, а в „Двойнике“—„сумасшествие—тема“ и форма „рассказа постороннего наблюдателя“, обуславливающие иную композиционную схему и „рисовку лиц“. Поэтому „анато-морфологическое описание „Двойника“, как и других произведений Достоевского, должно начинаться с стилистического анализа и лишь затем перейти к композиционной схеме. Далее (в I главе) автор устанавливает основное стилистическое задание „Двойника“—„изложение преломляется через маску скромного повествователя похождения сумасшедшего г. Голядкина,--отсюда „прим точной и детальной регистрации мельчайших движений героя“.

Во II главе автор выясняет точки соприкосновения „Двойника“ с Гоголем, взятые как „ряд реминисценций по разным частям поэмы“: 17 сопоставлений с „Мертвыми Душами“ и 4 с „Носом“. Что касается „Записок Сумасшедшего,“, то любопытно, что единственное и более или менее яркое отражение „Записок Сумасшедшего“ восходит не ко второй части этой новеллы, в собственном смысле рисующей сумасшествие, а к первой“.

На основании подробного анализа ряда стилистических особенностей, обставленного блестящим и исчерпывающим подбором примеров, автор выводит, что в этих приемах „вскрываются два слоя повествовательного стиля: высокий и низкий, которые требуют отдельного рассмотрения“ и в III главе он и переходит к рассмотрению „высокого стиля“. Отмечается свыше пятнадцати особенностей (синтаксических, лексических, семасиологических), из которых главные: „градация, осложненная тавтологией“.

IV глава посвящена анализу „низкого слоя“. Достоевский „краплет“ в повествование типичные черты канцелярского разговорного диалекта причем „унащепление повествовательного стиля особенностями канцелярского письменного и человеческого разговорного языка дается без всякой мотивировки“, этим достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествователь о своих приключениях“. „Звукоречи“ самого Голядкина посвящается V глава после чего следуют суммирующие выводы, из которых отметим последний

„Описание стилистических приемов „Двойника“, выяснивши каковы были формы стиля, их переливы и достигаемые ими эффекты, дает ключ и к архитектонике „петербургской поэмы“. Это суждение положено в основу VI главы рассматривающей архитектонику „в той мере, в какой она определяется чередованием форм стиля“. В этой главе автор дает ряд **отдельных** интересных наблюдений над композиционным строением „Двойника“ (напр. распадение на четыре части с тождественным зачином — пробуждением Голядкина, „Узнавание двойника“ осуществляется в форме ступенчато — построенного нарастания признаков ужасного сходства при ряде встреч. Но благодаря отсутствию точно установленной сюжетом структуры и функциональной значимости отдельных компонентов, многие утверждения кажутся необоснованными. Напр. о свиданиях Голядкина с „доктором, взятом на прокат у Гоголя, но получившим от Достоевского в соответствии с сюжетным заданием („сумасшествие ради сумасшествия“) крупную роль, так что он не только держит узел завязки, но и в эпилоге разрешает новеллу“. Во первых догматическое утверждение о сюжетном задании с ссылкой на Анненкова — „сумасшествие ради сумасшествия“ (см. еще раньше: „сделал сумасшествие темой“ — по нашей терминологии мотивом) — это дается на веру без анализа функций тематических компонентов: во вторых — тоже относительно роли доктора, которая может быть выяснена только анализом „персонажной схемы“ и тоже в третьих относительно развязки — неясно, что именно считает автор завязкой. Сюда же относится утверждение, что любовная интрига имеет значение лишь мотивации вражды к Голядкину его врагов“. Совсем не затронута композиционная функция переписки Голядкина (кстати интересная в связи с аналогичным явлением в „Носе“ Гоголя). Указание в конце VI главы „Трагический исход борьбы рисуется на фоне своеобразно пародированной развязки сентиментальной любовной новеллы, которая обычно разрешалась неудачным похищением возлюбленной и ее заточением“ ставит интересный вопрос о пародийности сюжетного развертывания в „Двойнике“ на фоне предшествующей традиции. Но вопрос этот чисто исторический и по существу внеположный статическому анализу (в рамки которого ставит себя автор) и. потом — почему взята только развязка, а напр. вопрос о воспевании „героической борьбы“, отмеченной автором (250 стр.) в сюжетной теме, развернутой в традиционной „персонажной схеме“ трагедии (герой, хор с корифеем, второй актер — двойник“) безусловно важный в свете пародийности — остается в стадии упоминания. Все указанное делает интересные и в большинстве случаев по существу верные наблюдения VI главы случайными и не всегда убедительными и вся глава, данная после выводов, является некоторым придатком, который можно развить в самостоятельное исследование.

Что касается основной части работы — анализа стиля „Двойника“, то строгость и точность методической обработки с блестящим подбором примеров и ясная методологическая линия телеологического рассматривания стилистики под углом зрения задания как **системы** приемов, а не **суммы** заслуживает особого внимания, и работа В. Виноградова является безусловно очень ценным вкладом в область русской поэтики.

А. Реформатский.

Пушкинский сборник.

Памяти С. А. Венгерова, под ред. Н. В. Яковлева. Госиздат 1923 года, отр. LX + 362.

Объемистый и содержательный сборник, посвященный Пушкину и памяти пушкиниста Венгерова, включает 21 статью и заметку, принадлежащие перу учеников покойного профессора и его почитателей. Не все в этом сборнике, конечно, равноценно. Многие носят характер справочный или антикварный. Ряд других заметок — лишь более или менее удачные попытки

реставрации пушкинского текста, попытки хронологического или бытового приурочения тех или иных строк поэта. Несколько статей трактуют вопросы биографические и психологические. Таковы — „Пушкин и Гоголь“ Долинниа. „К вопросу об отношении Пушкина к религии“ — Кислицыной. Есть в сборнике ряд статей историко-литературных в строгом смысле, поднимающих вопросы об источниках и литературном генезисе Пушкина. Среди последних статей заслуживают внимания работы Яковлева — „об источниках“ „Пира во время чумы“ и Томашевского — „Пушкин — читатель французских поэтов.“ Яковлев, излагая установившиеся в нашей истории литературы взгляды на соотношение между пушкинским пиром и его прототипом — „The City of The Plague“ забытого английского поэта Вильсона, правильно подмечает ненаучность установившейся у нас привычки сводить все выводы из сопоставления обеих драм к замечанию о неизмеримо большей талантливости Пушкина, как поэта. Вопрос не в этом. „Для нас, пишет Яковлев художник есть прежде всего и главным образом плод взаимодействия традиций, своих национальных и иностранных, а художественные оценки требуют исключительной осторожности при настоящем состоянии науки общей эстетики и поэтики“. Яковлев сравнивает слово за словом оба произведения, намечая разрешение вопроса о заимствованиях Пушкина из Вильсона и показывая, какими методами вильсоновский материал переработан поэтической лабораторией Пушкина. Сопоставления эти очень интересны. Между прочим, они показывают нам Пушкина, как изумительного переводчика: такую точность и красочность перевода, каким являются отдельные места пушкинского „Пира“ найти в другом месте нелегко. Жаль только, что иногда Яковлев не удерживается от оценок, по его же признанию не являющихся целью работы.

Томашевский в своей статье оспаривает получающую в настоящее время канонический характер версию, по которой поэзия Пушкина генетически определяется традицией младшей линии французской лирики XVIII века, „альманашной“, „фюжитивной“ поэзии. Канонизация этой версии, полагает Томашевский, объясняется модной среди наших историков литературы поговоркой за „мелкими именами“, каковую в области влияния французской поэзии на Пушкина Томашевский никак обоснованной не считает. Пытаясь подойти к этому вопросу посерьезнее, автор статьи рисует нам картину знакомства Пушкина с французскими поэтами, из которой можно заключить о большей приверженности Пушкина к крупным именам XVII века, нежели к мелким XVIII века. Статью свою Томашевский заканчивает указанием на необходимость более серьезной и широкой разработки вопросов пушкинской поэтики, без чего невозможно окончательное решение вопроса о генезисе Пушкина, и предложением не увлекаться мелкими биографическими и текстологическими вопросами, поглощающими все почти внимание наших пушкинстов.

Если заключение Томашевского правильно вообще, то по отношению к данному сборнику оно, пожалуй, и излишне. Ибо большинство статей сборника посвящено как раз вопросам поэтики. И в этом отношении времени: ученики Венгерова, который сам ценил русскую литературу главным образом за то, что она всегда была кафедрой, с которой раздавалось „учительное слово“, этому самому „учительному слову“ уделяют, как будто, минимальное внимание, ревностно обращаясь к единственно-научному, морфологическому изучению поэзии. Не все, однако, работы этого рода интересны и безупречны. Решительно никуда негодным методом работает Выгодский, вздумавший повторить еще раз так часто уже заканчивавшуюся крахом попытку установить законы пресловутой „гармонии звуков“ в стихе. Очень бледна статья Слонимского — „О композиции „Пиковой Дамы“. Не лишена зато значения и интереса не без затора написанная, хотя и отмеченная тяжелой печатью гелертерства статья Жирмунского: „Байронизм Пушкина“, как историко-литературная проблема“. Автор заново выясняет зависимость Пушкина от Байрона, исходя уже не из психологически-биографических данных, как это принято обычно, а из сопоставления литературной роли обоих поэтов и сличения основных методов их поэтической работы.

Наиболее интересными из данного рода статей представляются нам статьи Эйхенбаума, Тынянова и Бернштейна, в особенности — последнего. Эйхенбаум в статье — „Путь Пушкина к прозе“ отчасти повторяет уже высказанное им в другом месте положение, по которому вслед за эпохой завершения, канонизации, в области версификации — наступает эпоха тяготения к прозе. Исчерпав возможности, предоставленные ему традициями русской поэзии XVIII века, Пушкин, сознававший непрерывность и автономность движения литературных форм, переходит к разработке языка художественной прозы. Намеки на это даны в последних стихотворных работах Пушкина. Тынянов раскрывает нам „Оду его сиятельству графу Хвостову“, как пародию на архаические тенденции поэзии Кюхельбекера, ставя эту пародию в связь с журнальной полемикой того времени по вопросу о преимуществах „славянского“ и „вольного“ пушкинского стиля. „Ода графу Хвостову,“ заключает Тынянов, явилась полемическим ответом воскресителям оды, причем пародия на старинных одописцев явилась лишь рамкой для полемической пародии на современных воскресителей высокой оды, к которым принадлежали Кюхельбекер и, в некоторой степени Рылеев*.

Статья Бернштейна — „О методологическом значении фонетического изучения рифм“ представляет интерес главным образом потому, что она является почти единственной, насколько мы знаем, попыткой вполне научного подхода к вопросу о роли и значении звуков речи в стихе. Показав какое значение имеет изучение рифмы для общей истории и грамматики данного языка (напр. вопрос о произношении поэта и данной эпохи), и какую существенную услугу изучение рифмы может оказать критике текста, Бернштейн приводит ряд интересных соображений касательно самого понятия рифмы, анализируя в этой связи все более прививающийся в русском лингвистическом обиходе термин „фонема“*. Рифма не есть непременно звуковое равенство, зачастую она сводится лишь к звуковому подобию, в наше время канонизированное (Блок, Кузмин, Ахматова, Маяковский). Бернштейн далее указывает, что „если в практической речи звуки различаются сознанием говорящих лишь постольку, поскольку они дифференцируют слова, то в стихотворном языке оттенки фонем могут явственно различаться вне этих семантических условий.“ „Эта изменчивость объема фонетического сознания“ и внушает автору статьи сомнения в истинности теории фонем. Сомнения эти, однако, всецело объясняются тем, что теория фонем понимается автором психологически. Если бы Бернштейн касался этой теории вне ее психологической мотивировки, независимо от апелляции к сознанию говорящих* то, возможно, что изменчивость объема „фонического сознания“ его бы удивлять перестала

Г. В.

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, Глоссалогия. Поэма о звуке.

К-во, Эпоха*. Берлин. 1922. Стр. 162. Тир. не указ.

Находясь в здравом уме и твердой памяти, я, нижесподписавшийся, пишу эту рецензию и обращаюсь к читателю с покорнейшей просьбой не удивляться и не относиться на мой счет то, что из дальнейшего будет казаться ему противоречивым с первой строкой.

Осени себя, так сказать, крестным знаменем православный читатель, — и скажу тебе под великим секретом:

— Они доехали.

Это не метафора, не фигурально, — это истинно-производственно-утилитарное убеждение, какое можно вынести из зловещей книжечки, лежащей передо мной. Не так давно читал я книжечку Белого о поэзии и дивился одной от всей души, — а теперь я поклонюсь моей былой наивности, потеревши образ человеческого после знакомства с „Глоссалогией“. Нет ли у Врангеля в Галлиполи, между прочим, юнкерского училища. — Жаль, если нет, — ото всей души жаль, — для цуканья „зверей“ эта книжечка незаменима. Муссолини употребляет касторку для „чистки“ крамольников, наив-

нейший он мужчина, — я знаю средство крепче и ужаснее, — это „Глоссо-логия“. При помощи сей жуткой брошюрочки можно самого такого зама-терелого крамольника превратить в институтку, — заставьте-ка его только прочесть хоть пол-книжки и потом рассказать своими словами, Она же может служить средством против самогонщиков-рецидивистов, ее наконец можно совершенно серьезно употреблять в качестве сильно-агитационного средства против любой и какой хотите мистики.

Наконец то воздвигнут истинный и незабвенный памятник Символизму Российскому! Друзья мои и враги, умоляю Вас, — раскушайте эту книгу, снабжайте ею Ваших знакомых и домочадцев, дабы всякий грамотный на русском языке по старой орфографии, — мог убедиться и вложить персты свои и сим точащиеся блаженным и захлебывающимся идиотизмом стигматы.

Автор сих строк чувствует, что это ему не по силам, — нет, ей-ей, это немисливо! никакие эпитеты, жесты и крики не могут передать того, что там напечатано. Гляньте-ка.

„Бэт в душе мудрецов вызывало энергию действий: прикрытых покровом, энергию действия в скорлупе... в перламутре из пламеней; р б ш вызывало огромные облака Духов, творящих внутри оболочки и устремляющих безграгольные взоры на нас... („стр. 33“). — „Евангелист Иоанн написан звуками“ (36). Я... ушел к себе в рот посмотреть мироздание речи“ (37). — „Был повергнут в ничто — в полость рта, — выдыхательный жар; и звуки слагались обстав круг гортани: теплоты неслись, расширялись струей и выход глотки, в летучем безвещи звука стояло легчайшее „h“ —... Шум тепла выдыханий — Начала“ (39). — В „р“ чуется: в полость рта наползает змея выдыхаемых жаров; хрипит звуковой Протагон; вылезает из недра; звук пухнеет в безвещи: ппп-пхппх - впхв-уву - ууу: и ур вылезает (41). — II — уплотнения чувств; если — суть быки, в суть львы, ф — орлы, то наверно н — носороги“ (113).

Эти цитаты можно было бы продолжать до бесконечности. Вся книжка наполнена вот такой невероятной галиматеей и выбирать тут нечего, — просто переписывай фразу за фразой, все одинаково хороши и одуряюще. Говоря словами автора, это самое его любимое „ур“ вылезает всюду, — вся книга — сплошной апофеоз вылезавшего на вас — ур. В чем же здесь дело, и чего хочет автор. Если, конечно, он еще не поджелит вседению глицирофосфатических режимов и прочих успокоительных средств! А дело то, видите ли, довольно просто: слово, аппарат для передачи мысли и образа, вызывает у Белого лично (как откровенно говорит предисловие) ощущения, никак и ничем не связанные ни со звуковым, ни с умозрительным, ни с образным его наполнением. Белый не понимает человеческой речи, — каждое слово для него — не слово в нашем, вот нас с Вами, — смысле: оно вызывает в нем ряд мысленных образов, текущих с одной стороны к грубой физиологии и таковой же генетике звука, а с другой к мистике. Связываются обе эти казалось бы, несовместимые области эмблематическим толкованием возникающего в сознании образа. К субъективному, импрессионистическому (ибо символяющему образу Белый подходит с мерочкой. Мерочка — есть мерочка осмысленности с совершенно особой точки зрения, поскольку этот образ можно связать с символами Каббалы и разной там чертовщины насчет Зефиротов и Элогимов, постольку такой образ действителен. Но совершенно очевидно, что обладая малюсеньким диалектически-эристическим даром, можно безо всяких трудов любой такой образ „раскрыть“, как мистическую эмблему, найти в нем именно это желанное содержание — и возопить далес, как и полагается по символяющему чину. Собственно — именно этот вопль и является содержанием этой книжки.

Мы уверены и убеждены, что Белый способный и знающий человек. Поэтому нам от всей души отвратительно и стыдно смотреть на эту антропософически-распутинскую балаганщину в которой он теперь утонул. Право, было величайшей и достойней почтенного имени поэта, ходить по Москве не евши и в рваных ботинках и читать лекции в Пролеткульте, как было с Белым в 1919 — 20, чем в Бердине печатать такие книжки.

Сергей Бобров.

ИГРА В НАУКУ.

· В. БРЮСОВ. Звукопись Пушкина.

Игра в науку о стихе, столь бесславно начатая Валерием Брюсовым пару лет тому назад — продолжается маститым поэтом и незадачливым ученым как ни в чем не бывало.

Вопросы поэтики дискусируются у нас с энергией необычайной. Пишутся исследования, разрабатывается методология, выясняются основные понятия. Как бы мало в этой области сделано ни было, все же, несомненно, что начатки наличной морфологии поэтического слова на-лицо, что подведение научной базы под элементарные наблюдения над структурой поэтического материала хоть медленнее, но прогрессирует. Для Брюсова, однако, всего этого не существует. Ему не помогает критика ни друзей, ни врагов. Его не трогают вопросы, стоящие в центре внимания нашей молодой поэтики. Попрежнему, он с упорством, право же, достойным лучшего применения, продолжает припиливать греко-латинские ярлычки к явлениям, наблюдаемым им в русском стихе, очевидно полагая, что в этой изысканной и блестящей номенклатуре весь секрет и заключается.

И именно в номенклатуре, а вовсе не в терминологии, как может показаться некоторым, коим приведется прочесть последнее откровение Брюсова, напечатанное во второй книжке „Печати и Революции“ („Звукопись Пушкина“ — стр. 48—62). Потому что, столь же ясна необходимость и полезность терминологии, сколь ясна вредность и никчемность номенклатуры, коей терминологию пытаются подменить. Брюсов не определяет, а называет. Такое-то явление (да и явление ли еще?) — называется так-то. А что это явление представляет собою по существу — остается догадываться читателю.

„Повторение сходных звуков в начале слов называется (им?) в свфонии анафора“. В дальнейшем, с соответствующими подстановками, получаем еще следующие „называется“: эпифора, зевгма, рондо, пролесис, силлепс, интеркаляция, тоталитет; повторы „бывают“: раздельные, простые, сложные, точные, неточные, обратные, однократные, двукратные, многократные, затактные, и т. д. Далее, различаются системы повторов — последовательная, перекрестная, обхватная, спиральная, квадрат, -цель, и т. п. Наконец, есть еще и „разложение аллитераций“, при чем разложение это возможно: суммирующее, детализующее, амфибрахическое, прямое, обратное, метатетическое.

К этому незатейливому словарнику, построенному по методу сочетаний алгебраического учебника, и сводится все решительно содержание работы Брюсова. Характерно еще для брюсовской номенклатурной гипертрофии, что он не удовлетворяется названием явления один раз: нет, почти каждое словечко свое он еще и переводит. Если оно дано первоначально по-русски — рядом стоит латинское слово если по гречески или латински — тут же дается и русское название. Опасаясь, очевидно, что читатель не уразумеет, что же такое система аллитераций: перекрестная, последовательная или обхватная, Брюсов поясняет названия эти по-латински и по-гречески: геминация, секундо, антитезис. Точно также — аллитерации или повторы, оказывается, делятся на: анафору или скреп, эпифору или концовку, зевгму или стык, рондо или кольцо. Слова: повтор, скреп, стык, концовка, кольцо — нам уже знакомы. Они заимствованы из работы О. Брика — „Звуковые повторы“ (Сб. „Поэтика“). И, право же, если удовлетвориться бриковской системой номенклатуры, то с тем же успехом можно было бы удовлетвориться и всей его работой, поскольку имелась ввиду сортировка, классификация явлений, необходимая, конечно, в качестве предварительной стадии накопления материала, подлежащего научной обработке. Потому что, как легко убедиться при соответствующем сличении, добрая половина явлений пушкинской звукописи, подмеченных Брюсовым — давно уже, в сущности, опознана в классификации Брика. Целесообразен ли новый расход энергии для отыскывания всем знакомых вещей, для новой классификации уже классифицированного расход, результирующий разве лишь появлением греко-латинского мудреного словечка рядом с простым русским?

Но если бы только это! В том то и дело, что Брюсов не только классификатор. Он ведь говорит не о типах повторов только, но о **звуконписи**, т.е. очевидно, о некоей стилистической системе! Что же такое, в самом деле, звуконпись? О, все это чрезвычайно просто. Дело заключается, видите ли, в следующем: „Многим,—пишет Брюсов,—представляется чем-то несообразным, каким-то декадентским изыском, чтобы великий, подлинный, гениальный поэт, творя свое поэтическое произведение, следил пристально, почти преимущественно за тем, какие звуки и в каком порядке заполняют его стих. Что писатель избегает некрасивых, неприятных сочетаний звуков (какофония), это, конечно, известно всем...но—и только. Чтобы каждый стих был обдуман в звуковом отношении, чтобы каждая буква занимала свое место в зависимости от звука, какой она выражает (?), чтобы стихи Пушкина были сложным, но вполне закономерным узором звуков, узором, который можно подвести под определенные законы,—это, повторяю, нынче еще многим кажется унижением высокого звания поэта“.

Итак, звуконпись есть узор звуков или букв, каким-то загадочным образом зависящих от выражаемых ими звуков. Если читатель не верит, то пусть прочтет Пушкина или Вергилия. У обоих этих поэтов, „действительно **каждый** стих, **каждая** буква в словах стиха поставлены на место, прежде всего, по законам евфонии“.

Признаться, нам несколько непонятно, каким же это образом буква ставится по законам евфонии. Мы привыкли думать, что буквы ставятся по законам...орфографии, на худой конец —какой-либо „евграфики“, что-ли, но никак не евфонии. Но не в том суть. Каковы же эти законы, столь многообещающе упоминаемые Брюсовым? И вот тут то начинается: зевгма, эпифора, пролепс, интеркаляция; система квадратная, спиральная; снова зевгма, снова интеркаляция—и так до бесконечности. Законов как будто бы и нет. Есть только явления, которые надо как нибудь назвать. Объяснить Брюсов не может ни зевгму, ни спиральную систему, ни самое евфонию. И понятно почему. Потому что он не видит органической связи между звуками поэтического языка и общей структурой последнего, как системы определенным образом установленной коммуникации. Потому что для Брюсова—звуки в стихе играют роль внешнего, хотя и ценного украшения. Система аллитераций остается у Брюсова оторванной от внутреннего языкового содержания поэзии. Это—всего лишь гарнир, под которым поэт подает свое очередное стихотворное блюдо. Недаром Брюсов думает, что возможны звуко сочетания красивые и некрасивые. Недаром он считает самым важным в пушкинской поэзии то, что „Пушкин умел не жертвовать ни одним из элементов поэзии ради другого. Он не поступался ни смыслом ради звуков, ни звуками ради смысла“. Ну как же не украшение? С другой точки зрения и вопроса то такого задать нельзя..

Все это Брюсову несколько не мешает, однако, понимать сознательность работы поэта над словом. Но дело от этого выигрывает мало. Даже будучи сознательной, работа эта не представляется Брюсову связанной с общим поэтическим заданием. Звуковые построения Пушкина закономерны. Но почему Брюсов не знает. „У Пушкина,—пишет он,—звуковой строй скрыт, надо всматриваться, чтоб его увидеть. Сложнейшие звуковые рисунки Пушкина становятся очевидны лишь тогда, когда проследишь их буква за буквой, звук за звуком... Объяснить случайностью все звуко сочетания в пушкинских стихах невозможно. Но как достигал Пушкин своей гармонии, почему у него с виду все так просто и легко, это, конечно, тайна поэта“.

Что и требовалось показать. Напомним, на всякий случай, что тайн (проще говоря—законов) брюсовская наука не раскрывает. Непонятное осталось непонятным, а пока что мы имели возможность ознакомиться с кучей заковыристых словечек и приятно поболтать о красотах поэзии. На нет и суда нет, как говорится.

Г. Винокур.

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ. „Тяжелая лира“, четвертая книга стихов.

М. Госиздат 1922 г., стр. 57.

О зловещих шопотах „лифийских глаголов“ г. Владислава Ходасевича нам уже приходилось писать на страницах „Красной Нови“. Нет смысла доказывать, что дурно-рифмованным недомоганиям г. Ходасевича не помогут никакие мягкие припарки. Но приведем целиком одно из взятых наудачу стихотворений „Тяжелой Лиры“, образец, мизантропии автора. На стр. 9 книги под заголовком „Искушение“ — напечатано нижеследующее.

Довольно! Красоты не надо!
Не стоит песен подлый мир
Померкни Тассова лампада
Забудься, друг веков, Омир!

И революции не надо!
Ее рассеянная рать
Одной венчается наградой
Одной свободой — торговать

Вотще на площади пророчит
Гармонии голодный сын:
Благих вестей его не хочет
Благополучный гражданин.

Самодовольный и счастливый
Под грудой выцветших знамен —
Коросту хамства и наживы
Себе начесывает он.

Прочь, не мешай мне, я торгую,
Но не буржуй, но не кулак,
Я прячу выручку дневную
В свободы огненный колпак.

Душа, тебе до боли тесно
Здесь в опозоренной груди
Ищи отрады поднебесной,
А вниз на землю не гляди.

Так искушает сердце злос
Психей чистые мечты
Психея же в ответ: „Земнос,
Что о небесном знаешь ты?“

В этом стихотворении, несмотря на древне-классическое его происхождение („вотще“, „гармония“, „благие вести“, „искушает“ и т. п.) все же явно трактуется современность, близкая г. Ходасевичу. В переводе с церковно-славянского это очевидно разговор автора с редактором Гиза. В первой строфе, рассерженный невниманием к „красоте“, автор угрожает перекувыркнуть скрытую им во время изъятия ценностей тассову лампаду и забыть „друга веков“ Омира. Истерический темперамент его обрушивает горькие упреки на „рассеянную рать“ революции, причем эту „рассеянность“, конечно, должно понимать отнюдь не как распыленность, а лишь как невнимательность к произведениям г. Ходасевича. По его словам, рать эта сумела отвоевать лишь одну свободу — свободу торговли; странно, конечно, трактуется автором „революционность“; но что делать — зато гражданского пафоса-хоть отбавляй! Третья строфа начинается с „вотще“, что для товарищей, давно не читавших священного писания, требует разъяснения: вотще

значит напрасно. Итак: напрасно на площади пророчит гармонии голодный сын. Голодный сын гармонии в передаче значит: г. Ходасевич. И его то „благих вестей“ не хочет благополучный гражданин. Кто этот последний? Голодный сын—выясняется из последующей строфы:

Самодовольный и счастливый,
Под грузом выцветших знамен,
Коросту хамства и наживы
Себе начесывает он.

Очевидно — нэпман? Подумает недалевидный читатель. Ничуть не бывало. Для тех — г. Ходасевич знает это — свобода торговли священное и неотъемлемейшее право. А этот кто „увенчал себя одной свободой—торговать“, кто мешает голодному сыну гармонии продать свои потрепанные бобыры с плеча Баратынского по вольной цене, этот ужасно нервнрует Ходасевича своим скрипом из редсектора:

Прочь, не мешай мне, я торгую,
Но не буржуй и не кулак,
Я прячу выручку дневную
В свободы огненный колпак.

Если это точное указание, оно очень дельно и уместно: в самом деле, неудобно все таки изрядные суммы, скопляющиеся за день в Гуме и в Госторге, держать в каком то колпаке. То ли дело сейфы Рябушинского и Морозова.

Далее какое то „злое сердце“ уговаривает возмущенного всем этим безобразиями автора не глядеть вниз на землю.

Но как же на нее не глядеть, коли на ней Госиздат помещается. И душа „Психея“ чистой диалектикой разбивает умыслы злого сердца.

Психея же в отвст: „Земное,
Что о небесном знаешь ты“

„Злое сердце“ чешет в затылке и смущенно мямлит: „оно конечно, уберечь культуру наша обязанность. Ну что же, давай же подпишем договор на тысячу строк небесной информации“. Так „рассеянная“ рать революции, завороженная „тяжелой лирой“, „сына гармонии“, подставляет под разноску ее звук свою натруженную оксидиционную спину. Действительно—искушение“. Остальные стихи „Тяжелой Лиры“ немее двусмыслены и тяжеловесны.

Н. Асеев.

ЖИВОПИСЬ КОНЧАЛОВСКОГО. Текст П. П. Муратова.

Издательство „Творчество“, Москва 1923 г., отпечатано в количестве 999 пронумерованных экземпляров и 50 именных. 86 стр. 4°. Цена 10 руб. золотом.

Муратов — характерный персонаж неизменно и настойчиво, несмотря ни на что следующий скрижалиам „ветхого завета“. Даже такого, крепко связанного с современностью мастера, как Кончаловский, он примеряет не по сегодняшнему, конечно, уж не по завтрашнему дню, — а по вчерашнему. „Принадлежа к разряду живописцев, — говорит Муратов о Кончаловском, — усилиями которых создается художественное достояние, он позволяет нам глядеть и в прошлое не без некоторого удовлетворения“ (16 ст.). Если с прошлым, а в особенности с итальянской пылью, выдерживает сопоставление современный автор, то для музейно-антикварного эстета он вырастает в величину, заслуживающую внимания.

Увидя в „вещественности“ Кончаловского характерную сторону его творчества, Муратов не замедлил и в нее внести огтенки „спиритуального“

(январь. „Скрипач“, 82 стр.), тканью драпировок „наполнить воздух“ (67 стр.) а в складках на некоторых портретах и натюрмортах обнаружить „дыхание“ (68 стр.). Но, если трудно спорить с столь „спиритуальным зрением“, видящим „дыхание“ складок, то можно в утверждениях о „тщательном и изысканно“ „лепленой поверхности“, „об изысканности письма“ Кончаловского обнаружить просто несурезицу, „художественного критика“: можно многое утверждать о Кончаловском, только не „изысканность его письма“. Понимая, что подобному утверждению нельзя придать распространяемое толкование на все полотна Кончаловского Муратов говорит: „Этой драгоценности и живописной поверхности, этой сгущенности мастерства, как будто бы даже несколько испугался (?) художник“ (58). Неправда ли курьезное объяснение тому, что в других натюрмортах живописца фактура теряет свою „изысканность“. Отчего же изблбленные Муратовым итальянцы не боялись встретить в хорошо проработанной поверхности своих полотен „связывающее руку и ограничивающее зрительную жажду“ (?) начало.

Монография пестрит целым ворохом банальностей и провинциализмов, которые без критики их очевидны сами по себе. Кончаловский конечно сопоставляется с Сезанном. Всю несобоснованность этого утверждения я уже отмечал в свое время. Провозглашается надежда появления картины, „которая сменит „эскиз“ и спасет живопись от „кризиса“ и „тутика“. Ныне такая вера не очень устойчива, даже в Конотопе. Говорится о „возрождении“ живописи. Авансируются будто бы десятки ныне работающих в Париже живописцев, „призванных к такого рода героическому подвигу“. Но в тоже время „мы еще плохо знаем их имена“, но „мы узнаем их“— обнаддеживает критик-когда населятся вещами их и наши музеи“. (14) Не отложить ли до того времени и размышления о возрождении искусства, чтоб не делать из него одно лишь „чаяние“? Не обошлось дело без выпадов по поводу „левых крайностей“ (13), восторгов перед Италией, до сих пор находящей порох для зарядов. На своем месте оказались колдовство и магия: „священная пихость работы“, „осенения и озарения свыше“, „искры протеева огня“ и прочая чертовщина.

Стоит ли указывать на само собой разумеющееся, что Кончаловский рассмотрен вне исторической перспективы, а поэтому вырос до несоответствующей действительности величины, вне каких либо социологически предпосылок, обусловивших формы и характер его творчества.

Голодному уму нашей художественной молодежи, ищущей опоры в разброде современного искусства Муратов ничего не дает. Нечего жалеть, что по дороговизне и ограниченности тиража она не получит широкого распространения. Пусть гниет на полках библиоманов. Старым дрожжам не поднять опары нового искусства. Зреют новые дрожжи в которых заложен и динамит разрушения и творчество созидания, если и не „картинки“, то что повелительно диктует жизнь.

Николай Тарабукин.

С. МАКОВСКИЙ. Последние итоги живописи.

Русское универсальное издательство. Берлин, 1922 г. 168 стр., 8°.

Бывший редактор снобистического „Аполлона“, а ныне эмигрант. брызжащий слюной бессильной ненависти по поводу „наших пронзенных большевизмом дней“ (161 стр.), издал в Берлине эту знаменательную во всех смыслах книжку. Начиная с буквы „ять“, пестрящей на страницах текста— до „надгробного плача“ над „несчастной Россией“ (145 стр.), стан эмигрантской России ошетинился в ней всей злобой выкинутых жизнью за борт людей.

От первой до последней страницы стон стоит от измывательства над современной живописью и обвинениями ее в „дикарстве“, „варварстве“,

„нелепости“ (стр. 140) и „душевной болезни“, (стр. 118), „дивизионизме“ и „визисекции“ плоти искусства, убийстве „духовности“, „красоты“, „человечности“, „погружении в материальность“ (94 стр.), „вещепоклонстве“, „интернационализме“ (143—155 стр.), и отрыве от национальной почвы, отсутствии единственно мыслимого для искусства одобрения „в душе народной“ и т. д. и все это с историческими „шаманскими“ выкриками и с призывом старых колдунов, гадателей на чортовской гуще Бердяева, Булгакова, Чулкова.

Словно долго скрытый и годами назревший нарыв прорвался и более чем на полторасотне страниц обдаёт читающего зловонной жидкостью. Издевка „над устремленностью“—кубо-футуристского варварства навстречу глубочайшим и тончайшим вопросам разума“ (стр. 130), над „ворожбой и четвертым измерением“, над „фактурным пуризмом“, являющим признаком поразительного обеднения, бессилия художественной эмоции“ (117),—перемежается с застарелой, лишённой новизны и остроумия, иронией над „подборами материалов“ из жести, клочков газетной бумаги, гипса, стекла, опилок, проволоки в контр-рельефах. Ядовитая слюна ненависти по поводу „разрушителей духовностей“ и „человечности“ сменяется плачем над ушедшей „красотой“, над невозможностью гурмански и снобистически отнестись к нынешней „картине“, отчаянием и испугом, что „над поверженным Аполлоном торжествует готентотская Венера“, „обросший шерстью человекоподобный прашур выглянул из мглы столетий, и его хитрый полуобезьяний глаз злорадно усмехнулся“ (стр. 152).

Придя в полное отчаяние, Маковский— в противовес целому ряду наших „художественных критиков“, верящих, или по крайней мере стремящихся прежде всего, себя убедить в том, что они верят, в „возрождение“ какой-то „Картины“ с большой буквы или в какое-то „монументальное искусство“,— на последних страницах своей книжки признаётся: человечество перешло в ту фазу бытия, когда изобретательное искусство ему не нужно, когда потребность в зрительной эстетике ушла из обихода“ (161). Большого варварства и большого пугала нежели коммунизм и интернационал для Маковского не существует. „Коммунистическое устройство жизни и то, что мы называем искусством,—понятия не совместимые. Живопись должна погибнуть, или осуществиться Третий Интернационал“ (165).

Космополитизм современной культуры, проникший в искусство, оторвавший его от национальных истоков,—вот корень всяческого зла и гибели художественного творчества. „Цивилизованные папуасы“, сюсюкает брезгливый эстет, распростирали заразу повсеместно. Зараза обошла все страны. И везде итог один. Ничего в этой живописи не осталось, ни от отечественной преемственности, ни от народного колорита,—плачется эстет— в ней как бы осуществился космополитизм сознательного дикарства. Языки смешались, национальные особенности сгладились. Все племена залепетали на одном „воляпоке“ (стр. 143).

Из-под маски эстетической косности и доктринерства постоянно выглядывает иногда слишком знакомый современности, лик общественно политической реакции. Характерны эти, все чаще рождающиеся, совпадения, гласящие о гибели искусства. Об этом провозглашают трубными голосами шпенглеряниство, фашизм, ныне со страниц книги Маковского о том же мы слышим из уст „аполитичного“, „чистого“ эстета. И наступило время присмотреться более внимательно не к конечным выводам, а к исходным началам подобных умозаключений, и в них вскрыть глубочайшую, ни в единой точке не соприкасающуюся пропасть между русскими „производственниками“, констатирующими факт смерти искусства, опираясь на передовую социально-политическую базу современности и реакционнейшим по всем пунктам „эстетством“, апологетом которого выступает Маковский, драпирующийся в овечью шкуру „чистой эстетики“, но постоянно выпускающий когти социально-политического врага.

Николай Тарабукин.

Б. ВИППЕР. Проблема и развитие натюрморта (Жизнь вещей).

(Казань, 1922 г., стр. 178).

Надо сначала отвлечься от перегрузки эстетическими терминами и импрессионистической фразеологией Б. Виппера;— от всех этих буржуазно-спецовских шаблонов искусствоведения. А тогда окажется, что книга является крупным вкладом в науку об искусстве.

Книга дает историю натюрморта с древнейших времен до „барокко“ включительно (пропущена Византия). Основное положение, которое доказывается автором на огромном фактическом материале, вкратце сводится к следующему:

Натюрморт, т. е., изображение вещи, развивается в обратной пропорциональности к реальному деланию вещи. Первобытные, феодальные и ремесленные эпохи, когда люди утилитарно обрабатывали материалы, когда они строили вещи, натюрморт или отсутствовал или существовал в зародышевом состоянии. Позднее, в эпоху торговых городов, когда тяга к вещи, инстинкт вещной собственности был могуч, но когда делание вещи перестало быть занятием общественных верхов, натюрморт начинает расцветать. Чем дальше к нашему времени, тем изображение вещи становится все менее „вещным“, объемы расплываются в светотени и цветовой „игре“. Как правильно указывает автор, иллюзия победает реальность. Общество возмещает неорганизованное в жизни организованным в изображении.

Этот закон, впервые сформулированный т. н. производственниками, получает в книге Виппера блестящее фактическое подтверждение. К сожалению, автор, стоящий на спецовской позиции, почти не пытается дать социологического объяснения установленным у него явлениям. А тогда бы оказалось, что данный закон распространяется решительно на все виды изобразительного искусства.

Мешает Випперу и шаблон основного термина. Пора бросить эстетские классификации в науке и говорить не о „натюр-морте“, а об изображении определенных, обще-социально классифицированных объектов: предметов (стол, чашка и пр.), мертвой птицы, букета цветов и т. п. Только при таком разграничении можно будет точно устанавливать взаимосвязь между организацией данного объекта в действительности и в иллюзии.

Характерна также для спец — ученого неграмотность в вопросах современного искусства.

Между тем именно внимательное изучение художественной современности, впервые сознательно разрывающей с иллюзией во имя жизнестроительства, необходимо для того, чтобы наука не отрывалась от практики, в наоборот органически спаялась с ней и этим расширила и свой кругозор и кругозор художников.

Б. Арватов.

Н. ЧУКОВСКИЙ. Футуристы (П. 1922 г).

В книжке есть несколько остроумных и верных замечаний о заумном языке, о Маяковском. В остальном типичный гаерский метод критика, которому одно „правится“, который то-то „чувствует“, а того то „не чувствует“. В результате сплошной искажающий факты суб,ективизм, тенденциозное надергивание цитат, поверхностная болтовня „по поводу“.

Автор даже не попробовал определить место футуризма в эволюции литературных форм. Вместо этого он занялся только боевой стороной футуризма,— его бунтарскими тенденциями.

„Дикари“, „мечавещина“, „темно-бунтарское“, „без души, без красоты, без мысли“, „натура“, „звериное и хулиганское рывканье“, „какой ни консулся культуры, всякую норвят уничтожить“ и т. д.— все это о футуристах.

А вот социология: „В этом... сказалась эпоха, по внешности буйная и катастрофическая, а по существу рассчетливая, мозговая, себе на уме“.

И еще яснее:

„Если сами идеологи пролетарского класса чувствуют в футуризме родное, свое, пролетарское,— нам остается только согласиться с ними“.

Или иными словами: все вышеприведенные комплименты по адресу футуристов г-н Чуковский относит к пролетариату, к октябрьской революции.

Характерный факт: и для взаимоотношения между футуризмом и революцией, и для позиции буржуазного критика.

Чуковский правильно разглядел глубокую внутреннюю связь между революцией в экономике и революцией в искусстве но и тут и там он не увидел почти ничего, кроме „звериного и хулиганского рывка“.

Хороший урок для всех, кто повторяет Чуковского в литературных оценках, находясь в противоположном, в нашем политически левом, — хороший урок для русских марксистов-коммунистов, продолжающих „звериную“ традицию буржуазной критики.

Б. Арватов.

„СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД“ № 2.

Материал второй книги „Запада“ подобран достаточно живо для того, чтобы не уснуть над книгой. Центральная вещь „Короли и капуста“ О. Генри понижена и в темпе действия и занятости приемов. Холодной стилистика К. Эдшидта на тему биографических подробностей жизни Ф. Вийона; не плохо сделанный рассказ К. Мюнцера „Терца Фавор“ и скучнейшая из вещей Бернарда Шоу. Недурны переводы немецких современников А. Луначарского.

В критико-библиографическом отделе весьма интенсивно проводится восстановление нарушенного революцией равновесия европейской художественной мысли, что явствует хотя бы из следующих выписок, характерных для тщательно замаскированной позиции „Современного Запада“:

„В Париже с марта месяца стал выходить новый ежемесячный журнал „Французская Муза“. Журнал является органом всех поэтов, подчиняющих свое вдохновение здоровой традиционной дисциплине французского стихосложения“ (стр. 218).

Неспойнато только в этой заметке одно; считает ли Редакционная коллегия „Запада“ „здоровой“ традиционную дисциплину „Французской Музы“, или она „подчиняет свое вдохновение „вкусу своего информатора“.

Какова эта „традиционная дисциплина“ можно судить из заметки на стр. 221:

„Вышел сборник, составленный Жильбером Лели „Шедевры игривой поэзии 18 в.“ — с большим вкусом подобранная антология эпохи“.

Зато о „Злой Вести“ коммуниста К. Эйнштейна“ (брата ученого) „Современный Запад“ отзывается очень кисло:

„Злая Весть“ Карла Эйнштейна—песа в 20 сценах, выхваляемая в рекламной публикации издателя, как неслыханно смелая и остроумная сатира на современность, представляет новую попытку перенести личность Христа в современность. Как обрщик приемов автора, укажем хотя бы на то, что при казни Христа: присутствуют фотографии, кто режиссер кричит Христу: „побольше мимки!“

Ужасные приемы! Так и хочется вздохнуть всей редколлегией! Прямо для Мейерхоolda впору! И их то — примите во внимание — рекламирует наглый издатель!

Зато:

„Восторженный отзыв дает известный (?) критик А. Мендельсон-Бартольд о напечатанной в 1920 году пьесе Фрица-фон-Уиру „Iats“, представляющей подобно другим произведениям автора пламенный призыв к любви, долженствующей обновить мир“.

Вот спасибо за рекомендацию!

Ну, и конечно, тщательно подобранные сведения о „бывших“ футуристах Флора, Карра — „не представляющих больших достоинств!“

Если и дальше будет „С.-Запад“ давать малую хронику жизни западной литературы — он грозит сам превратиться в „хроника“, страдающего идиосинкразией к новому искусству.

Н. А.

LUIS E. RECABARREN S. „Desdicha obrera“ — (Рабочее несчастье).

JOSE S. CORDOVA „La canala“ — (Св. лочь).

C. A. MELIA „El día de mañana“ — (Завтрашний день).

E. TORALLA BECI „Hodar“ — (Очар).

Antofagasta. Imprenta „El socialista“ — 1921 г.

Четыре небольших пьески на испанском языке, изданные Коммунистической Партией Чили (Южная Америка). Авторы первых двух — чилийцы, остальных — испанцы. Все пьесы сходны между собой. Все они — бытовые, в том числе даже третья, тема которой — в будущем-ликвидация последней земельной собственности после социальной революции в Испании. Пьесы, в особенности чилийская, отличаются исключительным сентиментализмом и переполнены такими на наш взгляд далекими от марксизма терминами, как „Идеал“ (с большой буквы), „святая любовь“ и т. п. Непосредственно социальной борьбы нигде нет, во всех пьесах личные трагедии, как результат несправедливости капиталистического строя. Пример наивной концепции — содержание второй пьески: революционер, сестру которого оскорбил богатый бездельник, мстит ему тем же; потом оказывается, что он любит сестру богача, и все кончается благополучно. Хотя сестра революционера, любящая другого и отвергает предложение раскаявшегося оскорбителя, — последний, примиренный, обещает „быть добрым“. Предисловие к последней пьеске: El argumento de esta obra consiste en condenar el prejuicio y cobardia de claudicar los ideales de justicia social ante el peligro de la persecucion burguesa, dejando al final, triunfantes la razon y la justicia“ („существование этой вещицы заключается в осуждении предрассудка и боязни провозгласить идеалы социальной справедливости перед опасностью преследования со стороны буржуазии, заканчивающемся торжеством разума и справедливости“.)

В сценическом отношении пьески очень слабы: действия чрезвычайно мало, преобладают высокопарные монологи.

Нашим испанским и южно-американским товарищам, видно, придется много поработать и над выработкой классовой идеологии, и над созданием действенно-революционного репертуара.

А. Февральский.

КНИГИ ЛЕФОВ:

СЕРГЕЙ ТРЕТЬЯКОВ. „Железная Пауза“. Стихи 1913 -- 1919 г. г. (Владивосток 1919 г.).

„Ясныш“ — стихи 1919 — 1922 г. г. (Чита 1922).

„Железная Пауза“ характеризует период ученичества. Интересна отделом военных стихов, в которых имеется опыт первого маршевого построения (Боженька 1914) „Ясныш“ — под знаком борьбы на Дальнем Востоке за коммунизм в условиях интервенции и за футуризм. В нем же реализуется продвижка автора к словесному конструктивизму, т. е. сознательно применяемому и утилитарно оправданному экономнейшему и выразительному речепользованию.

А. КРУЧЕНЫХ „Голоднии“ Москва 1922 г.

А. КРУЧЕНЫХ „Зудеснии“ Москва 1922 г.

Две книги стихов А. Крученых, в которых собраны его произведения последних 3—4 лет. Главное внимание уделено автором разработке фонетически-артикулятивной стороны слова, особенно в „Балладах о яде Корморане“ и „Камне Карборунде“, в „Весне с угощением“ и „Зиме“.

А. КРУЧЕНЫХ „фактура слова“ 1923 г. изд. „Маф“, „Сдвигология“ 1922 г. изд. „Маф“, „Апокалипсис в русской литературе“ 1923 г. изд. „Маф“, „Фонетика театра“ 1923 г. изд. 41.

В этих книгах—чуткие наблюдения поэта над звуковой стороной слова над звуковыми и ритмическими сдвигами русского стиха, над глоссалогией русского театра. Автор не дает законченных теоретических построений, а лишь материал, который войдет, (а отчасти уже вошел), в создание новой поэтики.

„Апокалипсис“ интересен еще как памфлет на русскую литературу до футуристов, особенно в статьях „Чорт и речетворцы“ и „Тайные пороки академиков“.

„ЗАУМНИКИ“ стихи и проза А. Крученых, Г. Петникова и В. Хлеоникова. Москва 1922 г. обложка Родченко.

Стихи трех авторов и статья А. Крученых о завоеваниях футуризма в России и на Кавказе.

„БУКА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ“ статьи Д. Бурлюка, С. Третьякова, Т. Толстой и С. Рафаловича, 1923 г. изд. 41.

Статьи посвящены разбору произведений А. Крученых и оценке его роли в русском футуризме.



ФАКТЫ

Всеволод Мейерхольд.

2-го апреля был в Большом актеатре юбилей Мейерхольда.

Юбилей?

Пожалуй это больше походило на дерзкий абордаж старой шаланды Большого театра, отрядом революционных партизан искусства. „Сарынь на кичку!“

Тем более похоже, что сам Большой театр-то воспринял это вторжение чумазого юбиляра в свои „священные“ стены злобным бойкотом и саботажем.

Тот же бойкот был поддержан и обычными для Большого театра прихожанами партера и лож, которые не пришли на осквернение своего храма.

Большой театр в этот день был сплошной галеркой и лишь отдельные вкрапленные в него любители сильных ощущений, подавали свой негодующий писк в особо ущемляющие их аквкуссы моменты.

Запомнились выкрики:

Вандалы! Долой! Фьюю!

когда были произнесены строки коммуниста - турка поэта Назима:

**„Большой театр
великолепный элеватор для ржи,
гардеробы отдайте Гум'у,
шелк декораций—
на юбки крестьянским девам!“**

и когда в приветствии Мастерской Мейерхольда прозвучала фраза о — „петухах и курах обывательского курятника и цепных псах вчерашних ошметков“.

Юбилей?

В юбилеях есть нечто успокоенное. Полная ретроспекция. Все в прошлом. Золотая свадьба с платоническим вздохом о медовом месяце.

Такой подход несомненно был у „солидной“ части, приветствовавшей в этот день Мейерхольда, для которой был ценен не Мейерхольд последних пяти лет с огромной потенцией дальнейших продвижек, но Мейерхольд прежних этапов.

Для большинства же пришедшего на „праздник мейерхольдовщины“ это был не юбилей, но момент ставимого в упор вопроса: „Товарищ! Хватает ли сил и энергии, чтоб итти дальше? Вот наша рука!“

И эту руку, крепкую как железо, протянула декларатору театрального Октября — Красная Армия, Молодежь и та кружково-театральная в толще пролетарских масс осуществляемая работа, которая идет под флагом Мейерхольдовщины, те подводные лодки театра, которым суждено взорвать фрегаты эскадры АК.

В день юбилея Мейерхольд сделал смотр не только сводной роте Мосгарнизона, но и всей активной молодежи, за которой будущее уже потому, что она — молодежь, и вдвойне потому, что она — молодежь РСФСР.

Сил на периферии довольно, сочувствия и активной симпатии тоже. Товарищеская спайка Мейерхольда с будущей Россией подчеркнута резкой красной линией.

Она свою верность Мейерхольду декларировала.

Очередь за ним в его дальнейшей работе.

Дальнейший бой за разрешение „отображательных театральных иллюзий“ вот имя превращения сценической площадки в агитпропагтрибуну.

Превращение актера — лицедея, в оборудованного в смысле слова и движения действенника, практическое место приложения которого, выходит за пределы театральной площадки, в организатора выразительных движений массы.

Превращение аудитории из случайного скопища в устойчивый коллектив, взаимодействующий со сценой. Перенос внимания с чисто повествовательной стороны спектакля к методам его конструирования, к изобретению совершенных форм организации толпы в сотрудничающий коллектив.

Воспитание неугасимой любви к коммунистическому будущему и острой не идущей ни на какие сделки ненависти к тому прошлому, которое и сейчас, в эпоху идеализма, авторитарности и фетишизма, завлакивает волю пассивностью.

Игнорирование легко-усвояемых продуктов театрального производства, чтоб на манной кашке легкого овладения по накатанным колеям шаблонов не ступились острые зубы пролетариата, которым впереди еще много работы по загрызанию на смерть врагов.

Эти положения об'явлены мастерской Мейерхольда, их же, пробивая толщу театральных привычек, несут-мейерхольдовцы в кружки и студии.

Юбилей — великолепное предостережение всем, которые думают, что можно сломить упорство революционера искусства захвалом или задразниванием.

На юбилее Мейерхольд получил великолепный оклик молодежи — „веди дальше — мы с тобой“.

Это — самое ценное.

Это значит, что молодые мозги еще не ушли в умленное поклонение чудотворческим мощам старинки.

Это значит, что **революция продолжается.**

Мастерская Мейерхольда.

Обзор работ сезона 1922—23 г.

1. Историческая справка.

Нельзя говорить о работах Мастерской Вс. Мейерхольда в театральном году 22—23, не коснувшись в общих чертах того, что предшествовало этому сезону.

В 1921 году Вс. Мейерхольдом и его учеником К. Державиным были организованы в Москве Государств. Высшие Режиссерские Мастерские (ГВЫРМ). В последствии ГВЫРМ был преобразован в Государственные Высшие Театральные Мастерские (ГВЫТМ), объединив ряд других мастерских (Фореггера, Фердинандова, Грибоедовскую, Латышскую, Еврейскую и Армянскую).

Работа первого учебного года велась преимущественно в плане академическом. Наравне с академическим планом был выработан и план производственный, которым предусматривалась практическая работа студентов мастерских по обслуживанию рабочих районов спектаклями в дни революционных празднеств и театральные выступления „Лаборатории Актерской Техники“, впоследствии преобразованной в „Мастерскую Вс. Мейерхольда“.

В „Лабораторию“ (Мастерскую) принимались уже готовые актеры, способные работать в новой технике игры, разрабатываемой Вс. Мейерхольдом.

Учебный план был осуществлен полностью и, в скромных количествах, но очень значительных качественно, размерах, был осуществлен план производственный.

Мастерские приняли активное участие в праздновании дня Парижской Коммуны (18-III—22 г.), поставив на фабрике Трехгорной Мануфактуры („Прохоровка“) ряд эпизодов из истории „Парижской Коммуны“, которые были коллективно проработаны в классе драматургического анализа под руководством И. А. Аксенова.

В конце сезона 21—22 г. Мастерская показала свою первую производственную работу: „Великодушный рогоносец“.

Спектакль имел громадный успех. В общей и театральной прессе уже создавалась большая литература об этом спектакле, который восторженно принимался одними и яростно отвергался другими.

В период перегруппировок и слияний школ, подведомственных Охобру Главпрофобра, ГВТМ был принужден слиться с Государственным Институтом Музыкальной Драмы (Гимдра). Так образовался Государственный Институт Театрального Искусства (Гитис), куда Мастерская Мейерхольда вошла как составная часть, имея базой своей производственной работы театр на Садовой-Триумфальной дом № 20.

2. Условия работы в ГИТИС'е.

На сезон 22—23 г. Мастерская Вс. Мейерхольда наметила широкий производственный план с одновременным продолжением учебы.

Но в Гитисе Мастерской пришлось столкнуться с иным пониманием задач искусства театра. Борьба двух идеологий заострила отношения между студентами и профессорами двух слившихся групп (Гвйтм-Гимдра) так сильно, что совместная работа сделалась невозможной: студенты Мастерской Вс. Мейерхольда были вынуждены прекратить занятия в Гитисе, перенести работу в театр Мейерхольда.

3. Производственный план.

В производственную программу Мастерской было включено:

- 1) возобновление „Великодушного Рогоносца“,
- 2) постановка пьесы Сухово-Кобылина „Смерть Тарелкина“,

- 3) постановка трагедия Клоделя „Тиара века“ (перевод И. А. Аксенова).
- 4) Постановка пьесы „Земля Дыбом“, композиция текста С. М. Третьякова (по драме М. Мартине „Ночь“) и
- 5) постановка комедии Островского „Лес“ (к юбилею автора IV-23).

Этот план осуществлен почти полностью. Возобновлен „Великодушный Рогоносец“, поставлены „Смерть Тарелкина“ и „Земля Дыбом“, „Лес“ — в работе, „Тиара века“ Клоделя-Аксенова была снята с постановки: за время, пока пьеса готовилась, театр наметил себе пути, где не стало места Клоделю; но поскольку при разработке этой пьесы сделаны были, по мнению Вс. Мейерхольда значительные формальные достижения, она была показана в отрывке на „Вечере работ мастерской“, сработанных вне указанного здесь производственного плана.

4. Смерть Тарелкина.

Эту пьесу Вс. Мейерхольд впервые без цензурных вымарок показал в Петербургском Александрийском театре в 1917 году. Тогда Петербургская критика, отмечая подход постановщика, правильно раз'яснила, что гротеск тот прием, с помощью которого трактовка режиссера может дать единственно верную транскрипцию драматургического замысла. Прежде все попытки ставить „Смерть Тарелкина“, как пьесу бытовую, терпели поражение. Пьеса казалась неправдоподобным анекдотом.

Гротескный подход Вс. Мейерхольд оставил и на этот раз, сделав однако, резкий уклон в сторону „балаганного“ представления, введя в игру и установку элементы подлинного балагана.

Освобожденная от всяких загромождений сценическая площадка предоставлена в полное распоряжение актера. Центр тяжести целиком перенесена на игру актера с вещью (станков нет, мебелировка сведена к 7—9 предметам, даны лишь те аксессуары, которые узаконены природой балаганного монтажа).

В этой работе Мейерхольд еще более оголил самую сущность сценического действия, обнажив конструкцию.

Спектакль открыл несколько ярких актерских дарований.

Орлов (Расплюев) великолепно овладел исключительным по выразительности текстом своей роли.

Другой Расплюев (Темерин), правда, такой виртуозности в обращении со словом, как Орлов, не добился, но все же сумел остаться оригинальной и в достаточной степени яркой фигурой.

Хорошо, найдя ряд интересных сценических разрешений, исполнил трудную роль Тарелкина Зайчиков.

Из молодежи выделились Охлопков и Сибиряк в ролях Качалы и Шаталы.

5. Вечер работ Мастерской

Помимо участия в общей производственной работе, студенты режисс. и актерского отделения вели работы самостоятельно, в порядке экспериментально-учебном.

8 февраля Мастерская демонстрировала три самостоятельных работы студентов режиссерского отделения.

I. Отрывок из „Тиары века“ был показан на установке В. Федорова (конструктивист-постановщик).

Трагедия разворачивается на подвесной площадке и подвесных, поднимающихся и опускающихся тротуарах, дающих возможность планировать фигуры на разных высотах, передвигая их не только по горизонтали, но и по вертикали. Кроме того в конструкции действует система лифтов для внезапных появлений. Все вещи, не принимающие непосредственного уча-

ствия в игре, но являющиеся необходимыми, поскольку о них говорится в тексте,—находятся вне сценической конструкции. Они поставлены в зрительном зале),

Роли в отрывке исполняли Орлов, Бальмонт и Каширина.

II. „Эпидемия“— по Мирбо (конструктор-постановщик и композитор текста Ю. Экк)— дана, как „агитка“ и трактована в манере цирковой эксцентрики. Сведены подвесные площадки, как принцип трехмерной мизансценировки. В постановке много ярких, найденных моментов и хорошо сделанный заключительный парад с приветствием III-му Интернационалу. В ходе действия любопытны передвигающиеся цилиндры— первый опыт движущейся бутофории.

III. „Непорочно зачатие“— С. Третьякова (постановщики Гольцева и Крицберг, пещи по чертежам Люце) постановка, сделанная для Комсомольского Рождества. Пьеса написана в плане антирелигиозной пропаганды. Поставлена в стиле шутовского балаганного представления с расешником, парадами и злободневными выпадами.

В общем вечер показал наличие в Мастерской большой экспериментальной работы и присутствие целого ряда студентов, удачно работающих в плане изобретательности, как новых форм игры, так и материального оформления места игры. Три показанные работы установили полное отсутствие штампа в работе, что по отношению к театральной школе весьма важно отметить.

6. Земля Дыбом.

23 февраля впервые в день юбилея Красной Армии была сыграна пьеса „Земля Дыбом“, первый спектакль блестяще разрешенный в плане агитационного представления.

„Земля Дыбом“ смотрится с интересом не меньшим, чем самые захватывающие кино-фильмы. Наряду со сценами большого трагического напряжения, показаны яркие сатирические сцены, трактованные в стиле площадного фарсового театра.

Все это имеет особую ценность потому, что агитационный момент везде выдвинут на первый план.

Ценность формальная и социальная данного спектакля делают его крупнейшим достижением текущего сезона и первым большим достижением в области революционного театра.

Грандиозность и простота, граничащая с величием, не позволили обосновать спектакль на театральной минуте.

Все вещи настоящие. Военные формы. Винтовки. Пулеметы. Автомобиль. Велосипеды. Мотоциклы. Полевые телефоны. Жатвенная машина. Походная кухня. Агит-трибуна.

Вот с кем играет актер.

Монтажер речи поэт С. М. Третьяков при обработке слова уничтожил все мелкое, бытовое, что по актерской привычке проскальзывало в читке, сделав слово чистым, плакатным, произносимым с максимальной выразительностью, в соответствующем ритмическом рисунке.

Монтажер действия Вс. Мейерхольд дал ряд моментов потрясающей силы в сценах драматических (эпизоды 7 и 8) и потрясающего смеха в сценах комических (эпизод 1).

Значительность постановки такова, что в общем обзоре работ Мастерской невозможно охватить всего, что дает постановка. Анализ „Земли Дыбом“ должен служить предметом отдельной статьи.

В. Федоров.

ПРОЛЕТКУЛЬТ.

После бурных и долгих прений всероссийский пленум Пролеткультов утвердил весной прошлого года выработанную тов. Арватовым новую, левую программу работ для Москвы. В настоящее время достигнут уже целый ряд крупных результатов, которые вкратце сводятся к следующему:

1. **Мастерские Тео Моск. Пролеткульта** (во главе — т. С. М. Эйзенштейн) являются единственными в России высшими мастерскими левого театра. Закончена крупная постановка „Мудреца“ по Островскому в плане цирковой агитклоунады. Сработано несколько агит-холльных номеров. Производственная работа мастерских хорошо иллюстрируется одним примером: во время 25 летнего юбилея Р.К.П. было дано на фабриках и заводах за 18 дней— 25 спектаклей.

II. **Мастерские Изо** (во главе — т. т. Никитин и Соколов) работают в плане агит-искусства (плакаты, знамена, иллюстрации, надписи и проч. В качестве достижений можно указать на первые в искусстве конструктивные знамена (Ц. К. металлостов, текстилей и т. д.) Мастерские получают заказы даже из провинции.

III. **Лито** (во главе — т. С. М. Третьяков), организовало на местах ряд лит-кружков, работающих в плане агит-литературы и журналистики (руководят т. т. Силов, Петровская, Незнамов и др.) Налаживается сотрудничество с Тео (сценарии, частушки и пр.)

Пример Москвы постепенно отражается и на работе провинциальных Пролеткультов, особенно после того, как последний всероссийский пленум после просмотра Московских достижений постановил признать их нужными и существенными для пролетарского искусства.

В плане левого искусства идет работа и в некоторых районных клубах. Отчет об этом будет дан в следующем номер „ЛЕФА“.

ИНХУН.

(Институт художественной культуры).

В нынешнем зимнем сезоне Инхук занят главным образом подведением итогов тем идеологическим и практическим достижениям, которые явились как результат работы предыдущих лет. Одной из главных задач в этом направлении является подготовка к изданию целого ряда материалов. В первую очередь намечены следующие пять выпусков.

1) **„Труды Инхуна“**, сборник статей, освещающих историю возникновения Института, этапы развития, влияние, теоретическую и практическую работу его членов, идеологическую платформу в ее эволюции и современном состоянии и т. д. Редактором сборника назначен Н. Тарабукин.

2) **„Педагогический сборник“**, ставящий целью осветить целый ряд педагогических проблем художественного воспитания, имея в виду практическую работу Вхутемаса, а также дошкольное и внешкольное художественное образование. Редактором этого сборника является В. Ф. Степанова.

3) **„Художник в театре“** — под редакцией Л. С. Поповой. Сборник статей, посвященных новым достижениям в области современного революционного театра.

4) **„Художник в производстве“** — под редакцией Лавинского; сборник, имеющий целью выяснить не только идеологическую позицию художника-производственника, но и целый ряд психологических предпосылок, обусловивших подобную идеологию.

5) **Монография Родченко**, как одного из характерных современных мастеров-конструктивистов.

Кроме этой работы идет регулярная теоретическая работа. В нынешний состав Инхука входят: председатель Брик, члены правления Бабичев, Лавинский, секретарь Тарабукин, члены института — Попова, Степанова, Арватов, Ролченко, Веснин, Клуцис, Иогансон, Ладовский, Кринский, Ефимов, Докучаев.

Многие члены Инхука в данное время находятся за границей: Бубнова, Лисицкий, Штернберг, Альтман, Кушнер, Медунецкий, Стенберги, В. и Г.

В Х У Т Е М А С.

Три художественные группы борются за влияние в стенах Высших Художественно-Технических Мастерских.

„Чистовики“ (Шевченко, Лентулов, Федоров, Машков, Фальк, Кардовский, Архипов, Королев и т. д.).

„Прикладники“ (Филиппов, Фаворский, Павлинов, Новинский, Шевердяев, Егоров, Норверт, Рухлядев и т. д.).

Конструктивисты и производственники (Родченко, Попова, Лавинский, Веснин и др.).

Бои идут по различным фронтам.

Первая: „Чистовики“ добиваются полного отделения производственных факультетов от „святого“ искусства, чему энергично сопротивляются „прикладники“ в союзе с конструктивистами и производственниками.

Однако, в виду усиления производственных тенденций среди учащейся молодежи и отсутствия спроса на „картинки“, замечается в последнее время перебежка (разумеется халтурная) из лагеря „чистовиков“ в производство.

Лентулов стряпает пейзажи для посуды и фабрикует „стильную“ мебель.

Шевченко и Федоров пишут „пейзажи с фигурами“ на клубных зеркалах.

Королев изготовил кувшин (!) для электрической лампы.

Кто-то из них скомпоновал гардины, „художественно“ вышитые для В.С.Н.Х.

Эти халтурщики пришлись по вкусу „прикладникам“, чрезвычайно польщенным, что де „настоящие“ художники стали с ними работать, и не как нибудь по новому, а в их добрых старых прикладнических традициях.

Это обстоятельство помогает прикладникам бороться с конструктивистами и производственниками на фронте левого искусства.

Среди прикладников образовалась любопытная подгруппа — „**производственных мистиков**“ (Павлинов, Фаворский и поп Флоренский). Эта небольшая компания объявила войну всем группам и только себя считает подлинными художниками производственного искусства. Водятся они на графическом факультете и **талмудят учащихся голову проблемами вроде:** „Духовный смысл буквенной фигуры“ или „Борьба белой и черной стихий в графике“.

Положение конструктивистов и производственников чрезвычайно сложно. Им приходится с одной стороны **бить „чистовиков“**, отстаивая производственную линию, с другой — **наседать на прикладников**, пытаясь революционизировать их художественное сознание. Конкретно работа этой группы выразилась в организации т. н. „**Основного Отделения**“, где обучение ведется не по принципу индивидуальных мастерских, а путем преподавания основных художественно-производственных дисциплин (дисциплина цвета, объема, конструкции). Этот единственно возможный научный подход к обучению художественно-производственному труду встречает оппозицию, вследствие своей „левизны“ и тенденции сделать преподавание анонимным. Это последнее обстоятельство весьма не по вкусу „мастерам“ из „чистовиков“, привыкших рассматривать преподавание, как способ наплодить себе „подмастерьев“ во славу свою.

Важно отметить, что работа производственников и конструктивистов протекала в отвратительных условиях. Они не имеют и сейчас своих учебных мастерских, а переходят из факультета в факультет, повторяя один и тот же урок иногда по два, по три раза в день.

В настоящее время Вхутемас переживает реорганизацию. Главпрофобр счел нужным вмешаться в борьбу и сказать свое веское слово.

Что то будет!?

ЛЕФ В ЮГОСЛАВИИ.

После гибели античной культуры, на Балканах воцарилась длинная ночь почти без звезд; только в прошлом столетии после французской революции наступило прояснение в отношении культуры. Тем не менее почти до сих пор **Балканы** оставались в культурном отношении **провинцией Европы**.

Это касается и Югославии. По отношению к Европе, это только провинция со всеми отличительными чертами аграрной страны, в которой промышленность еще слаба и неорганизована, вследствие чего города, источники культуры, еще очень незначительны. До окончания мировой войны и объединения Югославии все интересы ее буржуазии были направлены именно к этому объединению. И культура и искусство служили национальным чувствам. Не было почти ни одного поэта, художника или ученого, который не внес бы своей лепты в выявление этих чувств. Этот национализм в искусстве был не революционным, но консервативным, основанным на традиционных формах и идеях. 90-ые годы прошлого столетия принесли все же некоторые изменения. Тогда, в черные годы реакции в Сербии и Кroatии показались первые признаки зарождения крупной буржуазии. Югославское искусство слегка освежилось.

Был поэт этой эпохи, о котором я могу упомянуть лишь с почтением, Сильвий Страхимир Краньчич; он был профессором, но не академиком, хотел стать священником, но стал одним из самых крупных обвинителей клерикального фарисейства.

Хотя он не поборол всецело гегемонии буржуазной идеологии, он был все же первым предвестником левых фронтов нашего искусства. Более чем вероятно, что если бы он был еще жив, учитель нашей революционной молодежи, он стал бы теперь нашим старшим товарищем на фронте революции в искусстве и жизни.

Другой поэт, — революционер, был очень рано умерший, Янко Полич Камов. Восстание, протест, негодование, вспыхивавшее в огне его темперамента — такова была его поэзия. Это было в эпоху кризиса, сопутствовавшего аннексии Боснии, когда наша крупная буржуазия со всей силой, хотя и подавленной австро-венгерским империализмом, стремилась к переходу от мелко-буржуазного, феодально-аграрного строя страны к промышленному строю больших городов. Это стремление буржуазии соответствовало стремлениям Полича, пульс которого мог нормально биться только в ритме большого города. (Полич очень много путешествовал, особенно по Италии). Однако Полич был слишком мятежным и можно сказать, слишком аполитичным для того, чтобы он вообще мог солидаризироваться с буржуазией. Правда, он не находился в рядах тогда уже довольно сильного пролетарского движения; лучше всего его можно было назвать анархистом. Его художественное творчество, нашедшее свое выражение в драмах, романах, стихотворениях и фельетонах, можно было бы сопоставить с позднее возникшим в Италии футуризмом. Некоторые из итальянских футуристов рассматривают его, как близкого им художника. Однако наиболее вероятно, что если бы он был в живых, он не примкнул бы к итальянскому футуризму, выродившемуся теперь в фашизм, но оказался бы, подобно русскому футуризму, на стороне пролетарской революции. На 26-м году своей жизни он бежал в Барселону (Испания), где в то время происходило восстание рабочих; привет восставшим — было последним словом его литературной деятельности, так как он скончался несколько дней спустя после прибытия в Барселону. (1910).

Однако у нас имелись и пролетарские поэты: Абрашевич и Прока Иович в Сербии, Миховиль Данич и Ива Козарц в Кroatии. Что касается до всех их, одного им не доставало, чтобы быть подлинными поэтами современного пролетариата: первое условие современного рабочего класса — широкое развитие крупной промышленности. Они находились под влиянием буржуазных поэтов (в области формы). Их развитие кончилось еще до войны по причине их физической или духовной смерти.

Так как все наши революционные поэты сошли со сцены до войны, рабочий класс остался на время почти всей войны без своих представителей в художественной литературе. В связи с созданием единого национального государства южных славян и, вследствие этого, с упразднением австро-венгерской цензуры (замененной все-таки цензурой отечественной буржуазии) наступила новая эпоха. Начало ей положило появление литературно-художественного двухнедельника „Пламя“ в Загребе. Это было в 1919 г., когда национализм буржуазии еще усилился в союзе с реакцией. „Пламя“ было первым наступлением на этот национализм и вообще на буржуазную идеологию

в искусство. Идеологами „Пламени“ были Мирослав Крлежа и я. Можно сказать без преувеличения, что „Пламя“ несмотря на свирепейшую компанию, саботаж и цензуру, вырыло такую глубокую борозду в незаезженной или очень немного засеянной ниве югославской культуры, что его плодотворное влияние на передовые слои рабочего класса и интеллигенцию ощущается и теперь. через 3 1/2 года после его преждевременной гибели. Правительство поспешило закрыть „Пламя“ после падения Советской власти в Венгрии, с точки зрения искусства „Пламя“ является первым осознанным выступлением левого фронта югославской культуры и искусства.

В связи с „Пламенем“ перехожу к Мирославу Крлежа.

Катаклизм нашей эпохи нашел в нем своего наиболее яркого выразителя и его форма исходит из постоянного и живого духовного и эмоционального общения с массами. Его поэзию, динамичную и многоцветную можно было бы лучше всего назвать симфонической; наиболее яркое выражение она могла бы найти в коллективной декламации. Его драмы, которые часто постигала неудача, так как дирекция театра долго не хотела их принимать (и еще теперь не принимает) из-за трудности постановки, как по своей форме, так и по концепции — значительное и новое явление.

После Крлежа мне пришлось бы для полноты статьи говорить и о самом себе, но я оставляю это сведущим в области искусства товарищам из Югославии, на случай приезда кого-нибудь из них в Россию. К нашему левому фронту в искусстве надо причислить Драгиша Васич, в особенности благодаря его захватывающим описаниям югославской Сибири. В России неизвестно, что Югославия, хорошо инструкторованная врангелевцами, восприняла все прелести царского строя, в том числе и Сибирь для политических ссыльных, называющуюся у нас Албансией. В такую Сибирь был также сослан в свое время и Драгиша Васич.

Это наш литературный левый фронт, тесно связанный с коммунистическим движением. Как и на всяком фронте, так и на этом находятся люди, которые симпатизируют борьбе, но предпочитают наблюдать ее издали и заниматься более „возвышенными“ вещами, как например экспрессионизмом. Они объединились в белградскую группу „Альфа“ под руководством Винавера и Божко Токин. Все группы стоят экспрессионисты А. Б. Шимич и Иован Кулунджич. У нас есть также вариация дадаизма. Это единственное совершенно новое для Европы художественное направление, — но и то только потому, что у нас оно называется **зенинизм**.

В заключение я могу сказать, что самое тяжелое и темное время культуры в Югославии позади. Несколькими своими произведениями она уже пробилась себе окно в Европу. Причина того, что она не расширила свою вылазку, та, что Югославия вообще, как культурная страна, только входит в европейскую жизнь. Многое из того, что касается ее культуры, в Советской России неизвестно, благодаря китайской стене, которую югославскому белому правительству удалось создать между Советской Россией и Югославией. Было довольно продолжительное время, когда министр белогвардейской полиции был в то же время министром народного просвещения. В дни, когда он совместно со своими коллегами по кабинету приказал повесить одного рабочего, он издал приказ о собрании высшего духовенства всех вероисповеданий для выработки общей молитвы о благе государства. Пусть фарисеи молятся и устраивают оргиастические несения, — мы будем бороться и творить. Я должен признать, что никогда не чувствовал так сильно **необходимости создания левого фронта** не только в Югославии, но и во всем мире, как теперь, после двухмесячного пребывания в Советской России.

Будущее мировой культуры — на левом фланге.

Член Коминтерна т. АВГУСТ ЦЕСАРЕЦ.

ЛЕФ ЗАКАВНАЗЬЯ.

(Компания 4¹⁰).

В 17 году Кавказская армия через Тифлис возвращалась в Россию. Наша Компания показывала заумный микроскоп всем проезжающим. Головинский просп. № 8, бывшая столярная мастерская, переделанная в „Футурвсеучбище“.

Там в тесной комнате набивалось людей до отказа. Прислушивались к истории русского футуризма и ехали дальше... А мы сидели. За три года было прочитано около 200 докладов; во „Всеучбище“ перебывало до 100 поэтов; из них почти все уже перебрались в Москву и здесь рассеяны по организациям учебно и производственно художественным.

В 19 году, оставшись одни, мы напечатали все, что наработали за 3 года. Книжки (каждая выходила в 250, не более экзempl.) разошлись по разным местам и теперь их нету даже у авторов. Вот кое что:

ИЛЬЯ ЗДАНЕВИЧ „Яню Круль Албанский“, „Асел напронат“, Остраф Пасхи“, „Зга Янабы“ и друг.

КРУЧЕНЫХ „Малахолия в напоте“, Лакированное трико“, „Миллиори“ и друг.

ТЕРЕНТЬЕВ „17 орундовых орудий“, „Фант“, „Трантат о сплошном неприличии“, „Ренорд нажности“ и друг.

Скоре выехали из Тифлиса и мы. Крученных в Баку, а потом в Москву, Зданевич в Париж, а я заболтался посредине.— Константинополь — Тифлис — Баку. Путешествуя,— всюду продолжаем заумствовать.

Только в этом году появились грузинские футуристы, сразу человек 25. Обратились ко мне, как к старожилу. Спрашивают: „наши задачи? Кого бить? Чем ругаться? Что делать?“ Ответил: „Ничего, кроме поэтического интернационала. Комбинируйте языки на заумной основе. Это будет самое нужное и самое опасное дело“.

„В Грузин это невозможно, нас убьют...“

Я уехал в Баку. Но перед отъездом меня успели побить—бывшие символисты, теперь просто националисты.

В своем „манифесте“ они так и объявили: „все дороги в будущее нами заняты“. Несомненно, что от ближайшего подзатыльника эта пробка выскочит.

В Баку пробуждение новых сил еще заметнее. Там очень тепло встретил меня комсомол. Они задумали большое дело и пригласили посоветовать. „Союз Молодого Искусства“— так прозектировали они свой устав:

1. Ориентация на коммунистическую партию и комсомол.

2. Ориентация на техническую революционность футуризма.

3. Художник — изобретатель, но в изобретении есть свой производственный момент, который определяет все бытие искусства.

Около месяца происходили наши беседы о футуризме. Устав должен был утверждаться в парткоме. Начали еще до утверждения возникать в университете, политехникуме, Консерватории, рабочем клубе—ячейки этого союза.

Мой отъезд в Москву, разумеется, не остановит этого самостоятельно начатого дела и надо ждать хороших известий с юга. Деятельность Ильи Зданевича в Париже (второй год) еще в периоде привлечения внимания.

Работает он исключительно в среде французской, расплевавшись в первый же день со всей активничавшей эмиграцией. С ним несколько французов (поэты, художн.). Недавно был заумный бал. Много народу. Подробности неизвестны пока.

И. Терентьев.

О г л а в л е н и е.

I. Программа.	
Товарищи! формовщики жизни!	3
1-е МАЯ. Стихи Асеева, Каменского, Крученых, Маяковского, Незнамова, Пастернака, Терентьева, Третьякова..	9
II. Практика.	
Н. Асеев. Война с крысами	20
Ж. Гросс. Рисунки.....	27
В. Хлебников. Ладомир.....	31
Молодняк Лефа.....	42
А. Лавинский. Киоск.....	44
М. Левидов. Американизма трагифарс.....	45
М. Каулей. Лейндекеровский портрет	47
С. Льюис. Мистер Бембит — американец	55
Варст. Костюм сегодняшнего дня.....	65
Н. Чужак. Вокруг „Непопутчицы“	69
III. Теория.	
С. Третьяков. Леф и Нэп.....	70
Б. Арватов. Речетворчество	79
О. М. Брик. Услужливый эстет.....	92
Г. Винокур. Революционная фразеология	104
Вл. Силлов. Расея или РСФСР?	119
М. Левидов. О футуризме необходимая статья.....	131
Влад. Блюм. Из несведенных счетов. № 1.....	138
Н. Чужак. К задачам дня.....	145
IV. Книга.	153
V. Фанты.	168

„ЛЕФ“

ЖУРНАЛ

левого фронта искусств

Издатель: ГОСИЗДАТ

Отв. редактор: В. В. МАЯКОВСКИЙ.

Ред. коллегия: Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брин, Б. А. Нушнер, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак.

Адрес редакции: Дом Печати, Никитский б., 8. Тел. 1-02-85.

Лучшие советы.

Против старья озверев —
ищите „ЛЕФ“.

Витрину оглазев —
покупайте „ЛЕФ“.

Вечером сев —
читайте „ЛЕФ“.

От критики старых дев —
защищайте „ЛЕФ“.

Хорошая книга!

А то

с какой стати —
стали б

плохую

издавать в Госиздате!

ЛЕФ.

КРАСНАЯ НИВА

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ИЛЛЮСТРИРОВАННЫЙ ЖУРНАЛ

по редакцией А. В. ЛУНАЧАРСКОГО и Ю. М. СТЕКЛОВА-

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИЗВЕСТИЙ В. Ц. И. К.“

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

с пересылк. и доставкой на январь, февраль,
март, апрель и май по 25 р.

Подписчики газ. „Известия В. Ц. И. К.“ при
подписке на „Красную Ниву“ пользуются скидкой
в разм. 20% с объявлен. цены на журнал.

Лица и учреждения, принимающие подписку, могут
удерживать в свою пользу 5% подписной цены.

Адрес редакции и конторы: Москва, Тверская, 48. * Телефоны: редакции—2-78-94 и 2-52-53 и конторы журнала—2-96-00.

**ЦЕНА
ОТДЕЛЬНОГО
НОМЕРА
7 руб.**

ТАРИФ ОБЪЯВЛЕНИЙ:

1 строка непарели в одну колонку.	15 р.
1 страница	10.000 „
1/2 „	5.000 „
1/4 „	2.500 „

на обложке и впереди текста на 50% дороже.

По делам редакции прием от 4 до 6 час.

ГОСИЗДАТ