



З

ИЮНЬ—ИЮЛЬ

19 МОСКВА 23



ЛЕФ

ЛЕФ

ЖУРНАЛ

ЛЕВОГО ФРОНТА

ИСКУССТВ

№ ИЮНЬ 3
ИЮЛЬ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. В. МАЯКОВСКИЙ

МОСКВА Издательство „ЛЕФ“ 1923

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. **Карпович Н. В.**
Обложка и монтаж—конструктивист **Родченко.**

ЛЕФ К БОЮ!

Кто в Леф, кто по дрова *).

Первые два №№ Лефа, как мы и ожидали, вызвали необычайный подъем литературной промышленности.

Леф приветствует заплывшую дискуссию, нужную революции.

Леф на любое зачисление себя в покойники ответит крепким ого-го!..

Леф прочно фиксирует на себе интерес — озлобленный одних и товарищеский других.

Лучшее доказательство — диспут 3 июля в зале Консерватории. Зал переполнен.

600 человек молодежи ломают барьеры входа.

Сочувственная речь рабочего Суханова:

„Леф — могильщик буржуазного искусства“.

Дружная поддержка Лефа молодняком.

Оппоненты беспомощны, срываются на отрицании самой возможности бытия пролетарской культуры.

А. В. Луначарский отмежевывается от этих утверждений.

Он же признает индустриализм Лефа огромным завоеванием.

Третий номер Лефа выходит под пристальными взорами ждущих—что ответит Леф.

На обстрел отвечаем частым огнем.

Мы твердо стоим на бетоне сочувствия тех, кому нужны поиски Лефа и продвижка искусства в гущу революционной работы.

Команда по Лефу:

Слева —

по одному—

начинай!

ЛЕФ.

*) Дубовые, сосновые, осиновые и других Родов.

Сосновскому.

„Правда“ в № 113 отметила появление Лефа разносным фельетоном Сосновского. Мы ждали не этого.

Мы полагаем, что имеем право, если не на доброжелательную, то все же серьезную оценку. У нас имеются не это достаточные основания.

Если редакция „Правды“ сочла возможным отделаться от нас легковесным фельетоном, тем хуже, — не для нас, — нас от этого не убудет, — а для пролетарского культстроительства, которое, значит, все еще ведается лихими журналистами, с одинаковым рвением пишущими и о галоше, и о лампочке, и об ананасах, и о курах и о Лефе, — забывая, что такая чрезмерная универсальность непременно идет в ущерб знанию дела.

Теперь Сосновскому. — Отвечать ему нельзя. *На такого сорта вытяды не отвечают.* Их можно лишь отметить. Что мы и делаем.

1. Вы говорите неправду, Сосновский, утверждая, что ничего не знаете о нашей революционной работе. Вы ее знаете. Поэтому нечего генеральски окрикивать — „эти еще откуда“.

2. Вы *демагогически* подсмеиваетесь над „непонятными“ вгараамба, барчумба и др. В Лефе есть статьи Винокура и Арватова, где вся эта „непонятность“ объяснена и разжевана.

3. Вы *сознательно* наивничаете, сопоставляя „дай на май“ с „дай на чай“. Вы прекрасно понимаете, что просить на чай у барина и брать рупь у своего товарища рабочего не одно и то же.

4. Вы *неосторожно* подозреваете политическую благонадежность Терентьева, Крученых и Зданевича. Простой справки достаточно, чтобы убедиться в противном.

5. А покрикивать на Маяковского и Винокура, истолковывая их отказ от избитой фразеологии, как отказ от самих понятий — или элементарная безграмотность, или же просто...

6. Вы позволите себе, называя Лефов ловкачами, кивать на ЦЖО и Госторг; т.-е. сравнивать их с ворами и взяточниками. *Легче на поворотах, Сосновский!*

7. В заключение вы обрушиваетесь на Госиздат, — как смели издать Леф? Значит Лефу издавать нельзя? а юбилейный сборник Собинову можно? Почему? Не потому ли, что

„прочитав внимательно список изгрызваемых Лефом, я нашел там и себя“. („Правда“ № 113).

Не потому ли, что Собинов нежно ласкает ваши ушки, а Леф совсем наоборот?

Довольно, Сосновский! Так просто вам от Лефа не отгрызться. Ваш фельетончик может рассчитывать на минутный бум только среди людей не читавших Лефа.

И еще. Вспомните судьбу своей статейки „Довольно Маяковщины“. Вы бы сейчас охотно от нее отказались.

Брик.

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО.

В № 113 газеты Правда, в статье „Желтая кофта из советского ситца“ гр. Сосновский осведомляет читателей в том, что мы, — Зданевич, Крученных и Терентьев, „метались от красной армии“.

Это неверно: 1) Зданевич уехал из Тифлиса в Париж при меньшевиках и за полтора года до их исчезновения, Крученных „метнулся“ из Тифлиса не от, а на встречу красной армии (Баку). 3) Терентьев ездил в Константинополь с советским паспортом, при чем до отъезда и по возвращении из за-границы работал в красной армии в качестве художника и литератора.

Полагаю, что к фактам, которые на местах (Баку — Тифлис) хорошо всем известны, следовало бы подходить сотруднику центральной прессы более серьезно и не увлекаться до степени клеветы лозунгом — „бей футуристов“.

Это же письмо отправлено мною в редакции: „Известий“, „Лефа“ и „Крысодава“.

Терентьев.

1 июня 1923 г. Москва.

Письмо в Правду, ЛЕФ и Известия.

Сосновский спрашивает: „Плохое ли дело понятность искусства. Давайте произведем спрос рабочих — беспартийных и коммунистов, — чего они хотят: понятного или непонятного искусства“.

А я говорю: Плохое ли дело понятность общественных наук. Давайте произведем спрос рабочих — беспартийных и коммунистов, — чего они хотят: агитационной, понятной брошюры или „Анти—Дюринга“, Капитала Маркса, а может и Ленина — „Материализм и эмпириокритицизм“.

И ни минуты не сомневаюсь, что большинству рабочих „эмпириокритицизм“ и „Капитал“ совсем непонятны. А Маркс и Ленин все же утверждают, что они с рабочим классом. Сосновский и здесь должен был бы сказать: „Нет они не с рабочим классом. С кем они — это вопрос иной“.

Но я, как рабочий, а не журналист, отвечу иначе; рабочему классу нужны и популярные брошюры и „Капитал“, агитационные стихи Демьяна Бедного и диалектика поэзии В. Маяковского,

Сосновский слишком плохого мнения о рабочем классе, если он думает, что все рабочие должны питаться разжеванными и прослушенными вещами из рта самого Сосновского и что они беззубые существа.

Глубоко ошибается т. Сосновский. Правда среди нас имеется, м. б. большинство, неуспевшие отрастить зубы, но значительная часть пролетариата уже успела обзавестись зубами знания и не только знания, но и пролетарского переживания (чего у Сосновского нет).

Есть даже зубы крепче Сосновских, т.-е. сумевшие изгрызть не только буржуазного министра, попа и меньшевика, но и буржуазного и мелкобуржуазного поэта. Вот этого-то и не знает Сосновский: ему нужен дворянский Пушкин, мелкобуржуазные Есенины, Кузница (без Октября), царь мещанского искусства — Художественный театр и вообще Аки. Ибо он с детства ими напитался.

А мы заявляем: в исторический музей всю эту буржуазную шваль. На пролетарскую сцену — Мейерхольд. Наш заводский машинный театр. На трибуну — футурист Маяковский. Твой стих одним ритмом заставляет биться наши сердца, он не статичен, не монотонен, как вся не футуристическая поэзия. Он не успокаивает наши чувства, а наоборот — будоражит и заставляет двигаться вперед. Мы своим чувством еще задолго до появления Маяковского и Лефа были футуристами.

И поэтому неумудрено, что наше родное слово — „Жмай“ показалось грубым для нежной ручки журналиста. А мы жмаем руку поэту Терентьеву, который обращается к своему товарищу — рабочему откровенно: „с высоты

труб дай руб на май" — значит ему нечего скрывать, а другие тот же рубль получая, деликатно и осторожно об этом молчат. Почему? А потому, что им платить им совсем не нужно за периписывание буржуазной белиберды с прокишим гардеробом манжетных слез. Тов. Сосновский возмущается, что красноармейцы, комсомольцы и рабфаковцы обзавелися „запасными учителями“ вроде Терентьева, Маяковского и друг. Будьте спокойны т. Сосновский: пролетарская молодежь меньше заражена буржуазным искусством, чем ненавидящие футуризм Иваны Ивановичи.

С коммунистическим приветом рабочих Л. Недоля-Гончаренко.
Май 1923 год.

Так полемизировать некультурно.

I. Приемы.

У нас заведено: каждый в меру своего разума может говорить и писать по поводу искусства все, что ему угодно, — искусство, так сказать, общедоступно. Пишут наркомземовцы, пишут экономисты, публицисты и т. д.

В результате — господство вкусовых оценок вместо науки.

Хороший пример этому — статья В. Полянского „О левом фронте в искусстве“ („Под знаменем марксизма“, № 4—5, 1923 г.).

Начну с эпитетов по адресу „лефов“: *нечленораздельная речь, животный крик, рекламный крик и шум, заносчивый, нелепый, безобразивший, кривлянье, ненужное дело, обезьяны ужимки, бессмыслица, мерзость, чистейшая чепуха, шарлатанство, издевательство, пустоловие, искривленное лицо, гнусный пискиль, остренькое, убожество, нищенство мысли, пикантное, манерничанье, расхлябанность, беспомощные старички, выверты, вывихи, ложь, трусость, мышинная возня и т. д.*

Сюда надо присоединить эпитеты из цитат, использованных автором для характеристики „Лефа“:

предсмертное метание, ошалелость, выверты, дикие танцы, фокусничанье, пир во время чумы, чепуха в кубе, ребус и др.

Услед за эпитетами идут т. н. выражения о „Лефе“:

близко к делу не допускать, произвести дезинфекцию, поставить вентиляцию (из цитаты), мы не признавали и никогда не признаем, мы не хотим, Плеханов... осудил... точку зрения, кому они также нужны, Луначарский раздвигал под орех и пр.

Перехожу к тематике. Если употреблять максимально утонченную по вежливости терминологию, то все приемы автора можно разбить на три группы: 1) прием цитирования; 2) прием утверждения; 3) прием умолчания.

Примеры первого приема.

Надо сказать, что реализм хорош; для этого цитируется мнение Плеханова об одной итальянской картине, которая „ему очень понравилась“ (1).

Надо доказать, что пролетариат плохо относится к футуризму; следует фраза: „свое отношение к этому рода искусству пролетариат выразил следующими словами рабочего-публициста т. Калинина“ (идет ругательная выписка). При этом неизвестно почему понятие т. Калинина“ (его я знал лично и могу информировать, что т. Калинин, обладал целым рядом прекрасных качеств, но никогда социологом искусства не был) совпало с понятием „пролетария“.

Надо доказать, что идеологический подход к искусству верен, доказательство: „Только это монистическая и материалистическая позиция, заявляет он“ (т.-е. Плеханов Б. А.).

Так аргументировал протопоп Аввакум, но при чем здесь марксизм.

Примеры второго приема.

Из первого абзаца статьи: „Футуризм, как продукт разложения психологии буржуазного общества“, давно и жестоко осужден, и вряд ли надо в данное время повторять старые многочисленные возражения против его глубоко отрицательного влияния. Другое дело — „Леф“... Осужден! Разложение! Отрицательное! Кем осужден? Когда? Где? В. Полянским? А. Луначарским? Пролетариатом в лица т. Калинина? Историей, которая еще идет? Наукой, которая до сих пор не удосужилась хотя-бы немножко познакомиться с футуризмом? Буржуазной публикой травившей футуристов?

Неизвестно. Таков уж прием утверждения.

Из третьего абзаца: „Такой реализм (т.е. вроде описанной Плехановым итальянской картинки) рабочий класс признает и понимает“. Кто это Вам сказал? Где у Вас патент на подобные утверждения? Опровергните сначала тот факт, что реализм возник, как искусство торговой буржуазии XV века и расцвел, как искусство промышленной буржуазии XIX века. Разбейте сначала аргументы Гаузенштейна и других искусствоведов.

Из того же абзаца выясняется, что „реализм Татлина“ — „обезьяны ужимки“. Какой „реализм“? Почему ужимки? из чего это видно? чем „Памятник III Интернационалу“ похож на обезьяну?

Из четвертого абзаца: „Мы указываем так называемому левому фронту, что в большей части, практически он стоит на позиции „искусства для искусства“.

Кто, именно стоит? И в каких произведениях? И чем это проявилось.

Но вот еще: „Его на 9/10 никто уразуметь не в состоянии“. Никто. Так таки решительно никто! И так таки на 9/10! А „лефовские“ диспуты. А стихи Асеева, Маяковского, Третьякова, Каменского. А многочисленные кружки в Москве и провинции,

А художественная молодежь. Не в Вашем ли субъективном „ура-зумении“ источник Вашей голословности?

Самое блестящее, однако, впереди: футуристы вместе с кубистами полагают, „что разумная достоверность возможна лишь по отношению к тому образу, какой вызывается им в уме“.

Кто из футуристов так полагает? Где это высказано? По каким статьям, стихам и рассказам это видно? Известно ли Вам, что футуризм всегда боролся с идеологией? Известно ли Вам, наконец, что именно на этом вопросе футуристы столкнулись с имажинистами?

Еще цитаты по приему утверждения — отрицания:

„Во всех футуристических суждениях о динамизме, динамизма и грана нет“.

О Лавинском: „По нашему, — а мы знаем, что этого мнения держатся и все здравомыслящие, — это чепуха“.

Но рекордным шедевром является аргументация против биомеханики:

„Восхваляя био-механику Вс. Мейерхольда (кстати, чистейшая чепуха), противопоставляя...“.

О био-механике спорят врачи, режиссеры, спортсмены; производятся экспериментальные исследования; ставятся научно организованные опыты; био-механикой заинтересовались рефлексологи, — а здесь скэбочное: „чепуха“, да еще „кстати“.

Так аргументировал Сквозник-Дмухановский, у Гоголя, но не так следовало бы аргументировать марксистам.

Примеры третьего приема.

Цитируется и критикуется т. Чужак: „Искусство единый радостный процесс“. И затем: „Что тут нового и оригинального? Что тут специфически пролетарского?“.

Можно было поступить проще: взять одно только слово „Искусство“ и спросить с негодованием: „Что тут нового и проч..“

На основании побочной частной мысли строится вся полемика; остальное умалчивается и делается вывод: „Автор мыслит искусство, как психический процесс, так как радость, конечно относится к области психики, а не идеологии“.

Ответьте, В. Полянский, отчего Вы не процитировали полное определение искусства, данное т. Чужаком и гласящее, что художественное творчество есть процесс материально-идеологический. Отчего Вы замолчали это? Разве Вам не ясно, что пресловутая „радость“ для Чужака есть не сущность искусства, а эмоциональная окраска реального процесса.

Цитируется и критикуется моя заметка о городах т. Лавинского; отбрасывается начало абзаца и его конец; в результате получается, будто, по моему, проект Лавинского социально-бессмысленен, так как „буквальная реализация немыслима ни при нынешнем, ни при каком угодно состоянии техники“.

Автор умолчал маленькую вещь: я утверждал, что проект Лавинского надо рассматривать лишь как *техническую утопию, которая в настоящее время прогрессивна и потому общественно-целесообразна.*

Мало того: мне приписывается мысль, будто проект Лавинского есть „наивысший реалистический способ выражения действительности“. Вся беда, однако, в том, что я нигде ничего подобного не говорил и говорить не мог.

Еще любопытнее полемика с другой моей статьей о речетворчестве:

„Мы, марксисты, всегда думаем, что слово и язык есть продукт общественного развития. Дело обстоит, оказывается, значительно проще. В любой момент можно выдумать: „барчумба, ввгам, агирр, взюк“. Быстро, „понятно“ всем „каждому“.

Я попросил бы самым настойчивым образом указать, где сказано о „понятном“ использовании *вауми*. Я попросил бы автора *сознаться, что в статье сказано как раз обратное*, что В. Полянский допустил, нежно выражаясь, изменение излагаемых мыслей. Центром статьи была идея, что стихийное развитие языка должно смениться сознательно-планомерным и что экспериментирование „*ваумников*“ важно только в этом смысле. Почему Вы это скрыли? Как называется такое отношение к читателю?

Наконец, главный упрек „Лефу“ заключается в следующем: „твердого социологического определения там нет“.

Почему Вы не добавили, что в настоящее время марксизм вообще не имеет еще своей теории искусств, что „твердого социологического определения“ нет нигде, что Фриче, Коган, Плеханов, Луначарский, Богданов, Гаузенштейн, Переверзев, Чужак полемизирующий с Вами и др., расходятся друг с другом. Почему Вы не указали, что все же „Леф“ — единственный или почти единственный журнал, где ищутся методы марксистского искусствознания.

II. КРИТИКА.

Вышеприведенный способ полемики является одновременным результатом: 1) *предвзятой враждебности*, 2) *вкусового, оценочно-потребительного подхода к искусству*, 3) *полного нежелания серьезно отнестись к делу*, 4) *незнания того объекта, о котором идет речь.*

Что предвзятость была, видно по первому абзацу статьи, уже цитированному мною.

Теперь — о вкусовой оценке. Вместо того, чтобы отвлечься от собственных эстетических вкусов, от эмоционального подхода к разбираемому течению в искусстве и его формам, автор все время аргументирует так: „безобразие“, „мерзость“, „кривляние“ и т. д.

Для того, чтобы доказать бессмысленность футуризма, автор пишет: „Но что вместо Пушкина, Чехова, Короленко и других,

в погоне за раздачей „пощечин общественному мнению“ дают футуристы. Читаем: „Згара-амба... и т. д.“

Я был уверен, что вслед за питатой из Каменского последует ее разбор, ее хотя-бы элементарный лингво-формальный, а затем социологический анализ. Ничуть ни бывало. Автор сразу же переходит к совершенно другому вопросу, считая „мерзость“, прошумевшей благодаря Сосновскому „Згара-амбы“, самоочевидной. Автор даже не попробовал спросить, какие цели преследовал поэт написавший згара-амбу“, в чем заключался для самого поэта жизненный смысл такого творчества, *почему создатель „Стеньки-Разина“ отдал такое количество фонологическим построениям.* На все это у Полянского есть один ответ, основанный исключительно на субъективном восприятии: „кривляние“, обезьяньи ужимки“. Сознаться, что такие ответы не имеют ничего общего не только с марксизмом, но и с примитивной добросовестностью.

В. Полянский „не признает“, „не понимает“, и кончено. Но спрашивается, какова квалификация критики, которая не понимает того, о чем она пишет,— не бьет ли она по самой себе.

Я предлагаю В. Полянскому *дать ответ* следующего характера:

- 1) *Анализ приведенного отрывка,*
- 2) *Его лингвистическая характеристика,*
- 3) *Его поэтическая характеристика,*
- 4) *Его функция,*
- 5) *Его исторические корни в литературе.*

Судить о вещах может только тот, кто их понимает и знает. Однако В. Полянский отписывается голыми фразами. По поводу лефовской точки зрения на одну из задач поэзии, он пишет: „Она исходит из совершенно неверного представления, что поэзия всегда была ничем иным, как экспериментальной лабораторией речетворчества“. И добавляет: „Это они называют самым настоящим марксизмом“. Так как критикуемая формулировка принадлежит мне, то я предлагаю критику в печати доказать научным анализом, что формулировка эта — „совершенно неверная“, т. е. что поэзия лабораторией речетворчества не является. В противном случае придется констатировать наличие демагогии вместо критики.

По одному из вопросов В. Полянский решился на самостоятельную аргументировку. А именно по вопросу о противоречиях между теорией и практикой Лефа.

Приведя взгляды „Лефа“ на искусство прошлого (разрыв с традиционным эстетизмом) и критику этого искусства, данную „Лефом“, В. Полянский пробует доказать, что „Леф“ сам повторяет грехи поэтических шаблонщиков (Брюсова и др.).

Хлебникову нравится „конь“, „руно“, „Китеж“, „Марафон“.

У Пастернака — „бог“ и „звонница“.

У Чужака — „Ныне отпускаеши“ и т. д.

Во всей этой аргументировке хорошо только одно: наконец-то наши противники поняли силу формально-социологического метода и стали пользоваться последним (хотя бы и для борьбы с нами).

Но понять силу метода еще не значит понять самый метод. Дело в том что всякая форма лишь тогда социально характеризует художника, когда у него превращена в прием, т.-е. канонизирована, включена в систему, приведена многократно и связана с определенной целевой установкой. Так, например, у Третьякова есть строка „Город-жених, деревня-невеста“; строка дана сознательно, так как стихи рассчитаны на соответствующего потребителя (понятность и конкретность метафоры); для Третьякова это не канон, характерный и для других его стихов, а частное средство в данном, единственном случае. То же самое—относительно Хлебникова, который нарочито экспериментировал и над древнерусским, и над фольклором, и над индустриальным языком, и над иностранным; то же самое относительно всех „лефов“.

В. Полянский пытается, напр., дисквалифицировать в глазах читателя „новизну“ футуристов и цитирует 5 пар рифм: „молится-познакомится“, „строем-строим“, „другой-дугой“, „лень-тюлень“, „сует-полосует“. По мнению В. Полянского все это обычное старье,

Между тем, как раз хотя бы 4 последних пары очень показательны именно для „новизны“: все они словарны (рифмуются не слоги, а целые слова) и крайне редки в прежней поэзии:

Стро-е-м	д-р-угой
с-тро-и-м	д-угой
лень	сует
тю-лень	поло-сует

Первая же пара—ассонанс, т.-е. явно не „старая“ рифма.

Но допустим даже, что эти 5 пар не новы по форме.

Разве так можно доказывать. Разве честно умалчивать тысячи рифмических новообразований футуризма и, вытаскив 5 пар, кричать, будто „лефы“—не „новы“. Ответьте!

Последний пример приема утверждения:

„Мы думаем также, что „ныне отпускаешь“, правда, не совсем прекрасное, уже наступило для футуристического художника, все от него отвертывается, кроме небольшой кучки еще не изживших развивающейся, неврастенической психологии интеллигенции“.

На основании чего Вы так „думаете“? Где Ваши факты? Дайте их, изложите. Все ведь дело в том, что фактов этих у Вас нет, в то время как с каждым днем прибавляется все большее количество фактов противоположного характера: в Москве, в провинции растут кружки „Лефов“, „Лефовские“ диспуты проходят часто и успешно; с „Лефами“ заключают соглашения пролетарские писатели; в Пролеткультах усиливаются „Лефовские“ тенденции и т. д.

Как Вы в этом относитесь? С точки зрения приема умолчания?

Арватов.

ДРУГОЙ КОНЕЦ ПАЛКИ.

В статье т. Лебедева-Полянского, помещенной в журнале „Под знаменем марксизма“ имеются три слова, касающиеся меня. А именно т. Лебедев-Полянский находит плохой мою рифму „дугой — другой“. Тов. Лебедев-Полянский — литературный критик. Я очень чуток ко всякому критическому замечанию. Но искренно недоумеваю, почему полновзвучная рифма „дугой — другой“ не нравится литературному критику.

В этой же статье у самого т. Лебедева-Полянского язык столь неряшлив и неотесан, что приходится удивляться, каким образом т. Лебедев-Полянский избрал себе специальность литературного критика.

Вот несколько примеров того загадочного в гораздо большей степени, чем всякая „заумь“ языка, на котором изъясняется литературный критик т. Лебедев-Полянский.

... „Лэф... не может принять старой школы потому, что Фет, по статистическим подсчетам О. Брига или кого-то другого, в своих стихах вместо лошади употребляет конь“... (стр. 197)!

Спрашивается, что хотел сказать и что сказал столь странным оборотом т. Лебедев-Полянский?

... И находятся „цыники“ в членораздельной речи, в животном крике, в Мейерхольдовском судне и генеральской Европе видят левое течение в искусстве“. (198.)

находятся... видят — членораздельно?

„Плеханов тоже был реалистом и очень последовательным, хотя и не ультра“ (199.)

Не ультра последовательным или не ультра реалистом? Грамматически как будто бы первое.

„Исходя из основных положений марксизма, он (Плеханов) принял искусство как идеологию, которая изображает в себе свойства общественной психики“ (203.)

Идеология... изображает в себе свойства — чем не заумь?

... если это не универсальные истины, то очень и очень устойчивые понятия, которые давно и долго будут владеть человечеством“.

„давно — будут владеть“ — ну куда же Алеше Крученых до такой непосредственности!?

„Когда мы ворочаем его (Лефа) издания“ (206.)

Неужели т. Лебедеву-Полянскому приходится в экспедиции работать? Или это он только так языком „ворочает“ издания? Непонятно.

Эти примеры странного критического стиля можно было бы множить до бесконечности. И заключительным аккордом к ним является весь последний абзац в 21 строку, буквально загроможденный косноязычием самого беспомощного вида. Здесь бессмертная отныне lamentация о том, что „проявление художественного творчества должно быть введено в художественный идеал. Заполняйте его каким угодно материалом — „поисняет“ т. Лебедев-Полянский — но это (!) должно быть строго и тесно связано с идеалом под бдительным контролем сознания“ (209.)

Что такое „сознательный идеал“, мы так и не догадались. Очевидно, что-то вроде полотняного трамвая. Впрочем, если возвратиться на страницу раньше, можно встретиться с некоторыми определениями очевидно этого „священного идеала“:

„реакция против разорванного сознания футуристов — это законная и давножданная, здоровая реакция. Мы ее приветствуем“.

Признаюсь. Каюсь. Мое сознание разорвано в клочки после чтения статьи т. Лебедева-Полянского. Не буду больше. Вступлю на путь здоровой реакции и по совету т. Лебедева-Полянского постараюсь быть „реалистом и очень последовательным, хотя и не ультра“.

Критическая оглобля.

„На посту“. Еженедельный литер.-критич. журнал под редакцией Б. Волина, Г. Лелевича и С. Родова. № 1 июнь 1928 г. н-во „Новая Москва“.

Хорошо, когда на посту стоит сознательный милиционер. Честный, любезный, непьющий. Дана ему инструкция, дана палочка в руки: поднимай ее — все движение остановится. Стой на посту, наблюдай за порядком, следи чтобы заторов не происходило. Но еще одно незаменимое качество должен он вырабатывать в себе. Качество это — хладнокровие.

Если милиционер этого качества лишен и взамен его обладает самолюбием, тогда беда и проходим и проезжим. Мало ли что может прийти ему в голову. Возбудится он магической силой своей палочки — и остановит движение суток этак на трое. Да и самую палочку — посчитав ее размеры не подходящими для сей значительной роли — возьмет да и заменит вдруг оглоблей, отломанной у мимоехавшего извозчика. И, подняв ее перстом указующим, продержит сказанный срок, а потом не выдержав ее же тяжести опарашит ничего не подозревающего, спешащего по делам прохожего. И главное — уверен будет, что его пост — самый образцовый, что только завистники и недоброжелатели могут усмотреть в его поведении некоторое несоответствие задания с выполнением.

В образе именно такого „мирового дирижера“ выступают т. т. критики в журнале „На посту“, искренне недовольные черезчур быстрым движением в литературе вообще, а по левой ее стороне в особенности.

Судя по № 1, именно такова тенденция их „поста“, при чем именно в левую сторону обращен их предваряющий жест. Нельзя же считать дощипывание перьев с Пильняка борьбой в идеологическом плане с усиленной шмыготней справа. Во-первых, с легкой руки Н. Асеева, насколько помнится, первого обратившего внимание на печальное увлечение прозаической рванью пильняковщины, ее достаточно разъяснили, как фальсификацию „бытоведения“, а во-вторых, — какая же у Пильняка идеология. Бабологии у него сколько угодно, — этим и живет человек, но не будет же редакция „На посту“ сражаться идеологически со всеми вечерними феями с Петровки и Тверского. Итак это поднявшее лапку у забора существо нельзя почитать за „правое движение“. Тоже и велосипедиста Никитина, за серьезного нарушителя порядка почитать не приходится. А ведь помимо этого двух — на правой стороне как будто с „поста“ никакого беспорядка и не видно.

Зато левой стороне посвящена большая половина оглобли широким жестом приподнятой, умилившимся полной возможностью „огошить“, бравым инвалидом. И естественно, что хрястнула она на голове у левого фронта смачно, со вкусом, аж искры посыпались

на радость всей ходасевической мушкетерской лапки на лбу у дремлющего в летней истоме Госиздата.

Впечатление получается столько своеобразное, что приходится сомневаться в сознательности милиционера и предположить не всунута ли ему в руки это вместо жезла оглобля каким то веселым дядей, любящим подшутить — в порядке инструкций. Садани мол в эту сторону, а по другой тогда само по себе образуется. Похоже действительно на это. Лефом, Лефа, Лефу, о Лефе — бесконечно склонны долбить в одно место на посту стоящие. Уже не против „Лефа“ ли и весь „пост“ сооружен. Ибо похвалить Д. Бедного т. Сосновский мог бы и в Правде, а вопли о том что „наш журнал партийная линия“ или „У нас нет художественной ориентации“ при всей их редкой искренности — ведь это еще не „пост“, если его не понимать как боязнь „оскоромиться“ неположеной футуристической пиццей. Однако, может-быть, мы „Лефы“ действительно вопиющее социальное зло, против которого следует выдвигать посты, делать вылазки, устраивать подкопы. Ведь иначе не понять и „лобовую атаку“ С. Родова („Как Леф в поход собрался“) и его же обходное движение против Асеева („А король то гол“), и дымовую завесу Лелевича, сквозь которую он нехотя и медля выставляет кукиш в кармане В. Маяковскому. И наконец кавалерийские налеты Волина на Брика в „Клеветниках“, и опять-таки Лелевича на Маяковского. Все это простой случайностью объяснить нельзя; редакторское положение названных т. т. указывает на их тенденцию огреть оглоблей именно „Леф“, да так чтобы в ухах у него зазвенело, чтобы и не думал больше своей стороной двигаться.

Взвесим однако тяжесть этой оглобли, посмотрим, заслужен ли нами описанный ею угрожающий взмах, пощупаем величину мишени на собственном затылке и призадумаемся: может быть и по делом попало. Или так по пословице: „а ты кума не подвертывайся“:

В редакционном обращении журнала сказано:

„Самый непростительный разнбой, самая нелепая неразбериха господствует в наших собственных рядах по вопросам литературы“.

Это смелое и откровенное признание, казалось-бы говорит за удвоенную внимательность редакции к „нашим собственным рядам“, и в первую очередь за выправление этого досадного вывиха в единой идеологической линии. Классовая оценка — вот что логически следует из вышеприведенной цитаты. Хотя бы самая узко-классовая, самая пристрастно-классовая, но — диалектически развитая, оформленная, без интеллигентски журналистского подсиживания, ухмылочек, кивков, кривых усмешечек и унылых как заржавевшие гвозди потуг на остроумие вольтижирующего на сковороде „карася — любителя истины“. И хоть бы единый раз собственная мысль, соображение, вывод — без ссылки на жития иже во святых отец наших Плеканова и Чернышевского. Ведь не плохи они цитаты эти, но нельзя же только одними цитатами мыслить. Сплошной прописью же не проживешь. Ведь т. Троцкий за всех вас „коллективным“ мышлением

не может же отдуваться. Да и его цитаты вы плохо запоминаете. Он скажет „побольше теории“ — вы на другой день заскулите „довольно теории“! Он напишет о борьбе с трафаретом в газете — вы обрушитесь на Винокура за то, что тот осмелился говорить о бессилии и эмоциональной обесцененности такого трафарета. Одним словом, разноречивой остается разноречивой, а средство против него вы видите в полном сокрушении всякого „формального метода“. Нет, пусть этот метод будет! Повторяем — узко ли классовый, столь же узко — ли лингвистический — это лучше чем ничего, чем озлобленное блуждание в цитатах, чтение по складам прописей без малейшего желания применить их истины к делу.

Но переходим к печальному подтверждению наших вовсе неведомых и без всякого удовольствия полученных впечатлений. Вот т. Родов с высоты своего мощно пролетарского голоса громит Лефа. Припомнилось ему песня о Мальбруге по поводу Лефа — собрался „дескать, как тот“. Песня эта, как известно, не новая и припомнить ее не трудно. Песня эта поется т. Родовым на мотив, который и шарманке хрипеть стыдно:

„Футуризм... представляет собою продукт окончательного разложения, гниения буржуазного строя, его империалистической (1 ?) стадии, а следовательно (хорошая диалектика!) является для всех империалистических стран буржуазным движением в искусство“.

Слова песни до того навязли, что расположить их в скольконибудь логической последовательности трудно и мы понимаем т. Родова покровившего их как попало — лишь бы „гниение“ и „разложение“ выпирали, а о дальнейшей их связи просто поленившегося позаботиться. Что же однако значит вся эта для Лефа „убийственная“ филиппика. „Является типичным... для всех империалистических стран“. Ну, а Р. С. Ф. С. Р. разве империалистична? А если нет, то для нее футуризм не должен быть типичным. Ведь так. А если он для нее не „типичен“, то о чем волнуетесь вы т. Родов? Ведь „продукт же окончательного разложения“? Чего же его опасаться? Но вот дальше поясняет т. Родов причину своего недоброжелательства.

„Однородна ли база футуризма в Италии и фашизма — или нет. Связаны ли в Италии футуризм и фашизм одной программой, одним планом действий или нет. |

А если однородны, и если связаны, а этого М. Левидов отрицать не станет, то мне нужно открыто признать, и с футуризмом... должно бороться самым беспощадным образом“.

И борется. Точно также как наверное в Италии фашистский журналист в свою очередь, тем же логическим путем дойдя до связи футуризма с коммунизмом, жарит в хвост и в гриву „проклятых варваров, посягнувших на великое прошлое Италии и прикидывающих... для разложения и гниения среди здоровых элементов граждан Рима“.

И тоже борется. Климаты разные, а барометр все тот же. И барометр этот называется оглобля. Дальше т. Родов уже совсем заговаривается. По его словам.

„Вся беда футуристов в том, что они не футуристы, что в С. С. С. Р. нет футуризма“.

Чья же это беда т. Родов? И если мы вам на слово поверим, то как же разрешить и понять ранее заявленную беспощадную борьбу. На кого же вы оглобелку выстругали. С „кстати“ воюете. Но ведь это уже самая доподлинная метафизика!

Уже этих фраз было бы достаточно, чтобы представить всю несурязицу, которой т. Родов пытается замаскировать свое полное нежелание выбраться из „неразберихи“ на открытое место методологического спора. Историческое „забрызгивание слюной вражеских глаз, с тем чтобы свести во что бы ни стало спор к легкому и знакомому рефрену о „яде и разложении“— вот неблагодарная цель т. Родова. Но это неупорядочение „нелепой неразберихи“, а продолжение ее. И не зачем было для этого вставать „на пост“. На бесформенность позиции никакая инструкция не влияет.

Не лучше способы „беспощадной борьбы“ у т. Родова, когда он от теоретической дискуссии переходит к критическим скорпионам по конкретному поводу. В статье о книге Н. Асеева „Избрань“, носящей снова „оригинально“ ассоциируемое заглавие „А король-то гол“, ему снова приходится взбираться на самые высокие ходули, чтобы поплевать через левое плечо в сторону зловредного, „разлагающегося“ футуриста и пообещать ему в случае строгой диеты некоторую возможность на признание его Родовым. Любопытно это пристрастие редакции „На посту“ к чужим приемам не только полемики и практики искусства, но и метода критического анализа. Ведь казалось бы „формальный метод“— это же признак все того же „разложения и гниения“, которое по мнению „постников“ грозит лишением вечного блаженства синтеза. А нет, оказывается у т. Родова в руках формальный метод расцветает ровой, с очень острыми, по мнению критика, для „врага“ шипами. Именно в отношении формы, говорит он, стихи Асеева в громадном большинстве совершенно беспомощны“.

И подтверждает это свое мнение полным неудовольствием и на счет рифмы (составные — плохи) и на счет „инверсий“ и на счет синтаксиса...

Но чем же прогневал так т. Асеев т. Родова до того, что последнему опять Тредьяковским икнулось. Иных определений т. Родов „не находит кроме как созвучья Асеева — жалки до смешного“; „предел нелепостей и искусственности (Асеевым) уже превзойден, „самый неприятный шаблон“ и т. п. А тем и прогневил, что нужно т. Родову доказать, что „произведения футуристов беспомощны и трафаретны в формальном отношении“. Вот уж поистине“.

„Спасибо тебе синему кувшину,
„Что рассеял ты тоску мою ричину“.

...Но достаточно „диалектики“ т. Родова! Она вся целиком в сбывчивом и историческом „сам дурак!“ И считаться с ней по серьезному при самом добром и благожелательном отношении к т. Родову невозможно.

Вот другой т. редактор — Б. Волин, — разделяет под орех другого левовца О. Брика. И снова „диалектические“ предпосылки из хорошего соснового материала. Вот на выборку определения „строго марксистской“ критики: „невероятная пошлость“, „ограниченность и тупоумие“, „базис Милюковско-Черновских надежд“.

В чем же дело? В том ли, что Б. Волин обиделся за простоту Бриковских приемов: к святому святых подошел человек без постного лица и ханжеского смирения. Написал повесть о жизни, так, как воспринимается она сотнями рядовых партийцев, немножко схематично — этого требовало задание: краткости и динамики, — немножко вульгаризуя стиль — этого опять требовало задание — простоты и занимательности чтения. Но ведь Брик же и не претендовал на новую Анну Каренину!.. Он пытался вывести прозу из русла той половой неврастении и символического быта, которым эта проза заполнена. Т. Волин не пожелал этого увидеть как критик, он с размаху оглоблей саданул автора, радуясь очевидно своей удали.

Итак „На Посту“ недвусмысленно обнаружил тенденцию к нападению исключительно на левый фронт. Мы, весьма гордясь этим вниманием, все же советуем т. т. редакторам журнала повернуть свою волшебную палочку и в иную сторону, туда где движутся „графские“ рыдваны с перевозимой из заграницы старо-дворянской рухлядью быта, сменовеховства, психологизма и грозящие въехать триумфаторами на очищенные вашими заботливыми руками от левовских надоедливых мотоциклеток мостовые.

Голкор.

Лев преодолевающий слово и слова преодолевающие Лев.

Искусство — деятельность, организующая эмоцию, т.-е. именно ту сторону нашей психики, которая находится в прямом взаимодействии с бытом. Сейчас в условиях нэпа, когда старый быт оживает в силу экономических причин, становится крайне важной для нас борьба с ним на идеологическом фронте. Сама жизнь ставит перед нами вопрос об искусстве.

К этому сложному вопросу наша партия должна подойти серьезно, она должна решать его не так, как до сих пор, не мимоходом, между делом, а именно как жизненное, очень нужное для нас сейчас и требующее самого внимательного, разностороннего и углубленного изучения дело. Старое, хотя и очень боевое, но для нашего времени совсем не революционное „тяп да ляп“ — нам пора

оставить. Дилетантско-журналистские налеты на этом новом фронте ничего, кроме вреда, нам принести не могут.

К сожалению, далеко не все из нас это сознают. Об экономике, о финансах, о сельском хозяйстве у нас теперь пишет только тот, кто занимается экономикой, финансами, сельским хозяйством. Мы хорошо понимаем, что к этим вопросам с одного лихого кавалерийского наскока подойти нельзя. Но на фронте искусства у нас до сих пор еще практикуются сногсшибательные кавалерийские рейды.

Такой рейд был недавно предпринят т. Сосновским в тыл Лефа (на „згара-амбу“ и прочее).

С первых же строк своей статьи (см. № 113 „Правды“) т. Сосновский расписывается в своей первобытной наивности по части искусства.

В 1914 г. поэт Маяковский пишет поэму — праобраз грядущей революции — „Облако в штанах“; в 1916 г. он бросает в буржуазию другую разрывную бомбу — „Войну и мир“. Но где же т. Сосновскому заметить слона..., то-бишь, какие-то там поэмы! И т. Сосновский не заметил у Маяковского ничего, кроме желтой кофты. Он остался в полной уверенности, что футуристы отличаются от других поэтов покроем и цветом костюма. И эту твердую уверенность сохранил т. Сосновский вплоть до лета 1923 г., когда ему на глаза попался футуристический „Леф“. К желтой кофте прибавилась „згара-амба“. И это все, что узнал о футуризме т. Сосновский за 10 лет.

Но если 10 лет тому назад такая простота была еще понятна, то теперь, когда т. Сосновский спрашивает Маяковского —

— „Ба, ты косой, пожаловал отколе?“

Тебя никто на ловле не видал“, —

То сам т. Сосновский похож не на косоного, а на слепого.

Тов. Сосновский к искусству предъявляет требование **общей элементарной понятности для масс**. Интересно знать, пробовал ли т. Сосновский дать массовику рабочему „Капитал“ — Маркса, „Анти-Дюринг“ — Энгельса или „Эмпириокритицизм и эмпириомонизм“ — Ленина? И если пробовал, что из этого получалось? Удовлетворяют ли эти книги требованию общей элементарной понятности для масс? Было бы очень плохо для революции, если бы Маркс и Энгельс и Ленин говорили только то, что **в данный момент понятно** рабочим массам. Было бы очень вредно для науки, если бы она стала равняться по самым отсталым „ничего не понимающим“. И не то же ли самое будет и с искусством, если оно станет ждать, когда т. Сосновский и другие подобные ему займутся им не мимоходом, не по пути из главкоровы в главкалошу, а более внимательно и серьезно?

Требовать от искусства общей понятности — это все равно, что сказать: в каждом доме лестница должна быть только в одну ступеньку. Ну, а если в доме несколько этажей? Тогда как? Тогда — долгой многоэтажные дома и да здравствует всеобщие равные избушки на курьих ножках?! Напрасно т. Сосновский не убоялся учредилковского лозунга. Этот лозунг его подвел.

Тов. Сосновский издевается над стихотворением Каменского „Жонглер“. Но это происходит именно потому, что для него искусство — всеобщая равная каша. Он требует от поэта: „разжуй и в рот положи“. О том, что искусство — работа не только для творящего, но и для воспринимающего, он, повидимому, никогда и не думал. И именно потому, что искусство воспринимает он помещански **пассивно**, непонятно ему стихотворение Каменского, выражающее вполне определенную **активную** эмоцию — радость от овладения звуком, от преодоления материала, радость, которая хорошо знакома всякому рабочему, преодолевающему материал в работе и всякому ребенку, преодолевающему материал в игре (а не эстетствующим баричам — им-то как раз она и не знакома). Поэт, как жонглер, бросает слова — звуковые образы, слова — которые как сверкающие металлические диски мелькают перед вашими глазами:

— „Брось-л эх
Дай диск“...

В ритме стиха поэт мастерски передает движение рук жонглера и перебои в этом движении. И даже в это криминальное „чиндрах-там-дзз“, в которое не верит т. Сосновский, мы верим, потому что слышим явственно в нем металлический удар и звон сталкивающихся в воздухе блестящих слов-дисков.

Вываченные из целого стихотворения (как это делает т. Сосновский), взятые каждое в отдельности, эти слова (точно также, как и общеизвестные в простонародном языке заумные слова — ой-лю-ли, дербань-дербень, чики-чики-чикалочки и т. д.) непонятны, но все вместе они дают ощущение солнечной радости человека, творящего слово-звук и упоенного переливной игрой этих звуков; все вместе они имеют вполне определенный смысл: это — победа над материалом, преодоление инертной формы, это революционная, потому что дерзко пределевающая инерцию, власть над словом, это сила, ловкость, кипучая энергия жизни, выливающаяся по-детски в словесную игру.

Что же тут непонятного?

Правда, это непонятно для тех, кто смотрит на искусство с высоты первой ступеньки, кто сидит сам и хочет, чтобы и рабочий сидел век в курьей избушке, но мы думаем, что задача коммуниста — совсем не в этом, а как раз наоборот.

Для т. Сосновского искусство — нечто вроде уединенного острова, защищенного высокими горами (Пушкин, Достоевский, Толстой и пр.) от всяких революций. Но ведь мы все, как марксисты, знаем, что классовому обществу присуще и классовое искусство, и никто из нас, за исключением не сведших концов с концами, не станет теперь серьезно утверждать, что либерально-дворянская муза Пушкина («Птичка божия не знает ни заботы, ни труда»), бесовщина и Карамазовщина Достоевского и с жиру христианствующая и непрогивленствующая Толстовщина — хорошая духовная пища для рабочего класса. Тов. Сосновский не хочет сбрасывать Пушкина, Достоевского и Толстого с парохода современности. Но

революция не спросила т. Сосновского и сделала то самое, что раньше сделали футуристы. Почему же т. Сосновский сердится на футуристов, а не на революцию?

Тов. Сосновский для того, чтобы политически ошельмовать футуризм, „вгрызается в бок“ самым маленьким из футуристов и гоняется за ними по Тифлисам и Константинополям, а своих, под боком сидящих в Москве, не примечает. Эта «гоньба за одним» — совсем не наш, не коммунистический прием. Она напоминает скорее то обывательское „цуканье“ коммунистов, которое мы с т. Сосновским в свое время пережили.

Нет, т. Сосновский, нельзя с одного, даже очень лихого, налета разгромить такое сложное явление нашего культурного сегодня, как футуризм. В идеологии, как в экономике, нам пора оставить заплетные методы. Для всякого коммуниста, который этого не понимает, заранее уготована обывательская дужа.

И в самом деле, что, как не мелкая обывательщина — это поддавливание на словах, которым так усердно занимается т. Сосновский в своем фельетоне? Вот например, с каких это пор тот, кто ловок и хват в революционной работе, карается по ст. «Уголовного Уложения». А между тем, т. Сосновский имеет самое определенное намерение посадить таких людей рядом с взяточниками из ЦЖО и Госторга на скамью подсудимых. Но если ловкость и хватовство вообще такое плохое дело, то и ловкое и хватское поддавливание на словах, имеющих явно не тот смысл, который придает ему т. Сосновский, не следует ли тоже подвести под статью «Уголовного Уложения»?

Тов. Сосновский сам хороший не только жонглер, но и боксер словами. Он „заезжает“ словом прямо под микитки: он пределекает словом Леф. Где же угнаться за ним преодолевающему слово Лефу — Каменскому!

Для т. Сосновского „священны“ слова: народы, свободы, пламя, знамя и красный. Он даже прикиривает на тов. Маяковского, без должного благоговения обращающегося с этими словами: — „Будьте поосторожнее, Леф Маяковский!“ Нет, будьте поосторожнее, коммунист Сосновский! С каких это пор пролетарское слово класс вы променяли на буржуазное слово народ, и большевистское слово диктатура на учредилковское свобода? А знамя священо и тогда, когда оно белогвардейское? Будьте поосторожнее, не пишите того, чего вы сами не думаете. Я не верю в то, что вы так думаете, как вы не верите в „чин-драх“.

Это во-первых. А во-вторых, не кажется ли вам, что даже такое хорошее слово как „красный“, может быть опошлено, если его приткнуть например к слову „трактир“? Как же ему не быть опошленным, если его тычет куда ни попало (в том числе и к преподшлейшим, еще учредилковой прошарманенным народам и свободам) торгующая с собой (по-настоящему торгующая) „птичка бо-жля“ — псевдо-революционная классическая и символическая спец-литература.

Существует всем нам известный элементарный психо-физиологический закон: если повторять над вашим ухом много раз точь в точь одну и ту же фразу, то она теряет для вас свое содержание, обесцвечивается, перестает восприниматься вашим сознанием. И ни одно человеческое слово, ни одна фраза, хотя бы она означала такую прекрасную вещь, как международная солидарность рабочего класса, не гарантированы от действия этого закона. Но тов. Сосновский твердо уверен, что для революционных слов этот закон не писан. Это делает, конечно, честь революционному пылу т. Сосновского, но... всякий коммунист, имеющий отношение к литературе, знает, как много общих мест, трафаретных слов и фраз в наших статьях, резолюциях и лозунгах. Мы всегда смотрели на это, как на недостаток, как на нашу слабость, и боролись с трафаретом по мере сил.

Засилие трафарета в нашей литературе можно оправдать недостатком времени, революционной суеткой, но забронировать трафарет, как нечто священное и неприкосновенное, превратить его в коммунистическую икону — до этого можно додуматься только доехав до конца, от коммунизма к обывательщине в искусстве.

Дальше ехать некуда.

Эта статья была уже написана, когда на страницах „Известий“ появился новый кавалерист, — тов. Альфред. О нем — несколько слов.

Простота т. Альфреда еще откровеннее. Т. Альфред громит „Леф“ выписками из своего гимназического сочинения, написанного 30 лет тому назад на заданную ему учителем тему: „Великие поэты являются после великих событий“.

Тов. Альфред хорошо усвоил эту пропыленную „истину“ и теперь убедительно просит великих поэтов подождать родиться: „еще рано“. Кроме этого откровения, в статье тов. Альфреда имеется еще несколько таких открытий, как напр.: великие поэты рождаются очень редко; каждый поэт должен быть мастером своего дела; в каждом поэте должна быть искра божия, иначе он не поэт, а сапожник; он (не сапожник, а т. Альфред) не можем представить себе коллективного творчества (охотно верим); футуризм существовал еще в 80—90-х годах прошлого столетия (вот спасибо, а мы думали...); тов. Чужак написал в „Лефе“ рассказ (а мы думали, что его написал Брик).

Кончается это сочинение, как и подобает гимназическим сочинениям — славословием Пушкину.

Тов. Альфред признается, что даже машинистка, переписывавшая его статью, нашла в ней сплошную контр-революцию. Машинистка, конечно сильно преувеличила, но тем не менее...

„Жмаю руку машинистке“.

Мораль отсюда такая:

Товарищи! прежде чем писать, познакомьтесь с тем, о чем вы пишете.

Н. Горлов.

Перепутанные строки.

Семинарий для начинающих по вопросам житейской практики футуризма.

Вы, должно быть, заметили, что у нашей партии с футуризмом довольно странные отношения. И если вы заметили, то наверняка уж призадумались над „пишкой“, что „под самым носом у алжирского бей“. Впрочем, алжирский бей здесь не причем, да и не сдан ли он в архив революции, но шипек действительно кто-то футуристам наставил и в количестве очень изрядном.

В чем дело? Вы строите гримасы недовольства? Вы глазете по сторонам? Ах, да! Простите, пожалуйста. Я совершенно забыл... 284.069 — занесено на счет принадлежности к футуризму.

Отступления.

1. В одном губернском городе честнейший и преданнейший член партии тов. А. забаллотирован при выборах на том лишь основании, что он „человек не серьезный — футуризмом занимается“.

2. А где-то на безголосой окраине, или в Пошехонском уезде, совершился факт изгнания тов. В. за „дезорганизацию партии, выразившуюся в пропаганде футуристических идей“.

3. Здесь у нас вызвали тов. С. и убеждали — „пока еще не поздно — бросить

футуро

кубо

родченские

бредни“.

Вывод: $A + B + C$ равняется партийному многочлену.

Неутешительно и, пожалуй, неубедительно.

Поэтому нужно продолжить исследование дальше.

Голый факт.

Вопрос о левом фронте искусства ни разу широко не дебатировался, и в программе нет ни одного пункта с изложением точки зрения партии на искусство.

Следовательно, взгляд наш на эту самую зыбкую часть идеологической надстройки не кристаллизовался. Партия, верная себе и здесь, зорко всматривается, погруженная в стадию суммирования опыта. И только некие бездарные самоуверенные бюрократы упрямо гнут свою линию. И никто в толк не возьмет — зачем это? Кому нужно их равнение на мещанина?

Д а ж е

лучший друг молодежи, всегда смелый и новый в мыслях, немало мрачный и внутри-огненный Степанов-Скворцов сразил всего

Мейерхольда за какого-то „рогоносика“. Подставил огромную шишку огнедышащему левфронтовцу, чье имя славили целые отряды красноармейцев и рабочей молодежи в итоговом представлении на подмостках Большого театра.

Стало-быть, держи правее!

Счастье ваше, что неудержимо прет расплавленная лава из вулканических недр, потрясенных октябрём.

А вы помните?

Словами величайшего такта обмолвился Владимир Ильич про футуризм:

Я не поклонник Маяковского, хотя признаю себя в этой области не компетентным, но мне понравились его стихи.

Речь шла о „прозаседавшихся“.

Видели ль вы когда-нибудь бóльшую скромность: уж кто-кто, а он имел безусловное право дать прямую безговорочную оценку. Ведь, он же буквально в компетенции всего на свете. Мимо него никогда ничто не проходит. Это какая-то необыкновенная губка, впитывающая в себя с жадностью всю „мировую влагу“.

И все-таки оговорился.

Да, как не во всем мы бываем похожи на своих вождей.

Все-таки запомните эти прекрасные слова, вы, всезнайки, „гнущие линию“. Распейте золотом и обрамьте их.

И поставьте к себе на письменный стол.

Выдержки из марксистской социологии искусства.

Первая в защиту формы футуризма:

„Если писатель вместо образов оперирует логическими доводами или если образы выдумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести и театральные пьесы“.

Плеханов. „Искусство“, изд. Новая Москва, 1922, стр. 146.

Вторая, оглушительная:

„Нынешние новаторы в искусстве не удовлетворяются тем, что было создано их предшественниками. В этом ровно нет ничего плохого. Напротив: стремления к новому очень часто бывают источником прогресса. **Плеханов,** там же, 185.

На минуту применим метод сравнения.

Реалисты — где они? Там, где Бунин, где злобствующая дворянская реакция бешено апплодирует прославленным художественникам за „Иванова“, за „Дядю Ваню“, за „Трех сестер“ — за весь позор нашей предреволюционной расслабленной интеллигенции.

Это, может быть, из них „одна и грустна“ в качестве археологической достопримечательности периодически маячит на страницах „Красной Нивы“ Баркова, о которой все думали, что она уже умерла.

Символисты? Все они в общем Белые, хотя и не все Андреи. Вы, конечно, ткнете в Брюсова и (доброй памяти) в Блока. Жидко.

Кроме того, за Брюсова спасибо. Прочтите Леф № 1 статью Арватова о нем — ей богу, умри Денис, а лучше не скажешь! А о Блоке — *de mortuus aut bene aut nihil*. Ну, еще кого же? Акменстов разве — да не стоит. Городецкий обидится: ведь, единственный сынок у акмеизма, да и тот, выражаясь модно, на ущербе. Да еще на каком — совсем не различишь.

Только гордой, смелой, резкой поступью

идут с первых же дней октября с нами футуристы. Мы говорим, конечно, о наиболее даровитой и вожденческой части российского футуризма.

На разных полюсах, в разной обстановке они одним биением бились с революционной современностью. Маяковский, дальневосточники, В. Каменский, даже заумный Хлебников, не живший никогда в контакте ни с какой современностью, — все они в лагере пролетарской революции с начала и до конца

без перебежек

без подлостей

честно и открыто

режут о стране солнцeveющей 150.000.000 глоткой революции.

И, вместо нежной и томной слезоточивой лирики, где обязательно „любовь и кровь“, „розы и грезы“, от которых еще нестерпимо тошнило Пушкина —

— „стальным соловьем“ свистут нашинские бодрящие соловьи-разбойники в мрачных дебрях войной обеспокоенного производства.

И день ото дня множатся голоса их вместе с строителями новой жизни.

Вы спрашивали — а Северянин? За вульгарность, конечно, извините, но при чем здесь минеральные воды? Кто вам сказал, что Северянин — футурист? Вычеркните его навсегда из вашей памяти, как поэта вообще и, в частности, футуриста. Над его именем, если оно еще где-нибудь сохранилось, давно уже красуется надпись — „фигляр и дамский усладитель“. Пролетарская революция же в конец уничтожила этого пустозвонного керенского от поэзии.

С п р а в к а.

Большая аудитория Политехнического музея никогда не вмещает всех желающих послушать Маяковского.

А вы знаете, из кого всегда состоит эта аудитория — извольте: вхутемасовцы, мейерхольдовцы, рабфаковцы, свердловцы, восточники и просто рабочие, красноармейцы и коммунисты. Не буду голословным и продемонстрирую факты:

Маяковский производит чистку поэтов. Под оглушительный рокот одобрения „третьего сословия“ летят на смарку „общепризнанные“ и „академики“ — бальмонты, брясовы, ахматовы, — весь заплесневевший российский Парнас. И под тот же гул восторга поверяют и зачислят в поэты истинно-революционных мастеров слов — Асеева, Крученых, Каменского и других, у которых каждая закорючка пера, — блестящий электромагнитный искровой разряд. И лишь жалобными голосками попискивают свои протесты случайно забредшие сюда литературные недотыкомки-белогвардейцы, которые все еще пыжуются отстоять свой старый литературный строй во главе с абсолютным монархом А. С. Пушкиным.

Итак А + В + С + Степанов-Скворцов

Вхут. + рабф. + красноарм.

Чему равняется, не знаю — мы проходили только до одночленов. И вообще это, по моему, из высшей математики (вскольз — всегда так отвечают своим ученикам репетиторы, когда не могут решить задачи).

Несомненно только одно, что удельный вес числителя значительно меньше массы знаменателя. Литературные попутчики революции здесь становятся революционной массой

Почти выписка из приказа:

Маяковский работает в руководящем органе печати в ЦК РКП (пресбюро).

Однако, Пильняку, пожамши ручку, давно дали возможность фактически издательствовать, несмотря на то, что всем как будто не понравилось, что у Пильняка „революция половыми органами пахнет“.

А вот Маяковскому, несмотря на то, что очель даже понравился, упорно все-таки не разрешали левофронтовать и только теперь „сподобился“.

Еще одно интересно.

Почтенные академики и целомудренные хранители святого искусства никогда не пустят на свои страницы футуриста, хотя бы он и заливался „стальным соловьем“. И в то же время — приют священный находят там талантливейшие идеологи православной червонной Руси — Максимилианы Волошины, и в то же время они не стесняются заниматься в своих девственно-чистых журналах производством отвратительнейшего позорнейшего шоколада.

В чем же дело?

А дело вот в чем. Когда однажды Гегелю указали на противоречие историческим фактам его диалектических выводов, он изрек

знаменитое: там хуже для фактов. Вот, мне и кажется, что **некоторые** так и не перевернули до сих пор с головы на ноги гегелевской диалектики, и они тоже, когда им указывают на противоречащие их взглядам факты, убежденно повторяют: — тем хуже для фактов, тем хуже для фактов, тем хуже для фактов.

Н е д а в н е е .

В дни, когда взвыл британский меморандум и наши глаза сверкали гневом и жутью, это новый общественный, если хотите, футуризм рука об руку с красной общественностью со статуи Свободы „разворачивал в марше“ революции искусства дефилирующие колонны российского пролетариата.

В комнате трое. Я спорю с ответственным партработником о Маяковском. Главный его аргумент — „непонятен массам“. Прочли о голоде — говорит: понятно, но... крик беспомощности, не больше. Вступился яростно рабфаковец и начал тоже грызть Маяковского, главным образом, за то, что „ерундовскую поэму о солнце написал в такую тяжелую годину“. Прочел „о дряни“, — на лице первого блаженная улыбка: „вот это ловко“. А рабфаковец каким-то образом с книжкой очутился за столом и старательно втихомолку вписывал к себе в блок-нот прочитанные стихи.

Больше ничего.

Клуб Сталина. Народищу тьма. Докладчик чистит на все корки Маяковского. Без всякой аргументации — так, просто, как все (ставил в вину даже то, что „денег много загребает“).

Не вытерпела аудитория, в большинстве красноармейцы, пролетарские поэты и коммунисты-работники из ЦК. Шумно протестовала. Тогда выступил пролетарский писатель Ляшко и сказал:

— Товарищи, будем дисциплинированными даже и при такой пошлости, какую приходится слышать от докладчика.

И еще выступил приехавший из провинции рабочий и сказал попросту, что Маяковского знают и понимают даже они, провинциалы, и поэтому ему чрезвычайно странно в Москве слушать такие доклады.

Эта несуразность была, между прочим, отмечена в пожеланиях культурному клубу Сталина.

Больше тоже ничего.

С т ы д н о

все-таки, что у нас целые книги выпускают о „белых“, ахматовых и т. п. отставных генеральчиках от литературы. А вот о футуристах молчат, хотя о них должны быть написаны целые горы литературы. Издатели упорствуют, неудобно, говорят, как-то, не в почете.

И лишь изредка какой-нибудь молодой критик поощрительно похлопает по плечу Маяковского: ничего, дескать, пиши, у тебя выходит...

Литературный и общественный футуризм предвоенной эпохи были синонимами. Социологически, общественный футуризм имел свою почву и свое оправдание, как малосознанный протест против затхлой обывательщины, „классической“ косности и социального удушья. Желтая Кофта была нужна. Дыр, бул, шыр — был прямо-таки необходим. Слишком невыносимо было атмосферное давление. И вполне понятно, что правящие сферы сильно косились тогда на футуристов, а иногда и прямо преследовали их.

От косности, обывательщины и социального удушья общество ныне расковано. Тому общественному футуризму места ныне нет.

Верный закону диалектических процессов, старый футуризм умер, породив из себя новый революционный литературный футуризм — который всегда

буен

стремителен

ищущ

как комсомолцы

и пролетарски осмыслен как

величайший октябрь.

А почему же теперь косятся — мы этого не проходили.

Нынешний РСФСР-овский футуризм — это, прежде всего, переловая, поистине пролетарская, поэзия сегодняшнего дня с заострением в будущее, плюс филологические и стилистические изыскания, иначе сказать: плюс революционизирование языка. Нынешний левый фронт — это авангард красной армии производственного искусства. На него непохожа ни одна литературно-художественная группа. Даже лучшие из них — официально признанные пролетарские поэты, плетясь в хвосте за футуристами в обработке формы, имеют своим литературным вождем представителя „социально-художественной реакции“ В. Брюсова.

Пожалуй, довольно. Вы разочарованы. „Алгебраическую“ формулу, дескать, не решил, а все остальное сами знаем.

Знать-то знаем, да далеко не все это. До октября, ведь, очень многие знали, что на земле хорошую рабочую республику можно организовать, а вот обдумала-то это одна РКП.

Тоже и здесь — пусть не только знают, но и обдумают. Правда, другого октября не измыслишь, но досадных ошибок на свете будет меньше. А у футуристов пройдут шишки на лбу.

Как вы там ни говорите, а все-таки шишки уродуют человека.

А кроме того, не пора ли вопрос о левом фронте искусств поставить на широкую коммунистическую дискуссию, хотя бы на страницах „Лефа“, если уж другие зоны запретны.

Сергей Володин.

Плюсы и минусы.

(Радость и опасения „по поводу“).

Значит — „отмахиваться“ уже больше нельзя.

Целый ряд красноречивых явлений — одного только литературного, отчасти „кудуарного“, порядка — свидетельствует нам о том, что **левый фронт искусства, или „леф“** — привлекает к себе **все большее и большее внимание наших партийных товарищей.**

1. Целый поток протестующих и, к сожалению, не оглашенных статей и писем, неожиданно хлынувший в редакцию „Правды“, после недавнего весёлого выступления т. Сосновекого с подножкой „Лефу“.

2. Ряд статей и заметок в московской печати, пытающихся частью понять, частью опровергнуть левое течение („Под знаменем марксизма“, „Пролетарское студенчество“, „Горн“, „Октябрь Мысли“, Пресбюро ЦКРКП, „На посту“ и др.).

3. Интересная статья ответственного работника РКП тов. Н. Горлова, — „Футуризм и революция“, — по-деловому, как-то своеобразно-спокойно и просто объясняющая шарахающимся чудакам генетику и сущность лефа*).

И — наконец:

4. Печатаемая выше в „Лефе“ вот эта дискуссионная статья — „Перепутанные строки“ — другого работника РКП, тов. Володина. — **О чём** — не говорят, а кричат эти факты?

1. О том, что партия не может уже дольше оставаться в состоянии той первобытной **девственности** в отношении вопросов **вообще искусства**, которая выражалась до сих пор: в фигурах **умолчания**, в фиговых листках прямого **неведения**, или — в необязывающих **обещаниях** заняться этими вопросами тогда, когда „позволит время“.

2. О том, что средняя и **массовая** партийная мысль РКП уже пытается, не дожидаясь **официального** разрешения партией вопросов **направления** культуры искусства, как то в одиночку и по своему **нащупывать** необходимое и партии и представляемому ей классу разрешение.

И:

3. О том, что, в поисках такого разрешения, вот эта ищущая мысль **массовика** (и **средняка**) партийца **невольно** обращается к тому **перманентно-ищущему** флангу русского искусства, где, плохо ли, хорошо ли, но наиболее цепко и ярко, **выковываются** и **практика** и **принципы** искусства, **нужного** и партии и классу, и куда невольно же влечёт её, с одной стороны, **здоровое партийное** и **классовое чутьё**, а с другой — ... **увы, всё ещё не меркнувший ореол казённого „гонения“.**

*) Статья передана для напечатания в один из толстых госжурналов, — с печатаемой у нас, того же автора, статей не смешивать.

Статья тов. Володина в последнем отношении особенно характерна. Характерна не только теми говорящими **фантами**, которые товарищ приводит, и которые можно было бы **очень и очень пополнить**, но и — **ошибками**, которые невольно бросаются в глаза, и объясняются... лишь исключительной **оторванностью** наших товарищей от непосредственного делания искусства и его естественных эволюций.

В самом деле.

Разве не каждому следящему за литературой провинциалу известно, что „футуризм“ — отнюдь не „един“, а в нескольких „лицах“: лицо 1909—13 годов, лицо 18—19 года, лицо последних лет; что утверждать футуризм 18-го года ныне также бесплодно, как воскрешать, напр., тактику военного коммунизма в обстановке нэп? — а что же как не воскрешение агитпериода футуризма несёт в себе запоздавшее озарение тов. Володина, а отчасти и Н Горлова, кончающего вышеупомянутую статью свою фразой: „нет, не назад, к Островскому и другим, а к Маяковскому — вперед!“...

Нужно ли воскрешение в 1923 году, ушедшего уже назад, хотя и славного, момента первого оплодотворения футуризма революционной **улицей**, когда речь **уже** идёт о слиянии не с манифестирующей улицей, а с демонстрирующим **производством**?

Неужели же и в 1923 году всё ещё нужно кому-то доказывать, что футуристы с первых же дней революции поплыли вместе с ней и никогда ей не изменяли; что Игорь Северянин ничего общего с футуризмом, кроме старой, цстрепанной вывески, не имеет.

Смешная история.

Когда пишущий эти строки, еще три года назад, где-то вон там, у самого ската в дальневосточный океан, восторженно „поднял на знамя“ уже гонимый и тогда в столице „футуризм“, — он так же, вот, как ныне столичный тов. Володин, **сомнамбулически** поплёр вперед, заражая своим горением и близких и дальних, но и — так же вот, как ныне столичный тов. Володин... **отставая** от жизни и искусстроения годиков, этак, на шесть („Облако в штанах“).

Смешнее всего то, что не только где-то там, в дальневосточном Тьмутараканске, но и в самой что ни есть столице, эти запоздалые моп, лет этак на шесть, „откровения“ казались... мало-что **не устаревшими**, но и слишком, пожалуй, „дерзкими“. Такими же, как будто, кажутся они и теперь.

А мне, ведь, все же, есть „оправдание“, — т.-е. тому, что „поздно“, но — „поплёр“.

Во-первых, потому с таким большим опозданием против художественного расписания поездов „поплёр, что **расстоянием** и атаманщиной необычайно был отрезан.

Во-вторых, и тогда уже я подходил к самому вопросу о культуре искусства и направлении этой культуры **не абсолютно**, а с известной гибкостью, допускавшей **дальнейшую** продвижку искусства и лишь ставившей вопрос о футуризме, как о последнем, к тому времени, течении, которое надлежало **преодолеть**, отнюдь

не отмахиваясь от него ни „осиновым“, ни „сосновым“, ни „дубовым“ крестом, и — от него оттолкнуться.

В-третьих, положение мое на левом фронте и тогда, и после, и теперь — всегда было в меру **действенным**, начиная от произвольного расцвечивания футуризма в нужные нам цвета, включая последние мои попытки **критического** отношения к реставрации **старого** футуризма, вплоть до попыток, почти одиноких, нащупать новую, **дальнейшую** линию „левого фронта“.

Вот почему — мне не „поносно“, что... хоть „поздно“, но „попёр“. Ибо — „попёр“, и „пру“ всё время, **под флагом действенного вмешательства класса, с его тактикой и перспективами, в строение искусства, нужного сегодняшнему дню.** И я глубоко убежден, что иного — стороннего! — подхода к культуре искусства у скольконибудь последовательного коммуниста быть не может. Пусть смешно и неуклюже, но — **всегда** впрягаться в фуру, но — **всегда**, впрягаясь, ощущать свою ответственность за **верность хода!** — **тан, и только так.** построим мы свое, корявое, но нужное нам в общем плане строительства — искусство.

Стоит ли постаивать в сторонке и критиканствовать, вытаскивая в тысячу-сто-первый раз давно забытую „желтую кофту“, путая в одну глупую кашу футуризм, имажинизм, альфредизм и прочее ничевочество, — вместо того, чтобы, засучив рукава, как-то по-своему втолкаться в грязную работу, даже и под страхом растерять в ней все свои добрые „петлички-выпушки“?

Не праздное ли это занятие — и „внезапное озарение“ после долгого, и добровольно-невынужденного, неведения по части **эволюций** лефа, — который потому, ведь, только и леф, что никогда не живст старьём, а перманентно движется, — вместо того, чтоб просто перейти „через дорогу“, впрячься в будничную тарактелку нужного рабочему классу искусства, и — **помочь продвижке этого искусства на сегодняшнюю — всегда на сегодняшнюю! линию?**

Не стоит. Праздное.

Вот почему — наивным чистоплюйством, смешанным с безграмотным „наплевать“, представляется мне бесплодное воздержание **хихинающих.**

Вот почему — при всем моем искреннем восхищении перед порывом т. Володина, я не могу не видеть „воздержанческих“ дефектов и в его **благородном** выступлении.

От развязного хихиканья принципиальных невежд до **жертвенных**, в наличной обстановке, призывов к безоговорочной поддержке — разумеется, огромный шаг, — но ведь, реальные-то последствия двух очень разных отношений — да простят меня самозабвенные товарищи — приблизительно одни и те же. Гордая самовлюбленность одних, или же максималистское по форме, но вялое по существу, самозабвение других, — **что лучше —**

для искусства —

для класса —

для партии?

И еще об одном явлении лишней раз хочу я поговорить, — **мешающем** спокойно-деловому и необходимо-творческому подходу наших товарищей, — равно и пишущего эти строки, — к культуре искусства. Я имею в виду застарелую нашу, унаследованную нами едва ли еще не от народовольческой интеллигенции, болезнь — как бы назвать её? — культурное **ячество**? — тов. Ленин называл её как-то по другому, — интеллигентское **неверие** в „меньшого брата“, в элементарный смысл его и **понятливость**: уж если я чего-нибудь не понимаю, то где же — рабочему! Отсюда — эпатаж, отсюда — раздражительность, переходящая в прямую обиду („в душу наплевали“), а затем — п... **„гонение“**.

Дело до смешного просто:

1. Нам нужно такое искусство, которое организовывало бы сегодняшний день. Ответственным организатором сегодняшнего дня является пролетариат. Значит, **только при активнейшем вмешательстве пролетариата может строиться искусство дня.**

2. Прежде чем действительно вмешаться, нужно спокойно, деловито, по-хозяйски-просто — разобраться в том, что предлагается рынком искусства, что есть. Ошибочная, путанная и ничем не мотивированная художественная тактика, — кроме: **мне „нравится“** — „не нравится“, **я „понимаю“** — „не понимаю“, — а „я“ — это кто? — мешает дельно разбраться в товаре. Значит, **только ликвидация неправильной тактики даст возможность пролетариату сделать выбор.**

3. Сделав спокойный, добротный выбор, пролетариат немедленно вмешается в самую гущу начатой искусство-стройки. Это творческое вмешательство пролетариата гарантирует его от чужих ошибок. Значит, ответственный организатор дня будет располагать в общем строительстве **таким** искусством, которое **действительно** необходимо, ибо **действительно** организует сегодняшний день.

Как будто — ясно?

А раз это так, то — не пора ли от логистики слов перейти к логике дела?..

Нужно войти тоже и в шкуру лефа.

Не довернешься — бьют, перевернешься — бьют,

— Ваших книжек мало расходуется, не из-за чего вас „содержать“.

— Позвольте, книжки „Лефа“ покупаются в складчину одна на тридцатерых, и не проходит дня, чтобы нас не звали в ту или иную аудиторию!

— Да, да, вот именно потому-то вас и нужно „прекратить“.

Это — **буквально** диалог „дня“.

А в результате — что же?

Я, как человек, **не механически** лишь близкий Лефу, и определенно, по принципу попутничества, блокирующийся с ним (другие блокируются с Пильняками, — кому что больше по пути), — заявляю: левый фронт искусства, переживает глубокий **внутренний** кризис. Идёт почти открытая уже борьба двух составных элементов:

старого футуризма, — додумавшегося — головой и под воздействием извне — до производственничества искусства, по отдающего

производству только технику левой руки и явно путающегося меж производством и меланхолической лирикой, — и:

производственнического Лефа, пытающегося сделать из теории — пока еще корявые и робкие, но — уже актуально-практические выводы, и — это особенно важно — ставящего ставку не на индивидуальное и неизбежно ячеекое искусство спецов, а на идущее с низов и лишь нуждающееся в оформлении — творчество массы.

Старый футуризм — это последняя и нужно отдать справедливость, блестящая **интеллигентская система приемов**, очень прогрессивная для своего времени, но — **завершившая** определенный цикл своего бытия моментом смычки с революционной улицей. В дальнейшем, как я уже писал („Под знаком жизнестроения“) — старого футуризма хватило на то, чтобы не очень уж отставать от этой улицы, не быть ею смятым. И вот, в этот-то момент — и в силу инстинкта самосохранения искусства, и под косвенным воздействием потребностей нового диктатора-класса — зарождается в левых рядах работников искусства, главным образом тех же футуристов, мысль — **о непосредственном строении, через искусство, вещи**. Искусство объявляется простым производством ценностей, и — **практика искусства устремляется по этому пути**.

Потому ли, что путь этот необычайно труден и связан с непрерывным поиском **все нового и нового мастерства**;

потому ли, что он требует определенного отрешения от маленьких индивидуальных приемов, т.-е. от — спецовского „самого себя“, и **перестройки** всей психической ориентации — **на массы**;

потому ли, наконец, что самое искусство начинает расширяться, в новом аспекте, **не как** обособленное от жизни фигуранство (на выставке станковой живописи, в концертном зале, или с эстрады), **а как** прямое, изобретательски-мастерское **проникновение в обыденность и быт**, —

только **необычайно трудно** онаялось цеховому искуснику **пойти по этому пути**, —

практика левого фронта, — проявила — **не только** несоразмерно малую, по сравнению с теорией **подвижность**, но и **некую определенную тенденцию к высвобождению из-под тяжести добровольно возложенной на себя задачи**.

Мертвый хватает живого, — мертвая система **навыков-приемов** хватает живую **философию** бюджетянства.

Помочь **производственническому** крылу Лефа привлечением к нему спокойно-деловитого внимания и влиянием живых и свежих сил, заинтересованных в выравнивании путей искусства в сторону сращения с жизнью — значит: **способствовать** скорейшему выявлению искусства, нужного рабочему классу.

Поддерживать систему бестолкового злопыхательства вокруг всего левого фронта — значит: **мешать** спокойно-деловому самоопределению как раз нужнейшего, **производственнического**, его крыла;

значит — способствовать, наоборот, чрез возложение мученического венца, ненужной гальванизации изжитого футур-спечества.

Странное дело.

Вся наша тактика в отношении Лефа как будто специально придумана для того, чтобы не только каждым штрихом своим подчеркивать то, что подчеркивать нам вовсе не выгодно, но и для того, чтобы молодые и горячие наши товарищи, вместо столь нужного рабочему классу **плодотворного** подхода к вопросам искусства, поднимали бы на знамя то, что по инерции всё еще заивдётся, как „лефое“, но что уже серьезно нуждается в омоложении.

Тов. Володин приводит в своем поучительном „человеческом документе“ ряд анекдотов, характеризующих как нашу тактику по части восприятия искусств, так и успехи, тут или там, „левого фронта“. Я мог бы значительно дополнить список этих анекдотов, как в ту, так и в другую сторону (один уже, вот, я — ходячий анекдот, „как в ту, так и в другую сторону“). Закончу только тем единым выводом из многих анекдотов, с которого начал:

— **Значит, отмахиваться уже больше нельзя.**

Нельзя потому, что — средняя и массовая партийная мысль РКП уже пытается, не дожидаясь обязательного для партии разрешения вопроса о направлении культуры искусства, как-то в одну ночь и по-своему нащупывать необходимое и партии и представляемому ею классу разрешение.

Нельзя потому, что — только открыв здоровый партийный клапан в спокойное и дельное изучение вопроса, можно уберечь эту мысль от ненужных ошибок.

Здоровый, критический отбор поможет молодым товарищам, быстро изжив „детскую болезнь левизны“, нащупать и оформить те элементы массового творчества, которые уже пробиваются тут-там и неразрывно связаны с живым строительством. Старческая боязнь левизны — неизбежно бросит молодежь в объятия индивидуального спечества, затормозив живое оформление необходимого, в плане строительства, искусства.

Что лучше, — подумайте.

Н. Чуман.

Полемика.

„Рядом с этим социальным контрастом тупого свинства и высочайшего революционного идеализма,— мы можем нередко наблюдать психические контрасты в одной и той же голове, в одном и том же сознании“.

„Происходит это оттого, что **разные области человеческого сознания изменяются и перерабатываются вовсе не параллельно и не одновременно**“.

(Л. Троцкий—В борьбе за новый быт. Правда, 17 мая, 1923 г.)

Не напрасно продатированы эти, простые как линейка, строки ясной головы. И много понимания дадут они тому, кто захотел бы разобраться, как в запахах передовой противолефовской линии (Сосновский и Дубовский в Правде, Альфред в Известиях, Лебедев-Полянский в Под Знаменем Марксизма), так и в обозной балагайке, которая врет эстетический рассольник на приличном расстоянии от схватки, делая вид что Лефа вовсе нет и выпевая старые замшелые романсы на темы о вечной красоте, душе, вдохновении и пресловутом совершенно скособочившемся в мозгах „содержании“

Посмотрим:

Первый бризантный снаряд вылетел из чернильницы Сосновского. О нем особо.

И все-таки о статье Сосновского вспоминалось как о чем-то светлом и радостном, когда из подвала Известий потянуло Альфредом, наворотившим полтысячи ни в каком логическом между собою контакте не находящихся строк.— „Поэзия фабрики или фабрика поэзии“ (Известия, 10/VI 23 г.).

Мы раньше думали, что Альфред романсы в Травиате поет, а он оказывается и против ЛЕФА выступает, да и как!

Начав с крихтения по добром старом времени, когда он в 1892 г. влюбился в Лешковскую: (ах, как интересно) „Хорошее (видите ли) было время, и сославшись на свои гимназические „марксячьи изыскания, он последовательно обрушивается на оркестр без дирижера, действующий без „сродства душ“, на Мейерхольдовскую акробатику в „Земле Дыбом“ (то ли дело Малый да не теперешний, а доброго старого времени) и, наконец, запыхавшись, сваливается на згара-амбу. В одну кучу летят и ЛЕФ и беспредметники, и ничевоки, и эго-футуристы, и имажинисты. Слуховая трубка потеряна и мамы от папы уже отличить нельзя. Альфред рассыпался и не может себя сложить, не то что в человека, а даже в кучку. Как это напоминает салонную даму доброго старого времени, которая

все левее себя называла бунтовщиками: ах, эти эсеры, кадеты, меньшевики, большевики, анархисты, ах!

Единственный способ для Альфреда — удрать в 1892 год и там сделать очередное открытие: — ба! да ведь нынешние левые это те же декаденты 80-ых годов. Помню, помню! Еще воспевали „усталые души“, „мертвые листья“...

Папаша, перекреститесь! Где вы в ЛЕФЕ усталые души видели? Какое там! Войдя в раж, понесся так, что теперь за ним хоть пятьсот строк скачи — не доскачешь.

Что ныне за молодежь, негодует Альфред. Подавай ей „поэзию октября“, „коллективизм“, „юродства ЛЕФА“, „симфонию фабрик и заводов“. Подождите детки, не рыпайтесь! Когда продвинемся от революции, будет ясна перспектива (в роде как из 1923 года в 1892 год) и придет „великий поэт“, который все опишет.

По дороге с ЛЕФОМ Альфред шлепает п и иные коллективы поэтов (читай пролетарских), ибо о ком же, как не о них, гремит он, говоря о „кружках поэтов“ и „сборниках с многочисленными кружковыми фамилиями“. И — добалтывается до перепуга „развелось поэтов не по призванию, а по профессии“... Какой ужас! „Не достает разве еще профсоюза поэтов“. Альфред, дайте ваше ухо, мы вам скажем: „Профсоюз поэтов есть“. Какой ужас!

Дальше о разнице между гением и талантом, об отсутствии в ЛЕФЕ искры божьей. (Очень рады обойтись без небесных продуктов.) Еще дальше — попытка критиковать левых убийственными (для Альфреда) аналогиями с анархистами, универсалистами и натуралистами-самоучками, которые к тому же, по отсутствию слуховой трубки, названы — первые интернационалистами, а вторые — журналистами. Крепко обоврался Альфред, приписав Чужаку какой-то рассказ в ЛЕФЕ; видимо ЛЕФА не читал, а Чужака с Бриком по полемике в Известиях перепутал. Разбери их, который Брик, который Чужак! Оба на „к“ кончаются. Мало того, решительно благоуханное барство ощутилось в пресрительных Альфрединых словах: „не поэт, а сапожник“. С каких это пор честное слово „сапожник“ стало ругательным в Известиях?!

И наконец, добредя до „искры божьей“ которая „несоизмерима, невесома и иррациональна“ (свят! свят! свят!) — Альфред безнадежно запутывается еще в двух альфредах: Альфреде де-Мюссе и Альфреде де-Виньи. И кончает дружеским поплечуханием Пушкину гордый Альфред де Известий, разлива 1892 г.

Справка: Когда Альфред поставил точку после 500-ой строки своей згара-амбы (извиняюсь перед Каменской згара-амбой) Пушкин слез с цоколя на Твербуле и придя в редакцию ЛЕФА долго плакал чугунными слезами о том, что есть еще альфреды на земле.

А после точки (мозги-то скачут), сцепляя в сносок фразы по принципу „мама купила лампу, но мопс не носит штанов, а кстати сказать Альфред пипет статью, но между прочим в Италии футуристы ходят с фашистами, а поэтому туда им и дорога, (кому? вероятно — лампе и маме, и мопсу, и Альфреду, и фашистам, и

самой статье) — вдруг после экскурсии по поэзии „усталых душ и мертвых листьев“ выпаливает:

„только недоразумением мы можем об'яснить то, что такие люди, как Маяковский занимаются у нас этим делом“.

Какие это такие, как Маяковский? Очень хорошие, что ли? Мы то знаем, какой такой Маяковский. Маяковский—ЛЕФ. А Альфред, повидимому, не совсем это знает. Что—это? Да то самое!

Где это у нас? Ага, приятно! В тех же Известиях этажом выше Альфредино подвала.

Каким таким-этим делом. Гнилыми листьями? Альфред! За один гнилой лист, найденный у Маяковского, ЛЕФ платит руп. А вот от Альфрединых подвалов так любой лист, даже и композитор, загниет немедленно.

А со страниц Красной Нивы (№ 22) неожиданный-негаданный твяк Городецкого.

„Нашим опоязам, корпящим над выдуманым языком левого фронта, давно бы пора сделать филологическое обследование Демьяновского вклада в литературу“. Откуда это? Не тот ли это самый Городецкий, который буквально на днях еще ухаживал за мертвым Хлебниковым (заумником) и мечтал о журнале Левого Фронта с припевкой „и я, и я!“ А теперь в припрыжку за лефогрывами тоже кричит „и я!.. и я!“ Один взяв Пушкина за ноги, пытается бить им ЛЕФ. Другой делает тоже, уцепив Демьяна. Бедный Демьян!

С электрических фортов „Печати и Революции“, сего ковчега самым радушным образом объединяющего все точки зрения в одно сплошное многоточие, — раздается выстрел лефовского полусотрудника центрифугиста Боброва: о Буке русской поэзии (книга составь Третьякова и др. о Крученых).

В рецензии Боброва залежей благомудрия сплошная курская аномалия.

Во-первых, Третьяков увлекается Крученыхом и заумью, ибо она ему в новинку. Здравствуйте, Бобров! Третьяков уже в 1913 году был с новым искусством, когда Бобров еще и не собирался своим центрифугическим боком прильнуть к железным сосцам футуризма, что было сделано лишь в 1916 году.

Дальше—футуризм в собственном смысле—история вчерашнего дня. (Что это за **собственный смысл** и куда девалась диалектическая эволюция футуризма. Или Бобров впал в альфредизм и тоже думает угощать окрошкой из ничевоков, беспредметников и имажинистов. А он критик и порой не плохой).

„Примат содержания“, „болтовня о форме“, „заведенная еще символистами“. Опять безнадежно-обывательское: форма и содержание, сарочка и бернарочка, душа и тело. Когда этим грешат не спецы, это просто смешно, но когда критик-исследователь начинает утверждать, что формальный поиск—экзерцис, потребность в котором

невелика, и в доказательство ссылается на Толстого „у которого **словечен** найдется всего с дюжину“ и они „терпимы но не более“, становится жалко, зачем пишутся работы по фонетике и ритмике и прочих (экзерцисах), когда даже у критиков достаточно заскочить одной пружинке в голове, чтобы галопом понеслось беззаветное мракобесие.

Дальше—„Крученых законченный образец бездарности“.

Есть прием (по Достоевскому), зная за собой грех, находить его в других и кричать об этом. Помните, поэт Бобров, нас интересует не бездарность или даровитость—Крученых, а его реальные работы, методы и результаты. Для кого дыр-бул-щыл — эпоха прорыва фонетических шаблонов, а для кого просто удобный предлог потрунить.

„Поэты вышедшие из футуризма в публику“—что за противопоставление, и какую такую „публику“. „Маяковский, Пастернак, Асеев или просто отказались от формы для формы (как Маяковский) или никогда ею и не занимались (последние два).“

Был опрошен Асеев и заявил, что формой он таки-да занимался и занимается и из футуризма в публику не выходил, ибо все время работает в этой самой публике.

„Только люди очень отставшие от современности могут теперь пропрогандировать форму“.

Если „плевать на форму, долуй знание материала твоего мастерства и умение его обрабатывать“—это, по Боброву, последняя мода современности, то должен в этом усумниться. Параллельно граниту науки, грызому молодёжью, грызется и будет грызться гранит искусства. И конечно в беспредметной и скучной злобе будут грызться с Лефом все сегодняшние „наплеваки“ из ордена „охраны мертвецов“, которые орут: чего там, брось строить, бери как есть! Нет. Временным жильем пролетариату может быть и особняк, но для пролетариата особняков строить не станем, а будем готовить бетон, рельсы, стекло и чертежи для дома—коммуны.

Все построение Боброва страдает основной болезнью опустошенных скептиков—импрессионизмом. Я так думаю, мне так кажется, мне так нравится—вот их законы и критерии, и ясно что они бомбой отлетают от формы, для осознания которой требуются иные методы и исследовательские подходы.

Возьмите в той же Печати и Революции рецензию Боброва об Анненском. Что как не импрессионизм, пальцами в воздухе помавание—этакая тирада?

„Анненский умел придать интимному выражению наной-то особый объективный характер, ввести его в стих,—так себе нан-то шутя, походя, да там его и закрепить там, что ни стиха от выражения, ни выражения от стиха больше не отделишь“.

И гелертерства от пустословия, как пустословия от гелертерства в рецензии тоже не отделишь.

Дальше идут такие определения стихотворных строк, „зарисовка прямо дивит“, „стихи неровны... но третья-четвертая, и последняя строки очень хороши“.

Почему?—Чего лезешь! Раз говорю, значит хорошие. „Просто очарует счастливый оборот“ или „такое вот становится как-то значительным“.

Что надо безумная сказка
От этого сердца тебе.

Особенно значительно „такое вот“ по нашему станет, если исполнять его под гитару, мотив „Зачем ты безумная губишь“.

Опять по тюрьме своей лира
Дрожа и шатаясь пошла.

„Последние строки прямо маленький клад-прекрасный и возвышенный образ поэта“.

Баста! Читаем напоследки строки Анненского:

Я кота за те слова
Коромыслом оплела
Не порочь моей избы
Молока было не пить
Чем так подло поступить.

И находим пометку Боброва, что вторая-третья и последняя строчка прямо маленький клад для краткого определения отношения Лефа к той бобровине, которая подана на тарелке № 3 Печати и Революции.

Дубовский в Правде, отвечая на статью Чужака, ставящего перед партией проблему пролетарского искусства, озаглавливает свою статью не больше и не меньше, как „не надо теории“.

То Троцкий пишет „побольше внимания к теории“, а то Дубовский — как раз наоборот. В чем дело? А дело очень просто. В области искусства у лефогрызов так мало не только теоретиков, но и просто людей, умеющих отличить футуризм от символизма, (см. Альфреда) что тут не до теорий. И предложение—убирайтесь-ка вы ЛЕФЫ со своими теориями к....., а мы давайте будем по старинке „чувствовать“, „впечатляться“ и „сопереживать“. Да, как в древней Греции говорил Гомер:

Те о хрене, а те о редьке,
Одно слово — теоретики.

И, отшвырнув теории, по принципу простого впечатления жарят по ЛЕФУ—с одной стороны Сосновский, с другой Дубовский, а если еще ахматовалебствия Осинского припомнить, то останется только заявить, — воистину „за деревьями ЛЕФА не видно“.

А в тыловой линии все тот же Тугендхольд роняет все те же перлы о душе. В рецензии о бубново-валетчиках (№ 20 Известия) он рад, что валетчики „утвердили права масляной живописи, как самодовлеющего художественного производства“. Что за самодо-

влек ее производство? Производство, цель которого в нем самом. А г. социальная приложимость? Тю-тю! Хотя дальше ясно, что это тю-тю сознательное и относится к тому „идеалистическому материализму“, которым полны писания присяжных эстет-критиков. Это „самодовлеющее“ видите ли идет „наперекор модному отрицанию живописи во имя инженерии“ („детская болезнь“ новизны нашего искусства“). Тут ясно—надо перекрыть ЛЕФ и конструктивизм, хотя бы и с точки зрения „старческой болезни протухлости“. ЛЕФ ведь все равно чем и во имя чего ни крыть, хоть акафистом, хоть чудотворной иконой, но крыть надо.

А дальше прочувствованный спич, спич станковизму: „Самая изобретательная беспредметная конструкция не устранит в душе даже и нового массового зрителя потребность в живописной иллюзии“.

Да ведь плакать надо, если так: над этим не двигающимся массовым зрителем. (Массовый строитель видимо упущен). А вдвойне надо рыдать над **беспредметной конструкцией** (конструктивизм тем и отличается от беспредметничества, что он строит реальные утилитарные **предметы**), которая является „умной глупостью“ не хуже „самодовлеющего производства“. И, наконец, финал: „как ни важны формально-производственные достижения в живописи, но несомненно, что еще важнее отображение в ней современного духа“. А мы думали: не духа, а социально-производственных тенденций. Ну что же, дух так дух! Но и кислокапустный же он, этот дух!

А Сахновский в необъятной балет-рецензии в том же духе обнаружил два вклада в русскую музыкальную литературу. Насчет одного из этих вкладов получилось так конфузливо, (дело идет о балете, где грубый материалист, ах, убивает идеалистическую пару, которая находит управу на него на..... небе), что даже редакция закатали рецензии хвост в половину самой рецензии с извинением за ляпсус с „вкладом“. По нашему проще было не печатать. Но разве можно,—если в начале рецензии горят строки об искусстве, проходящем „заманчивыми, но ложными путями новшества“.

А вот что нас поразило. Есть в этой рецензии абзац, как раз о небесном балете как раз такого свойства:

Место действия и характер определены в „свободном ощущении Востока“, среди сказочных кефалов, пандин, жирамбов, балер, эротанов и т. д.

Згара-амбу треплют, а того что под носом—не видят. Требуем равноправия, а то у нас возникают, чорт его знает, какие ассоциации: например, жирамба это жирафа с евшная згара-амбу, кефал муж кефали, балера—балерива весом выше 10-ти пудов, а эротаны вообще что-то совсем неприличное.

С легкой руки А. В. Луначарского, провозгласившего свое знаменитое „назад“, углубляет этот лозунг Щекотов в № 17 Красной

Нивы. Почему—назад? А потому, что „все в достаточной степени утомлены так называемыми „левыми течениями“.

Как хорошо забраться с ногами на спокойную кушеточку родного - старого - милого - привычного и заткнуть уши от горластых требователей путей и продвижек!

Щекотов находит, что в призыве —назад к передвижникам — „наша современность еще раз готова подать руку прошлому“. И радуется что там „скромность творчества и жизненный подвиг“, а у нас „крикливая живопись, пытающаяся выйти на улицы и площади.“

И нечего вам, живопись, на улицы лезть! Сидите в комнатках, отображайте и акомпанируйте самоварчику и канареечке. И обязательно спокойнее и критику удобнее.

Так говорит Щекотов.

Так цедится, как осенний капельник сквозь сито старых насыженных вкусов, „идеалистический материализм“, во что бы то ни стало оттягивающий внимание массы от стройки нового искусства к требовательному, просительному и попросту жалобно-скулящему:

Назад! Назад! Назааааад)

Коллектив.

В РЕДАКЦИЮ ВСЕХ ГАЗЕТ И ЖУРНАЛОВ.

Уважаемый товарищ редактор!

В № 147 «Рабочей Газеты», помещено стихотворение тов. Д. Бедного, посвященное острой нервной болезни тов. Б. Арватова. Так как некоторые мысли этого стихотворения, с одной стороны, не соответствуют действительности (тов. Бедный, видимо был под влиянием неправильной, вернее неполной информации, данной с эстрады на диспуте Леф'а),—с другой стороны, содержание стихотворения должно неизбежно нанести тяжелый вред состоянию здоровья тов. Арватова, начинающего сейчас выходить из острого периода болезни,—в качестве врача, наблюдавшего тов. Арватова и лично свежшего его в «сумасшедший дом», считаю необходимым, в виду широкой огласки, которую получило и еще получит это стихотворение, дать несколько разъяснений:

Обострение нервной болезни тов. Арватова не связано с его научной работой, а целиком вытекает из сложного клубка его личных переживаний, особенно сгустившихся за последнее время, что и повлекло к острому нервному взрыву. Нервная болезнь эта не угрожает ни в малейшей степени распадом умственных способностей тов. Арватова, не является она и следствием такого распада или иного качественного изменения интеллекта. Лучшее доказательство этому—коллективное решение врачей санатории, в которой лечится тов. Арватов, **предоставить ему возможность научной работы даже и сейчас** (в стенах санатория), как полезного отвлекающего и организирующего средства, обезвреживающее его тяжелое эмоциональное состояние.

Не имея никакого отношения к Лефу, как направлению, считаю все же прямым своим долгом, в интересах истины и здоровья тов. Арватова, опубликовать вышеизложенное. Если понадобятся в партийном порядке дополнительные сообщения, готов к этому по первому запросу.

С коммунистическим приветом А. Залкинд.

Уважаемый товарищ редактор!

Мы просим напечатать в Вашей газете следующее.

Сообщение собравшейся публичке о состоянии здоровья т. В. Арватова на диспуте о «Лефе» 3 июля с. г. дало повод т. Д. Ведному в напечатанном в «Рабочей Газете» издательском фельетоне, (№ 147 от 5 июля), не проверив факта, писать о «сведенном в сумасшедший дом Арватове», пользуясь это искаженное сообщение в целях полемики с художниками и литераторами левых течений, Лефа в частности.

Тов. В. Арватов—работник в области пролетарской культуры, отдающий все свои силы рабочему классу и коммунизму. Напряженная деятельность его—теоретическая и практическая—не ослабевали ни на минуту. Он дал ряд статей по вопросам искусства, театра и литературы в ряде органов нашей печати («Печать и Революция», «Горн», «Леф», «Пролетарская Культура» и др.), выпустил книгу статей «Искусство и классы», подготовил к печати монографии о В. Маяковском и Н. Альтмане. На ряду с этой литературной деятельностью, он продолжал напряженную исследовательскую и преподавательскую работу.

Ряд потрясений в последнее время тяжело отразился на его здоровье, он переутомился, ему грозило обострение нервного состояния. Это и вызвало, по совету врача, решение поместиться в лечебнице.

Недопустимость с точки зрения литературной и коммунистической этики такого отношения со стороны т. Демьяна Ведного к т. Арватову, коммунисту и литератору, заставляет нас—группу товарищей, с которым т. Арватов непрерывно работал—протестовать против этого бестактного выступления, могущего дурно отразиться на дальнейшей работе и дальнейшем состоянии здоровья больного товарища.

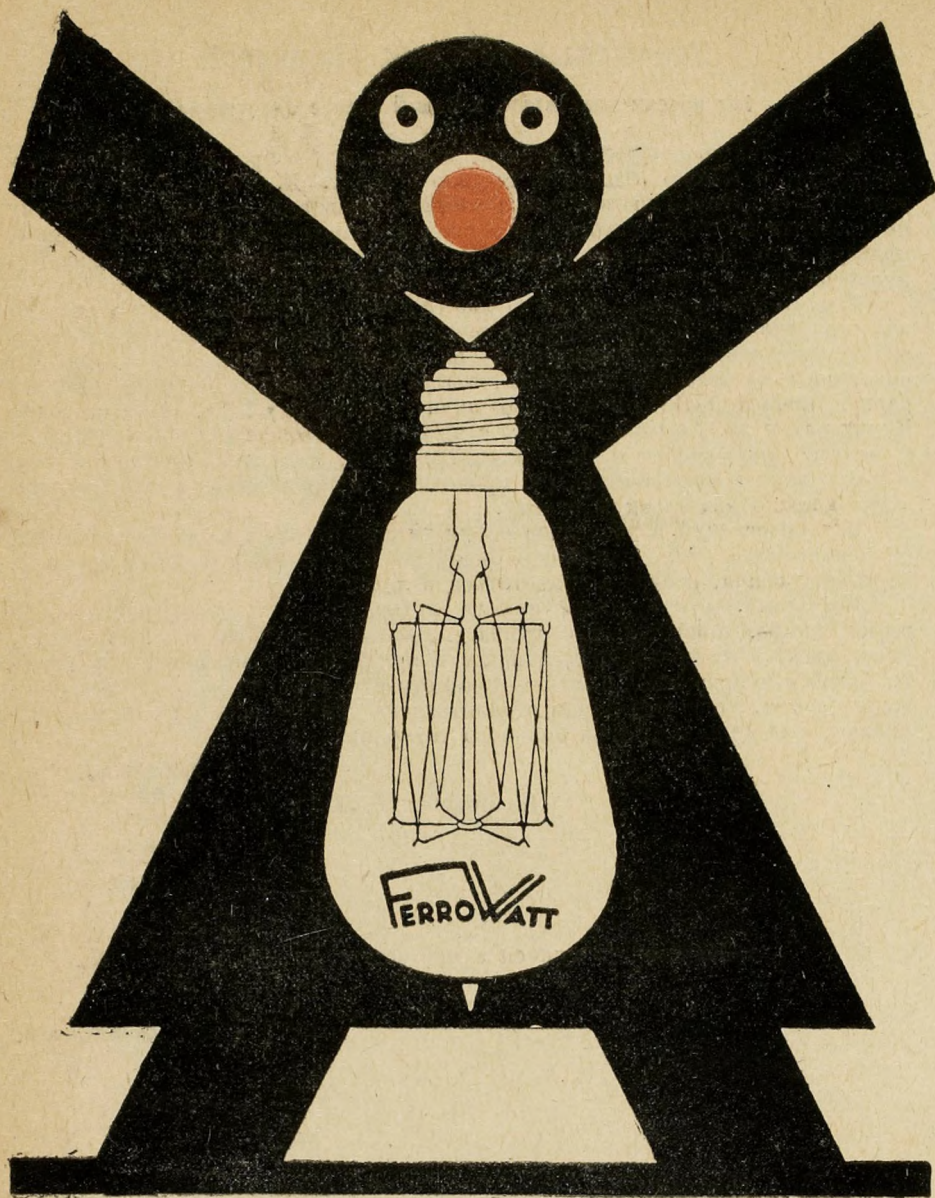
По поручению Лефа:

С. Третьяков.
О. М. Бри н.
Н. Асеев.
Н. Чужан.

Присоединившиеся к протесту т. т.

В. Файдыш.
И. Кан.
С. Зандер.
А. Додонова.
В. Плетнев.
Л. Авербах.
и Юр. Либединск. й.

СОВРЕМЕННЫЙ РЕКЛАМ-ПЛАКАТ



FERROWATT

**в техконторе Д. Л. Гандлер, Москва,
Мясницкая, 24.**

П Р А К Т И К А

ВЕЛЕМИР ХЛЕБНИКОВ

Образ Восстанья

(Из поэмы „Морской берег“)

„Верую“—пели пушки и площади.
Образ восстанья явлен народу.
На самовар его не расколешь,
Господь мостовой вчерашней кровью написан
В терновнике свежих могил,
В полотенце стреляющих войск,
Смотрит с ночных площадей
Оклад из булыжных камней
Образ сурового бога на серой доске
Поставлен ладонями суток
Висит над столицей. Люди молитесь!

.....

Пел пуль пол—
Ветер свинцовый
Темной ночи набат
Дул в дол голода дел
Стекла—прекрасными звездами.
Слезы очей—пули полета.
Шаги по стеклянному снегу
Громко хрустят.

.....

Пели пули табора улиц
Ветер пуль
Дул в ухо пугливых ночных площадей
Небо созвездий наполнило куль,
Облако—гуль прынуло кверху.
Нами же срубленный тополь падал сейчас.
Рухнул листвою шума?
Или устав нести высоту
Он опрокинулся и схоронил многих и многих?

Срубленный тополь, тополь из выслов
 Грохнулся на земь свинцовой лилою
 На толпы, на площади
 Срубленный тополь, падая, грохнулся
 Ветками смерти скрыв лица у многих
 Лязга железного крики полночные
 И карканье звезд над мертвецкою крыши.
 Эта ночь—темнее голенища.
 Множество звезд, множество птиц
 Вдруг поднялось кверху
 Мною испуганы“.

Иранская песня *)

Как по речке по Ирану,
 По его зеленым струям,
 По его глубоким сваям,
 Сладкой около воды
 Ходят двое чудаков,
 Да стреляют судаков.
 Они целят рыбе в лоб,
 Стой, голубушка, стоп!
 Они ходят, приговаривают.
 Верю—память не соврет—
 Уху варят и поваривают.

„Эх, не жизнь, а жестянка“...
 Ходит в небе самолет,
 Братвой облаку удалой
 —Где же скатерть самобранка,
 Самолетова жена? Иль случайно запоздала,
 Иль в острог погружена?

Верю сказкам наперед;
 Прежде сказки станут былью,
 Но когда дойдет черед
 Мое мясо станет пылью
 И когда знамена оптом
 Пронесет толпа, ликуя,
 Я проснуся в землю втопан,
 Пыльным черепом тоскуя.
 Или все свои права
 Брошу будущему в печку?
 Эй, черней лугов трава,
 Каменей навеки речка!

Навруз труда *).

Снова мы первые дни человечества!
 Адам за адамом
 Проходят толпой
 На праздник Байрама
 Словесной игрой.
 — В лесах золотых
 Заратустры,
 Где зелень лесов златоуста!
 Это был первый день месяца Ая.
 — Уснувшую речь не забыли мы
 В стране, где название месяца—Ай.
 И полночью Ай тихо светит с небес,
 Два слова, два Ая,
 Два голубя бились в окошко общей таинственной были...
 Алое падает, алое
 На дёрвках с высоты.
 Мощный труд проходит балуя,
 Шагом взмах своей пяты,
 Трубачи идут в поход
 Трубят трубам в рыжий рот,
 Городские очи радуя
 Золотым письмом полотен.
 То подымаясь, то падая,
 Труд проходит беззаботен.
 Трубач обвитый змеем изогнутого рога!
 Веселым чародеям
 —Широкая дорога!
 Несут виденье алое
 Вдоль улицы знаменщики,
 Воспряньте все усталые!
 Долой, труда погонщики!
 Это день мирового Байрама.
 Поодаль, как будто у русской свободы на паперти,
 Ревнивой темницею заперты,
 Строгие грустные девы Ислама.
 Черной чадрую закутаны,
 Освободителя ждут они.
 Кардаш, ружье на изготовку
 Руками взяв, несется вскачь,
 За ним летят на джигитовку
 Его товарищи удач.

*) Означенные стихотворения В. Хлебникова были напечатаны впервые в «Литер. Листке» газеты «Красный Иран» в Персии, которая в Сов. Россию почти не доходила.

Их смуглые лица окутаны в шали,
 А груди в высокой броне из зарядов,
 Упрямые кони устало дышали
 Разбойничьей прелестью горных отрядов.
 Он скачет по роще, по камням и грязям,
 Сквозь ветер, сквозь ящю упорный скакун,
 И ловкий наездник то падает на земь,
 То вновь вверх седла изваянья чугун.
 Так смуглые воины—горных кочевий,
 По братски несутся, держась за нагайку.
 Под низкими сводами темных деревьев
 Под рокот ружейный и гром балалайки.

С. ТРЕТЬЯКОВ

Предостережение.

На привязи держи
 Сердце-то—сердце:
 Собака бешеная,
 Сорвется—искусает.
 Руками велит
 Не работу наматывать,
 Обнимать велит
 Туго—натуго—натуго.
 Губами велит
 Не приказа оскал,
 Велит шевелить
 Поцелуев ласкаль.
 Глазами велит
 Не в книгу не в почерк,
 А тянуть и валить,
 Полыхать и пророчить.
 Сердце держи—
 Пса на цепи,
 Чтобы служил,
 Загоняй в тупик.
 Чтоб оно ни-ни.
 Плеть наготове:
 Тяни, черт, нить
 Крепкой крови.
 Раз ты насос—
 Качай! Качай!

Крути колесо
 Кровяного стукача.
 Контроль! Рассчет!
 А то костяшки
 Сорвутся со счет
 И во все тяжкие.
 Под кожей щек
 Зазвенит, потечет,
 Еще и еще,
 Еще и еще.
 Тогда рыча и рывкая
 Рванет гортань;
 И пороховая затравка
 Разломит зажимы рта.
 И хлынет горячая хлыва
 Где руки, губы, слова...
 И в купорос крапивы
 Закатится голова...

Эй голова, стой патрулем!
 Руки на руль, лоб—контролер.
 Сердце на цепь!
 Пускай погасает!
 Сердце—собака:
 Сорвется—искусает.

Живым.

Товарищ!
 Прошу.
 Слышишь!
 Обещай!
 Если когда-нибудь, после смерти,
 Нам, футуристам, в драки измолотым,
 Ассигнуют по смете
 Столько то золотом;
 Глыбы собьют, на глыбы
 Нас становить чугунных,
 Нам говорить спасибо
 Со всхлипом на многоточиях
 И прочая и прочая
 О гегемонии гегегениев.
 Товарищ!
 Орни глоткой рабочей:
 — Говорите короче!!
 И ближнею ж ночью...
 Клянись:

Комсомольским билетом,
Красенью губ,
Кепкой,
Заводским гудком
И рукопожимом товарища —

Клянись

Ночью вложить динамитный патрон
Под каменный трон
Чугун — футуристов.
И с той, кто целует тебя,
Протанцуй
У столба гегегения.
Швырь о-го-го, ха-ха-ха во взрыв,
Пока летят камни
Вдребезги и навзрыд.

Товарищ!

Юнач!

Обещай!

Если нашей строкой
Будут бить как портновским аршином:
— Учись! учись, такой-сякой!
Куда прешь?
Не смей перечить великим теням.
Не позволим! Врешь!

Товарищ!

Клянись

Бровями сведенными в-чтооо?
Боевым кулаком.
Выстрелом сердца,
Профсоюзом,
Винтовкой
И пятиконечной звездой.

Клянись!

Нашей же книгой
По черепу бить, бить, бить
До побива
До мездры мозгов
Начетчика.

Чтоб собственный выгиб
Был жив и остер,
Вали наши книги
В костер!

Обещаешь?



Н. А С Е Е В

Машина времени.

Бабахнет весенняя пушка с улиц,
 Завертится солнечное ядро
 И таешь весенней, синей сосулей
 От лирики, плечи вогнавшей в дрожь.
 И вот реквизируешь этот, первый,
 Хотя б у Уэллса взятый планер,
 Лишь бы не так рокотали нервы,
 Лишь над весной подняться б на нем.

Люди века бы еще храпели
 Жизни обрубленной нежа хрящ,
 Но разрезающий время пропеллер
 Вот он стоит дрожащ и горяч.
 Винт заведен. Будью обвеян,
 Клапаны сердца строже проверь,
 В память вцепись руками обеими,
 Хлопнет в былое глухая дверь.
 Город вдруг посерел и растаял —
 Помнил кого, думал о ком
 В землю с плечами снова вrostая,
 Свертывается как молоко.
 Колоко, колоко, колко, колко.
 (Это пульки звенят о гортань).
 Тише, тише, тише и смолкло,
 Мутью кружились рябя, борта.
 Огромный глаз косоугольный
 Проплыл, напрягся и застыл
 Не бывший бог ли нынче вольный
 О синий оперся костыль.
 За ним: гарнирами зарницы,
 Любовь, гимназия, ладонь;
 Любимая... И вот граница
 И гладко времени плато.
 Снаряд начинает швырять,
 Нашатырного спирту и брому.
 Мы стали в столетях шнырять,
 Струясь по ухабному грому.
 Из яростной давки домов,
 Из зверьего древнего вою,
 Над былей зенитом замыв,
 Выносимся звонкой кривою.
 Последним сознанием светля
 В шуршащем обвалами мраке,

Мертвит и сливает петля
 Прожденного опыта накишь.
 Линия прогиба! Цель в лоб!
 Нет, это не гибель: винт—хлоп!
 Жилится висками гнев—зной,
 Волю мы сыскали—дней дно!
 Опускаясь в скафандрах света
 В пуповинах путаясь труб,
 Открываем и чуем это:
Цветногранный свободный труд.
 Кто из нас, предчувствием старший,
 Поглядит занемевши вниз?
 Нам навстречу—ударов марши!
 Нам навстречу слепленье линз!
 Мы говорим с рядами рифм
 Стоящих за станками
 И нам ответом—радуг взрыв
 Шлифует звездный камень

Вопрос:

Зачем? Кому носить?!
 Каким таить хоромам?

Ответ:

—Рычаг. В небес массив
 —На грудь ветрам и громам!
 —Затем, что радость есть рукам
 —Метаться в деле вихрем
 —И эту радость по строкам
 —Своим ты тоньше выгрань,
 —И эту радость по сердцам
 —Продень и дай им рдеться
 —Не замирать, не созерцать
 —Трудеть—игрою детства.

Еще, еще грома и ляг
 И цвет светимых музык,
 Но разве выдержал бы глаз
 Таковую уйму груза.
 Бровь рассекши о земную сферу
 Воротимся к Р. С. Ф. С. Р.
 Здравствуй, временем плывущая страна.
 Будущему бросившая огненный канат!

Бабахнет весенняя пушка с улиц
 Завертится солнечное ядро.
 И таешь весеннею, синей сосулей
 От лирики, плечи вогнавшей в дрожь.

Б о м б а.

т. Блюмкин.

Как тиф начинается стих,
 Разбуженным жаром внезапно,
 Как—горлу приставленный штык
 Руки торопливая запись:
 Разряда гремачий ожог,
 Разрыва кровавые плети,
 Растянутый—навкрест—прыжок,
 К лицу прилипающий ветер,
 Полмира согнулось дугой,
 Ногою нащупавши клапан;
 Колышется сталью тугой
 Шоссе—под резиновой лапой.
 Как мушку поймать патрулю?
 Кварталы! От счастья пляшите!
 Рука принимает к рулю
 Поставивши ход на глушитель.
 Погоня? Но сколько ж погонь?!
 Ведь звездами, сразу, всем скопом
 Открыт перекрестный огонь
 И в гром горизонт перекопан.
 И только быстреей из дум
 Мелькает спасенья страна там,
 Где в самую злую звезду
 Вцепилась надежда канатом,
 Здесь каждое слово замлей,
 Которого—огненный список,
 Пригнув радиатор к земле,
 Он вымчал на свившихся спицах.
 Когда распевающий столб
 Бросал неразборчиво номер,
 И жил бесконечно простой
 И дружеской жизнью манометр.
 И мерно бегущая даль
 Настигнутой синью блестела,
 И мускулы вылились в сталь,
 А сталь согревалась, как тело.
 Теперь пережди. Погоди.
 Глади:—полоса на экране:
 „Тринадцать осколков в груди:
 „Он звездною россыпью ранен“.

П. НЕЗНАМОВ

Война дворцам.

I

Шаги ударили в торцы
 И покатилося по торцам
 На обомлевшие дворцы:
 Мир хижинам, война—дворцам!
 Царапнули слова того,
 Кто выводил царям: ура!
 И нес с достоинством живот
 Из ресторана в ресторан;
 Тилиснули ножом слова
 По горлу, по узлу артерий—
 Кому потом чехословак
 Неделю без году был верен;
 Взбасили пушки по торцам,
 А взбудораженный чердак
 Ударил по мошне купца,
 И—правильно! bien! gút! так!
 Шаги ударили в торцы
 На Невском как и на Тверской,
 А зарубежные дворцы
 Взглянули хмуро и с тоской.

II.

Взглянули, не взглянуть
 С тоской—нельзя им:
 А вдруг не станут спину гнуть
 Рабы перед хозяином,
 Их—миллионы, их—потоп,
 И вдруг потоп взъярится
 И миллионы эти топнут—
 Пойди-поговори там!
 Тогда попробуй препираться,—
 Отбреют. Скажут: дрянь, ты! . .
 Сегодня—банк и операции,
 А завтра—в эмигрантах.
 Сегодня—в позе
 И—на коне,
 А завтра—в Бозе
 И—конец.

III.

И вот в просторах, где, зверея,
 Съедали с голоду кору,
 В стране, где разводил хандру
 Писатель Леонид Хандреев,
 И каждый бравый генерал
 Взревел войне: ура! ура!
 И даже Игорь Северяга
 Вскипел войной, как пьяный—брагой,
 Шаги ударили в торцы
 И очистительные грозы
 Пришли проветривать дворцы:
 — „Проветривать!“—пронесся лозунг,
 Перелетел за рубежи
 И черезпрыгнув все барьеры,
 В шкатулках спрятан не лежит,
 А набухает новой эрой.

IV.

А старому миру—гадине
 Последние силы парадом
 На той стороне баррикадины
 Построить пришла пора там.
 И вся до последнего глистика
 Пovýмерла разом мистика
 И каждая тихая пристань
 Фашистом взревела, фашистом.
 И разом пришли генералы
 И очень много погромщиков,
 Открыли свое орало,
 Стараясь кричать погромче как.
 И стал разговор простой,
 И стал разговор короткий,
 Протестует голодный . . .
 — Стой! . . .
 Протестует гонимый . . .
 — В плетки!

V.

Скрежещи — не скрежещи,
 Гад, от злобы, —
 Ты надорван и трещишь,
 Мир — заскребыш!

Задирай, не задирай:
 Ты отмечен,
 Полицейский этот рай —
 Он не вечен!
 Заиграет красный плат,
 Жаром — птицей
 И пожарами палат
 Кровь отмстится.

VI.

О, можно много рассказать!.. —
 Заплатой парню на штанину
 Там — в Питере, пять лет назад,
 Пошел атлас Екатерины...
 Почти не нужно предрекать,
 Что о шелка иной мотовки
 Батрак в Америке — слегка —
 Придет и вытрет ствол винтовки.
 — Вы мне испачкали батист! —
 А он повстанец Томми Аткинс
 Лишь улыбнется ей: — к-к-к-к-к-к!
 И бросит: — эй, вперед, ребятки!
 И лишь придут в Лион они —
 Предвестники иного мира,
 Запахнет кремом де вониль
 От засмердевшего банкира.

VII.

Он — новый мир — все ближе, ближе нам,
 О нем одном ревут сердца,
 Программа прежняя: мир хижинам!
 И — до конца: война дворцам!

1922-1923.

О РАБОТАХ КОНСТРУКТИ- ВИСТСКОЙ МОЛОДЕЖИ

Варст.

Отчетная выставка годовой работы Метфака (металлического факультета) ВХУТЕМАСА показала нам первый раз практическую работу конструктивистской молодежи. Работой этой молодежи руководит конструктивист Родченко, им же организован Метфак из юверинной, сканной и др. в подобных мастерских быв. Строгоновского училища и поставлена работа в плане конструктивизма.

Выставка состоит из проектов и моделей материального оформления вещей для металлической промышленности.

Она обнаружила два принципа конструктивизма, положенных в основу руководителем Метфака практической работы конструктивиста в деле строительства новой вещи.

Первое — материальное оформление вещи, в противовес эстетическому ее компанованию в плане искусства, идет от задания, материала и конструкции к форме всей вещи в целом.

В показанных работах студент исходил не из заранее выясненной, „художественной“ формы предмета, а форма явилась результатом решения основного задания.

Это очень резко подчеркнуто на выставке, где *ни в одной работе не было преобладания задач чистой формы* (эстетика) *над утилитарным смыслом вещи.*

Ни в одном проекте нельзя было усмотреть даже намек на художественный стиль и их можно было принять только в целом, как правильно функционирующую вещь, подобно автомобилю, самолету и пр. вещам индустриального порядка.

Это было настолько очевидно, что посещавшие студенты других факультетов и других Вузов ставили один и тот же вопрос:

— Где же здесь искусство?

— Вы не ставите себе совершенно „форменных задач“! (студенты архитектурного фак. Вхутемаса).

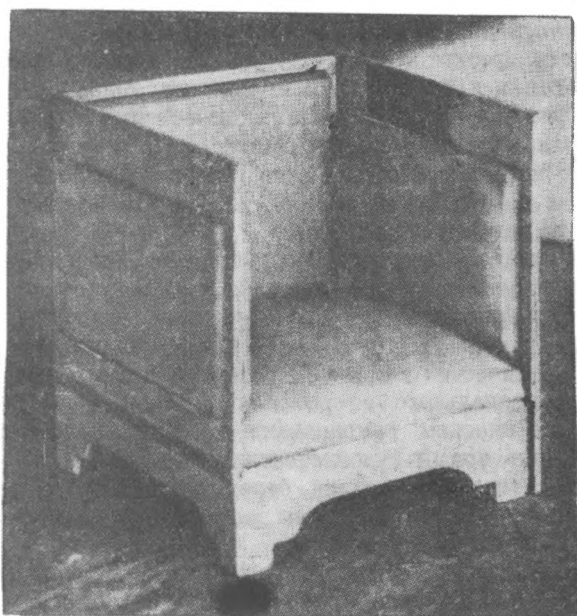
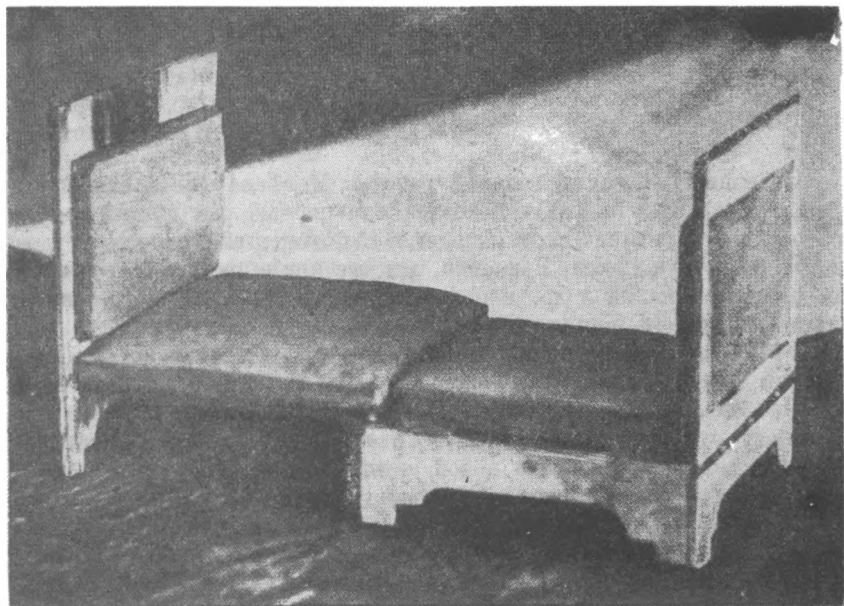
— А „художественно“ вы потом будете отделывать?

Выставка — первый прорыв конструктивистской молодежи в борьбе с эстетической заразой. В ней блестяще показано, что дисциплина материального оформления предмета не имеет ничего общего с эстетическим компанованием вещи, результатом чего может быть лишь новый художественный стиль.

В первом случае работающий берет за основу материальные данные и их организует по трем дисциплинам конструктивизма (тэктоника, фактура и конструкция).

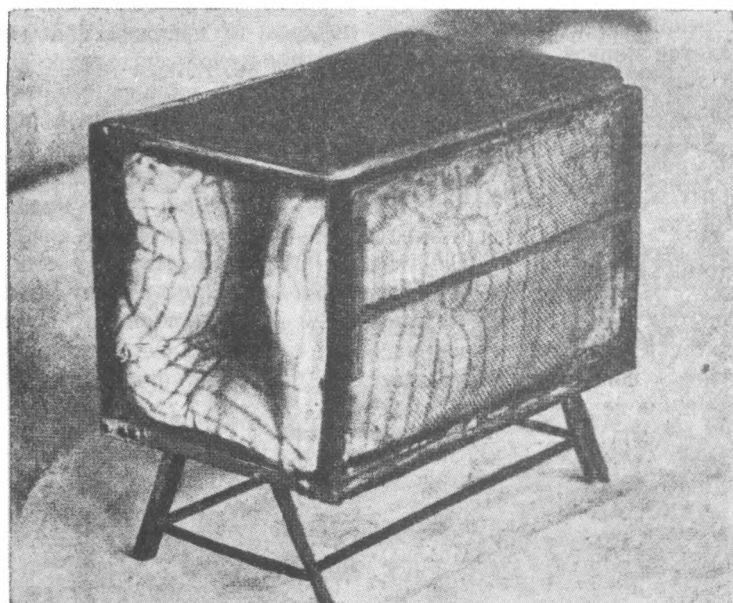
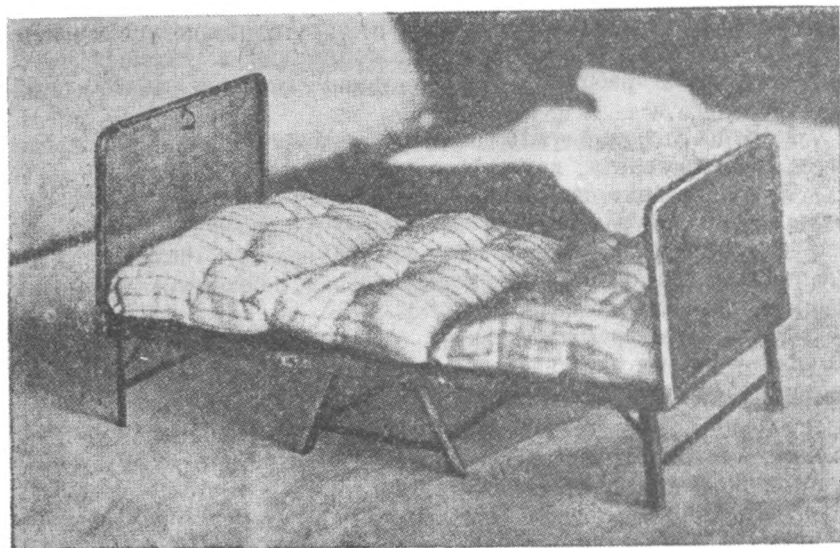
Во втором случае отправной точкой является психологическое воздействие данной внешней формы на потребителя и в работе

МАКЕТЫ КОМБИНИ



СОБОЛЕВ. Кровать—кресло.

РОВАННОЙ МЕБЕЛИ.



ГАЛАКТИОНОВ. Складная кровать.

формальная часть разрешается за счет утилитарного значения предмета.

Второе — поставленное заданием разрешение движущейся вещи. Такое задание ставит новый принцип организации вещи и имеет педагогическое значение — развитие инициативы в учащих.

Показанные работы по этому заданию дали три решения этой задачи:

1. Вещь годная к употреблению только в состоянии движения т.-е. организованная, как орудие производства.

Таково задание *движущейся книжной витрины*, разрешенное как своего рода станок для демонстрирования книг. Утилитарное преимущество его в возможности показать большое количество книг в единицу времени потребления, не рассеивая внимания зрителя по всему полю витрины.

2. Вещь разборная, компактно складывающаяся после употребления — таковы складной киоск, складная кровать, одна из моделей которой помещена в настоящем номере.

3. Вещь для личного потребления выполняющая несколько функций в общежитии — кровать и чертежный стол, кресло и кровать (помещены в наст. номере).

В решении этих заданий студентами была проявлена большая изобретательность, находчивость в использовании материала и что очень интересно отметить, нет совершенно неудачных решений, хотя работы были выставлены все без обычного отбора для выставки. Можно сказать категоричнее — слабых работ нет, ибо в основу метода ведения занятий руководитель поставил не эмоциональную (художественную) деятельность, а развитие в работающих инициативы и активности. Вся группа крепко сработалась в усвоении конструктивистского подхода к практической работе и является первой ячейкой конструктивистской молодежи, достаточно уже технически грамотной.

Метод занятий заслуживает особого внимания — он в полной мере сохраняет самостоятельность учащихся и мы имеем на выставке не „маленьких Родченков“, столь обычных для художественных мастерских, а активную, самостоятельную группу молодых работников, для которых руководитель не „законченная система“, а более опытный старший товарищ. Из более выделяющихся в смысле проявления инициативы и технической проработки надо отметить след. товарищей — *Быкова, Соболева, Галактионова, Пылинского и Чувиляева.*

ЗОЛОТОШИТЬЕ и ГАЛУНЫ

П. Незнамов.

I. Очень много блеску.

Для начала—лучше всего так: в литерной ложе городского театра сидит Главный Начальник Патриотической Окраины генерал Перекормленный и посматривает на женщин, у которых не на что посматривать.

И еще для начала, собственно—для разбега: в отличие от Патриотической Окраины, которая голодает на неделе семь дней:

понедельник,
вторник,
среду,
четверг,
пятницу,
субботу и
воскресенье,—генерал Перекормленный

кругл, пухл, и лицом сиз до отказу.

Не человек, а один сплошной галун—он купается в золотошитье и орденах. Не человек, а монумент—он держится так парадно и выставочно, что ему может позавидовать любой архиерей, в окружении дюжины попов облачающийся в ризы.

Красивый адъютант с чертами лица, выверенными как часы, штаб-офицер для поручений и ряд других таких же—только чином подымай выше!—составляют обрамление генерала. Все они или в проборах, или—в лысинах. Их улыбки—плавают под усами, разговор сдержан. Их одежда—смотри заглавие рассказа. Далее—женщины. Только одна: пухлая и белая. И, если посмотреть внимательно, состоит из округлостей, черных горячих глаз и длинной золотой цепочки. Но, вообще говоря, не разберешь—что это:

цепочка при цыпочке?

или—

цыпочка при цепочке?

Итак, всюду золотошитье и галуны; и генерал, и генеральская спутница (от слова: спуталась), и придворные—в красе и блеске. Генерал в особенности: сидит и даже шей не двигает. И, вот так-то сидя у всех на виду, на авансцене, в литерной ложе, с головой—тяжелой, как трактор, и—как скрипка, пустой, красуется и монументится до тех пор, пока...

Впрочем, все по порядку. Действие, как беглый одиночный огонь по неприятелю:

— С правого фланга, по одному, начи—най!— идет сперва, в этой главе неуверенно, не весьма поспешно, даже слегка прихрамывая, чтобы потом, в дальнейшем, подобно огню:

— Часто начи—най!— броситься, не чувствуя под собой ног.

2. Быть событиям.

Жутко. Фантастично. И—назревают события. С Патриотической Краиной неблагополучно. Патриотическая Краина—государство с монархическим образом правления, хотя и без монарха, с морским министром, хотя и без морей, земледельческое, хотя и без земледельцев (все в партизаны ушли). Несутся слухи об уходе иностранных войск. Говорят о кумачевом потоке, который вот-вот, под тяжкий мужичий топот—я вас всех давишь!—хлынет на узенькую полосу железной дороги, и сломает, прорвет, исковеркает—к чертям!—все коммуникации. О переходе на сторону партизан трех полков. О бунтах мобилизованных...

Патриотическая Краина, как остров, как клумба, как блюдечко, открыта со всех сторон и Главному Начальнику лучше, чем кому-либо другому, известно в скольких верстах от его резиденции, от без-пяти-минут-столицы рдеют горячие кумачи... Но—о Главном Начальнике—подождем, о генерале Перекормленном—помолчим и пока—точка. Повторяем—события на носу; не лишне обозреть окрестности.

Тревожно и фантастично. Жутко и выдуманно. Как сколок с обычаев и ритуалов царской военщины—в партере театра стоят на вытяжку офицеры: сесть в присутствии Главного Начальника они не могут; потухнет свет, продребежит третий звонок—тогда сядут.

Золотыми жар-птицами горят погоны; в зале ни одного женского лица, не испаренного на-чисто чьей-нибудь просящей парой глаз. В ложах—многолюдство. И смех, который ключьями висит в воздухе.

В дальнейшем, если присмотреться, открывающаяся картина становится тем более похожей на до-красна раскаленный шарж, чем скорее входят в нее самые невероятные слагаемые.

Портрет Николая Романова. (как живой! с лицом благообразным и даже не лишенным растительности—прямо (господин!) Маски Шекспира, Гоголя и Островского. Торговые рекламы на занавесе. Тихо поспешающая конница электри-

ческих лампочек. Сырые стены. Тремястами тел вздувшийся партер, где: генералитет без армии; полковники без полков; спекулянты без товаров; знатные иностранцы: Васька де-Гама, Тихон де-Брага и др.; какие-то подозрительные Манукьянцы—потомки абреков, беков и казбеков; двадцати-двух-летние эсаулы; кокотки в горностаях; хватцы-братцы; и просто сволочь. И исподлобно, мрачно-посматривающий балкон: черные косоворотки и очень много ситцу: ситцевая Русь.

Сверху нависший гул балкона то сталкивается с гомоном партера, то вновь идет своим собственным руслом, пока, наконец, старший капельдинер где-то за портьерой у ложи не нащупывает кнопку звонка.. Надавил—

— раз,

два

три—и са-

дится на стул: все земное совершил.

Фойэ медленно, но верно пустеет, в партере начинается сутолочь. Шаркают. Топают. Кашляют. Сморкаются. Извечная Марья Ивановна извечному Ивану Иванычу говорит:

— Какое безобразие!..

Тухнет электричество. Занавес, шелестя шелестами раскрашенного холста, лезет вверх. Последняя из шпор дзинькает. Из невидимых труб невидимого бассейна в зал, капля за каплей, просачивается тишина. На сцене начинают лицедействовать.

3. Бомба в театре.

Тишина еще льется да льется. Главный Начальник Патриотической Окраины еще сидит да сидит, монументится да монументится, когда какой-то чернобровец, квадратный крепыш, с головой далеко укочевавшей в плечи, здовово заряженный злобой и отвагой,—нетерпеливое горячее сердце,—хорошо выверивший себя и свои движения, но недостаточно вымерявший расстояние между балконом и отъединенной ложей Главного Начальника,—вдруг протискивается сквозь косоворотки и ситец—легкое движение голов и плеч—и с силой бросает бомбу.

Мало кого ослепляет красный барашек разрыва, но всякий оглушен. Как лопнувшая над самым ухом бутылка, как забасивший в тысячу глоток Шаляпин, как ударившее чечетку полчище танцоров, баб-б-б-б-б-ба-хает в десяти шагах за ложей.

Немою сценою Ревизора застывший театр в следующую же из секунд—длинных, еле поворачивающихся—отвечает тонким бабьим голосом:

— А—а—а—а!...

Мелкими дребезгами аплодируют оконные стекла. Кошкою пробегает паника. У робких зубы барабанят о зубы, целые ватаги страхов ломаются в сердца. Три четверти сидящих бросаются к выходу. Хладнокровнейшие, в лоб исхлестанные визгом, не могут перекричать бегущих; женщины теряют шляпы, перчатки, меховые накидки, туфли, коробки шоколаду и несутся—в вопле.

Даже адъютант с чертами лица, выверенными как часы, теряется: часы на наших глазах явно портятся, цифры вылезают из циферблата—адъютант скаковой лошадейю бросается из ложи.

И в этот же момент, когда с цыпочки сползает цепочка,—ни генерала Перекормленного в ложе, ни человека—в генерале Перекормленном уже нет: просто какая-то круглая, блистающая золотошпьем несурязица скатывается по ступенькам ложи и забивается в фойе под куда-то... Под куда? Должно быть, под туда, за портьеру.

Главный Начальник Патриотической Окраины белеет, как земля после первого снега, как простыня после стирки, он пробует заговорить, закричать, зашуметь, но столбняк железно схватывает его за глотку и—припечатывает к месту. Припечатанный—он до тех пор не двигается оттуда, пока к нему не подбегают близкие и приближенные, миг тому назад разбрызганные взрывом в разные стороны. Нечего и говорить, что черты лица адъютанта в последующий из моментов выглядят выверенными, как часы: тик-тик-тик—механизм работает—и адъютант подает руку генералу и, немного погодя, спрашивает цыпочку:

— „Вы, надеюсь, не пострадали?

На что та, застеснявшись, отвечает:

— Нет, только... мягкости немного памяти...

Между тем, кошкою пробегающая паника упирается в массивную дверь вестибюля—напор велик—и дверь плюхается прямо на троттуар. Холодный декабрьский воздух, обольстительный по своей свежести, втискивается—влетает в помещение, бодрит, освежает, успокаивает, в то время как десятками фальцетов оцетинившиеся голоса офицеров свирепо выводят:

— Тиш-ша, вниман-ние...

— Оцепляйте театр!..

— Их Выссс-преввв-дите живы, ур-ра!..

— Окружить балкон!..

Кто-то бросается к телефону, требует:

„13-11, именем Главнач; немедленно“...

И застывает на полуслове: тишина—телефон не действует.

Вышвыривается на улицу—там виснут обрезанные провода. Никто не знает—когда и как.

Суетня. Ругня. Напряженные поиски кого-то. Взвизгнувшей нагайке отвечает человеческий взвизг.

Кошкою пробежавшая паника, высадившая дверь, разбивается на множество маленьких паничек и боязней, приземливается и ползет издыхать в переулки, в темноту. Но шепот, плюс приглушенный смехок, осторожно ступая и оглядываясь, обнявшись, как два братца, долго еще гуляют по квартирам горожан, из комнаты в комнату.

Им отвечает—арестами и расправами—ночь.

4. Распекаи и нагоняи.

Служебное утро следом идущего дня, — вернее сказать, служебные спозаранки—начинается для начальника Центральной Политической Разведки или чего-то вроде, генеральным служебным нагоняем. Нагоняй приходит издали, по телефонным проводам. Он торопится, он захлебывается, он спешит истереть в порошок, он рвет и мечет, и лишь только на его пути оказывается начальник Разведки, он бомбою гремит в ушах последнего.

... Я вам полковник Солодухин прямо говорю, вы — сопляк!.. У него под б-боком б-бомбочки б-бросают, заб-бавляются, а он, как святой, нич-чего не знает... Я вас-с под суд упеку, в расход выведу... Ес-сли глав-вные ви-новни-ки не буд-дут най-ддены в сор-рок вос-семь час-сов... вы слышите... будут неприятности. Поставить всех на ноги, но найти. За дело, живейше... Что? Никаких „но“!..

Полковник Солодухин, далеко не веселый, идет, пошатываясь к письменному столу. Он бы, пожалуй с досады взял и заплакал, да заметно, что стесняется своей собственной окладистой бороды; борода говорит сама за себя и отчаянно иконописна.

Тогда он машинально нащупывает звонок и вдруг ужасно, пещерно свирепеет. Звонки его несутся по всем комнатам и отделам, они задыхаются, они захлебываются, они надрываются, и за ними—навстречу всяким таким людям в галифе — короткий, как воробей, отрывистый, злой, визгливый, цепным псом бросается нагоняй.

— Под суд, под суд... я вас приведу в христианскую веру!..—кричит Солодухин и, запустив матюгом на весь дом, падает от усталости в кресло.

В дальнейшем, нагоняй в нагоняе, распекай—в распекае открывается также, как в пасхальной игрушке яйцо в яйце—и так вплоть до самого маленького и жидкого—пока, наконец, самый жидкий из распекаев не достается на долю мелких агентов и, обкричав их с ног до головы, не упирается

в стенку: дальше ему нестись некуда, дальше ему закрываются все дороги.

В конечном же результате, два наиболее способных спеца политической слежки — Строганов и Африканцев — каждый в отдельности, получают задание: представить террористов живыми или мертвыми.

За успешное выполнение задачи—1.000 рубл. золотом—плюс конфискованное у преступников имущество. Чины и ордена. Двести на организационные расходы. Срок — два дня. Извозчики—бесплатно.

— А то за ночь переарестовали полгорода, перепороли всех арестованных, а концов—никаких!..

И тот и другой—Африканцев, как и Строганов, Строганов, как и Африканцев, дают обещание расшибить лоб о стенку, но дело сделать.

— Дело привычное—успокаивает Африканцев и, уходя, думает: „каково! какая задачка! вот не поручили же ее Строганову,—а, небось, за мной послали!“

— Предприятие трудное, но исполнимое — говорит Строганов и улыбается: „выбор начальника пал не на Африканцева, а на меня“.

Через самое короткое время каждый из конкурентов, и группой тщательно подобранных помощников, отправляется на охоту.

Африканцев так уверен в себе и в своем успехе, что черные волосы на его хорошо—сколоченном черепе становятся торчком, а волчьего покроя зубы блестят, как солнце.

Строганов—тоже в хорошей форме. Уходя из дому он даже подшучивает над женой.

И когда она жалуется на свою скучную работу:

— Ох, и надоело-ж мне шить. Одних петель сколько переметала!..

Он отвечает ей, улыбаясь:

— Ну, не хочешь метать петли, мечи икру.

5. Наперекор Перекормленному.

Между тем события политические и на фронтах Окраины складываются как нельзя хуже. Наперекор Перекормленному, остервенелые партизаны, а вслед за ними и советские войска, все ближе и ближе подходят к железной дороге. Перекормленный нервничает. Перекормленный стучится в двери Командира Оккупационного Иностранного Корпуса,—и ничего, кроме обещаний и уверений в верности, не получает. Разрыв бомбы в театре довершает положение.

Перекормленный выбрасывается из скорлупы и лезет на стенку.

Через два часа по столице Окраины разбегаются, одно за другим, следующие два объявления и белеют—желтеют—синеют—лиловеют на заборах:

**ЛИЧНАЯ КАНЦЕЛЯРИЯ
ГЛАВНОГО НАЧАЛЬНИКА
ПАТРИОТИЧЕСКОЙ ОКРАИНЫ**

настоящим объявляет,

что

**за поимку дерзких преступников,
покушавшихся на жизнь ГЛАВНОГО НАЧАЛЬНИКА,
будет выдана
награда в 3000 рубл. золотом.**

(Подпись)

ГЛАВНЫЙ ШТАБ

Войск

**Патриотической Окраины
уполномочен объявить всем гражданам,**

что

распускаемые злонамеренными лицами слухи об уходе
Оккупационного Иностранного Корпуса
ни на чем не основаны.

Винные в распространении подобных слухов будут
предаваться военному суду.

(Подпись)

Объявления собирают читателей и последние делают все выводы. Африканцев и Строганов с особенным удовольствием, в разное время и в разных местах, читают первое объявление, думая: „тем больше смысла найти преступников“ и, читая второе, покачивают головой.

Генерал же Перекормленный в эти часы преклоняет колени на торжественном молебне по поводу собственного чудесного избавления от опасности, а потом принимает парад войск.

Парад великолепен. Участвует даже артиллерия—почему не так?.. Юнкера одеты с иголки. Учебные команды трех полков почти соперничают с ними. Кавалерия ершится пиками. На площади за рогатками—публика, которая пришедши.

Ура догоняет уру, уры так и висят в воздухе, не считаясь даже с тем, что на заборах столицы в этот же день к вечеру появляется еще одно объявление. Наклеенное на обрывки старых объявлений и само обобванное ветром, оно выглядит так:

<p>КОМАН ИНОСТРАННО КОРП</p>	<p>ГЛАВНЫЙ ШТАБ</p>
<p>В известность всех жителей ПАТ -ласно распоряжения -щих правительств ЧЕРЕЗ ПЯТЬ ДН начнется</p>	<p>войск ИЧЕСКОЙ ОКРАИНЫ ить всем гражданам,</p>
<p>ЭВАКУАЦ частей КОРПУС и что -нейшем в жизнь ОКРАИ он вмешиваться на наме (Подпись)</p>	<p>намеренными лицами уходе ОККУПАЦИОН- РАННОГО КОРПУСА ем не основаны. транении подобных аваться военно-</p>
	<p>(подпись)</p>

И вот, не взирая даже на это, генерал Перекормленный продолжает лезть на стенку—правда в подпитии. И урам нет конца—только из центра они переносятся в перефирию: на банкеты, в закрытые помещения.

Однако, под утро, когда с фронта приходят известия одно хуже другого и, наконец, телеграмма комкора 2 „Немчиновку пришлось оставить отойти восточнее“, опьянение разом свертывает свои крылья—и дальнейшие события разигриваются с головокружительной быстротой.

По улицам несутся громыхающие двуколки, списки наличного состава в полках тают неуклонно, число штыков в армии достигает курьезных цифр. Пахнет эвакуацией. Той самой эвакуацией, которая так смахивает на бегство. Вокзалы запруживаются людем, скарбом, корзинками. Две барышни—одна в берете, другая—в чорт меня поберете, устраивают начальнику станции истерику. Галдеж. Паника. Центр-шкурничество.

В газеты протискиваются и потом акклиматизируются там такие приблизительно объявления:

ПО СЛУЧАЮ
продается обстановка
Ярославская, 11, кв. 11,

Перед отъездом за границу
продается рояль.
Верхний Брод, кв. полковника
Словцова.

За четверть цены
продам
новую мебель, дамские
салопы и гитару.
Попов бульвар, кв. военного чиновн. Осипова.

Когда же, наконец, собственный генерала Перекормленного поезд приводится в полную готовность, город извещается в спешном порядке:

От Главного Начальника Патриотической Окраины.

Истерзанная и изодранная на куски
Россия
залита кровью.

Было сделано все, чтобы спасти ее из рук демагогов, но Бог судил иначе.

Ныне, в сознании полной ответственности перед родиной и Всевышним нами подписан приказ об эвакуации.

Необходимость сохранить живую силу армии заставляет нас отвести войска на территорию дружественной нам державы.

Верю, что справедливость восторжествует и Патриотическая Окраина России, также как и вся страна, увидят еще лучшие дни.

Всем желающим эвакуироваться будут предоставлены специальные поезда.

Все предусмотрено.

Никакой паники быть не должно.

(Подпись)

6. Беф а ля Строганов.

Сверх всяких чаяний и вопреки всем ожиданиям, работа и Африканцева и Строганова проходит замедленно, результаты — ничемны. Все агенты рыскают, высунув языки. Выкуривается очень много папирос. А день — первый день

слежки—снеуклонностью закономерного и должного, с курьерской скоростью летит навстречу сумеркам. Сумерки с удовольствием наступают на ногу каждому встречному и поперечному,—но дело от этого не двигается вперед.

Африканцев лязгает своими зубами волчьего покроя. Строганов начинает материться.

Утром—тоже самое. И только на исходе второго дня—скорее! скорее! срок истекает!—первый из них решается на отчаянное, хотя и испытанное средство.

...Столовая „Бостон“. Африканцев—в оправе бутылок и стеклянных стопок—сидит за столом и ведет энергичную беседу с оголодавшей личностью. Личность жадно проглатывает куски мяса—беф à la Строганов—и не менее жадно тянет спирт. Тянет-потянет и... вытягивает весь. Конечно, она на все согласна: почему не подработать хорошую сумму. Конечно, она перейдет границу и перенесет эту вот бумагу—но только условие: при инсценированном аресте не бить и выпустить на свободу через час.

Все идет как по маслу... Поезд уносит и личность, и Африканцева, и трех его дюжих молодцов за сто верст от города, на границу, личность переходит ее в условленном месте, все время чувствуя у себя на затылке внимательные глаза Африканцева, и снова возвращается на территорию Патриотической Окраины.

Наконец-то!—на него набрасываются Африканцев, трое дюжих и чины пограничной стражи. Дело ясно до точки: обыск обнаруживает зашитое в штанах личности письмо и в нем изложение всего заговора. Упоминаются и фамилии:

Иванов, Петров, Сидоров, Семенов, Федоров,

— это все фамилии арестованных два дня тому назад людей—первых попавшихся, вероятно. Но Африканцев знает, что делать: сейчас он летит в город и закрепляет арестованных за собой. Все равно, запирательства не помогут: есть такие средства—заставить людей во всем сознаться. А там—суд. Скорый. Скорейший. И все концы в воду.

Тысяча же рублей да плюс три тысячи—это составит ровно четыре тысячи.

Радужно и весело на душе.

...Окраина города недалеко от вокзала. Снежно и вьюжно. Помощникам Строганова кажется несколько подозрительной группа дюжих молодцов, обсасывающая глазами при свете спичек какой-то документ. Им кажется странным и слово „письмо“, услышанное краешком уха. Их дух взмывает на монбланы предприимчивости—они обнажают оружие, бросаются на заговорщиков и окружают их.

— Вы арестованы!...

Последние теряются, но не робеют. Обоюдная револьверная стрельба и два фонтана крови лучше всяких слов говорят, что дело серьезно. Агенты Строганова успевают обезоружить одного из заговорщиков, попирают ногами второго—убитого, но и только. Вечер, застегнутый на темноту, помогает всем остальным разбежаться.

Убитый выглядит бедно-одетым и много голодавшим. Зато осмотр карманов другого незнакомца дает головокружительные результаты: есть все основания думать, что это один из террористов.

Появляющийся через полчаса Строганов прежде всего бросается на документ, ест его глазами и шепчет:

— Ага!... наконец-то...

чтобы в дальнейшем, не глядя, махнув рукой на арестованного:

— Ведите в Разведку...

заспешить к телефону и обрадовать теперь же полковника Солодухина.

7. Строганов а ля беф.

Не слишком ли много револьверной стрельбы, слезки и погонь?.. И тем не менее, это еще — не последние. Три хорошо-сколоченных субъекта гонятся за выбежавшим из телефонной будки четвертым, прямо по сугробам снега. Преследуемый останавливается, прячет за подклад какую-то бумажку, выхватывает револьвер и стреляет — пуля за пулей — четыре раза. Но и преследователи не зевают: дважды выстрела сотрясают воздух. Несчастный падает на снег и его, полуживого — со словами:

— Это он, он!..

— Отдавай документ!..

утрамбовывают каблуками громоздких сапог те — дюжие.

Избитый артистически, похожий на котлету, он увозится ими на главную улицу — в Центральную Политическую Разведку, начальник которой сегодня далеко не несчастен. Он потирает руки и с большой любовью поглядывает на телефон: телефон — полезная штука.

Наконец, он смотрит на часы, берет в кулак свою иконописную бороду и юношей несется в комнату арестованных.

Перед ним находятся заговорщики: руки скручены веревками, головы — завязаны наглухо мешками; около первого террориста — помощника Строганова, около второго — дюжие молотцы Африканцева.

Он дает знак, агенты снимают с них мешки и...

... И полковник Солодухин белугой ревет:

— Африканцев! Строганов!..

Африканцев с силой кидается на Строганова, но Строганов, израненный, избитый, приготовленный à la беф, оставливает его ненавидящим взглядом затекших глаз.

Их обоих отправляют на гауптвахту.

А через неделю в город врываются красные отряды, чуть-ли не на плечах спасающегося под иностранной защитой генерала Перекормленного и — наперекор перекормленным всего мира — в прозрачную зимнюю настужь, в голубую что-ли лазурь или куда то выше, выше — птицами летят слова освобождения.

Молодняк Лефа.

Кармазинский. Поэт-красноармеец. Начальные работы его отмечены резким влиянием Маяковского (особенно поэмы „150.000.000“). В демонстрируемом стихотворении явны новые влияния Пастернака (см. стихи „Матрос“, II часть „Заместительницы“ и др.) Обращаем внимание поэта на необходимость в делании стихов исходить либо из сознательно-лабораторного принципа, либо иметь в виду какой-то социально-значимый „конкрет“. Иначе — самодовлеющая лирика, рассчитанная „так, вообще, — на кого-то“.

С. Т.

Артему Веселому.

В цейхгауз сданный маузер
 Умаслен, ржа не с'ест,
 И если нужно в паузе
 Для дыр наметит мест.
 И нужно-ль нам о том скулить,
 Что день тих перепал,
 Пером, как пулями сверлить
 Их будем черепа.
 И день за днем, за шагом шаг
 В бумажном поле клещ,
 Пошел, и жуткое в ушах
 Шипя прожжет „даешь“.
 А то, что ты не в форменке
 Московский новосел, —
 Неважно, только форменно
 Веселый будь весел.

Ник Кармазинский.

МОНТАЖ АТТРАКЦИОНОВ

С. Эйзенштейн.

(К постановке „На всякого мудреца довольно простоты“ А. Н. Островского в Московском Пролеткульте).

1. Театральная линия Пролеткульта.

В двух словах. Театральная программа Пролеткульта не в „использовании ценностей прошлого“ или „изобретении новых форм театра“ а в упразднении самого института театра, как такового, с заменой его показательной станцией достижений в плане **квалификации бытовой оборудованности масс**. Организация мастерских и разработка научной системы для поднятия этой квалификации — прямая задача Научного Отдела Пролеткульта в области театра.

Остальное, делаемое — под знаком „пока“; удовлетворение приходящих — не основных задач Пролеткульта. Это „пока“ — по двум линиям под общим знаком революционного содержания:

1. **Изобразительно-повествовательный театр** (статический, бытовой — правое крыло: „Зори Пролеткульта“, „Лена“ и ряд недоработанных постановок того же типа — линия бывш. Рабочего театра при Ц. К. Пролеткульта),

2. **Агит. аттракционный** (динамический и эксцентрический — левое крыло) — линия, принципиально выдвинутая для работы Передвижной труппы Московского Пролеткульта — мною совместно с Б. Арватовым.

В зачатке, но с достаточной определенностью путь этот намечался уже в „МЕКСИКАНЦЕ“ — постановке автора настоящей статьи совместно с В. С. Смышляевым (1-я Студия М. Х. Т.) Затем полное принципиальное расхождение на следующей же совместной работе („Над Обрывом“ В. Плетнева) приведшее к расколу и к дальнейшей сепаратной работе, обозначившейся „Мудрецом“ и... „Укрощением Строптивой“, не говоря уже о „Теории построения Сценического Зрелища“ Смышляева, проглядевшего все ценное в достижениях „Мексиканца“.

Считаю это отступление необходимым, поскольку любая рецензия на „Мудреца“, пытаясь установить общность с какими угодно постановками, абсолютно забывает упомянуть о „Мексиканце“ — **январь — март 1921 года** — между тем, как „Мудрец“ и вся теория аттракциона является дальнейшей разработкой и логическим развитием того, что было мною внесено в ту постановку.

3. „Мудрец“ начатый в Перетру (и заверченный по объединении обеих трупп), как первая работа в плане агита на основе нового метода построения спектакля.

II. Монтаж аттракционов.

Употребляется впервые. Нуждается в пояснении.

Основным материалом театра выдвигается зритель—оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности)—задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, саяпросвет и т. д.). Орудие обработки—все составные части театрального аппарата („говорок“ Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же сколько и монолог Ромео, сверчек на печи не менее залпа под местами для зрителей)—по всей своей разнородности приведенные к одной единице—их наличие узаконивающей—к их аттракционности.

Аттракцион (в разрезе театра)—всякий агрессивный момент театра. т.-е. всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно-выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего, в свою очередь в совокупности—единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого—конечного идеологического вывода. (Путь познания—„через живую игру страстей“—специфический для театра).

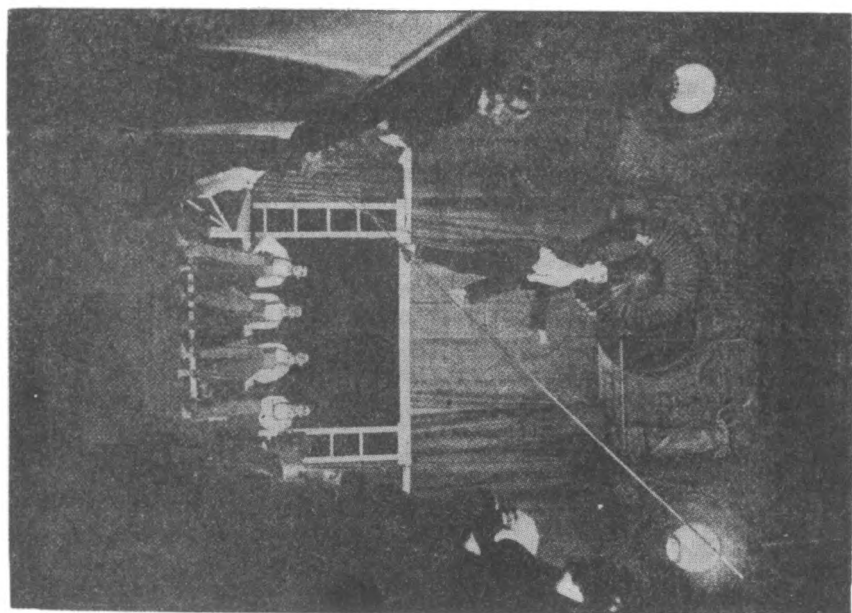
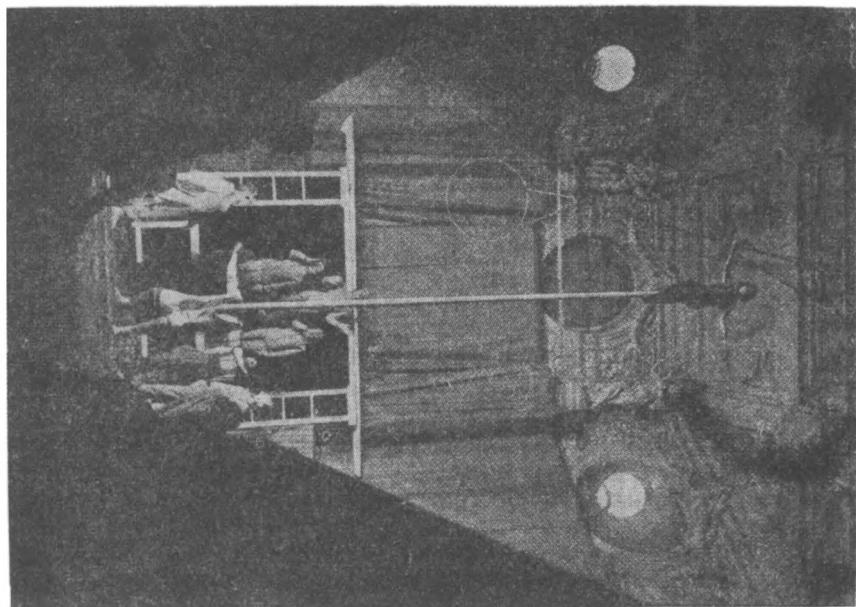
Чувственный и психологический, конечно, в том понимании непосредственной действительности, как ими орудует, напр., театр Гиньоль: выкалывание глаз или отрезывание рук и ног на сцене; или: соучастие действующего на сцене по телефону в кошмарном происшествии за десятки верст; или положение пьяного, чувствующего приближение гибели, и просьбы о защите которого принимаются за бред. А не в плане развертывания психологических проблем—где аттракционным является уже самая тема, как таковая, существующая и действующая и **вне** данного действия при условии достаточной злободневности. (Ошибка, в которую впадает большинство агит-театров, довольствуясь аттракционностью только такого порядка в своих постановках).

Аттракцион в нормальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля—молекулярную (т.-е. составную) единицу **действенности** театра и **театра вообще**. В полной аналогии „изобразительная заготовка Гросса или элементы фото-иллюстраций Родченки.

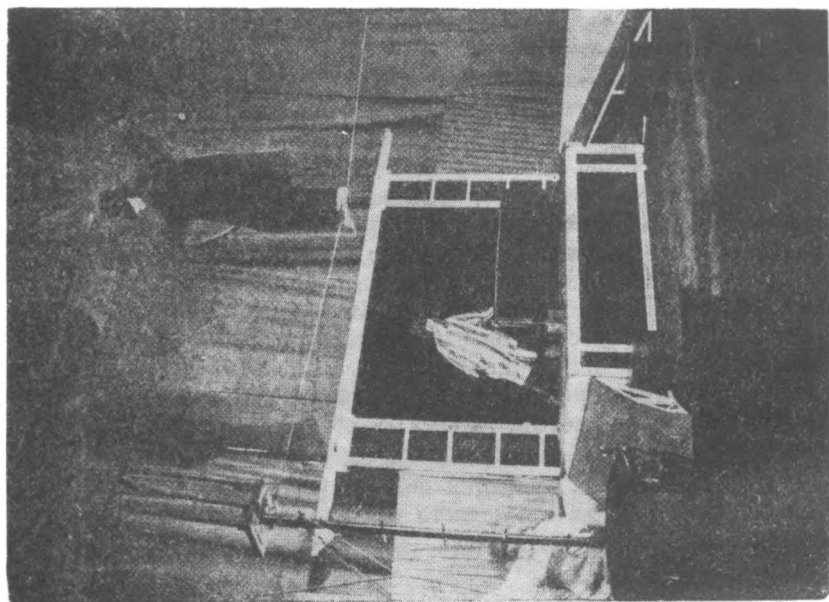
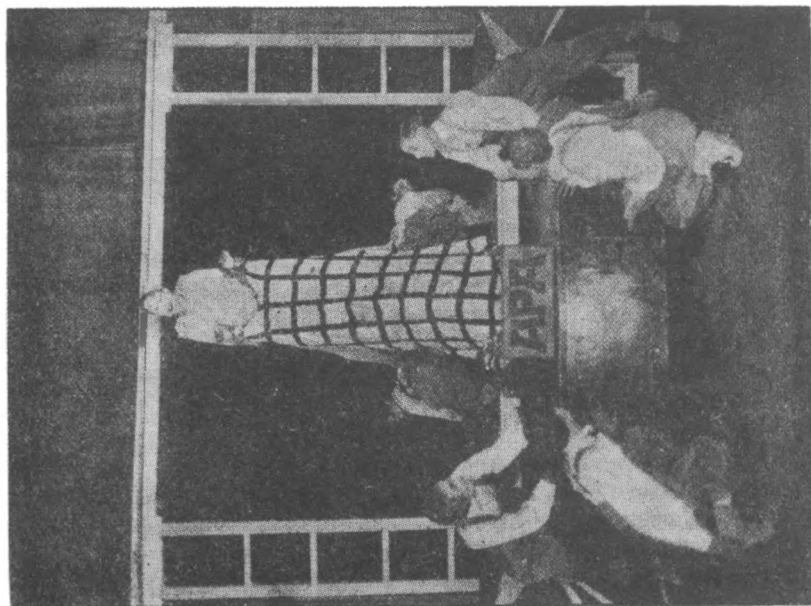
„Составную“—поскольку трудно разграничить, где кончается пленительность благородства героя (момент психологический) и вступает момент его личного обаяния; (т.-е. эротическое воздействие его) лирический эффект ряда сцен Чаплина неотделим от аттракционности специфической механики его движений; также трудно разграничить где религиозная патетика уступает место сатическому удовлетворению в сценах мученичества мистериального театра и т. д.

Аттракцион—ничего общего с трюком не имеет. Трюк, а вернее трюк (пора этот слишком во зло употребляемый термин вернуть

С Ц Е Н Ы И З



„МУДРЕЦА“.



на должное место), законченное достижение в плане определенного мастерства (по преимуществу акробатики), — лишь один из видов аттракционов в соответствующей подаче (или, по цирковому — „продаже“ его). В терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и **в себе** законченное, прямой противоположностью аттракциона — базируемому исключительно на относительном, — реакции зрителя.

Настоящий подход коренным образом меняет возможности в принципах конструкции „воздействующего построения“ (спектанль в целом) — вместо статического „отражения“ данного, по теме потребного события и возможности его разрешения единственно через воздействие логически с таким событием сопряженные, выдвигается новый прием — свободный монтаж с произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффент — монтаж аттракционов.

Путь, совершенно высвобождающий театр из под гнета до сих пор решающей, неизбежной и единственно-возможной „иллюзорной изобразительности“ и „представляемости“, через переход на монтаж „реальных деланностей“ в то же время допуская вплетание в монтаж целых „изобразительных кусков“ и связно сюжетную интригу, но уже не как самодовлеющее и всеопределяющее, а как сознательно для данной целевой установки, и избираемый чисто сплюсн действующий аттракцион.

Поскольку не „раскрытие замысла драматурга“, „правильное истолкование автора“, „вернее отображение эпохи“ и т. п.; а только аттракцион и система их являются единственной основой действительности спектакля, всяким набившим руку режиссером по чутью, интуитивно аттракцион так или иначе использовывался, но, конечно, не в плане монтажа или конструкции, но „в гармонической композиции“ во всяком случае, (отсюда даже свой жаргон — „эффектный под занавес“, „богатый выход“, „хороший фортель“ и т. п.), но существенно то, что делалось это лишь в рамках логического сюжетного правдоподобия (по пьесе „оправдано“), а главное безсознательно и в преследовании совершенно иного (чего либо из перечисленного „вначале“). Остается лишь, в плане разработки системы построения спектакля, перенести центр внимания на должное, рассматриваемое ранее как приводящее, уснащающее, а фактически являющееся основным проводником постановочных ненормальных намерений и не связывая себя логически — бытовым и литературно-традиционным пиэтетом, **установить данный подход, как постановочный метод** (работа с осени 1922 г. Мастерских Пролеткульта).

Школой монтажера являются кино, и главным образом мюзикхолль и цирк, так как в сущности говоря сделать хороший (с формальной точки зрения) спектакль — это построить крепкую мюзик-

холльную — цирковую программу, исходя от положений взятой в основу пьесы.

Как пример — перечень части №№ эпизода „Мудреца“:

1) Экспозитивный монолог героя. 2) Кусок детективной картины (пояснение п. 1. — похищение дневника). 3) Музыкально-эксцентрическое антрэ (невеста и три отвергнутых жениха (по пьесе одно лицо) в роли шаферов — сцена грусти в виде куплета „Ваши пальцы пахнут ладаном“ и „Пускай могила“ — в замысле ксилофон у невесты и игра на шести лентах бубенцов — пуговиц офицеров). 4, 5, 6) Три параллельных двухфразных клоунских антрэ (мотив платежа за организацию свадьбы). 7) Антрэ этюали (тетка) и 3-х офицеров (мотив задержки отвергнутых женихов), каламбурный (через упоминание лошади) к номеру тройного вольтажа на оседланной лошади (за невозможностью вести ее в зал — традиционно — „лошадь втроем“). 8) Хоровые агиткуплеты („у попа была собака“ — под них каучук попа — в виде собаки — мотив начало венчания). 9) Разрыв действия (голос газетчика для ухода героя). 10) Явление злодея в маске — кусок комической кино-фильмы (резюме 5 актов пьесы, в превращениях — мотив опубликования дневника). 11) Продолжение действия (прерванного) в другой группировке (венчание одновременно с тремя отвергнутыми). 12) Антирелигиозные куплеты („Алла-верды“ — каламбурный мотив, необходимость привлечения муллы в виду большого количества женихов при одной невесте) — хор и новое только в этом номере занятое лицо — солист в костюме муллы. 13) Общий пляс. Игра с плакатом „религия — опиум для народа“. 14) Фарсовая сцена (укладывания в ящик жены и трех мужей — битье горшков об крышку). 15) Бытово-пародийное трио — свадебная („а кто у нас молод“). 16) Обрыв, возвращение героя. 17) Полет героя на лонже под купол (мотив самоубийства от отчаяния). 18) Разрыв — возвращение злодея — приостановка самоубийства. 19) Бой на эспадронах (мотив вражды). 20) Агит-антрэ героя и злодея на тему НЭП. 21) Акт на наклонной проволоке (проход с манежа на балкон над головами зрителей — мотив „от'езд в Россию“). 22) Клоунское пародирование № (героем) и каскад с проволоки. 23) С'езд на зубах по той же проволоке с балкона рыжего. 24) Финальное антрэ двух рыжих с обливанием друг друга водой (традиционно) — кончая объявлением „конец“. 25) Залп под местами для зрителей, как финальный аккорд. Связующие моменты №№, если нет прямого перехода, используются как легативные элементы — трактуются различной установкой аппаратов, музыкальным перерывом, танцем, пантомимой, выходами у ковра и т. д.

Москва, 20/V—23 г.

ТЕОРИЯ

МАРКС О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕСТАВРАЦИИ.

Б. Арватов

I. Предварительно.

МЕТОД.

Эта статья не была задумана, как абстрактно теоретическое исследование.

Искусство, как и другие области жизни, находится сейчас в стадии несомненного революционного кризиса, содержание которого составляет проблема пролетарского искусства. И теоретики и практики его далеки от какого бы то ни было, хотя бы приблизительного единогласия. Напротив. Можно более или менее определенно наметить здесь две резко враждующие группы; различие между ними я укажу после, пока же констатирую, что обе группы состоят из марксистов и считают свою позицию единственно марксистской.

В той журнальной, словесной и прочей полемике, которая страстно и задорно велась в художественно-марксистских кругах, постоянно натыкаешься на один досадный, хотя и понятный факт: злоупотребление именем Карла Маркса. Начиная с выдергивания отдельных случайных цитат и кончая полным „уголовным“ передергиванием, — все приемы пускались и пускаются в ход современными „теоретиками“ от искусства для того, чтобы, за отсутствием самостоятельных аргументов, разгромить, а главное-опозорить врага („марксист — мол, а с Марксом несогласен“). Надо к этому добавить, что такого рода приемы, при отчаянном у нас незнании Маркса и при слабо затронутом даже революцией фетишизме сознания, действуют с точностью почти абсолютной, — действуют в пользу их авторов, но во вред объективной истине.

Следовало бы давно уже покончить с этим поповством в науке, с этим подтасовывавшем под „писания“ субъективных вкусов и потому прежде всего установить ясно и точно

фактически сказанное Марксом. Но раз такое пошеводство еще процветает, раз оно продолжает служить целям текущей борьбы, то установление подлинника неизбежно превращается в разоблачение плагиата.

Вот отчего написаца статья. Вот отчего вместе с тем при работе над ней пришлось встать на путь полемики.

МАТЕРИАЛ.

Задача книжки обусловила собой выбор тех марксовых текстов, с которыми придется иметь дело дальше. Я хотел выяснить, как отвечает Маркс на основные вопросы художественной современности, а поэтому сразу же отвожу от себя упрек в неполноте.

Такой ответ Маркс, как увидим, дает:

1) в „**Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта**“ (буду цитировать по изданию „К. Маркс и Энгельс. Собрание сочинений, т. III. Госиздат, 1921 Москва“).

2) в найденной в 1902 г. рукописи „**Введение к критике политической экономии**“ (напечатано в сборнике статей „Основные проблемы политической экономии“, под редакцией и с предисловием П. Дволайцкого и И. Рубина, Госиздат, 1922, Москва).

Лишь два-три раза придется сослаться на другие места, где вскользь брошенные замечания Маркса обладают общеметодологической ценностью.

ПРОБЛЕМЫ.

Октябрьская революция выдвинула перед рабочим классом задачу создания самостоятельной пролетарской культуры и, в частности, самостоятельного пролетарского искусства. Но создавать что бы то ни было нельзя, не опираясь на имеющийся уже в наличии материал. Поэтому проблема пролетарского искусства приняла следующую форму:

наново должно быть отношение (теоретическое и прантическое) пролетариата к тому художественному наслeдству, которое оставлено ему человечеством.

И дополнительно:

из наних художественных форм и направлений должен исходить революционный пролетарский художник.

Есть группа теоретиков и художников, отвергающих самую правомерность подобных вопросов. По их мнению, пролетарские художники должны и могут использовать любой опыт и учиться на любом материале. Так, например, Ассоциация пролетарских писателей полагает, что рабочий класс одинаково примет все формы, как школу, и не примет ни одной,

как направление, как метод, хотя бы только переходного порядка, (см. журнал „Кузница“, № 1), предоставляя каждому пролетарию самобытничать на свой манёр.

Совершенно очевидно, что таково рода анархо-индивидуалистический эклектизм не способен ни помочь художественным исканиям рабочего класса, ни коллективно и планомерно организовать творчество пролетарских художников. Поэтому в дальнейшем я буду иметь в виду только те две крайние группировки, о которых говорилось в самом начале.

Постараюсь коротко сформулировать теоретические воззрения каждой из них, применительно к заданным выше вопросам.

I. До той поры, пока пролетариат переживает переходную эпоху, пока он не создал еще своих собственных форм, — он должен усваивать и использовать художественный опыт тех исторических эпох, которые отмечены так называемым расцветом искусства (например: античности). Помимо этих эпох, рабочий класс должен в качестве образцов для своего творчества брать произведения величайших мастеров прошлого, т. - е. классиков, самой историей выдвинутых на первое место в мировом искусстве (напр. Шекспира).

Лучшим обоснователем и самым ярким, самым полным выразителем этой точки зрения является, без сомнения, тов. Луначарский.

Перехожу к противоположной точке зрения.

II. Класс органического строительства и революционного разрыва с прошлым — пролетариат не может и не будет реставрировать художественные формы, служившие организационными орудиями изжитых исторически социальных систем. Для того, чтобы притти к своему собственному искусству, пролетариату придется до конца вытравить фетишистический культ художественного прошлого и опереться на передовой опыт современности. Основной задачей пролетарского искусства является не стилизация под прошедшее, а созидание, сознательное и органическое созидание будущего.

Эту теоретическую позицию защищали и защищают „ЛЕФЫ“.

II. Тема.

ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ.

Этот вопрос занимает Маркса в 4-й главе упомянутого раньше „Введения“ с особой, подчеркнутой точки зрения. Вот его тезисная формулировка: 1).

1) „Введение“ фактически только „набросано“, рукопись представляет конспект, который зачастую содержит лишь намеки фраз (из предисловия редактора, Каутского, стр. 3). Поэтому в дальнейшем я буду цитировать „Введение“ не сплошь, не подряд, а необходимыми в плане всей работы отрывками, группируя их по отдельным проблемам, разбросанно анализируемым у Маркса.

„Неравное отношение развития материального производства, например, к художественному“ (ц. 6, стр. 34).

Терминологически обозначая такого рода неравное отношение „диспропорциональностью“, Маркс несколько ниже, в пункте 8-м, объясняет:

„Относительно искусства известно, что определенные периоды его расцвета не стоят ни в каком соответствии с общим развитием общества, а следовательно танже и развитием материальной основы последнего, составляющей как бы скелет его организации. Например, греки, в сравнении с современными народами или танже Шекспир“ (стр. 35).

Здесь пока что мы имеем простое констатирование факта, хорошо, конечно, известного любому искусствоведу. И тем не менее уже следующие строки выводят нас за пределы обычного в искусствоведении анализа:

„Относительно некоторых видов искусства, например, эпоса, даже признано, что он в своей классической, составляющей эпоху мировой истории, форме уже не может быть создан, лишь только началось художественное творчество в собственном смысле; что, таким образом, известные, имеющие громадное значение, формы возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития“.

Дело тут в следующем. Когда искусствоведы обращаются к эпохам художественного расцвета, они относятся к ним, не как к факту, требующему только объяснения, не как к известной закономерности, не как к правилу, из которого нельзя выпрыгнуть, а как к чудесному исключению. Формы расцвета превращаются в голове искусствоведа в формы нормативные, в авторитарно действующие образцы, и вместо того, чтобы понять, каким образом эти формы возникли в исторически изжитые нами периоды, искусствовед начинает расценивать степень художественного развития эпохи с точки зрения тех высоких форм, которые эта эпоха создала. Вместе с такой расценкой, превращающей формы в абсолюты, немедленно теряется из виду исторический характер искусства, и анализ последнего отрывается от анализа общественных отношений.

Для Маркса же, наоборот, ступень художественного развития не перестает быть, как видим, низкой, оттого только, что на этой ступени наблюдается расцвет некоторых художественных форм. Мало этого: Маркс устанавливает наличие необходимой и закономерной связи между формой искусства и его исторической стадией, как бы „расцветна“ ни была форма, и как бы низка ни была стадия. Если для субъективного анализа это является противоречием, то для науки это не более, как особый вид закономерности: „в области искусства известные, имеющие громадное значение, формы возможны только на сравнительно низкой ступени художественного развития“.

И дальше:

„Если это имеет место в области искусства, в отношениях между различными его видами, то еще менее это обстоятельство должно поразать, если мы возьмем сферу искусства в целом, по отношению к общему социальному развитию“.

Таким образом, диспропорциональность, наблюдающаяся в истории искусства, не представляется Марксу чем-то из ряда вон выходящим и не соответствующим нормальному ходу развития:

„Затруднение начинается только при поисках общего выражения для этих противоречий“.

Но все же

„Стоит лишь выдвинуть наждак из них, и они уже объяснены“.

В качестве наиболее яркой иллюстрации Маркс берет античность:

„Возьмем, например, отношение греческого искусства и затем Шенспира и современности. Известно, что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву (стр. 35)... Греческое искусство, предполагает греческую мифологию, т.-е., природу и общественные формы, уже получившие бесознательную художественную обработку в народной фантазии. Это ее материал. Но не любая мифология и не любая бессознательная художественная обработка природы... Египетская мифология никогда не могла бы стать почвой и местом зарождения греческого искусства. Однако, во всяком случае, это должна быть мифология. Следовательно, такое общественное развитие, которое исключает всякое мифологическое отношение к природе, всякое мифологизирование природы, которое требует от художника независимой от мифологии фантазии не [могла бы] ни в коем случае (образовать почву для греческого искусства“ ¹) (стр. 36).

Вопрос, поставленный тут Марксом, приобретает в нашу эпоху чрезвычайную остроту. Кто не говорит, кто не пишет теперь о кризисе искусства, о его разложении, бессодержательности и т. д. Декаданс, смерть, конец,—всеми такими и прочими словами буквально пестрят выступления огромного большинства современных критиков и художественных деятелей. В сегодняшнем искусстве не видят и не хотят видеть ничего здорового и прогрессивного,—чувствуют только одно: что это искусство представляет собою какой-то головоломный разрыв со всеми укоренившимися понятиями и вкусами, с любой привычной художественной традицией. И потому смотрят на него, как на упадок, как на удар по творчеству эстетических ценностей.

Особенно остро, почти до болезненности, выявилось это отношение к новому искусству в Советской России. Сплошь и рядом наткаешься на недоуменные, иногда негодующие вопросы: каким образом у нас, в стране величайших в исто-

¹) В квадратные скобки помещен неразборчивый и дополненный Каутским текст подлинника.

рии событий, в стране гигантских замыслов и гигантских осуществлений, возможно такое отмирание искусства. Что за поразительное несоответствие между социальными формами и формами художественными.

И в самом деле: нет ли здесь той самой диспропорциональности, которую имел в виду Маркс.

Но когда пробуешь осведомляться, почему критика так недовольна современным искусством, то оказывается налицо следующая причина: это искусство не похоже на все прошлое, а главное, — оно не дает того, что давали художественные формы „расцветных“ времен. Иначе говоря, новое движение квалифицируется, как упадочное, не объективно, не потому, что оно не несет с собой никаких плодотворных идей, а субъективно, потому, что оно не отвечает тем представлениям о „большом“, о „подлинном“ искусстве, которые сложились в сознании критиков. Не характерно ли для последних, что каждый раз, когда им приходится не нападать, а давать собственные положительные рецепты, они предлагают учиться у великанов прошлого и подражать им. Борьба между „пассеизмом“, пропагандирующим возврат к пройденным урокам, и новаторами является сейчас центральным фактом русской художественной современности. Когда теоретикам „пассеизма“ приходится аргументировать в свою пользу, они, несмотря на весь свой марксизм, совершенно забывают о закономерности исторического развития. Великие художественные формы прошлого не воспринимаются ими, как законно и необходимо принадлежащие прошлому. Им, теоретикам, начинает казаться, что раз эти формы так совершенны, (т.-е. органичны, — иначе ведь нельзя понимать совершенство, если, конечно, не встать на позицию метафизиков, абсолютизирующих формы), значит совершенна и эпоха, их создавшая, значит нам остается только учиться у нее, возводимой в образец для любого времени и любого народа. Иными словами, совершенство формы воспринимается пассаеистами внеисторически, как формальное совершенство, как совершенство формы, лишенной ее социальной, строго ограниченной временно и пространственно функции. Никакая строго-научная позиция не в состоянии оправдать „пассеизм“, не доказывать же, например, что социальные задачи нынешнего индустриального пролетариата совпадают с социальными задачами торговой буржуазии Афин и греческого крестьянства.

Кардинально противоположным методом учит нас Маркс.

Пускай данная, когда-то существовавшая, форма высока и совершенна, для науки это просто факт, подлежащий объяснению. Пускай, например, эпос составляет „эпоху мировой истории“, — отсюда не следует, что он может и должен повториться. Напротив: он „уже не может быть создан“, так

как, какое бы „громадное значение“ не имели известные формы, они тесно связаны с определенной „ступенью художественного развития“ и притом „низкой“, и притом „только“ низкой.

На частном примере Маркс показывает, как глубоко врастают определенные художественные формы в определенную социальную систему. Ни предыдущие (напр. египетские), ни последующие (например, исключаящие „всякое мифологическое отношение к природе“) социальные системы не могут считать своими или создавать почву для данных форм искусства (например, греческого). Они совершенны постольку, поскольку они социально — ограничены, т.-е. поскольку целиком и до конца соответствуют создавшим их общественным отношениям.

Так как нас сейчас интересуют не исследовательские методы Маркса, а просто взгляды, хотя бы и бездоказательно выраженные, то пока достаточно отметить из них следующие.

- 1) Греческое искусство неразрывно связано с греческими общественными отношениями, и только с ними.
- 2) Относительная высота форм его нисколько не противоречит тому факту, что античность может быть отнесена к низкой ступени художественного развития.

А затем перехожу к самому животрепещущему.

АНТИЧНОСТЬ И МЫ.

Когда невозможно сослаться на теоретические взгляды, тогда ссылаются на субъективные вкусы. Нередко приходится встречаться с указаниями на то, что Маркс очень любил античное искусство и что, следовательно, правы защищающие античность перед лицом современного пролетариата. Но все дело в том, как любить и как защищать. Маркс действительно любил классиков Греции, знал их в подлиннике — об этом хорошо и подробно говорит Меринг в своей биографии Маркса. Следует ли из этого, однако, что Маркс считал возможным посылать рабочий класс (хотя бы своего времени) на подражательную выучку к античному миру.

Посмотрим.

Установив зависимость между греческим искусством и греческими общественными отношениями, Маркс пишет:

„Однако трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они продолжают доставлять нам художественное наслаждение и в известном смысле сохраняют значение нормы и недостижимого образца“. (Введ. стр. 36).

На первый поверхностный, а тем более пристрастный, взгляд может показаться, будто Маркс в самом деле стоит

на позиции стилизаторов и реставраторов прошлого. Ведь речь у него идет о „норме“ о „недостижимом образце“. Но это только на первый взгляд.

Во-первых, у Маркса идет речь о восприятии античных форм, а не о их воспроизведении; во-вторых, весь вопрос для него заключается не в том, чтобы узаконить „нормативность“ далекого прошлого, а в том, чтобы объяснить ее; наконец, в-третьих, скупой на слова, Маркс не напрасно говорит о „норме“ только в „известном смысле“. Что это за „известный смысл“, — мы вскоре увидим.

Продолжаю выписку, объясняющую значение античности для современного человечества:

„Мужчина не может сделаться снова ребенком, не становясь смешным. Но разве не радуется его наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на высшей ступени воспроизводить свою истинную сущность, и разве в детской натуре в каждую эпоху не оживает ее собственный характер в его безискусственной правде“. (Стр. 36, 37).

Прежде чем идти дальше, должен подчеркнуть для невнимательного читателя следующее: Маркс считает естественным воспроизведение не античной, а своей „истинной сущности“, т.-е. сущности „высшей“ ступени; Маркс говорит об оживании „в детской натуре в каждую эпоху“, „в безискусственной правде“, не античного, а „ее собственного характера“.

В каком же, значит, смысле представляется нам великим греческое искусство? Отвечаю с помощью Маркса:

„Бывают невоспитанные дети и старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории. Греки были нормальными детьми. Обаяние, которым обладает для нас их искусство, не стоит в противоречии с той неразвитой общественной средой, из которой оно выросло. Наоборот, оно является ее результатом, и неразрывно связано с тем, что незрелые общественные отношения, среди которых оно возникло и только и могло возникнуть, никогда не могут повториться снова“. (Стр. 37).

Рукопись „Введения“ здесь, к сожалению, обрывается, но несколькими строками выше дана параллель:

„...Почему детство человеческого общества там, где оно развилось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень“.

Итак, греческое искусство прекрасно. Итак, есть чему научиться у него. Где же в таком случае, та разница, которая отличает точку зрения Маркса от точки зрения „антикваторов“.

Разница эта состоит в следующем: если для современного подражателя античности греческое искусство достойно быть школой, потому что оно прекрасно, то для Маркса оно прекрасно потому, что является органическим результатом, безыскусственным выявлением своей собственной

среды, потому что „греки были нормальными детьми“, потому что их формы „никогда не могут повториться снова“.

Будьте похожи на самих себя, выявляйте бесискусственно свою собственную сущность, не копируйте других, так же, как не делали этого греки, — вот в каком смысле античность „сохраняет значение нормы и недостижимого образца“.

Красота греческого искусства воспринимается Марксом только, так сказать, исторически, т. е. в неразрывной связи с той социальной средой, которая создала греческие формы. Они прекрасны именно оттого и только оттого, что они когда-то были нормальными и никогда такими больше не будут; не потому, что они нам родственны, как старается доказать, напр., тов. Луначарский (см. его речь на 2-м Всероссийск. Съезде Пролеткультов, „Приложение к Бюллетеню Съезда“, стр. 18 и сл.), а, наоборот, потому что они нам не родственны, потому что это „никогда не повторяющаяся ступень“. Вместо того, чтобы родственность притягивать за волосы к эстетике, Маркс дает объяснение эстетике из анализа явного отсутствия родственности. Огромное методологическое значение такого подхода заключается в том, что Маркс учит нас воспринимать искусство не с потребительской точки зрения, а с точки зрения социально-производственной: красиво, так как в такую-то эпоху, при таких-то условиях и в такой-то обстановке целесообразно и органично создано. Красота, как социально-исторический факт, а не как психологически-вкусовое явление, — вот необходимый вывод из предыдущих текстов.

Этот ход рассуждений может показаться не особенно убедительным, если не привести доказательств от противного. В самом деле: быть может, Маркс все-таки считал возможной и естественной хотя-бы частичную, хотя-бы перелицованную под современность регенерацию прошлых, в данном случае — античных форм.

Возвращаюсь к 35-ой странице „Введения“ и нахожу:

„Разве был бы возможен тот взгляд на природу и на общественные отношения, который лежит в основе греческой фантазии, а потому и греческого искусства, при наличии сельфанторов-железных дорог, локомотивов, и электрического телеграфа. Разве нашлось бы место Вулкану рядом с Robertset Co, Юпитеру рядом с громоотводом и Гермесу рядом с Credit mobilier“.

Поистине необычайно звучат эти строки: если бы не было известно, что они написаны в 1857 году, можно было бы счесть их за цитату из революционнейших „левых“ художников второго десятилетия двадцатого века.

Но вот еще:

„С другой стороны, возможен ли Ахиллес с порохом и свинцом. Или вообще Илиада на ряду с печатным прессом и типографской машиной. И разве не исчезают неизбежно сказания и песни и музы,

а тем самым и необходимые предпосылки эпической поэзии, вместе с слухами периодической прессы". (Стр. 36).

Коротко останавлиюсь на одной попытке оправдать при поддержке Маркса антиквизацию современного искусства. Попытка эта принадлежит тов. Луначарскому. В цитированной уже мною речи на Пролеткультовском Съезде встречаю такого рода аргумент:

„Маркс говорил: социализм будет похож на Афины, с той только разницей, что Афины на рабе построили свое благополучие, а у нас благополучие будет построено на стальном рабе“. (Стр. 18, 19).

Отсюда должен, разумеется, следовать вывод: греческое искусство родственно нам. Спрашивается, почему нам не родственна частная собственность, торжествовавшая в Афинах, идеалистическая и рационалистическая философия греков, их религия и т. д.

Удовлетворительного ответа нам, конечно, никогда не получить. Вместо ответа мы рискуем зато встретиться еще с одной ссылкой: не один раз встречал я победоносную выписку из Меринга о том, что Маркс считал идиотами людей, не признававших значения античной культуры для пролетариата; как-то я нашел ее даже в „вольной“ передаче: говорилось не об античной культуре (как сказано у Меринга, см. его „Жизнь Карла Маркса“), а об античном искусстве (см. Красная Новь, Москва, 1921, № 1). Выписка из Меринга свидетельствует только об одном: пролетариат должен знать и понимать античную культуру; он должен ценить ее, как великий и гармоничный опыт навсегда отошедшей эпохи. Использование же этого опыта возможно только в том направлении, которое является универсальным для рабочего класса: не путем подражания, а путем научного раскрытия законов исторической, в частности, культурной, в частности, художественной эволюции.

Возвращаюсь к Афинам.

Тексты „Введения“ достаточно ясно показали, в чем видел Маркс похоть Афин и социализма: он видел ее в их органическом „благополучии“, и уж если оперировать с умозаключениями тов. Луначарского, — то куда естественнее и логичнее было бы сказать: социалистическое общество, заменив человека высокой техникой, — заменит и человекоподобное искусство искусством высокой техники.

РЕЗЮМИРУЮ:

1. Греческое искусство могло возникнуть только среди незрелых общественных отношений;
2. Всякое повторение греческого искусства: „смешно“.
3. Греческое искусство прекрасно постольку, поскольку оно воспринимается в его естественной социальной обстановке.

ИСКУССТВО БУРЖУАЗНЫХ РЕВОЛЮЦИЙ.

Доказывая необходимость для рабочего класса в переходный период революции использовать формы прошлого, иногда приводят в качестве аргумента анализ, проделанный Марксом по отношению к искусству Великой Французской Революции, механически советуя пролетариату сделать то, что свойственно было делать буржуазии*). Место, на которое ссылаются, взято из „18-ое Брюмера“, — обращаюсь поэтому туда.

После нескольких вступительных слов (о них в самом конце), Маркс дает широкую характеристику стиля Великой Французской Революции. Привожу ее целиком: выяснив теоретический взгляд Маркса на художественную реставрацию, я считаю особенно важным показать его отношение к тем историческим моментам, где эта реставрация не просто мыслилась, но и реально осуществлялась: либо предыдущие выводы были неверны, либо они получают конкретное подтверждение.

Итак:

„Люди сами делают свою историю, но они делают ее не произвольно, не при свободно избранных, а при найденных ими непосредственно данных, унаследованных условиях. Традиция всех умерших поколений, как кошмар тяготеет над мозгом живущих. И как раз в то время, когда люди стараются, повидимому, радикально преобразовать себя и окружающий их мир, стараются создать нечто, никогда еще не существовавшее. — как раз в такие эпохи революционных кризисов они озабоченно вызывают на помощь себе духов прошлого, берут у них имена, боевые пароли, костюмы, чтобы в этом освященном веками одеянии, этим заимствованным у предков языком разыграть новое действие на всемирно-исторической сцене. Так, Лютер маскировался апостолом Павлом, революция 1789—1814 г.г. драпировалась то как римская республика, то как римская империя, и точно так же революция 1848 г. не нашла ничего лучшего, как пародировать в одних случаях 1789 г., в других революционные предания 1793—95 г.г. Так начинающий изучение нового языка, каждое слово переводит на свой родной язык, но лишь тогда усвоит он дух нового языка, лишь тогда может свободно пользоваться им, когда получит способность без всяких припоминаний применять чужой язык и в нем забудет свою родную речь“ („18-ое Бр.“, стр. 135).

Иронический тон текста достаточно определенно свидетельствует об отношении Маркса к вызыванию „духов прошлого“, и тем не менее можно как будто предполагать, что вызывание это является, в глазах Маркса, вечной необходимостью всех революционных кризисов вообще, а следовательно, и пролетарского: во-первых, говорится не о классах, а о людях; во-вторых, аналогия с изучением языка, повидимому, не допускает какого бы то ни было исключения из

*) Известно, что буржуазия стилизацию превратила в своего постоянного спутника. Стилизация характерна не только для эпохи буржуазной революции, но и для всего последующего времени буржуазного господства.

установленного выше правила. Однако это не так. И люди, и язык взяты здесь в качестве стилистического приема обобщения, но не больше: это станет ясным из всего последующего. Хочу только отметить небольшое, но существенное обстоятельство: „традиция всех умерших поколений“ никогда не казалась Марксу панацеей в трудный момент; напротив в его представлении она „как кошмар тяготеет над мозгом живущих“.

А вот и ее социально-историческое объяснение:

„Присматриваясь ближе к указанным всемирно-историческим заклипаниям мертвых, мы тотчас же открываем одно коренное различие. Камил Демулен, Дантон, Робеспьер, Сен-Жюст, Наполеон-герон, партии и массы старой французской революции — олицетворяли, пользуясь римскими костюмами и римскими фразами, задачу своего времени: освобождали от оков и строили новое буржуазное общество. Одни разбили в куски феодальную почву и сносили выросшие на ней феодальные головы. Другой создал внутри Франции условия, делающие возможным развитие свободной конкуренции, эксплуатацию парцелированной земельной собственности, применение в промышленности освобожденной производительной силы нации; а по ту сторону французских границ он везде сметал феодальные учреждения, поскольку это было необходимо, чтобы создать на европейском континенте среду, соответствующую времени и потребностям французского буржуазного общества. Но как только создавалась новая общественная формация, исчезли допотопные классы, а вместе с ними исчез и восставший из мертвых древнеримский мир: Бруты, Гранхи, Публиколы, трибуны, сенаторы и сам цезарь. Буржуазное общество со свойственной ему трезвой практичностью создало себе собственных истолкователей и трибунов в виде всех этих Сэев, Нузенов, Ройе-Нолляров, Бенжаменов—Констанов и Ризо; его истинные полководцы сидели за конторками, а жирная голова Людовина XVIII стала его политической главой. Совершенно поглощенное производством богатства и мирной борьбой конкуренции, оно забыло, что у его колыбели стояли тени древнего Рима“.

(стр. 135,— 136).

Не следует, однако, думать, что революционная стилизация мешала молодой буржуазии; напротив, она была буржуазии необходима, не тормозила процесс общественного переустройства, а служила его могучим орудием:

„В этих революциях воскрешение мертвых было средством для того, чтобы возмечить новую борьбу, а не пародировать старую, чтобы придать посредством фантазии чрезмерное значение данной задаче, а не уклоняться от ее действительного решения, чтобы снова обрести истинный дух Революции, а не вызвать ее призрак“ (стр. 136, 137).

Но неужели для того, чтобы „обрести истинный дух революции“ непременно надо „придать посредством фантазии чрезмерное значение данной задаче“. Неужели путь иллюзий обязателен для всякого революционного класса.— Цитирую.

„...При всем характеризующем буржуазное общество отсутствии героизма оно нуждалось в героизме, самопожертвовании, терроре, гражданской войне и битве народов, чтобы появиться на свет. И для гладиаторов буржуазного строя классически строгие традиции

рииской республики давали те идеалы, те художественные формы и средства самообмана, в которых они нуждались, чтобы скрыть от самих себя буржуазно ограниченное содержание своей борьбы и поддерживать свой энтузиазм на высоте великой исторической трагедии" (стр. 136).

Таким образом, Маркс никогда не думал, будто растворения тех или иных подходящих художественных форм прошлого является необходимостью для переходного периода всякой революции.

Как всегда, Маркс и тут на первое место выдвигает классовое содержание данной революции.

ПРОЛЕТАРСКОЕ ИСКУССТВО.

Нельзя подойти к проблеме пролетарского искусства, не решив сначала вопроса о социальных корнях и социальном смысле художественной иллюзии. Иллюзия может существовать в самых различных видах, и было бы чрезвычайно важно установить, является ли она монополией искусства и притом вечной его монополией, или же это „средство самообмана“ представляет собой общее явление, но только на известной ступени исторического развития, вместе с которой оно неминуемо исчезает.

Предыдущие страницы достаточно ясно показали, что реставрационная форма эстетической иллюзии или т. н. „пассеизм“ рассматривается Марксом, как один из возможных случаев реставрационного самообмана вообще: искусство Великой Французской Революции было иллюзорно не потому, что таково свойство самого искусства, а потому, что этого требовали общественные отношения, превратившие искусство в одно из могучих средств этой обще-социальной иллюзии.

Но искусство может служить целям иллюзии не только путем подмена одних форм другими, как это происходит со стилизацией; искусство знает и другие виды иллюзии. Как же расценивает их Маркс?

Для ответа еще раз возвращаюсь к „Введению“. После известного уже читателю места о том, „что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву“, — Маркс говорит:

„Всякая мифология преодолевает, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения, и, следовательно, исчезает вместе с действительным господством над последними“ (стр. 36).

Несколько ниже дается объяснение термину „природа“:

„Здесь под нею понимается все предметное, следовательно (также) общество“.

Иными словами, речь идет о мифологической изобразительности вообще. Как видим, и тут Маркс переводит вопрос

об иллюзии, о воображаемом преодолении из сферы эстетической в сферу обще-социальную; и тут объясняет наличие иллюзии совершенно конкретными и временными общественными условиями: если в первом случае (в случае с буржуазными революциями) иллюзия существует постольку, поскольку от людей скрыто „истинное содержание“ их социальных задач, то во втором случае мифология и, как частное ее проявление, мифологическое искусство может держаться лишь до тех пор, пока нет действительной власти над „всем предметным т.-е. над стихиями, вещами и людьми. Или иначе: иллюзия нужна там, где общество не является сознательным господином своей судьбы, где оно подчиняется либо стихиям внешнего мира, либо стихиям своего собственного развития.

Видя в художественной иллюзии частное, и на известной исторической стадии развития необходимое средство самообмана,— Маркс только вполне последовательно применил к искусству свою общую точку зрения на товарный фетишизм, о преодолении которого писал:

„Общественный процесс жизни, т.-е. материальный процесс производства лишь тогда сбросит с себя мистическое покрывало, когда он, нан продукт свободно соединившихся людей, станет под их сознательный и планомерный контроль“ („Капитал“ т. I, гл. первая: 4).

Тогда ненужны,— наоборот,— глубоко вредны будут иллюзии, тогда исчезнет воображаемое „преодоление“ природы, тогда станет возможным и необходимым ее действительное, ее реальное преодоление.

„Совершенно так же столетием раньше, на другой ступени развития, Кромвель и английский народ замешивали из ветхого завета язык, страсти и иллюзии для своей буржуазной революции. Когда цель была достигнута, когда буржуазное преобразование английского общества было завершено,— пророка Аваанума вытеснил Лонн“. (там же).

В зависимости от той или иной ступени развития, типы реставрационных приемов, конечно, меняются: если для эпохи Робеспьера „средства самообмана“ нужны были, чтобы довести революцию до конца, то для победившей уже давно буржуазии 1848 г. эти „средства“ превратились в орудие торможения революции. Но и тут и там содержанием их был „самообман“, и тут и там требовались „иллюзии“, т.-е. поддельный героизм вместо героизма собственных социальных задач, героизма, которого нет и не было у одного определенного класса— у буржуазии.

О революции 1848 года Маркс пишет:

.....„В период 1848—1851 гг., бродили только призраки старой революции, начиная с Марра, „республиканца в желтых перчатках“, обленшавшегося в костюме старика Бальи, и кончая тем авантюристом, который скрыл свои тривиально-отталкивающие черты под железной маской, снятой с трупа Наполеона. Целый

народ, мечтавший ускорить путем революции быстроту своего движения, оказывается вдруг в недрах умершей эпохи, и чтобы устранить всякое сомнение в реальности этого возврата к прошлому, воскресают старые даты, старое времечисление, старые имена, старые эдмиты, давно уже ставшие достоянием антикварской учелности, и старые полицейские, когорые; назалось, давно уже сгнила-Нация очутилась в положении того сумасшедшего англичанина в Бедламе, который вообразил, что он живет во времена древних фараонов, и ежедневно жаловался на тяжкие принудительные работы, производимые им в качестве золотомскателя в эфиопских рудниках: замурованный в этой подземной тюрьме, с тускло мерцающей лампочкой на голове, он должен работать под угрозами с одной стороны надсмотрщика над рабами, вооруженного длинным бичем, а с другой — охраняющей выходы толпы солдат-варваров, не имеющих общего языка и потому не понимающих ни друг друга, ни тех кто работает в руднике". „И все это приходится терпеть мне, свободнорожденному британцу, чтобы добывать золото для древних фараонов“, — вопил сумасшедший англичанин „.....Чтобы уплачивать долги фамилии Бонапарта“, вопила французская нация. Англичанин, даже приходя в разум, не мог отделаться от навязчивой идеи золотых рудников. Французы, даже производя революцию, не могли забыть наполеоновских преданий, как показали выборы 10 декабря. От опасностей революции они стремились убежать назад, — и египетским горшкам с мясом, — и 2 декабря 1851 г. было ответом на это стремление. Они получили не только нарринутуру старого Наполеона, но самого старого Наполеона, онарринатуренного ровно настольно, насольно облик его должен был стать иным, если бы он выступил в половине столетия". (стр. 137).

Дурман может служить разным целям. Во время империалистической войны, солдат опаивали, чтобы они лучше дрались — так поступила история с французской буржуазией 1789 г., можно, однако, опаивать с целью обезволить человека, — так случилось в эпоху 1848 года. Необходимо было лишь наличие в оба периода таких общественных отношений, которые, исключая сознательное преодоление действительности, нуждались бы поэтому в дурмане, т. е. буржуазных общественных отношений. В этом корень вопроса. Только полное непонимание идей Маркса могло продиктовать некоторым из марксистов некритическую пропаганду нормальных для буржуазии форм творчества в среде пролетариата: либо „драпирование“ в античные костюмы, в тоги с чужого плеча, либо бегство к „египетским горшкам с мясом“.

Ирония и научное анатомирование, далекое от какого бы то ни было восторга перед искусством прошлого, а тем более его реставрацией, — вот что имеется у Маркса. И для того, чтобы подчеркнуть и вместе с тем прорезюмировать его позицию в этом большом для нашей современности вопросе, — я немного поспешу и процитирую:

„Прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях, чтобы обмануть самих себя относительно своего истинного содержания“. (стр. 137).

Тем классом, который, по убеждению Маркса, придет организовать „сознательный и планомерный контроль“, является пролетариат. Уже этого одного было-бы достаточно, чтобы отвергнуть для пролетариата необходимость каких бы то ни было, иллюзий, в виде ли мифологии, или в виде реставрации, хотя бы это лишило пролетарскую революцию того ореола „красоты“, в котором там нуждаются эстеты.

Маркс констатирует:

„Буржуазные революции, как, например революции XVIII века быстрее стремятся от успеха к успеху, их драматические эффекты импозантнее, люди и события как бы озарены бенгальским огнем, энстаз является господствующим настроением каждого дня; но они быстротечны. скоро достигают своего высшего пунта, и продолжительное настроение похмелья охватывает общество, прежде чем оно успевает трезво усветить себе результаты периода бури и натиска. Напротив, пролетарские революции, как революции XIX века, непрерывно критикуют самих себя, то и дело прерывают свой ход, возвращаются назад и заново начинают то, что, повидимому, уже совершено, с беспощадной суровостью осмеивают половинчатость, слабость, недостатки своих первых попыток, низвергают противника как будто бы только для того чтобы он набрался новых сил и встал перед ними еще более могучим, все снова и снова отступают назад, пугаясь неопределенной колоссальности своих собственных задач, пока, наконец не будут созданы условия, исключающие возможность всякого отступления, пока сама жизнь не заявит властно: *Hie Rhodus, hie salt!* („18 Вр.“, стр. 138 и сл.).

Откуда взялась такая разница? Объясняя ее на примере искусства, Маркс бросает крылатую мысль, которую, к сожалению, успели уже исковеркать всевозможные „критики“:

„Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы“ (стр. 138).

Обычно эта цитата приводится марксистами от эстетики для того, чтобы доказать, что, по Марксу, „содержание определяет форму“, или иначе говоря, в понятие содержание здесь вкладывается идеологическая сторона художественного произведения, его сюжет в широком смысле слова. Что Маркс никоим образом не мог приписывать форме такое происхождение, видно из того места, где он об этом говорит совершенно прямо и определенно. В первом томе „Капитала“, в главе пятой сказано:

„Человек не только изменяет формы вещества, данного природой: он воплощает также в этом веществе свою сознательную цель, которая, как закон, определяет его способ действия, и которой он должен подчинить свою волю“.

Не воля, не идеология, пресловутое „содержание“ („Inhalt“ немецкой кантианской эстетики, заразившей почему-то марксистскую критику), а осознанная цель определяет форму. Поэтому очевидно, что слово „содержание“ употреблено Марксом в каком-то другом, отличном от эстетического истолкования, смысле. В каком-же именно?

Из контекста видно, что под содержанием Маркс понимал содержание того революционного процесса, который создает те или иные художественные формы, т.-е. социальные задачи, социальные цели этого процесса: в то время, как в эпоху буржуазных революций формы сообщают „чрезмерное значение данной задаче“, скрывают „буржуазное ограниченное содержание“ борьбы,— в эпоху пролетарской революции они могут выковываться только в процессе самой борьбы, в процессе сознательного достижения сознательно же поставленных задач; там они были „средством самообмана“, „бенгальским огнем“, эстетической красотой,— здесь они будут служить социальной целесообразности.

Так, и только так надо понимать мысль Маркса о фразе и содержании.

Приведу еще одно место. В исторических очерках „Борьба классов во Франции“ (цитирую по тому же изданию, что и „18-ое Брюмера“) Маркс снова сравнивает буржуазную революцию с пролетарской революцией:

„Февральская революция была красивая революция общих симпатий, потому что противоречия, которые выразились в ней, как борьба против июльской монархии, оставались еще в неразвитом состоянии и мирно одно возле другого, а социальная борьба, составлявшая их подоплеку, приобрела лишь воздушное существование, существование фразы, слова. Июньская революция, напротив, некрасивая, оттапливающая революция, потому, что на место фразы выступило дело, потому, что республика обнажила голову у чудовища; сбив с него защищавшую и прикрывавшую его корону“ (стр. 50).

Об искусстве пролетарской революции Маркс пишет:

„Социальная революция XIX века может почерпнуть для себя поэзию не из прошлого, а только из будущего. Она не может даже начаться, пока не вытравлены все суеверия прошлого. Прежние революции нуждались в великих исторических воспоминаниях, чтобы обмануть самих себя относительно своего истинного содержания. Революция XIX столетия, чтобы найти свое истинное содержание, должна предоставить мертвым погребать своих мертвецов. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы“ („18-ое Бр.“, стр. 137 и сл.).

Прежде всего маленькое отступление для непосвященных: под „социальной революцией XIX века“ Маркс разумеет,— это известно всякому внимательному читателю Маркса,— пролетарскую социалистическую революцию, которая, по его предположению, должна была наступить в XIX веке.

А затем по существу.

Итак, искусство революционного пролетариата должно жить будущим; мало того: только будущим. Пусть запомнят, пусть хорошо запомнят это те, кто на каждом шагу навязывает пролетариату прошлое, кто именем Маркса узаконяет и славословит стихийное паломничество неокрепших пролетарских художников на кладбище всех времен и народов, называя эти

похоронные процессии исканиями. Пусть они, ссылающиеся на Маркса, почтятся у него умению ставить художественные проблемы так же, как ставятся все другие проблемы. Пусть поймут, что для Маркса быть „будущником“ в политике, в экономике, в морали, значило быть таким же „будущником“ в искусстве. Пусть прислушаются к Марксу и другие, — те, кто проповедует пассивное отображение реальной действительности, мотивируя его материалистическим мировоззрением и забывая, что материализм Маркса диалектичен, что речь у него идет не об иллюзорной красоте „мирно дремлющих“ противоречий, не о любовании настоящим, а о реальном овладении будущим.

Но может быть не пролетариату, может быть пред-пролетарским художникам необходимо использование прошлого; может быть, они этим своеобразным образом как-то помогут пролетариату встать на свои собственные ноги...

Маркс имел в виду других предтеч пролетарской революции:

„Она не может даже начаться, пока не вытравлены все суеверия прошлого

Не реставраторы античности или ренессанса, не жрецы „египетских горшков с мясом“*) должны занять почетное место предшественников рабочего класса; это место принадлежит только тем, кто в неумолимой, суровой, подлинно — революционной смелости готов вытравлять „все суеверия прошлого“. Что же, в таком случае, делают „классицисты“?

Они мешают, они тормозят дело пролетарского искусства, а значит и дело культурной революции, потому что при господстве их творчества „она не может даже начаться“.

Не буду дальше анализировать сказанное Марксом. Еще раз:

„Революция XIX столетия (нам надо говорить: Октябрьская революция. В. А.), чтобы найти свое истинное содержание, должна предоставить мертвым погребать своих мертвецов“.

Даже, если эти мертвецы называются фидиями и шекспирами, даже если мы готовы принять их там, где им надлежит быть, т. е., в их прошлом.

ВЫВОДЫ.

В рядах пролетариата „воскрешение мертвых“ не может быть „средством для того, чтобы возвеличить новую борьбу“ (см. раздел „Искусство буржуазных революций“) по той простой причине, что его борьба далеко не „новая“. Если для буржуазии революция не была никогда естественным

*) Невольно вспомнился „египетский“ обелиск на Советской площади г. Москвы, что же, — и он — предшественник?

фактом, а только временным состоянием, то для пролетариата революция является нормальной формой его существования, вытекающей из его положения в капиталистическом обществе. Если буржуазия характеризуется „отсутствием героизма“ и потому в героические эпохи должна „заимствовать... язык, страсти и иллюзии“, то пролетариат, класс органического героизма, черпает силы для борьбы в самой борьбе, в ее современных формах и в ее грядущих результатах, иначе говоря,— в себе самом.

Буржуазное общество стихийно, от его сознания скрыт действительный процесс исторической эволюции, действительные его цели, и оно заменяет их целями иллюзорными. В те же периоды, когда история требует от буржуазии такой практики, которая выходит за пределы нормальных буржуазных возможностей,— эти иллюзии приобретают особенно яркий характер. Без них немислимо было бы существование буржуазии. Для того, чтобы совершить подвиг, надо поставить себе достойную этого подвига задачу: мало этого: надо облечь ее в соответствующую конкретную форму, так как никакая абстрактная фразеология не способна вдохновить человека. Но в своем собственном бытии буржуазия не могла найти этих форм: внешний размах буржуазной революции не отвечал ее подлинному содержанию,— Он был, по выражению Маркса „буржуазно ограниченным“. Что случилось бы с Робеспьерами и Маратами, если бы они знали, к чему приведет их революционная деятельность?.. Разве не сломился бы немедленно их волевой порыв, если бы они поняли, что „свобода, равенство и братство“ скрывают в себе патент на эксплуатацию немногими многих? И разве их революционный пафос не держался на том, что за всеми этими Брутами и Гракхами они не видели, не могли и,— объективно рассуждая,— не должны были видеть Сеев и Кузенов? Нет революций просто.— Есть революции того или другого класса. „Тени древнего Рима“ и всякие иные тени нужны революции только такого класса, который вслепую борется и вслепую побеждает, который не смеет взглянуть прямо в лицо своему будущему, и потому неврастенически спешит, окружает „драматическими эффектами“, „преодолевают, подчиняет и формирует силы природы в воображении и при помощи воображения“, обращенного не вперед, а назад. Класс этот—буржуазия. В периоды своего революционного подъема она так же цеплялась за прошлое, как цепляется за него сейчас, в период своего исторического банкротства. В другие же периоды, в периоды относительного равновесия, она, никогда не умевшая сознательно преодолевать современность обращалась с нею так, как это свойственно всякому трезвому буржуа: считалась с ней, констатировала ее, отражала ее, в крайнем случае, приукрашала извне фейерверками „бенгальского огня“.

Здесь именно кроется основной смысл реставрационного буржуазного искусства: ему дорого прошлое, потому что у него нет опоры в настоящем; оно выкапывает из могил мертвецов, потому что не надеется на собственную жизнеспособность.

В противоположность буржуазии, пролетариат идет по предназначенному ему историей пути сознательно и прямо, объективно учитывая тенденции социального развития. Чем туманнее, „неопределенная колоссальность его задач, тем беспощаднее вскрывает он действительное содержание своих действий, потому что он идет туда, куда стремится „сама жизнь“. Если пролетариат, в той или иной своей части, готов еще питаться иллюзиями, то для революционного марксиста отсюда может последовать только один вывод: надо эти иллюзии не подогревать; а разрушать; надо прояснять сознание, а не запутывать его дальше. Иначе пролетариат будет сбиваться со своего пути и сворачивать на чужие дороги. Насколько иллюзии были полезны буржуазии, настолько же они вредны пролетариату. Подделки под прошлое, когда они создавались буржуазией, были исторически целесообразны, так как они толкали буржуазию туда, куда бы она не решилась пойти сознательно; те же подделки преподносимые пролетариату, становятся для него тормозом, так как в фальшивом свете изображают ему то будущее, которое он должен разглядеть реально-отчетливо и за которое он и без того открыто и бесстрашно борется.

Пролетариату нечего бояться своих целей, — они не ограничены, подобно буржуазным. Пролетариату незачем преодолевать „в воображении и при помощи воображения“, — он может и должен преодолевать в действительности. Правда, пока не достигнуто „действительное господство“ (см. „Введение“), ему придется образно воздействовать на свои собственные ряды, но образы эти будут возникать в его реальной борьбе, а не братья из запаса покрытых пылью столетий; они будут глядеть вперед, а не назад. И еще больше: для того, чтобы победоносно завершить свою революцию, революцию великого прыжка из царства необходимости в царство свободы, — рабочий класс вынужден будет освободиться от всех пут, так или иначе связывающих его, и прежде всего от пут, притягивающих его к прошлому, т.-е., от пут традиции. „Традиции всех умерших поколений“, — этот, по терминологии Маркса, кошмар, тяготеющий „над мозгом живущих“, должны быть низвергнуты революционным пролетариатом, если он хочет победить. Прошлое хорошо только в прошлом, только как использованный опыт, — живя в настоящем, прошлое становится „суеверием“.

Пролетарский, еще лишь нарождающийся художник, не станет укрываться в тени изжитых веков; он не будет обманывать ни себя, ни свой класс, он будет откровенен в своих

действиях, а действия эти будут направлены не в сторону иллюзий, а в сторону реального и коллективного пересоздания жизни. Реальные задачи пролетариата слишком велики для того, чтобы можно было прикрывать какой бы то ни было иллюзией.

В последний раз напоминаю: „там фраза была выше содержания, здесь — содержание выше фразы“, так как „на место фразы выступило дело“.

III. Заключение.

Ни минуты не сомневаюсь, что статья не только не исчерпала темы, но даже не развила ее достаточно широко.

Главное, чего мне хотелось, это разбудить спящую мысль марксистской эстетики. У нас часто бывает принято затушевывать разногласия. Думаю, что нам следует свернуть на другую дорогу: беспощадно вскрыть эти разногласия с тем, чтобы покончить с ними, избрав какой-нибудь один путь.

Традиции прошлого, действительно, „кошмаром“ тяготеют над нашим художественным сознанием, и нужно безбоязненно открыть им бой. В противном случае о многом у нас можно будет сказать то же самое, что сказал Маркс по поводу стиля буржуазной революции:

„Гегель заметил где-то, что все великие всемирно-исторические события и лица появляются в истории, так сказать, два раза. Он забыл прибавить: в первый раз, как трагедия, во второй раз как фарс“. („18-ое Врюмера“).



ОРГАНИЗАТОРЫ ПРОИЗВОДСТВА

(Доклад, читанный в Институте Художественной Культуры
30 марта 1922 г.).

Борис Кушнер

Часть I. — Инженеры в производстве.

Инженер, как фактор развития и прогресса производства, представляет собою явление социологического порядка. Проследить его возникновение, определить современную роль и значение легче и удобнее всего путем исторического анализа и рассмотрения.

В интересах простоты и систематизации, я ограничу свое рассмотрение пределами массового производства. Иные отрасли производства, не массовые, но исторически существующие параллельно и смежно с ним, в деталях могут дать картину развития и положения инженера более или менее отличную от того, что наблюдается в определяющей области массового производства. Общие принципы будут, однако, всегда одни и те же для всех отраслей производства данной эпохи. В пределах капиталистической системы эти общие принципы эпохи полнее и ярче всего выявлены в производствах, носящих наиболее массовый характер.

В массовом производстве функции инженера стали обособляться и выделяться в период механизации труда и перехода от мануфактуры к фабрике и заводу. Инженер выделился как **носитель опыта и технических знаний** и как **оформитель рабочих процессов**.

Градация и развитие шли по прямой, наиболее простой и элементарной линии.

Передача накопленной традиции из простого работника-поденщика, в котором утилизировалась почти одна только его механическая приводная сила, делала обученного рабочего. Более сконцентрированная и в большем количестве накопленная традиция создавала из обученного рабочего — квалифицированного. Дальнейшее накопление и усвоение традиций с одной стороны, и чрезвычайно высокая степень разделения труда и детализации рабочих процессов с другой, привели почти с логической точностью и неизбежностью к выделению функции старшего над группой. Этот старший вначале был только опытным надсмотрщиком. Его обязанности были чисто организационного порядка и высокая техническая квалификация нужна была ему только как ориентировочное средство.

Все в более и более быстром темпе усложнявшийся производственный процесс чрезвычайно скоро поставил вопрос и о техническом руководстве рабочих групп.

В силу своей высокой технической квалификации, старшой-надсмотрщик мог, а, следовательно, и должен был взять на себя и эту функцию технического руководства. **Из простого надсмотрщика он превратился в инструктора.**

Этих надсмотрщиков-инструкторов на наших фабриках и заводах называют **мастерами.**

Наступило время, когда традиция производственных процессов по сложности и объему вышла из рамок того, что может быть передано и усвоено в практике и из опыта личной работы. Сами приемы и методы стали настолько сложны, что для их установки стало требоваться **математическое и прочее научное обоснование.**

Мастер-практик перестал удовлетворять.

Мастеру-практику пришлось садиться на школьную скамью и изучать потребные для его дела науки.

Пройдя эту новую добавочную выучку, **мастер превратился в цехового инженера.**

Цеховой инженер — это инженер технолог в прямом и узком смысле слова. Организует, направляет и регулирует производственный процесс непосредственно и на месте.

Фабрично-машинные методы работы очень скоро привели к тому, что стало трудно, а затем и вовсе невозможно, определять организационный и технический порядок работы на месте и во время ее прохождения. Стало **необходимым этот порядок предопределять заранее, до начала производства работ.**

Такое предопределение, делавшееся в конце-концов чисто теоретическими методами, не должно было быть обязательно связано с территорией мастерской. Инженеры, занятые этой предопределятельской работой ушли из цеха и образовали в пределах фабрики и завода **новую производственную инстанцию — Техническое бюро.**

Когда появились на свет современные индустриальные колоссы, когда рабочих, объединенных в пределах одного предприятия, стали считать тысячами, а затем и десятками тысяч, тогда родилась и быстро выросла до грандиозных размеров **проблема организации и управления этими гигантскими трудовыми коллективами.**

Проблема эта выделилась из ряда всех иных проблем тем, что в ней с особой сложностью переплелись элементы техники, технологии, экономики, организационной практики и многого еще другого. Разрешение этой проблемы перешло опять-таки в руки особой группы инженеров.

Это — **инженеры заводууправления.**

Организаторы по профессии и по специальности.

Таким образом, историческое развитие производственного процесса, создав инженеров, разбило их в дальнейшем движении своем на три группы:

- 1) группа цеховых инженеров,
- 2) группа инженеров технического бюро.
- 3) группа инженеров заводууправления.

Само собою разумеется, что в пределах каждой из этих трех основных групп имеются еще дальнейшие подразделения. Дифференциация функций и специализация, доведенные чуть ли не до пределов воображаемого в современном машинном производстве, в полной мере применены и в области инженерного труда.

В цехах — один инженер сидит на выработке лекал и шаблонов, другой специализировался на исследовании и определении качеств обрабатываемых материалов, область третьего — инструментальная часть и т. д. и т. д.

В техническом бюро сидят расчетные инженеры и инженеры конструкторы.

В заводууправлении дифференциация идет обычно по линии расчленения данного производства на его составные элементы.

Каковы **ресурсы отдельных групп инженеров** в исполнении их производственной роли?

Для инженеров цеховых основной дисциплиной является технология.

Предмет технологии — это свойства и качества материалов и методы и способы их обработки.

Технологию изучают в высших учебных заведениях.

Чтобы осилить технологию любой группы материалов в объеме теперешнего состояния наших знаний, требуется основательное знакомство с естественными науками, с математикой, с учением о сопротивлении материалов и пр. и пр.

На основании этого технологию принято считать и называть **наукой**.

Но это, конечно, только метафора.

Технология на деле не обладает ни одним из определяющих признаков современной науки.

Она не располагает никаким единым методом исследования и анализа.

Она не знает общих объединяющих гипотез, дающих исходную позицию для широких теоретических дедукций.

Она не приводит, по крайней мере до сих пор не могла привести, к установлению общих твердых законов.

Технология — это только **данные практического опыта, результаты производственной практики**, более или менее мудро систематизированные и классифицированные.

Инженер-технолог — человек многому ученый, но вовсе не ученый. Он практик по самой природе своей.

Ресурсы инженера-технолога, разумеется, выше ресурсов мастера, но объективно и они далеко не всеобъемлющи и не исчерпывающи.

В техническом бюро инженеры, в отношении ресурсов, которыми они располагают, находятся не в одинаковом положении.

Наиболее крупными и надежными ресурсами обладают расчетные инженеры. В значительной части своих работ они опираются на точные науки и действуют вполне научно разработанными методами.

Впрочем есть существенные недочеты и у них. Учение о сопротивлении материалов, на котором базируется чуть ли не добрая половина всех инженерных расчетов, почти так же мало может быть названо наукой, как и технология. Для нее так же характерны чисто эмпирические подходы, эмпирическое накопление данных.

Совсем плачевно положение инженеров-конструкторов.

Если у цеховых существует, хотя и не научная, но все же весьма обширная и довольно разработанная система знаний — технология, если у расчетных инженеров есть целая серия высоко развитых дисциплин и одна еще недоразвившаяся до степени точной науки — учение о сопротивлении материалов, то у инженеров конструкторов для исполнения их специальной конструкторской работы нет решительно никакой, даже и эмпирической, даже самой несовершенной дисциплины.

Есть только **опыт и традиция**.

Те самые и отнюдь не в большем объеме, чем имеющиеся у мастеров или вообще у высококвалифицированных рабочих данной отрасли производства.

От мастера и высококвалифицированного рабочего такой инженер отличается только тем, что, во первых, располагает подсобными вспомогательными ресурсами — знанием математики, начертательной геометрии и пр. и, во-вторых, более гибким, дисциплинированным и тренированным умом.

Преимущества, конечно, громадные.

Но почти только количественные.

В исполнении конструкторской работы своей инженер, так же, как и любой мастер или рабочий, действует главным образом догадкой, находчивостью, сообразительностью на основе опыта и традиции.

Такие методы работы никак не могут обеспечить и гарантировать надежного и правильного результата.

Поэтому то в области конструкции вещей мы находимся в состоянии постоянного искания, постоянной смены форм и постоянной неудовлетворенности.

Область инженеров-организаторов только недавно сравнительно открыта. Дело их новое.

Как всякие пионеры, колонизаторы и открыватели, они склонны к преувеличениям и к неосновательным претензиям.

Они любят говорить о научной организации производства.

И это образное выражение, к сожалению, слишком часто употребляется и понимается в буквальном смысле слова.

На деле такой научной системы нет еще, да и едва ли скоро будет.

Речь идет лишь о приложении к практике, к „искусству“ организации тех или иных научных данных и методов.

Колумб этой области, пророк этой новой производственной религии, Тейлор — председатель Американского Союза Механических Инженеров, сам положил начало необоснованным этим претензиям.

На деле же 26 лет неустанной настойчивой и кропотливой работы дали ему лишь относительную возможность применить к отдельным отраслям организации производственного процесса не бог весть какие совершенные методы, заимствованные по большей части из известных и доступных ему и тоже весьма несовершенных областей инженерского знания. Из той же технологии и из того же учения о сопротивлении материалов.

Нельзя отрицать, что гениально открытая Тейлором область, колонизируется чрезвычайно быстро. Его ученики и продолжатели ушли далеко вперед от своего учителя. Практически результаты их работ и применения их системы достаточно потрясающи. Однако никак не выделяются из общего уровня прочих инженерных ресурсов.

Результаты нашего краткого обзора как будто бы весьма неутешительны.

Инженеры, на которых стоит все здание современной гигантской техники, инженеры, мощь которых так потрясает нас, наглядная и величественная в производстве, в сооружениях и в оборудовании современности, на деле, оказывается, располагают ресурсами лишь весьма несовершенными и недостаточными.

Отсюда напрашивается примитивный вывод о том, что зря мы мощь нашей техники приписываем инженерскому искусству и инженерской науке, и что зависит она, эта мощь, от чего то другого и что для производства инженеры вовсе не так необходимы, как это принято думать.

Такой вывод сделали наши русские рабочие непосредственно после октябрьской революции.

Несовершенство и дефекты инженерных ресурсов рабочим хорошо известны и, если не сознательно, то интуитивно всегда ими улавливаются в практике ежедневной работы и ежедневного действенного общения.

Рабочие решили, что инженеры не нужны, и похерили их.

И производство безнадежно захирело.

Пришлось инженеров звать обратно.

Инженеры в производстве, конечно, нужны и необходимы.

Их ведь никто не выдумал.

Они зародились и выросли в самом производстве, как неизбежный элемент его, как историческая необходимость.

Их мощь и совершенство их методов — есть мощь и совершенство нашего производства и нашей техники. Их недостатки, недочеты — есть недочеты и несовершенство наше в умении сооружать и делать вещи.

Задача не в том, чтобы увенчивать или развенчивать инженерию.

Задача в том, чтобы уловить внутренний диалектический закон развития нашего производства, чтобы понять и определить место и значение в нем инженера, как одного из действующих факторов, и отыскать те пути и средства к дальнейшему совершенствованию

и развитию, которые предсказаны и предначертаны историей развития нашей материальной культуры.

Диалектический анализ материальной культуры, анализ развития изобразительных искусств, как одной из областей этой культуры, привел нас к неизбежному и непреложному выводу о том, что в ближайшие эпохи искусства эти, в свое время оторвавшиеся от общей культуры производства вещей, снова должны с этой производственной культурой слиться.

Искусства и носители их, художники, должны войти в производство.

Идею эту, ставшую ныне широко популярной, мы пропагандируем уже свыше двух лет.

И до сих пор художники, даже диалектически и марксистски наиболее развитые, недоуменно спрашивают:

Да как же войти нам в производство и что станем мы там делать? Ведь там инженеры, которые знают и умеют все, что производства касается, которые сполна все организуют и направляют.

Что можем прибавить мы к этому универсальному и всепокрывающему умению и званию инженеров?

Или нам тоже идти в соответствующие училища и самим стать инженерами?

Но ведь тогда мы перестанем быть художниками.

Это ложные недоумения.

Это фетишизм инженерии.

В этом своем докладе я хотел обрисовать перед вами, как несовершенны и неполны те ресурсы, какими пользуются инженеры в производстве.

Разобрав ресурсы производственных инженеров, мы убедились, что только одни лишь расчетные инженеры более или менее благополучны в этом отношении.

Хуже всего обстоит дело у инженеров конструкторов.

И этот факт имеет решающее значение для основной нашей проблемы вхождения художников в производство.

Инженеры конструктора — это изобретатели вещей, организаторы материалов, работники формы.

Область их деятельности в принципе та же, что и у художников-изобразителей.

Инженеры-конструктора для своих работ по оформлению вещей не создали никакой науки, ни даже какой-нибудь эмпирической системы, вроде технологии или учения о сопротивлении материалов. Единственным ресурсом их является практический опыт и традиция, единственными методами — находчивость и изобретательность.

Это — те же ресурсы и те же методы, которыми пользуются в своей работе художники.

Только практический опыт и традиция в деле оформления у художников шире, разнообразней и квалифицированней.

Находчивость и изобретательность у них значительно развитее и обостренней. **За ними вековая культура, вековая тренировка** в этом нелегком ремесле.

Таким образом по основным ресурсам и методам работы **художники уже и сейчас могли бы с большим успехом заменить инженеров-конструкторов.** Конечно, для этого им предварительно надо было бы усвоить те вспомогательные знания, которые для производственного конструирования необходимы. Иначе говоря, они должны были бы стать **инженерами-художниками.**

Такова возможность наглядно-логически вытекающая из предыдущих рассмотрений.

Но возможности, даже самой очевидной, недостаточно.

Совершается не то, что логически возможно, а лишь то, что исторически обусловлено и подготовлено.

Доказать историческую необходимость введения в производство художественной традиции и опыта по оформлению вещей — это задача следующего моего доклада.

Сегодня я хотел лишь указать вам на то, что производство вовсе не идеально и не совершенно обслужено инженерами. Что есть в этом обслуживании крупные существенные пробелы, которые в интересах прогресса должны быть так или иначе заполнены.

Основной пробел — это методы инженерской конструкции.

Пробелы в методах технологии, в приемах и способах расчета, в деле организации производства могут и должны быть постепенно заполнены путем эволюции соответствующих дисциплин, путем постепенного совершенствования соответствующих отраслей знания.

Сплошной, зияющий пробел в области инженерского конструирования таким путем не заполнишь, ибо в основе его нет никакой дисциплины, которая могла бы развиваться и совершенствоваться.

Здесь нет места, нет предпосылок для правильной эволюции.

Помочь здесь может только революция.

Во второй части своего доклада я попытаюсь изложить вам основные соображения в пользу того, что революцию эту совершить призваны

художники.



ПОЭТИКА. ЛИНГВИСТИКА. СОЦИОЛОГИЯ.

(МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СПРАВКА).

Г. Винокур.

I.

У всякой науки есть свой собственный предмет. Аксиому эту, столь неосторожно забытую нашими историками литературы, превратившими свою науку в свалочное место для всякого рода „культурно-исторических“, „психологических“, „биографических“, „социологических“ и иного рода отбросов, за последние годы вспоминают все чаще: ее упорно навязывают нашему вниманию теоретики многочисленных наших поэтологических „школ“, ее заново начинают на старости лет усваивать многие из представителей „до-реформенной“ науки о литературе, словом-поэтика, история литературы тож, занята сейчас усиленными поисками своего утерянного предмета.

Успешны ли эти поиски?

И да, и нет.

Они успешны формально: к чему бы конкретно поиски эти ни приводили, результаты их важны уже одной силой своего отрицания. Мы начинаем, благодаря этим поискам, понемногу научиться хотя бы тому, что не есть предмет поэтики геср. истории литературы. Мы начинаем понемногу понимать, что смешны и ненаучны наивные социологические и бытоописательные потуги разного рода „специалистов“, строящих свои выводы на наивно-реалистическом понимании художественного произведения, как житейского протокола или „дневника души“. Так постепенно суживается круг поисков, пока он не приводит нас к той простой мысли, что наука о литературе изучает **самое литературу**, а не нечто иное; что исследователь художественного произведения имеет своим предметом **структуру** этого произведения, а не моменты, созидавию этой структуры сопутствующие во временном или психологическом отношении.

Но здесь мы ставим точку. Круг сужен еще не до последних, нужных нам пределов; и если мы знаем, что надо изучать структуру поэмы, или романа, то мы не знаем еще, что же такое эта структура сама по себе, как ее надлежит разуметь принципиально. И вот здесь-то выясняется, что предмет поэтики, в сущности, далеко еще не определен и не отграничен. И именно сюда должно быть направлено наше

методологическое внимание в первую очередь. Цель настоящих заметок — дать схему, хотя бы первоначальную только, черновую, с помощью которой можно было бы добраться до раскрытия истинного содержания научной дисциплины, получившей у нас имя поэтики.

Одновременно — заметки эти должны наметить путь, на котором возможно было бы отграничение поэтики, как *sui generis* науки, от прочих дисциплин.

II.

Из каких же элементов складывается структура поэтического произведения?

Матерьял поэзии — язык. Формула эта всем достаточно хорошо известна. Но самое понятие „язык“ требует некоторой детализации и уточнения. О „языке“ мы говорим в разных смыслах. С одной стороны, мы говорим о „русском языке XIX столетия“, с другой — о „языке Пушкина“. Иными словами — когда мы говорим: „язык“ — мы еще не знаем — язык племени, общества, класса, сословия мы имеем ввиду, или же — лишь язык индивидуума, того или иного члена данной говорящей среды. Конечно, понятие „язык“ — понятие социальное: язык предполагает не только пользование им говорящим субъектом, но одновременно и понимание его слушающим. В этом смысле язык есть некая система, которая, равно как и отдельные ее элементы, обладает социальной значимостью и немислима вне определенной среды, рассматривающей данную систему, как некую общеобязательную норму. Но несмотря на все это, мы знаем также, что эмпирически норма эта не только часто, но просто всегда нарушается. Мы знаем, что нет двух эмпирических говорящих, артикуляции которых, к примеру, в точности совпали бы и были бы неотличимы одна от другой. И именно это обстоятельство служило почти постоянным камнем преткновения для лингвистов, которые, имея дело с отдельными высказываниями отдельных говорящих, попавших в поле их наблюдения, невольно становились жертвами абберации, и начинали утверждать, что никакого реального языка, кроме языка индивидуума — не существует. Для нас, конечно, понятно, что это — лишь грубый эмпиризм, игнорирующий логику и действительность в точном смысле. Но когда мы возражаем на это, что язык — есть понятие социальное, мы еще не отвечаем на вопрос: а как же быть с индивидуальными отклонениями, которые и составляют ведь реальное содержание эмпирически наблюдаемого

За последнее десятилетие, примерно, этот, с виду каверзный, вопрос получил в науке не только удовлетворительное но и весьма продуктивное решение. Я имею в виду теорию

блестящего французского лингвиста де-Соссюра, который в своем „Курсе общей лингвистики“ (издан в 1914 году учениками автора, уже покойного), в качестве первой и основной проблемы теоретической лингвистики, выдвигает именно это разграничение между языком, как явлением социальным и языком, как индивидуальным высказыванием. Де-Соссюр решает этот вопрос следующим образом. В самом общем виде мы имеем дело не с языком, а с речью вообще (*le langage*). В этом общем понятии речи, мы выделяем две стороны: собственно язык (*la langue*), и индивидуальное говорение (*la parole*). Язык собственно — есть язык, как социальное явление, говорение же — явление порядка индивидуального. Собственно язык следует понимать, как „норму, которой подчинены все другие проявления речи“. Это — „социальный продукт речевой способности и совокупность необходимых условий, принятых данной социальной средой для того, чтобы дать возможность индивидууму этой способностью пользоваться“. *) Естественной принадлежностью человека является не речь вообще — продолжает далее де-Соссюр, а способность конституировать собственно язык, т.-е. систему отдельных знаков, соответственно относящихся к отдельным идеям. Язык в этом смысле — это „лингвистическая способность по преимуществу“ (*faculté linguistique par excellence*). Что же касается индивидуального говорения — то оно не появляется иначе, как „с помощью орудия, созданного и приспособленного коллективом“, т.-е. языка собственно.

Итак — язык, как средство коммуникации — реален лишь постольку, поскольку он социален, поскольку он — норма, подчиняющая себе индивидуальные взыскания. Именно этим и объясняется, что при многочисленных различиях, существующих между артикуляциями тех или иных индивидуумов, все они сознают единство своего языка, понимают, что говорят на одном и том же языке. С другой стороны, проводя вышеуказанное различие между тремя понятиями: речь, собственно язык и говорение, мы отделяем не только индивидуальное от социального, но и существенное от подобного; так, человек, в известном возрасте лишившийся способности речи (вследствие какой-либо болезни, напр.), не теряет еще вследствие этого способности собственно языковой: можно онеметь, не потерявши в тоже время возможности читать и слышать чужую речь. Иначе говоря — собственно язык, „*la langue*“, есть заданная социальная норма, которой мы пользуемся импульсивно, инстинктивно, следуя своей природной способности, а не велениям разума, воли или чувства.

Смешно, однако, было бы отрицать участие разума, воли и чувства в нашей языковой деятельности. И вот, если мы

*) Ничего общего данный способ выражения с теорией „общественного договора“, конечно, не имеет.

хотим выяснить степень и долю этого участия, то мы должны точнее уяснить себе, что же такое индивидуальное говорение, чем оно обусловлено, и как оно реализуется в действительности. Говорение возможно лишь на базе собственно языка. Какие бы крупные индивидуальные отклонения мы ни встречали в речи того или иного говорящего, мы всегда должны помнить, что отклонения эти есть именно отклонения от нормы, а не ничем не связанные психофизические отправления. Говорение индивидуума не может быть понятно без знания языка, как коллективной способности, это говорение определяющей. Но если язык собственно предполагает пассивное, закономерное пользование им со стороны говорящего, то говорение всегда есть акт волевой, сознательный. В говорении — говорит де-Соссюр, мы должны различать не только сопутствующие ему моменты произнесения (т.-е. эмпирические оттенки артикуляции), но также и „комбинации, при помощи которых говорящий использует языковые нормы с целью выразить свою личную мысль“.

Разовьем это последнее положение де-Соссюра несколько дальше, и мы без труда убедимся, что различие между собственно языком и говорением — есть нечто иное, как различие между языком вообще и стилем. Здесь — наш опорный пункт в выяснении природы поэтической речи. В самом деле. Нормативность, языка, как социальной, коллективной способности — нельзя понимать слишком прямолинейно. В языке, как уже было указано выше, все двойственно и внутренне — противоречиво. Неоспоримо, конечно, что грамматика русского языка, на нынешней ступени его развития, есть для нас нечто общеобязательное, нормативное: это комплекс правил, коими мы руководствуемся в нашей языковой деятельности. Но правила эти не списаны с потолка, они почерпнуты грамматической наукой из самой речевой действительности. Таким образом, определяя наше говорение, правила эти в то же время сами, в свою очередь, определяются нашим же говорением, т.-е., в конечном счете, тем, что они же определяют. Иными словами — собственно язык, грамматическая структура языка, как явления социального, есть лишь ограниченное определенными рамками поле для нашей языковой деятельности. Это — база, отправляясь от которой, и оставаясь в рамках которой, мы все же творим наш язык. Это — норма, подлежащая использованию, интерпретации со стороны говорящего индивидуума. Вот это-то творчество языка, интерпретация и использование в определенных целях заданной языковой системы *) — и составляет реальное содержание того, что де-Соссюром названо „la parole“. И если

*) В этом именно смысле и следует понимать слова де-Соссюра о „комбинациях“ как методе „использования (т.-е. преодоления) языковых норм“.

лингвистика, как наука о языке социальном, предполагающем прежде всего общение, коммуникацию, взаимное понимание, с полным правом игнорирует говорение, что, собственно, является ее обязанностью даже, то поэтика, которая заинтересована словом, как материалом какого-то построения, которой язык важен, как элемент, лежащий в основе **целесообразно строяемой структуры**, естественно должна обратиться к говорению, являющемуся волевой надстройкой над системой наперед данных уже, навязанных нам, языковых знаков. Поэтика, так понимаемая, есть лишь часть стилистики, изучающей явления языка под углом зрения целесообразного использования его говорящими, анализирующей индивидуальное говорение, в зависимости от цели, этим говорением преследуемой. Остается, следовательно, найти такие дополнительные характеристики поэтики, как дисциплины, которые позволили бы нам провести грань между предметом стилистики в целом, и предметом поэтики, как части внутри этого целого.

III.

Естественнее всего было бы, если бы мы предположили, что поэтика определяется в кругу стилистических дисциплин по признаку цели, преследуемой поэтическим говорением, в отличие от иных стилистических целей. Ведь самое понятие стилистики в основе своей связано с понятием цели: стилистическое построение есть построение целевое, целесообразное, а следовательно, различные типы этих построений могут между собою различаться по тому, какая цель тому или иному построению предпослана, каково структурное задание каждого такого построения в каждом отдельном случае. И, в самом деле, не трудно убедиться, что ораторская речь, напр., отличается от поэмы или стихотворения прежде всего, нагляднее всего — именно целью, какая преследуется первой, в отличие от последней. Цель эту, однако, меньше всего следует понимать психологически. Она не в том — чего хочет реально, житейски, оратор или поэт, а в самом соотношении словесных элементов, создающих данное стилистическое построение. Цель, задание стилистического высказывания понимается мною, таким образом, чисто **структурно**: сама структура данного высказывания — соотношением, сопоставлением, композицией своих элементов вскрывает стилистическое задание, обуславливающее все высказывание в целом. Вскрыть это задание, поэтому, можно не психологическим анализом, а только методом интерпретации, так сказать — методом „критики структуры“, в pendant к филологической критике текста. Так и наше сопоставление речи ораторской и речи поэтической должно показать, что, в то время как ораторская речь построена, главным образом

на использовании экспрессивных моментов языка, в прямой связи со смыслом не находящихся, но его дополняющих, речь поэтическая строится путем сопоставления, сталкивания, между собою самостоятельных элементов языка, как таковых, что приводит к игре на противопоставлении собственно языковых форм соответствующим им формам логическим. Само собою понятно, при этом, что оттенки эти всегда почти переплетаются, одни приемы перекрещиваются с другими; однако, правильно поставленная „критика с структуры“ — всегда покажет нам, где лежит главная структурная тенденция, замысел, задание, того или иного стилистического явления. И если мы, к примеру, найдем целый ряд экспрессивных моментов в поэтической речи, то правильный анализ, тем не менее, покажет, что не здесь лежит акцент этой речи, что экспрессия здесь лишь дальнейший осложняющий основную композиционную схему прием, под покровом которого мы должны найти и специфическую поэтическую тенденцию, сводящуюся, в конечном счете, к разложению структуры языка на ее элементы, которые вслед за тем конструируются заново, в отличие от собственно-языковой схемы, где соотношения частей передвинуты, смещены, а, следовательно, обнажена и точно высчитана самая значимость, валентность, лингвистическая ценность этих составных частей. Иными словами, поэтическое творчество — есть работа над словом, уже не как над знаком только, а как над **вещью** обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучитываются и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании. Значит ли это, однако, что поэтическая работа не есть работа над смыслом? Ни в коем случае. ибо и смысл здесь берется как вещь, как материал стройки, как одно из звеньев конструкции. Мало того. Слово, взятое как вещь, если только оно слово, продолжает испускать на себе действие **всех тех же законов, которыми обусловлена жизнь слова вообще**, которые прививают всякого рода надстройки в области говорения к прочной, нормативной базе **собственно языка** *).

Итак, — слово как вещь, вот где следует искать разграничительную линию между явлением поэтическим и иными стилистическими явлениями. Какое бы стилистическое построение, за исключением поэтического, мы не взяли, ни одно из них не обусловлено заданием, которое трактовало бы слово, как **особый предмет**, а не как форму только. Но когда мы ставим вопрос о цели, задании стилистического высказывания в такую плоскость, как это сделано выше, то тем

*) Отсюда, между прочим, следует, что теория, проводящая принципиальное различие между словом практическим и словом поэтическим — не выдерживает никакой критики. Поэтическое слово — это-то тоже практическое слово, только поданное, так сказать, „под иным соусом“.

самым, мы, очевидно, приходим к вопросу о функциональных различиях в языке. И действительно, наряду с признаком цели, и одновременно с ним, отграничить область поэтического в кругу стилистических явлений должен помочь нам также признак функции. Взятое в смысле вещи слово выполняет функцию, слову, как знаку не присущую. Иные называют эту функцию эстетической. Я предпочитаю быть более осторожным: пусть это будет функция просто поэтическая: слово может быть поэтическим, не вызывая в то же время никаких эмоций, в том числе и эстетических. Но если назвать эту функцию поэтической, то тут же необходимо дать ее характеристику, поскольку не хочешь заслужить упрек в незнакомстве с некоторыми основными логическими предписаниями. Характеристика же этой функции должна быть наперед уже ясна из того, что выше было сказано о тенденции, лежащей в основе всякого поэтического высказывания. Иными словами, если функция коммуникативная делает возможным социальное общение через слово, то функция поэтическая знакомит воспринимающего с самой структурой слова, показывает ему элементы, из которых эта структура складывается, обогащает его сознание знанием о новом предмете — слове. Поэтическая функция через слово рассказывает нам, что такое само слово, тогда как через посредство остальных функций слова мы распознаем всегда другие предметы, бытием своим от слова отличные: остальные функции нам рассказывают через слово о чем-то другом *).

Предмет поэтики, таким образом, выясняется. Поэтика вступает в свои права всякий раз, когда лингвистическое исследование наталкивается на явление говорения, обусловленного поэтическим заданием и поэтической функцией, понимаемых в смысле отношения к слову, как к вещи, к предмету. Отсюда, между прочим, следует также, что поэтика имеет своим предметом вовсе не только так называемые „поэтические произведения“, где моменты поэтические в нашем смысле преобладают над остальными, а именно эти поэтические моменты, которые могут, конечно, встретиться не только в книжке стихов, или в романе, а решительно повсюду, даже в самой обыденной речи, будучи перемешаны с явлениями иного порядка. Думаю, что и в поэзии, т.-е. в литературном творчестве — не все явления всегда поэтичны в нашем смысле, и только строгий, четкий анализ укажет — где слово поэтично и где появление его обусловлено заданиями не поэтическими. Так, поэтика находит себе настоящее основание в лингвистике, как науке о языке вообще. Так,

*) Следует лишь не упускать из виду, что приобретая функцию поэтическую, слово тем самым не теряет остальных своих функций, в том числе и коммуникативной: последние лишь обрастают новым конструктивным моментом.

поэтика возможна только через лингвистику, которая указывает ей, где кончается собственно язык и где начинается говорение. Запасшись знанием обще-лингвистических законов, регулирующих жизнь языка в любых его проявлениях, и отыскав в кругу явлений стилистических (т.-е. явлений говорения), на основании вышеуказанных специфицирующих признаков, факты поэтические, исследователь начинает эти последние классифицировать, описывать, комментировать, и т. п.

Остается сделать еще одно замечание. В начале я излагал проводимое де-Соссюром различие между собственно языком и говорением, как между явлениями социальным и индивидуальным. Предвижу недоуменный вопрос: что же, разве поэтические факты — асоциальны? Такое недоумение может быть было бы и законно, но свидетельствовало бы, по крайней мере о недогадливости вопрошающего. Конечно, взятое само по себе, эмпирически-конкретное говорение, в том числе и говорение поэтическое, есть факт асоциальный. Все дело, однако, в том, что стилистика вообще, и поэтика в частности, рассматривают такие конкретные говорения, как элементы **особой системы**, строяемой сверх системы языка собственно. Говорение есть индивидуальный творческий, волевой акт. Но несколько таких актов уже не сумма индивидуальных актов только, а их **система**, обладающая в свою очередь обще-обязательной значимостью, смыслом, хотя бы и в узких, но все же социальных пределах. Такая система поэтических говорений и есть, собственно, действительный предмет поэтики, которая, однако, не может не отрываться от понимания стиля, как явления, обусловливаемого преодолением со стороны говорящего индивидуума навязанной, заданной социальной нормы собственно-языка. В этом смысле можно следовательно сказать, что задача поэтики состоит также и в том, чтобы проследить, как индивидуальное говорение превращается в элемент новой „нормальной“ системы, покрывающей собою систему обычных языковых норм.

IV

Моя черновая схема выполнена. Но вот приходит социолог, и говорит нам, примерно, следующее:

— Для меня всякое языковое, в том числе и стилистическое явление — есть прежде всего продукт общественных отношений на определенной ступени развития общественных форм. Между тем, эту сторону дела вы, как будто бы, вовсе игнорируете, хотя, в то же время не отрицаете, а даже с особым тщанием подчеркиваете, что язык есть явление социальное, вне общественной среды немислимое. Утверждая это, вы в то же время каким-то непостижимым образом

ухитряетесь, при анализе функции и тенденции поэтического высказывания, не слова не сказать о зависимости между той или иной формой данного высказывания и сопутствующими этому высказыванию элементами общественной структуры. В силу этого, ваши построения следует признать неверными. Очевидно, раз поэтическое явление есть явление социальное, то отграничение его от остальных смежных явлений должно лежать также в плоскости социологической.

Нашему воображаемому социологу на это мы могли бы ответить следующее:

— Если лингвист говорит, что исследуемая им область явлений обнимает факты социальные, то это еще не значит, что именно он должен изучать конкретную социальную природу фактов, подлежащих его ведению. Вы правы в том смысле, что социолог, который хочет осмыслить для себя лингвистические или стилистические явления — должен быть для этого одновременно и лингвистом, по крайней мере, должен понимать то, что ему лингвист расскажет. Но отсюда никак еще не следует, что лингвист должен быть социологом, хотя социология и может во многом ему помочь. Социальная природа и социальный смысл лингвистических и стилистических явлений могут быть установлены лишь после того, как установлены сами эти явления. Без имманентного лингвистического анализа, социология ведь не будет в состоянии решить даже того, какими фактами следует ей оперировать при выяснении общественного содержания тех или иных лингвистических явлений, ибо для этого наперед нужно иметь в руках самые факты. Факты, ведь, не суть нечто данное и всем известное — их нужно искать и добывать. Так вот, если вы не хотите оперировать фикциями, если хотите строить свои социологические теории на основании достоверного материала, то потерпите, пока лингвист не закончит своего лингвистического анализа, и не покажет вам нужные вам факты наглядно, во-очию. В противном же случае, вы уподобитесь всем тем нашим высоко-ученым историкам литературы, которые дают, напр., социологический анализ романа Тургенева на основании писем писателя к Вярдо или натуралистически понимаемых реплик его героев.

И в самом деле: поэтика, как и лингвистика — дисциплины не объясняющие, а описательные, или же — технические, в лучшем случае *). Объясняющий элемент в лингвистических построениях — минимален. Лингвист может „объяснить“, что такая-то языковая форма возникла путем такого-то из-

*) Когда лингвистика ставит себе проблемы технические, то помощь социологии для нее приобретает особую ценность. В этом случае, соотношение меняется: социология выдвигает задание, проблему, которую вслед за тем лингвистика решает уже своими, имманентно-лингвистическими методами.

менения в форме другой; поэтика может „объяснить“ — что такая-то поэтическая форма стоит в зависимости или обусловлена исторической преемственностью от формы другой—но не больше. Для большего же, конечно, нужны иные методы. Для того, чтобы факты эти действительно объяснить, их нужно ввести в соответствующий **объяснительный контекст**. И только здесь наступает черед социолога. Социология и может явиться таким объяснительным контекстом, но лишь в том случае, если она действительно будет объяснять уже установленные факты, а не добывать эти факты из области чуждой ей дисциплины самостоятельно.

Что же касается, в частности, поэтики, то здесь задача социолога совершенно ясна и прозрачна. Раз навсегда должен порвать социолог с недостойными имени науки претензиями и потугами, характеризующими все многотомное творчество представителей нашей официальной науки о литературе. Поэтические факты, как факты, отражающие высшие достижения столь важной социальной деятельности, каковой является деятельность языковая, должны, конечно, иметь надлежащее социологическое объяснение. **Но нужно объяснять факты**, а не фиктивные, лишенные всякого реального содержания, фантастические абстракции. Социологу крайне важно знать, что такое литература. Ему необходимо поставить историю развития литературных форм в связь с историей развития форм общественных. Так пусть же он знакомится с тем, что являет собой история литературы по научным работам, а не по исследованиям тех, которые, не понимая и не решая своей собственной задачи, в то же время предвосхищают его, социолога, задачу. Если же таких научных работ еще нет, то пусть потерпит социолог: они будут.

МАРКСИСТЫ и „ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД“

- В. Л. ЛЬВОВ-РОГАЧЕВСКИЙ.** — Очерки по истории новейшей русской литературы. 1919 или 1923 (2 изд.).
- В. М. ФРИЧЕ.** — Очерки по истории западной литературы.
- В. Ф. ПЕРЕВЕРЗЕВ.** — Творчество Гоголя. М. 1914.
- В. Ф. ПЕРЕВЕРЗЕВ.** — Творчество Достоевского М. 1912 или 1922 (2 изд.).

А. Цейтлин

I.

„Филологи Витя и Рома из „Общества изучения поэтического языка“, действительно много сделали за последние три года. О формальной школе заговорили, в каждом городе завелся свой опоязовец... Но под их опоязовскую музыку перед нами проходят не Сервантесы, не Достоевские, не Гоголи, не Толстые, а какие-то бесполые и бездушные существа, которые делают свои литературные изделия, как делают гуттаперчевых мальчиков... Они к каждому писателю подходят, как евнухи, у музы всей русской литературы видят „плоское место“. Все писатели, даже самые пламенные, после операции опоязовцев глядят на вас, как „сердцем хладные скопцы“ (Львов Рогачевский, газета „Новости“ № 6, 1922 г.).

„Чуковский старше современных ученых формалистов. Критическое чутье и художественный вкус помогли ему предупредить многие выводы, к которым приходят теперь различные лингвистические кружки и Опояз... Но он не только старше, он шире их. Он исходит из тонкого изучения стиля писателя, его образов, композиции. Но он не довольствуется этим. Он проникает в душевный мир поэта и протягивает оттуда нити к среде, к окружающей действительности и т. д. (П. С. Коган „Печать и Революция“ 1922, 11).

„Конечно, группа подростков в жизни всегда будет существовать, но ее потребность целиком будет осуществлять „Опояз“, общество изучения поэтического языка. Но не думаю, что „Опояз“ будет занимать в области духовного быта место более видное, чем фабрика леденцов в области быта материального. (Мих. Левидов „Кр. Новь“ 1923, I).

Цитаты эти можно было бы легко умножить; довольствуемся приведенными. Они вскрывают глубоко отрицательное отношение критиков-марксистов к „Опоязу“ и „опоязовцам“,

новому течению в теории и истории русской литературы, пристально занявшемуся изучением внешней формы художественных произведений. С первого взгляда полное отрицание понятно; именно марксистский метод кажется диаметрально противоположным формализму; последние — „гурманы формы“, все свое внимание, всю свою энергию устремившие на подсчитывание гласных и согласных, ритмов и метров, концовок и обрамлений; вопросами в самом узком и прозаическом смысле слова. Марксисты, наоборот — убежденные противники таких схоластических изысканий, люди ценящие в искусстве элемент „что“ более элемента „как“, ригористические проповедники классового принципа в изучении литературы, неумолимо оценивающие все произведения с точки зрения их революционности или реакционности. Казалось бы, что общего между теми и другими? Повидимому ничего. Разнятся и конечные цели, и методы, которыми эти цели достигаются, и материалы, на которых их деятельность развертывается. Они — антиподы.

Но мы коренным образом разойдемся с теми, кто думает таким образом. Для нас несомненно, что вопрос об „Опоязе“ не может быть разрешен марксистами без критики этого метода по существу. Нужен ли формальный метод в его „опоязовском“, наиболее чистом виде, марксистам? Безусловно нужен. И именно в его принятии и лежит очередная задача методологии марксизма и единственная возможность для марксистского метода стать научным.

Тезис, который мы здесь ставим, многим, быть может покажется парадоксом. Именно поэтому мы особенно охотно беремся за его доказательство.

II.

Вопрос о взаимоотношениях марксистского и формального методов, повидимому так легко разрешаемый, на самом деле чрезвычайно сложен. Это прежде всего вопрос огромной методологической важности — „каков объект истории литературы?“ Далее — это вопрос о существовании обоих методов.

Та позиция единения, в которой мы видели выше марксистских критиков, на самом деле иллюзорна, никакого единения в методологических вопросах у марксистов нет; напротив, именно в наше время можно наблюдать усиленную дифференциацию взглядов, стремление подчеркнуть пункты несогласия с соседями по работе. Начать с того, что марксистского понимания эстетики до сих пор не существует; на это много раз указывали и Фриче (в предисловиях к статьям Плеханова об искусстве) и тот же Плеханов и др. В вопросе более узком, — о методах историко-литературного анализа, эта дифференциация во взглядах еще более заметна. „Мар-

ксизм не имеет еще своей признанной методологии в искусствоведении — пишет Арватов—и я решительным образом расхожусь с тов. Коганом, Фриче и Лебедевым - Полянским в самом понимании вопросов искусства, в частности литературы“ („Новости“ № 5). К какому бы вопросу в области марксистской эстетики вы бы ни подошли, везде и всюду — если не считать груды несообразиц, написанных вульгаризаторами марксизма—вы натываетесь на полное *tabula rasa* „приходи и начинай сначала“ (Чужак „К диалектике искусства“ стр. 3). В. М. Фриче подходит к Плеханову, как к своему учителю в области эстетики, а между тем тот же Плеханов писал о Фриче: „Нашим замороженным Фриче и Рожковым надо пожелать прежде всего и больше всего изучения современного материализма. Только марксизм может спасти их от схематизма“ *).

Поэтому, прежде чем критиковать с марксистской точки зрения формалистов, уместно будет выяснить, какова же эта марксистская точка зрения, каков метод, которым марксисты-историки литературы должны оперировать и прежде всего, где этот объект изучения.

Основная тенденция метода неизменно резко-монистична, продолжая взгляды основоположников учения на идеологию современного общества, как на „надстройку“ к его экономическому базису, в частности к отношениям производства, которые лежат в фундаменте. Искусство вообще, а литература в частности, составляя часть верхней „надстройки“, не могут не испытывать влияния этих нижних этажей и фундамента, точнее это искусство, эта литература опирается на этот производственный фундамент. „Надстройка“ вторичнее, нежели фундамент; развитие искусства немыслимо без создания экономических предпосылок; различная экономика предначертала различное развитие искусства Возрождения и, положим, импрессионизма конца XIX века. Влияние экономической структуры общества (под которой Маркс разумел „совокупность отношений производства“) марксисты в общем и целом безусловно доказали. Это влияние отражается на общем развитии искусства (создание предпосылок, без которых искусство хиреет и гибнет), на носителях его—художниках (их идеология и классовые симпатии неизбежно отражаются в произведениях), на технике данного искусства (Бухарин это убедительно доказывает на примере музыки **), на стиле художественных произведений — развитие, происхождение, наконец, на среде, воспринимающей художественное произведение (заражающей им и ищущей в нем определенных организационных, социальных импульсов) чем определяется популярность писателя. Так приблизи-

*) Основные вопросы марксизма М. 1922 стр. 73.

***) Бухарин. „Теория истории. материализма“ стр. 216.

тельно излагает общую тенденцию марксистского понимания литературы В. М. Фриче. „Литературные произведения,— пишет он,— теснейшим образом связаны с социально-экономической жизнью, переводят эту социально-экономическую жизнь на язык особых символических значков, т.-е. художественных произведений. Другими словами, история литературы и история социальная являются лишь двумя сторонами одного и того же процесса... и потому первая становится понятной только при ее изучении в тесной связи со второй... Настроения, идеи и, далее, приемы художественного творчества людей данной эпохи, зависят прежде всего от достигнутой ими высоты технической и экономической культуры... Схема форм хозяйственной деятельности является новым фактором, с которым необходимо считаться при объяснении литературной эволюции, потому что она создает те общие всем людям данной эпохи психологические особенности, которые отличают их внутренний мир и их приемы творчества от людей других эпох и являются, таким образом, одной из причин, обуславливающих разнообразие литературных течений и стилей“ („Очерки“ 1906, стр. 4).

Все это ныне нами воспринимается как истина, не требующая доказательств. Но способна вызвать сомнения и возражения резюмирующая фраза В. М. Фриче: „При таком социологическом методе рассмотрения литературы, последняя превращается в составную часть более широкой науки, а именно, социально-экономической истории человечества“ (5). Является вопрос, где же грань, отделяющая нашу науку о литературе от других наук, составляющих эту историю человечества. Не нужно, разумеется, защищать эту необходимость размежевания; без этого каждая наука не будет точно знать свой объект изучения и естественно не может существовать.

Чем отличается объект нашей науки от объектов истории культуры или общей истории, с которыми история литературы естественно по преимуществу сталкивалась? То, что В. М. Фриче говорит о связи нашей науки с другими не вполне исчерпывает вопрос. Нужно установить и разницу объектов и методов. Именно здесь и кроется уязвимое место В. М. Фриче и той группы марксистов-историков литературы, которые не сочли нужным ясно и методологически верно уяснить себе специфичность, отличительность нашей науки от других. Что изучает история литературы? Несомненно художественные произведения. Как она их изучает? В. М. Фриче на это не отвечает, а между тем, ведь это самый главный вопрос, целиком определяющий его дальнейший анализ. Художественные произведения изучает и история культуры, и история общественной мысли. В русской науке это использование материала литературы для культурных и публицисти-

ческих анализов было особенно часто. Романы Тургенева—художественное произведение; ими, между прочим, пользовались Овсянко-Куликовский в „Истории русской интеллигенции“ и Иванов-Разумник в „Истории русской общественной мысли“. Но самые заглавия этих работ показывают, что оба автора были далеки от намерения быть историками литературы.

Дело, стало быть, не в объекте изучения (ибо объектом этим пользуются и соседние дисциплины), а в методе. Очевидно, что к романам Тургенева историк-марксист и историк литературы подойдут по разному; второй усмотрит в них то, до чего первому нет никакого дела—он обратит внимание на форму, стиль этих произведений. Историк культуры использует в этих романах их „содержание“—„идею“, содержание образов, речей и т. д. В обоих случаях объект у них будет один и тот же, но они будут по разному к этому объекту подходить, разного в них искать.

В. М. Фриче полагает, что „международные произведения переводят эту социально-экономическую жизнь на язык особых символических значков, то-есть художественных произведений“. Является вопрос, что это за символические значки, но вопроса этого В. М. Фриче нигде в своей работе не разрешает; для него эти символы не играют никакой роли. Он легко отбросил бы этого ненужного посредника между социальной жизнью и читателем. Порою в этом отношении он договаривается до курьезов. Решая вопрос о том, будет ли существовать литература в социалистическом обществе, В. М. Фриче говорит: нет! Мотивы любопытны: „Да и будут ли люди нуждаться в словесном изображении жизни всегда по необходимости неточном и условном“. (251) (!). Суть дела, конечно, в неправильном воззрении, согласно которому литературное произведение лишь переводит жизнь на „символические значки“, в то время, как всякое литературное произведение не отображает, а преобразует жизнь в творческом синтезе *).

Раз став на точку зрения игнорирования природы и значения „символических значков“, В. М. Фриче (и его последователи среди марксистов) теряют под ногами почву; их ничем не отличишь от историков культуры и публицистов. Художников они классифицируют по признакам экономическим и общекультурным. Данте у них оказывается писателем эпохи натурального хозяйства.

Вне всякого сомнения, Данте жил и творил в эпоху натурального хозяйства; но анализ с этой стороны Данте следует делать историку культуры или политико-эконому; у историка

*) См. по этому вопросу у Н. Чужака „К диалектике искусства“, 1921 стр. 24, который справедливо оценивает эту точку зрения, как элементарный реализм, проведенный контрабандой под марксистским флагом“.

литературы есть свои специальные задачи анализа формы произведений Данте. Обо всем этом у В. М. Фриче нет ни строчки и это понятно. В результате специфичность истории литературы совершенно исчезает; ее не отличишь от других наук и как наука без определенного метода, она является служанкой истории культуры по преимуществу, которая ее усиленно эксплуатирует.

Подобный метод заводит нас в полнейший тупик; это чувствуют и сами марксисты. Так, Н. Чужак пишет: „В ряде газет я плохо отзывался о вульгаризаторах марксизма в области художества, воспринимающих факты художества (выдумки), как непосредственные факты жизни (наследие народнической добролюбивщины) или вульгарно проводящих непосредственную нить между тончайшей из надстроек и тем или иным прямым экономическим базисом (фричанцы)“.

Действительно, из того подчиненного положения материала для иллюстраций положений соседних дисциплин наша наука сможет выбраться, лишь обретя свой объект исследования и свой метод. Этим объектом и является стиль, форма произведения. Все остальное—личность писателя, история создания произведений и т. д. образуют материал, подсобный для разрешения основной задачи истории художественных стилей.

Какова же роль марксистского метода при достижении этой цели? Определяя его тенденции выше, как монистические, устанавливающие связь объекта истории литературы с другими формами „надстроек“ и нижних этажей, вплоть до базиса производственных отношений, на котором она покоится—мы очутимся перед необходимостью осмыслить стиль художественных произведений социологически. Эта задача ясно осознавалась всеми марксистами, начиная с Фриче и кончая Львовым—Рогачевским (в его „Очерках по новейшей русской литературе“). Вся беда только в том, что практически это задание марксистской критикой не осуществлялось, что отсутствовало ясное представление о собственных задачах и методах. В результате многочисленные попытки такого анализа не дали успеха. Для построения будущего здания истории литературы поучительно взглянуть в эти бесплодные попытки. Быть может в уяснении ошибок Фриче, Львова-Рогачевского и др., через преодоление их метода, мы сможем это здание выстроить.

Переходя теперь к критике некоторых, наиболее интересных стилевых работ марксистов, остановимся сначала на книжке Львова-Рогачевского.

3.

„Очерки по истории новейшей русской литературы“ Львова-Рогачевского представляют собой в нашей науке любопытный

пример эклектизма. Название марксистских, которые склонны давать этим очеркам читатели, совершенно ими не оправдано. Там нет марксизма, нет там и истории литературы; нет даже сколько-нибудь удовлетворительного анализа отдельных фактов. И тот факт, что в настоящее время эти очерки выпущены автором почти без изменения в смысле углубления своих положений, помимо общеприцательного к ним отношения, заставляет сильно почувствовать отсутствие у нас марксистской истории литературы.

Автор начинает с марксистского тезиса об общественном бытии и формах сознания, о связи писателя с социальной группой и т. д. (гл. I). „Понять закономерность перемен в произведениях русской литературы, говорит он, установить связь причин и следствий, это значит проследить изменение литературных форм и стиля, содержания и основных идей, в зависимости от изменения социальной среды и основы экономического и политического господства“. (iv). Нет нужды говорить, что анализ социальной среды проделан крайне сбивчиво, неясно и спешно; мы узнаем подробно об истории восшествия на престол Александра III, о реакционной публицистике и дается публицистически хлесткий, но ненужный в истории литературы анализ „Вех“ и т. д. Наряду с этим излишним историко-культурным материалом, совершенно не затронуты Мережковский, Арцыбашев, Боборыкин, до смешного мало анализируются символисты и т. д. Да и в первой главе социологический анализ среды, автор как будто забывает про этот свой социологический уклон и чрезвычайно старательно обращается к биографиям писателей. Мы узнаем, что в „прекрасных мировых глазах“ В. М. Гаршина отражалась всегда и боль за человека и сознание безисходности и чувство стыда за человеческую жестокость. Подробно рассказывается, что талант Гаршина и заключался в необычайной способности ударить по сердцу, лишить сна, зарезать любовью даже равнодушных. А. П. Чехов глубоко и нежно любил Гаршина, так же нежно как сам Гаршин полюбил уже рассказ Чехова „Степь“. „В „степи“ русской жизни, у костра среди продрогших (!) людей был Чехов, и в каждом житейском случае... художник видел не множество подробностей, не внешние черты, а самую душу, самое главное — „не лицо, не одежду, а улыбку“. Здесь налицо даже не биографические увлечения, они нужны критику лишь как материал для чисто импрессионистских словесных узоров. „В стихах Александра Блока застывает внутренняя музыка“ (?) нежная песнь, полная тех „звуков небес“, о которых вспоминал М. Ю. Лермонтов в своем стихотворении „Ангел“. Тайственные черты его межвых символов, как „очи синие, бездонные, цветут на дальнем берегу“. „Гоголь, благоговешный перед Пушкиным, шел совершенно самостоятельным

путем. Он являлся как поэт глашатай, как страстотерпец в венце из терний (!). С горьким смехом, со смехом сквозь слезы над пошлостью пошлого человека“. Великолепны в научной истории литературы эта „застывшая внутренняя музыка“, этот „венчик из терний“ И опять таки, при чем же здесь марксизм? Быть может Львову-Рогачевскому удалось „проследить изменение литературных форм и стиля“? Увы, его стилевой анализ еще менее удовлетворителен. Здесь уже сильнее заметен тот эклектизм автора, который заставляет его соединять несоединимые подходы и показывать все блестящим, хотя и бессмысленным набором фраз. „Автор прекрасного рассказа „Антоновские яблоки“ пишет благородным стилем наших старых поэтов и классиков“. Это все, что вы найдете у Львова Рогачевского о стиле Бунина; нет никакого анализа, никакого стремления показать, в чем же именно благородство стиля классиков (что по этому поводу думают марксисты?) и красота рассказа. Стихи Соллогуба оказываются похожи на „лунную песню без слов“ — опять таки нет никакого анализа творчества Соллогуба. „В ломком фарфоровом стихе Анны Ахматовой изящно сочетались живопись и пластика—таков разбор творчества Анны Ахматовой. Длинной чередой тянутся образцы стилевого разбора Львова Рогачевского; почти все они в корне неправильны, потому что автор бросает их мельком, небрежно, не входя в детальное рассмотрение вопроса. „Штабс-капитан Рыбников“, „Гранатовый браслет“, „Жидовка“, „Морская Болезнь“ все-таки похожи на случайно случившийся случай.“ „Даже „Яма“ построена, если хотите, на анекдоте“. Однако, какой же анекдот в „Яме“? Не лучше ли прежде определить, что такое анекдот. Львов-Рогачевский не стремится к чрезмерной детализации своей стилистики. Чехов вложил в русскую литературу что то новое. Что именно вложил новое Чехов, Львов-Рогачевский не выясняет, а небрежно замечает: „После Чехова писать по старинке нельзя“ — и только. Вопрос считается этим безапелляционным заявлением совершенно разрешенным.

Требуется выяснить мелодику Чеховской прозы — и льются красивые, узорные слова. Чеховская мелодика этим не уясняется, ровно как ничего от этого не выигрывает и марксистский метод. „Не писал он рассказы свои, а играл их на скрипке. И часто кажется вам, что вы не читаете, а слышите издали долетающую мелодию... Голос художника дрожит, ласкает“, как голос Астрова; он говорит „мягким душевным, точно умоляющим голосом“ как Дмитрий Петрович Силли из рассказа „Страх“ — „вы сердцем слышите этот голос из сердца“. Как легок оказывается синтез импрессионизма с „марксизмом“.

После такого тщательного и удачного анализа, естественно встретить у Львова-Рогачевского не менее удачный синтез. „Боязнь всего надутого, искусственного и театрального, импрессионистская манера, стремление к целому, к связи — определили отношение Чехова к старому бытовому театру, к драме действия и привели к театру Чеховскому, к театру настроения“. Не нужно быть прежде всего хорошо знакомым с творчеством Чехова, чтобы понять на сколько эта синтетическая характеристика Чеховского театра сумбурна. „Импрессионистская манера“ отмечается в ней наряду с стремлением к целому, к связи, в то время как это — две знаменательно противоположных тенденции в искусстве. Далее синтез слишком поспешен. Проблема смены театральных стилей трактуется как проблема чисто биографическая: такие то личные качества Чехова „определили его отношение“ и т. д. Не знаем, насколько это разрешение научно, но думаем, что оно во всяком случае не марксистское. Социологически смена стилей соответствовала чрезвычайно углубленным ломкам культурного и социального уклада; иной темп действия в применении к изображению дворянской среды, которую затронул Чехов, был бы и не мыслим. В этом смысле Львов-Рогачевский не мог бы не коснуться интересных соображений марксистских критиков Чеховского театра (напр. Шулятикова „О драмах Чехова“). То, что трактовка автором многих вопросов новейшей литературы не является социологической, для нас несомненно. В попытках изучить смену стилей в связи с социальной и экономической структурой общества — автор, разумеется, не повинен. Его метод — противоречивое сочетание биографических, историко-общественных материалов и обработка их в стиле импрессионистской критики — ничего общего с социологическим изучением литературы не имеет. Ибо у Львова-Рогачевского нет прежде всего представления об объекте изучения науки о литературе. Он не примечает слона — художественный стиль; если же он этот стиль и замечает, то не может его разъять. Для этого необходимо было бы стать формалистом и сдать в архив прежние эклектические методы. Львов-Рогачевский этого сделать не в силах и поскольку он теперь перепечатывает во втором издании своей „Новейшей литературы“ то, что впервые печатал в десятых годах (лет пятнадцать тому назад), постольку становится совершенно ясной его неспособность вообще к какой бы то ни было научной работе, в частности к марксистской.

4.

Всякое научное исследование литературных фактов должно содержать прежде всего подробное их описание, правильно классифицированное. Лишь на этом материале проверенных фактов можно строить дальнейшие обобщения. В основе

истории литературы, понимаемой как истории смены литературных стилей, в их связи с другими формами человеческой деятельности, должны лежать самые анализы этих стилей. Чисто формальный анализ в этой работе является первичной и насущно-необходимой задачей всякого историка литературы. Что пользы в удачных социологических обобщениях этих фактов, если самые факты не существуют. Особенно в этом отношении показательны работы В. Ф. Переверзева, без сомнения наиболее интересные из всех марксистских работ по истории литературы. Социологический синтез в них проведен блестяще, в особенности в работе о Гоголе. И тем не менее многие построения автора рушатся потому, что чрезвычайно неубедительно анализируется стиль произведений — фундамент, без которого немислим никакой социологической синтез. В результате — обилие натяжек, часто просто lapsus'ов.

Позволим себе остановиться на работах В. Ф. подробнее. В книжке о Гоголе (более формальной и удачной) В. Ф. Переверзев связывает вопросы композиции и пейзажа с мелкопоместной средой, из которой Гоголь черпал свои наблюдения. Автор объясняет несложность и немонолитность композиции и бедность пейзажа гоголевских произведений примитивностью жизни мелкого поместья. Эти выводы чрезвычайно остроумны, но вся беда в том, что стилевые факты, положенные в основу автором, оказываются неверно добытыми. Факты, говорящие против теории автора, отбрасываются; факты за — преувеличиваются и по логической формуле, „кто доказывает слишком много, не доказывает ничего“, теряют свою цену. В. Ф. Переверзев говорит напр. „Подобно всем художникам, изображавшим дореформенную помещичью жизнь, Гоголь отличается особенной обстоятельностью в развитии темы“. Наблюдение верно — действительно, действия у Гоголя или нет вовсе, или оно чрезвычайно замедлено. Но является вопрос, почему это так? Влияет ли на эту медленность действия дореформенная помещичья жизнь? Нам кажется, что этот вывод ошибочен. Возьмем Пушкина; разве в его „Барышне-крестьянке“ не изображается помещичья жизнь; а между тем, неужели там нет действия. А шедевры Пушкина по быстрому развитию действия, его „Выстрел“, его „Метель“? Далее, разве нет действия в „Графе Нулине“, где тем не менее описывается жизнь мелкого поместья. Десятки возражений можно представить сейчас же; совершенно ясно, в чем ошибка автора; с одной стороны и в мелкопоместной среде можно было найти действие (и тот же Пушкин его розыскал). С другой стороны „обилие широких картин, особенно картин природы, множество портретов, отличающихся тщательностью отделки, наконец обилие отступлений всякого рода, субъективных размышлений и при-

ческих излияний автора, В. Ф. все эти признаки стиля Гоголя считает обусловленными бытом и психикой мелкого поместья. Но разве всего этого нет в I главе „Евгения Онегина“, где описывается жизнь героя в Петербурге. И далее, разве нет стремительного, бурного потока действия в гоголевском уездном городишке, откуда „три года скачи — ни до какого государства не доскачешь“!?

Но в композиции гоголевских произведений есть чрезвычайно существенная черта, которую вы не найдете у других крупных художников слова... „Возьмите Пушкина, Лермонтова, Толстого, всмотритесь внимательно в строение их произведений и вы заметите, что во всех есть какой то центр, от которого расходятся и к которому сходятся все нити и концы произведений. Этим центром является герой произведения, главное действующее лицо (101). Художник следует за этим героем чуть ли не с колыбели“. Все произведение „принимает характер семейной хроники“.

Таким образом один и тот же образ остальными художниками углубляется, а у Гоголя всего этого нет; у него иной тип построения и развития темы. Всегда затруднишься сказать, кто здесь герой? У него нет героя.

Эту черту гоголевской композиции В. Ф. объясняет социальным положением его героев.

„Слишком уж примитивны и несложны его действующие лица, чтобы заниматься их эволюцией. Потому что они и в героя не годятся. Поэтому у Гоголя нет и последующего углубления в характер. У Гоголя большое произведение возникает путем роста вширь, а не вглубь, путем коллекционирования все большего количества характеров, а не путем все большего углубления в данный характер (107).

Картина получается чрезвычайно заманчивая: констатируется отсутствие у Гоголя героя, а следовательно и его генеалогии, констатируется коллекционирование образов Гоголем вместо последовательного углубления в один и тот же характер. Однако не слишком ли поспешно объяснение этих особенностей средой? Верно ли прежде всего автор описал эти особенности композиций? Выдерживает ли критику стилевое отделение произведений Гоголя от Пушкинских и Лермонтовских? Разумеется, нет. Неверно то, что у Гоголя нет приема семейных хроник, потому что его герои слишком мелки. Для того, чтобы убедиться в этом достаточно припомнить „Старосветских помещиков“, биографию Тентетникова, наконец знаменитую биографию Чичикова (конец I части: „Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители его были“ и т. д.). Откуда видно, что у Гоголя в противовес Толстому и Лермонтову — коллекции героев, а не углубление в них? Разве герой „Мертвых душ“ не углубление

характеров героев первых повестей? В великолепном противоречии с этим утверждением сам В. Ф. в следующих главах доказывает, что такая эволюция была, что характер Довгочхуна ничем не отличается от характера Сторченка, только в нем художник выпуклее и ярче изобразил невероятную апатию и ленивую неподвижность, грубую, ничем не прикрытую лень рассудительного копителя неба. Самый широкий художественно законченный образ этого характера Гоголь дает в своем Собакевиче. Собакевич — это точка, где сходятся все рассеянные лучи рассудительного небокопителства, точно также, как Манилов был такой точкой для чувствительного, а Ноздрев для активного небокопителства. Это третий синтетический и громадный художественный образ в творчестве Гоголя (278), а на стр. 302 автор признает, что „все сложные небокопители находятся во второй части „Мертвых душ“, что самый сложный характер в творчестве Гоголя, это Павел Иванович Чичиков“. Неверно, таким образом, что у Гоголя нет углубления в образ; оно есть и вообще многие его композиционные приемы не различны от приемов Пушкина, Толстого и друг. Искусственное разделение их на художников крупноместных и мелкопоместных неуместно. Делаются социологические обобщения стилистических наблюдений — и обобщения неправильны потому, что неправильны наблюдения.

Из того, что герои произведений Гоголя — помещики мелкого поместья, еще не следует того, что должна быть мелкопоместная и структура этих произведений. Возможно, что в будущем историки литературы эту связь найдут и точно сформулируют; теперь же при современном состоянии нашей науки самое большее, на что мы можем рассчитывать — это на знание структуры самого произведения в себе; связи с окружающей жизнью сейчас еще провести нельзя. Разумеется, одним описанием нельзя удовлетворяться, разумеется надо твердо стремиться к установлению этих связей, без которых немыслима история литературы. Но теперь этот синтез невозможен; прежде чем изучать объект анализа, надо точно установить его границы, надо его „знать“, следовательно „изучению“ должно предшествовать описание.

„В связи с указанными особенностями композиции стоит еще одна специфическая, присущая Гоголю структурная черта: в строении его произведений нет той строгой связанности, которая свойственна произведениям таких художников слова, как Пушкин, Лермонтов или Л. Толстой“ (108). „У Гоголя же каждая глава, каждая часть произведения представляет нечто законченное, самостоятельное, и связанное с целым механической связью“. Это пожалуй и верно, но верно лишь относительно „Мертвых Душ“; хотя и там возможны десятки оговорок, в виду неоконченности романа.

Но в „Мертвых Душах“ эта слабость композиционных скреплений объясняется и факторами литературными—это авантюрный жанр, который мы встретим в русской литературе еще в „Выжигине“ Булгарина. „Каждая глава, каждая часть произведения у Гоголя представляет нечто законченное, самостоятельное и связана с целым чисто механической связью. Чувствуется, что каждая глава писалась отдельно и почти независимо от целого, что расположение глав в значительной мере случайно, что из произведения можно довольно легко удалить ту или иную главу, сделать главу третьей, главой пятой“ (109). Закон механического сцепления В. Ф. усматривает в „Невском Проспекте“, который, по его мнению, производит впечатление механического соединения двух не имеющих ничего общего рассказов. (110). Мы думаем, однако, что «Невский проспект» такое впечатление производит лишь на В. Ф. Переверзева. Вся сила этих двух пришитых друг к другу частей в „Портрете“ и „Невском Проспекте“ в антитезе историй художника и Пирогова. Здесь определенный композиционный прием и его нельзя отбросить, нельзя счесть его случайным. Автор, однако, продолжает свои рассуждения; ему очевидно необходимо доказать, что это механическое сцепление глав необходимо потому, что у него нет героев, а жизнь помещицкой усадьбы в условиях натурально крепостного хозяйства отличается крайней разобщенностью. Мелкопоместная и мелкочиновная провинциальная глушь не давала Гоголю героев, и, следовательно, лишала его единственной основы, на которой можно было бы построить органически связанное во всех частях произведение. Органическая связанность не только не нужна была Гоголю, но была бы прямо неуместна у него“. (113). Очевидно и здесь противопоставление Гоголевской „разобщенности“ Пушкинской или Толстовской „спаянности“. „Если бы Гоголь предметом изображения имел верхний слой поместной среды, где имеется сравнительно сложная психика и высокая интеллигентность, где личность действительно переживает довольно длинную эволюцию, то он дал бы своим произведениям тот же архитектурный стиль, какой мы имеем у Пушкина, Лермонтова или Толстого и внес бы ту же органическую связанность строения, как у них. (113).

Необходимо признать, что целостность и логичность этих умозаключений лишь мнимы. На самом деле связь между мелкопоместной средой и законом механического сцепления лишь случайная. Могут быть великолепно сцепленные „мелкопоместные“ произведения и „крупнопоместные“, сцепленные слабо. Так поспешно вопрос едва ли можно решить; стиль не изучается самостоятельно, в то время как для начальной стадии работы надобно именно такое „имманентное“ его изучение. Автор говорит: „У Гоголя главы

не вырастают одна из другой, а как бы прирастают друг к другу. Если можно сравнивать произведения таких как Толстой, с организмом, то произведения Гоголя можно бы сравнить с биологической колонией: в организме части не имеют жизни вне целого, а целое не может жить без каждой из своих частей; в колонии части срослись внешне-механической связью". Разумеется это разделение предпринято В. Ф. Переверзевым с целью того же социологического причисления организмов к произведениям крупнопоместным и наоборот. И опять-таки внешне заманчивая синтетическая попытка рушится. Неужели сложная и композиционно-нестройная „Война и мир“ Толстого—это организм? И наоборот, „Ревизор“—биологическая колония Гоголя? Хотя в этой пьесе быт обитателей и крайне разобщен, тем не менее это редчайший композиционный монолит. Повидимому эти поспешные умозаключения являются большим недостатком, от которого марксистам историкам литературы придется отучиться.

5.

„Предлагая свою книгу вниманию читателей, говорит В. Ф. Переверзев в предисловии, я надеюсь дать ясное, точное и обстоятельное представление об особенностях, созданной Гоголем эстетической формы в ее стилистическом и психологическом содержании, и во-вторых, осветить это форму в связи с социальной средой, как художественное отражение специфических особенностей этой среды“.

Необходимо понять, что вторая из поставленных автором задач не может быть решаемая одновременно с первой. Изучение стиля и установление связей его с социальной средой—два различных и методически несходных между собой задания. Изучение стиля в первой его стадии (а мы именно в ней теперь и находимся) по преимуществу аналитично; колоссальное количество поэтических фактов едва начинает классифицироваться хотя бы начерно. Социологическое же осмысление требует известного резюме из этого бесчисленного фактического материала; по методу оно определено синтетично и должно строиться на материале достижений стилистов. Вот почему, не решив первой „формальной задачи“, мы не решим и второй социологической. И в целях успешной стройки марксистского метода в истории литературы, необходимо возможно полнее заняться стилевым анализом. Он образует фундамент будущей науки. Гибельнее всего смешение методов, попытка создать синтетический метод, стилистически-марксистский, ибо он с неизбежностью будет аналитично-синтетическим. Следует больше внимания обратить на формальное изучение. В этой области истории литературы, где их нет, невозможно построение второго этапа

здания марксистской науки, и наоборот, этот этаж возводится быстро и блестяще там, где уже имеется прочный фундамент стилевых наблюдений. Попробуем иллюстрировать это примерами из вышеупомянутых авторов.

Возьмем наудачу какой-нибудь вопрос из истории поэтических жанров в русской литературе, хотя бы вопрос о социальном генезисе русской новеллы. Львов-Рогачевский считает новеллу детищем капиталистического города, с его быстрым темпом жизни. „По разному должны писать стихи и рассказы мелкий помещик, выросший в усадьбе Орловской губернии—Иван Бунин—и Валерий Брюсов, увидевший свет из окна запыленного амбара, родившийся в купеческой семье. Самой обстановкой, окружающей средой подсказывается новая форма рассказа—миниатюры, рассказа „короче воробьиного носа“, новая форма драмы „в пятнадцать минут“. Эти новые формы разрабатывает новый писатель города, этих новых форм не знают писатели и поэты уходящей жизни“. В другом месте: „Прежде А. П. Чехова нервный В. М. Гаршин создал рассказ „короче воробьиного носа“. И не преднамеренно он избрал эту форму, а неволью она вырвалась из его души, как короткий потрясающий душу вопль в современном шумной городе с его сутолкой и быстрым темпом жизни. (Это в 1880 годах! А. Ц.)... Вещи даже в четыре печатных листа (!) не подходили к его душевной напряженности и не удавались ему“. В области анализов западно-европейской новеллы подобное же мнение высказывал уже давно В. М. Фриче:

„Так как нервный человек живет быстро меняющимися мимолетными впечатлениями, то роман сократился до размера небольшого рассказа в несколько страниц коротенького очерка“. Упомянутая гипотеза о генезисе новеллы или миниатюры. *) явно неубедительна прежде всего потому, что не подкреплена убедительными историко-стилистическими фактами. Новелла распространяется в России не только в начале XX века и не только у Гаршина в 1880-х годах, но и у Бунина, хотя последнему, как „поэту уходящей жизни“ Львов-Рогачевский и не рекомендовал бы, может быть, писать новеллы. Тем не менее у Бунина эта форма очень часта еще в 90-х годах. Далее, и в современной литературе, приоритет новеллы совсем не бесспорен; на наших глазах происходит расцвет романа, хотя темп жизни и очень быстрый. Наконец, ведь новелла существовала и до XX века. В чрезвычайно неуклюжей фразе Львова-Рогачевского о том, что „В. М. Гаршин создал новую форму прежде А. П. Чехова“ кроется наивное представление о том, что отдельные писатели могут создать целые новые поэтические жанры! Само

*) В. М. Фриче. Очерки по истории западно-европ. лит-ры. стр. 200.

собой разумеется, что новелла ведет свое существование еще со времен Боккаччо; в русской литературе ее мы встретим в XVIII веке, у Пушкина, в народных рассказах Даля, у Лескова и т. д. Быть может, это была не „настоящая“ новелла, во всяком случае надо сначала изучить форму новеллы, выяснить в историческом аспекте ее существенные и несущественные признаки, отношение к другим повествовательным жанрам и затем лишь переходить к анализу среды. В той же плоскости смешения „формального“ и „социологического“ подходов, полной натяжек и поверхностных обобщений, в какой этот вопрос решается теперь, — невозможен никакой успешный вывод.

Зато там, где этот социологический синтез строится на добытом уже исследователями стиля материале, там эти выводы получаются прочные и надежные. Иллюстрацией могут послужить главы той же работы Переверзева о Гоголе: „Стиль“, „жанр“, „портреты“. Определенно базируясь на формальных исследованиях проф. Мандельштама „О характере Гоголевского стиля“, Переверзев выбирает из множества языковых фактов Гоголевского творчества некоторые и связывает их с другими сторонами жизни“. В этих главах синтез ощущается, как закономерный, уместный; материал, накопленный предшественниками можно спокойно возводить на этом фундаменте здания широких обобщений. Причина успеха здесь разумеется не в личных талантах В. Ф. Переверзева, потому что в другой области анализа гоголевской композиции эти личные таланты не спасли его от натяжек и ошибок. Дело в том, что там, где формальной школой накоплены материалы, марксисты могут, уже не занимаясь анализами и работой по имманентному изучению стиля, продолжать их постройку.

И здесь, в своих успехах, равно как и в своих неудачах, марксистский метод в истории литературы немислим без формального, который выполняет необходимейшие для марксистов задания. И марксистский метод — продолжение формального, пусть в другой плоскости, другими подходами, но с тем же материалом и с той же целью — изучить литературные стили, в их теснейшей зависимости от окружающей действительности.

6.

Критикуя работу В. М. Жирмунского „Задачи поэтики“, П. С. Коган ставит ему в вину попытки сослаться на А. Н. Веселовского, как на основоположника „формальной школы“. „Профессор Жирмунский некстати вспомнил великого учителя, который более полувека тому назад, взойдя на открытую впервые в России кафедру всеобщей литературы, произнес следующие слова: „История литературы в широком

смысле этого слова — это история общественной мысли, на сколько она выразилась в движении философском, религиозном и поэтическом и закреплена словом“.

П. С. Когану должно быть хорошо известно, как сильно эволюционировал А. Н. Веселовский, как он отошел от этой своей юношеской формулировки задач истории литературы. История литературы, с горечью писал А. Н. через 20 лет *) напоминает географическую полосу, которую международное право освятило как *res nullius*, куда заходят охотиться историк литературы и эстетики, эрудит и исследователь общественных идей“. Каждый выносит из нея то, что может, по способностям и воззрениям, с той же этикеткой на товаре или добыче, далеко не одинаковой по содержанию.

Можно без преувеличения сказать, что последующая за А. Н. Веселовским школа шла именно под этим, впервые им сформулированным лозунгом отмежевания от соседних дисциплин, самоопределения этой „географической полосы.“ Было бы глубокой ошибкой полагать, что формальный метод возник в наше время в петербургском „Опоязе“. Он имеет и давних работников — Корша, Голохвостова, Мандельштама, и теоретиков — Евлахова, Перетца, Гершензона, указывавших на его необходимость и современность. Он становится понятен именно на фоне господствующих методов, которые он ожесточенно критиковал — биографического, публицистического и историко-общественного. Существовая очень давно в методологии в качестве оппозиционного, этот метод в 1919 — 1920 годах выдвигается молодыми учеными „Опояза“ на первый план. Будучи идейно спаянной и по молодому энергичной, формальная школа работает чрезвычайно усиленно и плодотворно, создав в сфере методологических исканий испытываемое до сих пор оживление. Самоуверенно порываются связи с традициями; в литературной борьбе, как и в политической не-принято подчеркивать пункты согласия с противниками. Устами Шкловского провозглашается тезис, принятый всеми за *scredo* новой школы. „Искусство есть сумма стилистических приемов“. Пусть это определение грубо (приемов), неверно (сумма), наконец узко, (стилистических) но это удачная формулировка конкретных устремлений „Опояза“. Стилистический прием становится во главу угла. Изучение стиля провозглашается, как задача ударная, неотложнейшая. Мы видели, что в достижениях формалистов кровно заинтересованы и марксисты-историки литературы. Без „описания“ объекта они не могут его „понять“, „осмыслить“. И отношение к формалистам, как к схоластам должно смениться принятием этого метода, при настоящем состоянии

*) Из „Введения в истор. поэтику“, соч. т. 1, стр. 30.

нашей науки—самого нужного, самого очередного, самого плодотворного.

Историю литературы нельзя взять приступом, единым „монистическим“ штурмом, в котором достигнуто было бы и изучение стиля, и его осмысление в кругу других форм человеческой культуры. Критика некоторых работ марксистов показала, что эти надежды — убить разом двух зайцев — бесплодны. Ни одна из до сих пор существовавших методологических групп, не может одна взять эту крепость. Историки общественной мысли и культуры не знают просто, где эта крепость. Кавалеристы, критики-импрессионисты могут внезапно налететь, но систематическая борьба им не под силу. У них нет огнестрельного оружия — метода. Пехотинцы — биографы, долге и кропотливо изучающие факты жизни писателя, как бы усидчивы и добросовестны они не были, никогда не дойдут до центральных фортов — изучения художественных произведений. Слишком слабы для этого их ружейные пули.

Необходимо прекратить эту систему „налетов“, совершенно бесплодную; необходимо перейти к планомерной и долгой осаде крепости. И здесь первую линию осады займут саперные батальоны. Только они долгим кропотливым, но постоянным движением вперед, изучат почву и подведут подкоп. Только они взорвут центральные форты и дадут возможность другим родам оружия выполнить их очередные обязанности. Формалисты — саперные батальоны русской историко-литературной армии. И в их достижениях, в их успехе, может быть больше всего в наше время заинтересованы марксисты.

ИЗ О П О В Е С Т Ъ

Борис Кушнер

В городском быту

кино,

как только вышел из стадии изобразительного курьеза,
тотчас же занял должность
суррогата театра.

И потому, что театр не отличался и не отличается доступностью для пролетариата и малоимущих слоев городского населения, и потому, что он мертв и замена его чем либо более живым и жизнеспособным стала давно насущной потребностью.

На безрыбьи и рак рыба.

При полной неудовлетворительности театра и невозможности пользоваться им, можно принять вместо него и кино.

Но, по совести, —

какой же кино театр?

Совсем неважный.

Главного ресурса театральной техники — речевой передачи роли — в нем нет.

Не может кино претендовать на театральность и по линии пантомим.

Во-первых, пантомима — не театр, а цирк.

Во-вторых, в кино пантомим не бывает.

Пантомима строится на молчаливом разыгрывании, исключительно помощью жеста и действия.

Кино отнюдь не молчалив. Персонажи кинодействия всегда не прочь поговорить, побалагурить. Они лишены не дара речи, как персонажи пантомимы, а лишь дара звукового ее воспроизведения.

Быть может кино заменяет звукоречь иными приемами, доступными его технике и позволяющими ему достигнуть театральных результатов.

Кино богат приемами.

Однако, самое тщательное исследование не найдет среди богатства этого ничего, что могло бы само по себе, или в комбинации с другими элементами, заменить ресурс непосредственной звуковой передачи речи.

Театральные возможности кино безнадежно ограничены в отношении, быть может, самого сильного средства сцены.

Своим могуществом и обаянием, кино, обязан не присущим ему убогим театральным талантам, а его выдающимся и совершенно оригинальным повествовательным способностям.

Качества кино, как изумительного, остроумного и увлекательного рассказчика, развертываются перед нами вполне при самом беглом даже обзоре исторического развития кино-репертуара.

Начало —

картины научные и видовые

— тут преемственность от солидного ученого и любознательного диапозитива волшебного фонаря и от пронырливого, бестолково-любопытного „все видящего и все знающего“, как Патэ, кодака.

Искусственное разведение рыб,
сплав леса на Амазонке,
виды норвежских фиордов,
и пр. в таком же духе—
все это, конечно, повествования, в простой и ясно выраженной форме.

После поучительных рассказов о рыбе и прочем пришел на экран анекдот, из которого кино, с присущим ему талантом, быстро выработал весьма своеобразный, динамичный и современный вид занимательного повествования — комическую фильму.

За анекдотом вслед, смыкаясь с ним, потянулись экранные транспозиции литературно-повествовательного, беллетристического материала.

И лишь в четвертую очередь пышно взошла на экран с подмостков

захватывающая кинодрама.

В 500 метров.

В 1.000 метров.

В 2.000 метров.

В 4.000 метров.

В 10.000 метров...

Кинодрама лихорадочно нагоняла километры, пока, растянувшись в пространстве и сжавшись во времени, она не

потеряла всех признаков драматического действия и не превратилась в сплошной нескончаемый

бульварный кинороман,

или в наиболее совершенное и современное его видоизменение, в

американский детектив.

Схема истории кинорепертуара:

рассказ о чудесах природы,

анекдот,

бульварный роман,

детектив.

От поучительных сцен из жизни земноводных и до соблазнительного быта парижских апашей, вся деятельность кино: сплошь одно

повествование.

В кино ходят не видеть, а лишь просмотреть мастерски и напряженно преподнесенный рассказ, точнее

изоповесть.

С точки зрения научной, термин „изоповесть“ вполне законен.

Изобразительность требует материальной фиксации форм в пространстве и, согласно закона о непроницаемости, допускает одновременность явлений при недопущении их одноместности.

Повествовательность фиксирует явления во времени и лишь к времени применяет закон непроницаемости.

Повествовательность допускает одноместность и вводит понятие временной последовательности.

Приемы фильма сообщают явлениям на экране как одновременность, так и одноместность, одинаково используя последовательность пространственную и временную.

Результат этого двойного приема — та крайняя концентрация явлений, которая достигнута кино.

Кино повествует приемами изобразительности.

В этом сила его техники и секрет его могущества.

Литераторам-повествователям не худо бы многому поучиться у кино.

КИНОКИ. ПЕРЕВОРОТ.

Дзига Вертов

„... я хотел бы только установить, что то, что мы делали в кинематографии до сих пор — на 100% заблуждение и прямо противоположно тому, что мы должны были делать...“

Дзига Вертов.

Из воззвания начала 1922 года.

... Вы — кинематографисты:

режиссеры без дела и художники без дела,

растерянные кино-операторы

и рассеянные по миру авторы сценариев,

вы — терпеливая публика кино-театров с выносливостью мулов под грузом преподносимых переживаний,

вы — нетерпеливые владельцы еще не прогоревших кинематографов, жадно подхватывающие объедни немецкого, реже американского стола —

вы ждете,

обессиленные воспоминаниями, вы мечтательно вздыхаете НА ЛУНУ новой шестиактной постановки... (нервных просят закрывать глаза),

вы ждете того, чего не будет

и чего ждать не следует.

Приятельски предупреждаю:

НЕ ПРЯЧЬТЕ страусами ГОЛОВЫ,

подымите глаза,

ОСМОТРИТЕСЬ —

ВОТ!

видно мне

и каждым детским глазенкам видно:

ВЫВАЛИВАЮТСЯ ВНУТРЕННОСТИ.

НИШКИ ПЕРЕЖИВАНИЙ

ИЗ ЖИВОТА КИНЕМАТОГРАФИИ

вспоротого

РИФОМ РЕВОЛЮЦИИ,

вот они волочатся

оставляя кровавый след на земле,

ВЗДРАГИВАЮЩЕЙ от ужаса и отвращения.

Все кончено.

Дзига Вертов.

Из стенограммы:

Совету Трoих---Дзига Вертов.

... Картина психологическая, детективная, сатирическая, видовая, безразлично какая — если у нее вырезать все сюжеты и оставить одне надписи — получим литературный скелет картины. К этому литературному скелету мы можем доснять другие кино-сюжеты реалистические, символические, экспрессионистические — какие угодно. Положение вещей этим не меняется. Соотношение то же: литературный скелет плюс кино-иллюстрации.

Таковы почти без исключения все картины наши и заграничные...

Из воззвания от 20/1—23 г.

„Кинематографистам — Совет Трoих“.

... Пять полнокровных лет мировых дерзаний вошли в вас и вышли, не оставив никакого следа. Дореволюционные „художественные“ образцы висят в вас иконами и к ним одним устремились ваши богомольные внутренности. Заграница поддерживает вас в вашем заблуждении, присылая в обновленную Россию нетленные мощи кино-драм под великолепным техническим соусом.

Наступает весна. Ожидается возобновление работ кино-фабрик. Совет Трoих с нескрываемым сожалением наблюдает, как кино-производственники перелистывают страницы литературных произведений в поисках подходящей инсценировки. Уже в воздухе носятся названия предполагаемых к постановке театральных драм и стихо-поэм. На Украине и здесь в Москве уже ставят несколько картин со всеми данными на импотенцию.

Сильная техническая отсталость, потерянная за время безделья способность к активному мышлению, ориентация на психо-драму в 6 частях, то-есть ориентация на свой собственный зад — обрекают заранее каждую подобную попытку.

Организм кинематографии отравлен страшным ядом привычки. Мы требуем предоставления нам возможности проэкспериментировать умирающий организм на предмет испытания найденного противоядия. Мы предлагаем неверующим убедиться: мы согласны предварительно испробовать наше лекарство на „кроликах“ кино-этюдах.....

Совет Трoих.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ СОВЕТА ТРОИХ

от 10/IV — 23 года.

Положение на кино-фронте считать неблагоприятным.

Первые показанные вам новые русские постановки, как и следовало ожидать, напоминают старые „художественные“ образцы в той же мере, в какой немцы напоминают старую буржуазию.

Намечаемый постановочный репертуар на лето и у нас и на Украине не внушает никакого доверия.

Перспективы широкой экспериментальной работы на заднем плане.

Все усилия, вздохи, слезы и чаяния, все молитвы ей — шестиактной кино-драме.

А потому Совет Трех, не дожидаясь допущения киноков к работе и не считаясь с желанием последних самим осуществлять свои замыслы, пренебрегает в настоящий момент правом авторства и решает: немедленно опубликовать для всеобщего пользования общие основы и лозунги грядущего переворота через кино-хронику, для чего в первую голову предписывается киноку Дзиге Вертову, в порядке партийной дисциплины, опубликовать некоторые отрывки из книги „Киноки. Переворот“, достаточно выясняющие сущность переворота.

Совет Трех.

В исполнение постановления Совета Трех от 10/IV с. г. опубликовываю следующие отрывки:

1.

Наблюдая над картинами прибывшими к нам с Запада и из Америки, учитывая те сведения, которые мы имеем о работе и исканиях за границей и у нас — я прихожу к заключению:

Смертельный приговор, вынесенный киноками в 1919 году всем без исключения кино-картинам, действителен и по сей день.

Самое тщательное наблюдение не обнаруживает ни одной картины, ни одного искажения правильно устремленного и раскрепощенного кино-аппарата, пребывающему в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного недалекого человеческого глаза.

**ЗАКОНЕННАЯ
БЛИЗОРУКОСТЬ**

Мы не возражаем против поднопа кинематографии под литературу, под театр, мы вполне сочувствуем использованию кино для всех отраслей науки, но мы определяем эти функции кино, как побочные, как отходящие от его ответвления.

**Основное и самое главное:
КИНО-ОЩУЩЕНИЕ МИРА.**

Исходным пунктом является: использование кино-аппарата, как кино-глаза, более совершенного, чем глаз человеческий для исследования хаоса зрительных явлений, напоминающих пространство.

**Дорогу
машине!**

Кино-глаз живет и движется во времени и в пространстве, воспринимает и фиксирует впечатления совсем не как человеческий, а по другому. Положение нашего тела во время наблюдения, количество воспринимаемых нами моментов того или другого зрительного явления в секунду времени вовсе не обязательны для кино-аппарата, который тем больше и тем лучше воспринимает, чем он совершеннее.

**ДОЛОЙ
16 СНИМКОВ
в секунду!**

Мы не можем наши глаза сделать лучше, чем они сделаны, но кино-аппарат мы можем совершенствовать без конца.

До сегодняшнего дня не раз кино-съемщик получал замечания за бегущую лошадь, которая на экране неестественно-медленно двигалась (быстрое вращение ручки съемочного аппарата) или наоборот — за трактор, который черезчур быстро распахивал поле (медленное вращение ручки аппарата) и т. д.

**НЕЧАЯННОЕ
разложение и концентрация
РАЗЛОЖЕНИЯ.**

Это, конечно, случайности, но мы готовим систему, обдуманную систему таких случаев, систему намующихся незакономерностей, исследующих и организующих явления.

До сегодняшнего дня мы насильствовали кино-аппарат и заставляли его копировать работу нашего глаза. И чем лучше было скопировано, тем лучше считалась съемка.

Мы с сегодня раскрепощаем аппарат и заста-

**Не списывайте
у глаз.**

вляем его работать в противоположном направлении, дальше от копированного.

Все слабости человеческого глаза наружу. Мы утверждаем кино-глаз, нащупывающий в хаосе движений равнодействующую для собственного движения, мы утверждаем кино-глаз со своим измерением времени и пространства, возрастающий в своей силе и своих возможностях до самоутверждения.

МАШИНА и ее карьера.

2.

... Заставляю зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление. Глаз подчиняется воле кино-аппарата и направляется им на те после-

СИСТЕМА ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ.

довательные моменты действия, какие кратчайшим и наиболее ярким путем приводят кино-фразу на вершину или на дно разрешения.

Пример: съемка бокса не с точки зрения присутствующего на состязании зрителя, а съемка последовательных движений (приемов) борющихся.

Пример: съемка группы танцующих — не съемка с точки зрения зрителя, сидящего в зале и имеющего перед собой на сцене балет.

Ведь зритель в балете растерянно следит то за общей группой танцующих, то за отдельными случайными лицами, то за какими нибудь ножками — ряд разбросанных восприятий, разных для каждого зрителя.

**Самая невыгодная,
самая неэкономная
передача сцены —
— передача театральная.**

Кино-зрителю этого подносить нельзя. Система последовательных движений требует съемки танцующих или боксеров в порядке изложения следующих друг за другом поставленных приемов с насильственной переборкой глаз зрителя на те последовательные детали, которые видеть необходимо.

Кино-аппарат таскает глаза кино-зрителя от ручек к ножкам, от ножек к глазкам и прочему в наивыгоднейшем порядке и организует частности в закономерный монтажный этюд.

3.

... Ты идешь по улице г. Чикаго сегодня, в 1923 году, но я заставляю тебя поклониться покойному т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда и он отвечает тебе на поклон.

МОНТАЖ
во времени
и пространстве.

Еще пример: опускают в могилу гробы народных героев (Снято в Астрахани в 1918 г.) засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922 г.) — такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально заснятом материале (см. Кино-Правду № 13). Сюда же следует отнести монтаж приветствий толп и монтаж приветствий машин т. Ленину (Кино-Правда № 14), снятых в разных местах, в разное время.

... Я кино-глаз. Я строитель.

Я посадил тебя, сегодня созданного мной в несуществовавшую до сего момента удивительнейшую комнату, тоже созданную мной.

В этой комнате 12 стен занятых мной в разных частях света.

Сочетая снимки стен и деталей друг с другом мне удалось их расположить в порядке, который тебе нравится и правильно построит на интервалах кино-фразу, которая и есть комната

ЧЕЛОВЕЧЕСТВО КИНОКОВ
СОВЕТ ТРОИХ
Москва, зал Интервалов.

СЕГОДНЯ **3** СЕГОДНЯ
апр 3 еля

ДОКЛАД

ДЗВ на тему

КОМНАТА
КИНО - ФРАЗЫ

Начало в 8 ч. в.

Я кино-глаз, я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам.

Я кино-глаз.

Я у одного беру руки самые сильные и самые ловкие, у другого беру ноги самые стройные и самые быстрые, у третьего голову самую красивую и самую выразительную и монтажем создаю нового, совершенного человека...

ЭЛЕКТРИЧЕСКИЙ
ЮНОША.

4.

... Я — кино-глаз. Я — глаз механический.

Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть.

Я освобождаю себя с сегодня навсегда от неподвижности человеческой, я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезаю под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой бегущей лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами.

**СЪЕМКА
С
ДВИЖЕНИЯ**

Вот я, аппарат, бросился по равнодействующей, лавируя среди хаоса движений, фиксируя движение с движения от самых сложных комбинаций.

Освобожденный от обязательства 16 — 17 снимков в секунду, освобожденный от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной, где бы я их ни зафиксировал.

Мой путь к созданию свежего восприятия мира. Вот я и расшифровываю по-новому неизвестный вам мир.

5.

... Еще раз условимся: глаз и ухо.

Ухо не подсматривает, глаз не подслушивает.

Разделение функций.

Радио-ухо — монтажное „слышу!“

Кино-глаз — монтажное „вижу!“

Вот вам, граждане, на первое время вместо музыки, живописи, театра, кинематографии и прочих настроенных излиятий.

В хаосе движений мимо бегущих, убегающих, набегающих и сталкивающихся — в жизнь входит просто глаз.

Прошел день зрительных впечатлений. Как сконструировать впечатления дня в действенное целое в зрительный этюд.

Если все, что увидел глаз, сфотографировать на кино-ленту, естественно будет сумбур. Если искусно смонтировать, сфотографированное будет яснее. Если выкинуть мешающий мусор, будет еще лучше. Получим организованную памятку впечатлений обыкновенного глаза.

**ОРГАНИЗАЦИЯ
НАБЛЮДЕНИЙ
ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
ГЛАЗА.**

Глаз механический — кино-аппарат, отказавшись от пользования человеческим глазом, как шаргалкой, отталкиваясь и притягиваясь движениями, нащупывает в хаосе зрительных событий путь для собственного движения или колебания и экспериментирует, растягивая время, расчленив движения или, наоборот, вбирая время в себя, проглатывая годы, этим схематизируя недоступные нормальному глазу длительные процессы...

**ОРГАНИЗАЦИЯ
НАБЛЮДЕНИЙ
МЕХАНИЧЕСКОГО
ГЛАЗА.**

**РАЗЛОЖЕНИЕ И КОНЦЕНТРАЦИЯ
ЗРИТЕЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЙ.**

... В помощь машине — глазу кинон-пилот, не только управляющий движениями аппарата, но и доверяющий ему при экспериментах в пространстве, в дальнейшем — кинон-инженер, управляющий аппаратами на расстоянии.

М О З Г.

Результатом подобного совместного действия раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и стратегического мозга человека, направляющего и наблюдающего, учитывающего — явится необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых общих вещах...

... Сколько их — жадных к зрелищам, протершим штаны в театрах.

Бегут от будней, бегут от „прозы“ жизни. А между тем театр почти всегда только паршивая поделка под эту самую жизнь плюс дурацкий конгломерат из балетных кривляний, музыкальных писков, световых ухищрений, декораций (от намалеванных до конструктивных) и иногда хорошей работы мастера слова, извращенной всей этой белибердой. Некоторые театральные мастера разрушают театр изнутри, ломая старые формы и об'являя новые лозунги работы на театре; на помощь привлечены и био-механика (хорошее само по себе занятие) и кино (честь ему и слава) и литераторы (сами по себе недурные) и конструкции (бывают хорошие) и автомобили (как же не уважать автомобиля) и ружейная стрельба (опасная и впечатляющая на фронте штука), а в общем и целом ни черта не выходит.

Театр и не больше.

Не только не синтез, но даже не закономерная смесь.

И иначе быть не может.

Мы, киноки, решительные противники преждевременного синтеза („к синтезу в зените достижений!“) понимаем, что бесцельно смешивать крохи достижений: малютки сразу же погибают от тесноты и беспорядка. И вообще—

АРЕНА МАЛА

Пожалуйте в жизнь.

Здесь работаем мы—мастера зрения—организаторы видимой жизни, вооруженные всюду поспевающим киноглазом.

Здесь работают мастера слов и звуков, искуснейшие монтажеры слышимой жизни. И им осмеливаюсь я также подsunуть механическое вездесущее ухо и рупор—радио-телефон.

Что же это такое?

Это

КИНО-ХРОНИКА

и

РАДИО - ХРОНИКА

Я обещаю исклопотать парад киноков на Красной площади в случае выпуска футуристами 1-го номера смонтированной радио-хроники.

Не кино-хроника „Патэ“ или „Гомон“ (газетная хроника) и даже не „Кино-Правда“ (политическая хроника), а настоящая киноческая хроника—стремительный обзор расшифровываемых кино-аппаратом **ЗРИТЕЛЬНЫХ** событий, нуски **ДЕЙСТВИТЕЛЬНОЙ** энергии (отличаю от театральной), сведенные на интервалах в аккумуляторное целое великим мастерством монтажа.

Такая структура кино-вещи позволяет развить любую тему: будь то комическая, трагическая, трюковая или другая.

Все дело в том или ином сопоставлении зрительных моментов, все дело в интервалах.

Необыкновенная гибкость монтажного построения позволяет ввести в кино-этиюд любые политические, экономические и прочие мотивы. А потому

С СЕГОДНЯ в кино не нужны ни психологические, ни детентивные драмы,

С СЕГОДНЯ не нужны театральные постановки снятые на киноленту,

С СЕГОДНЯ не инсценируется ни Достоевский, ни Нат Пиннертон.

Все включается в новое понимание кино-хроники.

В путаницу жизни решительно входят: 1) кино-глаз, оспаривающий зрительное представление о мире у человеческого глаза и предлагающий свое „вижу!“ и 2) кино-монтажер, организующий впервые так увиденные минуты жизнестроения.

ИСКУСНИКИ ИЗ КУЗНИЦЫ

С. Третьяков.

Мы с огромным интересом ждали обещанной дискуссии по искусству в Правде, ибо одной из задач Леф'а было поставить и вопросы искусства в заостренно классовую плоскость.

Мы с пристальным вниманием следили за теоретической и практической продвижкой пролетпоэтов, единственных, с которыми мы можем себя считать по сю сторону классовой баррикады, и начавшийся у них сдвиг в поисках живого слова, действенного творчества, оформившийся в группе Октябрь, мы приветствовали.

Но —

То, что дала Кузница в декларации, показывает, что она не научилась ничему, и что антропософические идеи Андрея Белого живы в Кузнице. Мало того, декларация, программа долженствующая давать систему взглядов, обнажать четкую тенденцию, оказалась совершенно произвольной туманно-символистической фразеологией, и свернута она в такой тугой и темный мешок, что с трудом ухо прощупывает в этом мешке визг живого поросенка.

Чего ждать в смысле точности, если определение символизма в декларация дается такое:

„Символизм был порожден страхом упадочного буржуазного общества перед революцией завтрашнего дня. Он всегда знаменует оборону, защиту, никогда — нападение. Он, как инок в келье, одновременно ненавидит и благоговеет“.

В этом исключительно „образологическом“ определении, лишенном и тени научной методологии и аналитики, сразу же чувствуется тот самый сумбурный символячий дух, столь любящий напыщенную психологию. Это дух, то ли от символистического дьячка Вячеслава Иванова, то ли от спирита Белого, просачивает собою и церковно-славянские словопостроения декларации, вроде „мироем“ „мироя“ (!?) „мировошение“ „звукозвоны“ или наконец: „стиль“... „Это живой волеобраз сращенных, органически законченных множеств класса“. Пойди вот раскуси этакий „волеобраз“ да еще с метафизическим припевом, что мол „стиль это не только маска, за которой таится **дух содержания**“. Но мы оставим в стороне удивление стилю (хотя сама декларация говорит, что: „стиль это класс“) и попытаемся разобраться за маской торжественно-восписуемых слов в „духе содержания“ декларации.

Основных мыслей у декларации — 4.

- 1) Заимствованная.
- 2) Озлобленная.
- 3) Потусторонняя.
- 4) Акафист.

Начнем с первой.

Есть вещи, которых, как не крутись, уже неудобно стало не признавать. Это — перевод искусства на положение одного из средств, помогающих пролетариату осуществить свою власть над миром. Это — внесение искусства, как предельной квалификации производственного изобретательства, в самую гущу ежелнейшей житейской практики.

Оба эти положения особенно настойчиво вбивал в головы Леф и он же формулировал их в свое время в связи с постановкой и разработкой проблемы производственного искусства.

Но, восприняв простую и нужную идею, Кузница ее немедленно вывернула на какой-то мистический лад. Искусство оказалось орудием, но „особым зрячим орудием организации“, а материал, которым искусство пользуется, стал не просто материалом, а „творческим“ материалом. Т.-е. уже внесен какой-то элемент **особенного, таинственного** в работу художника, которая мыслится к тому же и **вдохновенной**.

Зачем это нужно? А затем, чтоб оправдать переход к художнику как **медиуму** класса и только.

Правильно также сказано в декларации: „практика пролетариата—его поэзия“. Но вместо конкретного предложения художнику войти рядовым рабочим-организатором, работником-конструктором в эту практику—начинается снова символячье слововращение на тему о „головокружительных высотах“, о том что пролетариату нечего обращать внимание на „миги, когда перед ним стоят вена“.

Так под торжественным наследством символистических развалин погребаются здоровые мысли декларации.

Вторая часть декларации — ругательная.

Всякое самоутверждение требует ниспровержения. Поэтому Кузница в первую очередь определяет свое место путем отрицательным — отвергает все вне Кузницы находящееся. При этом обращает на себя внимание та исключительная пристальная озлобленность, которая пронизывает отношение Кузницы к футуризму. Футуризм для Кузницы гипертрофия интеллигентского индивидуализма. Футуризм на церковно-славянском диалекте Кузницы это „**смертницизм, будущий мертвицизм**“.

Сему загогулистому **нузницизму** дается истолкование:

„Для футуризма итти вперед — итти к собственной гибели, стоять на месте — окопаться в крепости техницизма и всяческой заумности. Отступать некуда“.

И опять забывает Кузница то, что упорно долбит Леф.

Отступать ему некуда, это верно—ни к Белому, ни к Некрасову он не пойдет.

Окапывающихся в крепости самодовлеющего (эстетизированного) техницизма и всяческой зауми, Леф кроет в первую голову, будь они семи лефовских пядей во лбу. Стоять ему на этом месте печего.

Итти вперед — итти к собственной гибели — конечно. Так же, как к своей гибели идет всякое диалектически развивающееся явление, как к гибели своей идет пролетариат, как класс, и пролетарское искусство, как классовая величина, ибо диалектика ведет в бесклассовую коммуноу

Туда идет Леф — и правильно.

А дальше снова жалобы Кузницы на техницизм. Во-первых для нее техницизм отнюдь не школа приемов; о, нет — это только упадочничество, гроб повапленный, который она собирается заколачивать, не умея или боясь использовать результаты аналитической работы последнего десятилетия над формой и материалом. Понятнее становится, когда Кузница прищипливает к техницизму слово „бездушный“. Души им хочется. Не определенного социального назначения и рассчитанной полезности вещи, а именно души, где-то там за произведением художника, самодействующей. Жалоба на бездушие. Жалоба на агитацию (надо думать Лефовскую в плане производственного искусства). На увлечение молодежи этой, агитацией и (о, небо!) восклицание: „Белинских нет! Над пустыней искусства сумерки“. Этакая ведь куриная тоска по указательному пальцу, который придет и покажет.

„Барин вот приедет — барин нас рассудит“.

А вы без барина, товарищи кузнецы, никак не можете?

Третий пункт декларации — **потусторонний** — и самый важный, это: художник-медиум своего класса.

Тут то и зарыта дохлая собака символистической выучки.

Не посредник, а именно медиум. Но термин медиум главным образом используется в спиритизме. Это особой конструкции человек, через которого обычные люди могут вступить в общение с потусторонним миром. Таким образом с места в карьер устанавливается особая природа художника, как человека, умеющего видеть невидимое, постигать тайное. Не человек, а Пушкинский пророк. Мало того — ведь медиум **только передатчик**, он **ничего не стоит**, он только отображает. До какой же созерцательной нирваны докатывается группа писателей, именующих себя пролетарскими.

Как же детализирует декларация работу этого медиума?

1. выявить образ строителя коммунистического общества.
2. выковать тип нового человека.
3. дать художественный образ нужного революционно — марксистского миропонимания.
4. показать новый быт (но конечно не „бездушно“, не кинематографически, а „пронизав штурмом чувства и мысли“).

Все это объединяется легко в одном слове — **отобразительство**, фиксация данностей. О том, чтобы выступить со своим орудием действия — словом, в любом его практическом приложении, чтоб сделать пролетария хозяином речи и ее выразительных приемов, чтоб объявиться везде, где эта речь должна выступать, как средство

убеждения, усвоения, порицания, социального контакта, эмоционального тонирования — в декларации ни слова. Есть, правда, такая фраза:

„Поднять орудием трудового слова девственную целину, на которой он (новый человек) возвращает условия нового существования, красную действительность“.

Может быть эта фраза означает именно то, о чем мы только что написали, но, увы, у нас нет медиумических способностей угадать — что сия фраза значит, ибо по нашему скромному мнению — это опять „образологическая“ фразеология.

Последняя часть декларации — акафист. Гром победы раздавайся!..

Мы вбиваем гвоздь.....

Мы против — раз

два

три...

Мы за поиск новых форм.

Мы являемся объектом для подражания

Мы единственное объединение, стоящее всецело на программе революционного авангарда рабочего класса и РКП.

Мы.....

Мы.....

Это Мы — чание увенчивает декларацию.

А группа „Октябрь“, — товарищи из Кузницы?

или это просто бестактный вопрос?

Извиняюсь!

И, наконец, перед заключительным рефреном, построенным очень стройно по А. Белому — заявление о „Международной Кузнице“.

По нашему, товарищи просто просчитались, надо было прямо говорить о „Международной Кузнице“.

Тогда бы нечего было строить мистическую, но ограниченную формулу „пролетарское искусство охватывает трехмерную площадь творческого материала“. (Почему трехмерную? И что это за площадь твердого материала?).

А можно было бы эту самую площадь разворотить на $n + 1$ измерений. Вот-то раздолье было бы!

И читателю весело.

Ведь что не говори, а название „декларация“ случайно — ибо назвать это произведение надо бы скорее „космоподобной декларацией“.

Товарищи из Кузницы! Еще раз Леф задает вам вопрос, когда же наконец из-за явно пролетарского базиса Вашего объединения перестанут тянуть символячьи „духи“ содержания?

От 10-ти до 4-х и от 4-х до 10-ти*)

М. ЛЕВИДОВ.

1. Почему такое заглавие.

Это проще, чем кажется. От 10-ти до 4-х — служебные часы. А потом, от 4-х до 10-ти советский гражданин живет для себя. Две стороны жизни; служба общему делу и личный быт. Совсем не страшно, отнюдь не неожиданно, что эти обе стороны жизни не совпадают одна с другой, дисгармонируют, противоречат. И не требуется от скромного советского работника, чтоб они совпадали. Совсем не обязательно, отнюдь не необходимо, чтоб машинистка в промежутке от 10-ти до 4-х, пишущая о вреде соглашательства, — осуществляла эту идею в своем домашнем быту, во взаимоотношениях со своей подружкой, с которой она делит комнату. Тут вполне допускается дисгармония.

Уже гораздо хуже, когда служащий Наркомздрава, от 10-ти до 4-х, изобретающий проект борьбы с пьянством, от 4-х до 10-ти упивается самогоном. Эта дисгармония несколько неприятна и допустить ее гораздо труднее. Но совсем плохо, когда от 10-ти до 4-х ставишь землю дыбом, а от 4-х до 10-ти ползешь на карачках, считая при этом что и тут и там делаешь одно и то же дело. Бывают такие абберации.

Увы, иногда, мне кажется, что у нас в Р. С. Ф. С. Р. от 10-ти до 4-х занимаются политикой, экономикой, вообще работают в революционном плане и масштабе, а от 4-х до 10-ти занимаются культурой.

А также кажется мне, что в это страшное, таинственное, чертовое скудными плодами ползания на карачиках время, — была решена, продумана, отточена, написана, проверена и подписана одна статья. «Заметки о культуре и некультурности» — она называется; тов. Вяч. Полонский — ее автор: помещена она в 3-ей книжке «Красной Нови» за этот год и суть ее — полемика с пишущим эти строки.

2. Полонскому дается тема.

Уметь поставить проблему, — это не значит ли наполовину разрешить ее? Это так. Этому революция научила нас. И показала, что деятели революции именно так, и в тот момент становятся вождями революции, когда им удастся поставить проблему.

Трудно сказать почему, — но факт остается незыблемым... Проблемы культуры даже в самом широком обхвате никогда не ставились в дни революции — от 10-ти до 4-х, т.-е. никогда не ста-

*) Печатается в качестве письма в редакцию.

вились, как очередные революционные проблемы. Ведь ни для кого же не секрет, что на все исходившее в этом направлении из Пролеткультовских кругов — подлинные и призванные постановщики проблем смотрели снисходительно-досадливо.

Между тем. Работа постановки проблемы: культура и революция — звала к себе. Но подход к этой работе — был в силу вещей партизанский, или индивидуально-анархичный — от кого бы этот подход не исходил.

Конечно, партизанским и индивидуальным был и мой подход к этой проблеме с точки зрения «организованного упрощения культуры»^{*}). Не решение проблемы тут имелось в виду, а примерный обстрел ее, комбинированная с боем разведка.

Разведка установила многое ценное.

Вот вкратце ход мыслей этой моей статьи.

Революция отняла прибавочную, не заработанную стоимость не только у капиталистов и помещиков, но и у интеллигенции. Прибавочной стоимостью у интеллигенции является ее монопольное положение в области производства и потребления т. н. духовной культуры, т. е. комплекса благ духовного быта. Революция уничтожила эту группу монополистов. И, естественно, произвела — или производит, — или должна произвести процесс переоценки объекта этой монополии. Этот процесс с точки зрения автора статьи — должен свести к процессу организованного упрощения культуры, как в области производства так и потребления: упрощение культуры в области производства означает: лишить искусство той доминирующей роли, которая была у него в комплексе духовных благ, и приравнять искусство к социальной полезности обычного порядка, в области потребления это упрощение сводится к очистке его от шелухи пассивных эстетических эмоций: потребление должно явиться лишь посредствующим звеном в производстве, а не самоцелью: каждый потребитель должен быть в потенции хотя бы производителем; вот один из многих конкретных выводов, взятый как ударный, обостренный пример: в плане революционного творчества культуры — не театральная студия нужна деревне, дающая лишь пассивные эстетические эмоции, а студия по работе над землей, могущая дать импульс к дальнейшему производству, дающая объективную возможность каждому студийцу-потребителю сделаться производителем.

Вот тема, которую взял для упражнений своих т. Полонский. Что он с ней сделал?

3. Ночки в болоте.

Как кочки среди серого скучного болота, попадают в статью Полонского три-четыре мысли, о которых можно говорить.

А мысли эти таковы.

^{*}) Кр. Новь январь — февраль 1923 г.

1. Революция Российская защищала русскую культуру от грозившего ей уничтожения... „заботливо оберегались и пополнялись Эрмитажи и библиотеки... субсидировались театры и консерватории и создавались всякие благоприятные условия для популяризации“ духовных ценностей («Кр. Новь» книга 3, стр. 273).

2. В общем плане культуры литература и искусство не должны быть развлечением: „мы хотим весь мир превратить в произведение искусства“ (стр. 279).

3. Культура должна быть синтетичной: в деревне нужны студии по театру и студии по работе над землей.

Процесс культурного развития движется по пути экстенсификации культуры по вовлечению в поле зрения все более широких масс, и интенсификации т.-е. углубления ее (стр. 279 и 80).

Это все.

Ну а теперь поговорим.

1. Проблема взаимоотношения революции и культуры? Что за пустяки, нет такой проблемы. Была поставлена и прекрасно решена лишь одна проблема: административно-транспортная. Проблема — как поставить милиционера в Эрмитаже и публичной библиотеке и как безопасно доставить из глуши Рязанского уезда книги и фарфор в столицу. И революция удачно справилась с этой проблемой — торжествует тов. Полонский, заявляя — какое же тут упрощение культуры.

Так значит роль русской революции в строительстве культуры свелась к охранительным функциям стража, дворника, милиционера? Так значит, мне и всем остальным, лишь приснились эти долгие дебаты о том, кому нужны, — и как нужны — эти самые музеи и библиотеки; мучительные сомнения — можно ли, нужно ли сохранить преемственность с духовным опытом буржуазного общества, или начинать все заново; яростные недоумения — мыслимо ли достижения немногих сделать объектом массового потребления; тлостные раздумья, как должна строиться культура класса еще не победившего, но уже побеждающего?..

Так значит этого не было? Приснилось? Или товарищ Полонский спал? Поставили милиционера — и кричим: Осанна! Этакая нигилистски-благополучная психика у тов. Полонского... Поистине только от 4-х до 10-ти она смогла выработаться.

2. «Мы хотим превратить весь мир в произведение искусства». А то можно еще превратить в цветник, в кегельбан, мало ли еще на свете слов.

Просто обидно! Перед ним серьезная тема, серьезный вопрос. Марксизм уже десятки лет бьется над проблемой социальной полезности искусства; уже на протяжении русской революции томы книг написаны о том, чем искусство должно быть в революционный период; не нова уж мысль о том, что низведение искусства на роль обычной социальной полезности принципиально не различающегося от других обычных социальных полезностей, лишит

искусство этого ореола внеклассовости, каковой ореол при самой приблизительной проверке оказывается фальшивой монетой; об этом думать нужно.

Но товарищ Полонский отделяется звонкой фразой. Перед ним ряд мыслей о роли искусства в культуре и революции; он их не анализирует; не оспаривает; не противопоставляет им соответственного ряда своих мыслей. Ничего. Он только декламирует. И как декламирует! Ведь кто-кто уж не декламировал вот таким же образом! Кто-кто, — на протяжении всей истории не хотел превращать мира в произведение искусства. Небольшой тут вопрос — какого искусства! Помнится уже Платон мыслил о мире — под властью интеллекта немногих, — как произведении искусства... Тов. Полонский обходит вопрос о роли искусства в культуре точно так, как он обходит вопрос об отношении революции к культуре.

3. Насчет синтетичности культуры. Тут тов. Полонский имеет повидимому в виду мне возразить. Левидов, мол хочет мужика обидеть, лишая его студии по театру, а культура между прочим, должна быть синтетична. Классический образчик пустословия! Ведь, чуть-чуть только отделившись от послеобеденной психологии, можно было понять тов. Полонскому, что тут речь о пути, направлении, тенденции идет, что сейчас мы живем поистине в благословенное, такое редкое в истории время — революционное время — когда каждую проблему нужно брать в диалектически-боевом порядке; когда сказать тоном безмятежного соглашательства — и то и другое — это значит ничего не сказать; когда обывателя от революционера отличает именно стремление — подсознательной части — благополучно смазать вопрос; когда преступлением против живой жизни является желание окутать эту жизнь душистой ватой дешевого оптимизма — мы, — мол, и то и другое...

Это методологически.

А по существу: ставя вопрос о студии театра или студии по работе над землей, мы ставим вопрос о потребительской или производственной культуре. Не мной он выдвинут, о нем уж воробы с крыш чирикают, только тов. Полонский вот не удосужился еще чирикнуть. Является ли насаждение театральных студий насаждением потребительской пассивно-эстетно-эмоциональной культуры? Об этом можно спорить. Ведет ли насаждение студии по земле к насыщению потребительской крестьянской психики производственными импульсами? Об этом можно спорить. Не сводится ли процесс формального упрощения культуры путем максимального изъятия из комплекса духовных благ, благ т. н. высшей расценки, — благ глубоко анархичных — к процессу величайшей организационной сложности, как всякий процесс взвздывания хаоса, внесения целевых начал в царство анархии, заковывания в гранит берегов безкрайнего потока? Конечно и об этом можно спорить. Я вовсе не претендовал, компануя мои об этом мысли, что они невыблемы истины. Для меня эти мысли рабочая гипотеза, если смотреть иначе, то не в статье писать эти мысли, а высекать их

на каменных скрижалях. Это все спорно? Так спорьте же, черт возьми!

Но тов. Полонский не спорит. Нельзя ведь спорить, ничего не имея за душой кроме канареечной мудрости, что, мол, и то нужно, и то не плохо... И он еще бросает вызов, становясь в позу: Белинский или скотоводство... Пусть нам Левилов докажет, что вопрос так именно стоит у нас, что именно так его ставить надо — и мы сложим оружие*. Какой же он безжалостный по отношению к самому себе, этот Полонский! Нужно ли так ставить вопрос — это дело десятое, но что он уже так стоит — об этом свидетельствует полемика Бухарина и Яковлева, вся работа Гастева.

Он этого не знает, Полонский. Революция в культуре? Зачем? Ведь все так благополучно. Раньше в музеи ходили немногие, а теперь ходят все, раньше Белинского кандидаты в Полонские, а теперь и мужичек будет читать, идя за плугом, — вот и все. Культуру экстенсифицируем и интенсифицируем, — совершенно не важно, что мы не понимаем, да и понимать не желаем, — что есть этот объект эк-и ин-тенсификации...

Отправьте на чердак ваше оружие, тов. Полонский, — у вас чердак есть на квартире? Пусть оно ржавеет там и покрывается плесенью. Хотя, и отправлять не нужно: вы все равно ведь сидите от 4-х до 10-ти на чердаке, снимая вашим оружием нагар со свечи: на чердаке уютного мешанственного эклектизма, где так мирно и хорошо мечтается; как мудро сделала революция, приставив к каждому музею милицейского, и как трогательно это смотреть на мужичка, вспахивающего борозду, со статьей Полонского в руках. Помнится и гоголевский полковник Кошкарёв так мечтал.

4, Но чердак нужно разрушить.

Мы — работники левой культуры — этот чердак намерены разрушить. Дело революции не шестичасовое, не только от 10-ти до 4-х. Смешно и безобразно; нелепо и невозможно; просто нельзя:

облажать прием в политике и экономике, оставляя его стыдливо завуалированным в культуре и быту...

воспитывать себя для мировой революции, сохраняя благоговейное уважение к абсолютам и шибболетам, к долам и табу...

выступать против соглашательства на площади, оставляя для соглашательства послеобеденный чердак...

быть максималистом во времени — и минималистом в дне...

ставить землю дыбом — полвая на карачиках.

Ибо области политики-культуры-быта не разделяны так, как отдельными бывают чердак и зал заседаний.

Это сообщающиеся сосуды; сплетенные русла; пересекающиеся плоскости; поремежающиеся пути.

Левая политика властно требует левой культуры, лезого быта.

И в конечном итоге дорога революции, — это дорога к органи-

зованному человеку; американизированным марксистом называет его Бухарин; рецепты его монтировки пытается дать Гастев.

Это, пожалуй, рановато. Первым моментом в процессе создания организованного человека является устранение элементов, препятствующих развитию процесса.

А главное препятствие — это дуализм в восприятии действительности — психика служебных и не служебных часов, отыгрыш на культуре и быту — от политики и экономики, прекраснотдушный эклектизм в трактовке горячих жизненных проблем, все то, что такой тяжелой, грузной, уныло-бездарной глыбой оседает на чердаках жизни.

Тут еще много будет всяких препятствий: ведь тайть нечего — лишь первым плугом прошлась революция по целине косного окаменелого быта; да и то не электрифицированным плугом, а самодельным, на веревочках.

Тем болсе надо разрушить эти вновь отстроенные, из советских лесов чердаки. Через эти чердаки, через обитателей их — лежит путь к левой культуре, левому быту, организованному человеку.

ТРИБУНА ЛЕФА.

ЛЕФ пользуется своей трибуной для того, чтобы дать ответ на записки, так сказать, основного порядка т. е. мусолящиеся уже лет десять буквально на каждом митинге о футуризме.

Чтоб в тысячный раз не отвечать на эти вопросы, ЛЕФ даст на них общий ответ и будет отсылать своих оппонентов на соответствующую страницу книжки журнала.

ФУТУРИСТЫ—ШАРЛАТАНЫ-РЕКЛАМИСТЫ

Одно из древнейших обвинений. Древнее его только утверждение футуристы — нучна сумасшедших. Но последнее уже сошло со сцены. Все таки жизнь эволюционирует.

И когда журнал, „Под Знаменем Марксизма“ выходит в обложке, на которой буквы разметаны взрывом, когда „Правда“ монтирует лозунги и заставки разновеликими и разнопоставленными буквами, когда лингвистика и поэтика изучает заушные стихи, находя им нормальное место в органической системе языка то сумасшествием много не докажешь.

Этот аргумент перекочевал за границу, где им кроют уже не только футуризм, но и всю пролетарскую революцию („Массовый психоз“, „Красное безумие“) тихие „нормальные“ идиоты от эмиграции.

Но „шарлатаны-рекламисты“?

Шарлатан это тот, кто сбывает людям недоброкачественный продукт, маскируя эту недоброкачественность.

Рекламист—тот, кто беззастенчиво привлекает внимание публики к своему продукту.

„Рекламист“—относилось главным образом к двум вещам—к странной—непривычной наружности футуристов (они одевали яркие неприятные одежды, желтая кофта Маяковского, разрисовывали себе лица), а с другой стороны к утверждениям футуристов о необходимости, гениальности, великолепии стихов своих и своих единомышленников.

Это бездарности, хотящие обратить на себя внимание не великим содержанием своего творчества, но бумом, треском, ложными эффектами вокруг своей деятельности!

Так кричали про футуристов.

Надо помнить, что действуя в глубоко-пассеистической (пропитанной идолопоклонническим уважением к прошлому) среде, футуристы не могли дожидаться пока их утверждения и новые формы сами, постепенно и скромно пробьют себе бреши в толще мещанского сознания. Это был слишком мед-

ленный путь. Кроме того „вдумчивый и вкрадчивый“ шепот скромной засамоварной беседы является слишком плохим орудием пропаганды для тех кто позвал искусство на улицы и площади.

Вопрос шел только о целесообразности приема, а отнюдь не о его этичности. О какой этике по отношению к буржуазно-интеллигентскому мещанству можно было говорить? Чтобы заставить себя слушать, надо, чтоб уши повернулись в твою сторону, а чтоб повернулись уши, надо окликнуть.

Оклик был услышан.

Теперь вторая сторона рекламизма — оскорбление вкуса „пощечина общественному вкусу“.

Ставя на дыбы укоренившиеся манеры, привычки и представления, ударяя по красивости, нежности, грациозности и прочим утѣхам бездельничающих мозгов, во имя прихода людей правдивого, прямого и сильного нажима, людей простых и резких оценок, — футуристы внесли этот протест в самые формы пропаганды своей группы (рекламу).

— Ты в пиджачке? Так получи по пиджачку желтой кофтой!

Нельзя? Почему нельзя?

— Вы, молодой человек, личико разрисовали, подражая природе в порядке приказа моды — подвели бровки, губки, под глазами?...

Я тоже загримируюсь, но по другому — по всему лицу разводы пушу.

— Нельзя? Почему? Тоже кожа и тоже краска.

— Вы, кавалер, букетик в петличку? А я столовую ложку деревянную туда же. Вы цветочек в кармашек, а я его же в брючную петельку. Почему вы орете молодой человек?..

Таких оскорблений, как оскорбление моды, общепринятого, общеустановленного, солидного — не могла вынести обывательская душа. Добро бы она соглашалась — „нехай балуются“. Нет. Вставала на дыбы, била копытами и визжала как живой окорок.

Это было траншеей, которую на фронте искусства и материального быта футуристы провели между собою и обывателем. И провели с небывалой еще в истории культуры резкостью. Эта „реклама“ сразу же поставила футуристов вне закона. И до сих пор есть любители, священный пиджак которых был когда-то оскорблен желтой кофтой, и которые не прочь вытащить эту желтую кофту из комода истории и предъявить ее как вещественное доказательство „футуристических безобразий“, забывая что эта желтая кофта, выросшая уже в огромный символ протеста против обывательского фетишизма, должна быть наготове в любом вопросе, в любой точке социального строительства.

Теперь о шарлатанах.

Будучи шарлатанами, футуристы готовили заведомо негодные для общественного пользования продукты и обманным образом всучивали их потребителю, создавая на этом свое благополучие. Не так ли?

Время показало следующее.

1) Своим вызывающим положением и остротой своих непримиримых лозунгов футуристы отрезали себе возможности издательства, иначе как на самостоятельно сколачиваемые крохи.

2) Т.к. футуристам было „отказано от дома“ дореволюционной обывательщины, то их, заранее уже, обыватель не принимал всерьез, напшигованный травлей и улюлюканьем своры газетных и не газетных критиков:

3) Приставка „футурист“ (что на обывательском языке значило верх „несолидности“) была зачастую тяжелым препятствием к несению футуристом и не литературной работы.

Все это делало работу по усвоению аудиторией принципов и произведений футуристов крайне трудной, тем более что футуристы готовили не легкую, сразу проглатываемую жвачку, а ставили искусству условие быть трудным, поскольку труден путь замены маринованного языка старой поэзии — постоянной сознательной обработкой языка в зависимости от ставимых жизнью задач пользования речью.

И все таки:

1) Когда Октябрь призвал искусство к работе, которая „изящным искусством“ всегда считалась грязной (агитка, плакат, частушка, лозунг, фельетон), футуристы показали, какую огромную роль для языкового преодоления этих задач имела их работа над звучанием, образом, ритмикой.

2. По произведениям футуристов, даже ругательски их ругая, училась поэтическая молодежь. Брюсов, — человек которого скорей можно заподозрить в несочувствии футуристам, поэт-символист, на которых футуристы нападали главным образом, — характеризует поэтический футуризм, как группу окрасившую собой последнее десятилетие.

3) Работы футуристов дали почву для весьма важных исследований в области языка (группа Опояз), которые в свою очередь являются подготовительными работами для создания науки о сознательной стройке языка. А это составило важную победу пролетариата (этого класса-организатора), на культурном фронте.

Если же у футуристов было не мало и неудачных опытов, то они же первые никогда за них не цеплялись, поскольку им эта неудачность делалась ясна, и обычно обнаруживали эту неудачность сами, упорно критикуя самих себя и энергично продвигаясь по пути поисков нужных эпохе форм. Где

же шарлатанство? Где же недоброкачественный продукт? Где же выгодность быть футуристом?

Хлебников умер нищим. Много ли футуристов ухитряются жить на заработок своей литературной работы?

И уж конечно любой футурист, — отступи он только на задние позиции и начни писать стишки и поэмки „доброе-вестными“ пушкинскими ямбами — и существование его обеспечено. А ямбами футуристы умеют писать, ибо передовой поиск путей формы немислим без умения владеть приемами работы прежних литературных групп.

Футуризм это отбросы разлагающегося буржуазного искусства, и как он смеет в таком случае называться пролетарским искусством.

Совершенно верно, футуризм родился и рос в обстановке буржуазного общества. Совершенно также верно и то, что вся его деятельность была направлена к скорейшему разложению буржуазного искусства фетишистического, самодовлеющего, хаотического и индивидуалистического.

Может ли быть это поставлено футуризму в упрек и вину? Нет.

То, что футуризм вырос в обстановке буржуазно-капиталистической действительности так же верно, как и то, что в обстановке той же действительности рос и развивался весь революционный социализм.

Важно что футуризм, используя накопленные со времени его возникновения приемы и методы обработки художественного материала, явился антитезой искусству буржуазному, которое было способно или уводить от жизни в романтико-символистический вымысел или отображать действительность, но не было способно эту действительность строить. Футуризм родился в тот момент, когда оно целиком стало творимой для салонов (и всей обывательской гущи тянувшейся подражать этим салонам), „легендой“, и резко противопоставил легенде — действительную, пусть корявую жизнь; надмирным идеалистическим витаниям-машину; словесности, легко и приятно щечочущей ухо, — слова корявые как смазные сапоги. Футуризм был антитезой буржуазного искусства и лишь с точки зрения буржуазного искусства он может отмечаться как отброс.

Но, скажут, позвольте. А Северянин, а Маринетти?

О первом скажем — он сделал свой формальный вклад, но застрял на месте, сочиняя ресторанные романсы для всяческих поклонников „изячного“. На этом месте футуризм

прощается с ним. Мало ли было у футуризма попутчиков? Не отвалились ли от него имажинисты, когда основное ядро футуризма об'явило служение пролетарской революции единственной и неисчерпаемой своей задачей. Попутчик хорош и нужен до определенного пункта — дальше он либо мертвый груз либо враг.

Что касается Маринетти и итальянского футуризма, то общее между ним и русским футуризмом (кроме тухлых яиц, которыми русские футуристы забросали Маринетти в Москве в 1913 г.), это то, что **основной круг интересов** как того, так и другого в противовес пассаизму — (охранительству всяческих древностей и традиций) **финсировался на индустриальном производстве** нашей эпохи. Индустриализм наиболее высокая форма организации производства. За него цепляется капитал, ибо индустриализм его орудие наживы и власти над пролетариатом. За овладение этой же индустриальной машиной ведет борьбу пролетариат. Капитал расширяет отсталые буржуазные группировки. Ему нужны квалифицированные работники спецы (он вводит рабочих в прибыли, создает для них повышенные условия существования, тейлоризует их) но ему же важно не дать своим рабам сговориться в международном масштабе и он разделяет их психологическими оградями националистической амбиции, он прививает им гарантирующую спокойствие мораль умеренности и покорности. Ему нужны солдаты которые будут драться. Но „великое прошлое“ страны уже неубедительно, поэтому им прививается азарт драки за „великое национальное будущее“, которое кроет за собою захват рынков, колоний, соседей и т. д. Так находит себе в капиталистическом обществе оправдание и применение футуризм Маринетти, кричащий о национализме и империализме.

Русскому же футуризму задания дал русский революционный пролетариат, октябрём позвавший Р. С. Ф. С. Р. к электрификации и индустриализации.

И футуризм, содействующий задаче создания людей гибких, изобретательных, бесстрашных, которым нечего терять позади, но которых впереди ждет радость мировой коммуны, не только сознательно выполняет эту задачу с октября, но и в значительной степени (пусть бессознательно), об'ективно уже ранее служил интересам рабочего класса, 1) рассеивая туман „вечного, абсолютного, пророческого, традиционалистского“ в буржуазном искусстве, которым опутывались и мозги пролетариев выросавших в буржуазном обществе, и 2) утверждая протест против буржуазно-мещанского быта, морали, войны, чему свидетельство — работы Маяковского начинающая с „Облака в штанах“. „Война и мир“, и т. д.

С вопросом о Маринетти должно быть покончено. Это враг, хотя он носит то же название — футурист. Не меньший враг

русскому футуризму, чем меньшевизм коммунизму, хотя и у тех общий лозунг — „пролетарии всех стран соединяйтесь“. Вопрос не в слове, а в том, для чего и как оно применяется.

Грудей был путь русского футуризма со дня его рождения. В зараженной атмосфере он родился, зараженной пищей его кормили. Но ненависть смертельная к этой атмосфере и пище, ровно как и жестокая самокритика и самопроверка сделали то, что он не стал топтаться на одном месте своих ранних достижений, а пошел вперед, движимый чувством диалектической действительности и принципом социальной целесообразности.

Но как он смеет называться пролетарским искусством?

Оговорка. Первым человеком связавшим слова „футуризм“ и „пролетарский поэт“ был Луначарский, который в 1918 году квалифицировал Маяковского, как изумительного пролетарского поэта. Затем т. Чужак трактовал футуризм, как пролетарское искусство. Что же касается футуристов, то они на это звание не претендовали. В самом деле можно ли сейчас говорить о пролетарском искусстве в переходный период? Нет. Сейчас только прощупываются пути, по которым можно прийти к пролетарскому, а через него и коммунистическому, искусству. Сейчас можно только производить учет тех движений в области искусства, которые объективно нужны пролетарской революции, которые укрепляют, усиливают пролетариат, этот класс — организатор, в его великой схватке с капиталом. Только в этом плане т. Чужак называл пролетарским искусством — футуризм: в его речеорганизующей роли, в его производственном подходе к работе над словом, в его яростном протесте против потребления в заезженных литературных формах яда буржуазной отравы.

А пролет-поэты? Разве не пролетарское искусство?

Тоже еще нет. Правда у пролет-поэтов есть то, чего нет у футуристов — кровное родство с пролетарскими массами; но вся деятельность пролет-поэтов до сего времени отмечена резким влиянием буржуазного понимания искусства и его форм. Дело ведь не в том, чтобы говорить о пролетариате, а в том чтобы каждым звуком, каждым эпитетом, изгибом речи кричать о том, что новый хозяин мира, пролетариат — организатор пришел:

Искусство русского поэта-пролетария, целиком еще находящегося во власти симпатий и интересов городского ремесленничества или деревенских заскорузло-бытовых представлений, еще далеко от искусства индустриального пролетариата.

Надо только не делать себе жупела из слова „пролетарское искусство“ и не бояться искать его везде, где только идет работа за прошибание ворот в социализм. Важно установить объективную полезность тех или иных поисков делу

пролетариата, не впадая ни в напрасный раж — Кааа? Мелкобуржуазный футуризм несет в себе элементы пролетарского искусства? Да ни за что не помирюсь! — ни в чванный патриотизм — „Пролетарские поэты? О это — настоящие пролетарские, темы у них революционные — а значит вот оно пролетарское искусство!“ И в том и в другом случае имеем суждение не по существу и даже не по форме, а по фирме. А такое суждение нужно только людям, которым лень чувствовать всю трудность и тяготу начатого бурения, пластов быта к грядущей пролетарской культуре. Таким людям охота скорей развесить спасительные ярлычки и успокоиться на том, что все уже сделано.

Итак, если Вам угодно иметь пролетарское искусство в чистом виде — его нет, ни у футуристов (да они не настаивают на этом названии) ни у пролет-поэтов. Если же вы ищете пунктов, где идет строительство пролетискусства, то объективно этому строительству футуристы несомненно служат большую службу, что ясно даже при мельковской проглядке работ наиболее беспокойных и ищущих пролетпоэтов, которым многому пришлось учиться у футуристов.

Футуристические работы непонятны массам

Все, что есть на свете непонятного, превращается упорным трудом мысли человеческой в понятное. Понять значит найти данному явлению место в ряду других явлений, сообразить, как этим явлением надо пользоваться. Непонятность бывает в двух случаях 1) когда человеку трудно понять ибо его опыт еще недостаточен и 2) когда человек не хочет понимать.

Трудность понимания преодолевается трудом, упорным вниманием. Затрачивался ли такой труд на понимание футуризма? В массе — нет. Массе прививалось представление, что поэзия это род манной каши — сама в рот лезет, сама глотается, сама переваривается. В то же время футуризм, искавший такого овладения речью, чтоб она была предельно выразительной, гибкой, действенной — звал каждого читателя к такой же работе. Трудность усвоения своих продуктов футуризм ставил себе в заслугу, ибо его задачей было сделать всех активными хозяевами языка. И там где к футуризму подходили не как к легко-заглатываемому мякишу — его очень быстро начинали понимать.

Обычно в жизни нарождающегося течения в искусстве мы имеем дело с нежеланием людей задуматься над новыми формами выражения. Ведь это значит что многое из привычных человеку вкусов и идей может пойти на смарку, что придется себя продумывать снова в своей индивидуальной

цельности. Не у всякого есть охота, думать. Гораздо проще **отмахнуться** от предлагаемого опыта словами: „чушь“, „ничего не понимаю“. Но ведь, если ты не понимаешь, это еще не значит, что вещь не годится. История смены литературных направлений, это история восклицаний „Чушь! Шарлатанство! Не понимаю!“ Это попеременно кричалось и Карамзину, и Пушкину, и Некрасову, и символистам и ныне кричится футуристам.

Границы этого непонимания весьма зыбки и суб'ективны. Есть люди, (особенно из породы учителей словесности) которые до сих пор вопят что им не понятен весь Маяковский; а молодежь, учащаяся у этих же учителей, весело хохочет над такими заявлениями и векиколепно справляется с Маяковским. Есть люди выковыривающие отдельные слова из стихов футуристов и недоуменно над ними застывающие.

Еще разительнее пример с заумниками. Футуристы-заумники разрабатывают звуковую сторону речи. Они ищут выразительных звучаний. Они само звучание обрушивают агитационным ударом на вкусы публики. Маяковский на словах протестовал против нежности, против поэтиков которые „рифмами пилюкая выкипячивают из любвей и соловьев какое то варево“, а Крученых звуками „дыр бул щыл“ протестовал против того же. Не вина футуристов в том, что читатель искал в стихах заумников обычного повествования о чем-нибудь и не находил его. Их стихи были лабораторией речезвук: они изучали речезвук в различных сочетаниях, не ставя себе задач повествования. Обижаться на то, что заумники непонятны со стороны логического сюжета так же смешно, как требовать куриную котлету в опытном птичнике, занимающемся разведением высокопородной птицы.

Массы не понимают? Мы уже показали, что нельзя огульно относить этого утверждения к массам в целом. Если массы не понимают, потому что им трудно понять, то для этого существует учоба. На постижение марксизма, математики простой наконец грамотности затрачиваются время и усилия, а на поэзию, эту школу овладения живым языком, не хотят этого времени затрачивать. Беда в том что массам всей обстановкой буржуазного быта внушено, что задача искусства — заполнять досугом самым легким способом, без затраты труда, что произведение искусства само должно „проникать в душу“. Там где массам трудно — футуризм охотно идет на помощь раз'яснениями. Надеюсь никто же не станет призывать искусство замереть на веки вечные на „понятных“ формах только потому, что сознание масс еще мало квалифицировано.

Если же говорить о таких произведениях искусства, задача которых — именно самым быстрым способом перенести факт, мнение, приказ в сознание читателя, то в этом отно-

шении футуристы проявляли всегда наивысший учет психологии той аудитории, на которую они работали и развертывали большую изобретательность в построении „доходчивых“ — фельетона, агитки, частушки — пример чему газетная работа футуристов, а особенно работа Маяковского, подписавшего стихотворными строками свыше 3000 злободневных агитплакатов за время своей работы в Роста с 1918 по 1922 год.

Но тут новый вопль:

ТАК ЭТО ЖЕ ВО ВСЕ НЕ ФУТУРИЗМ.

Это кричат те же критики и те же преподаватели о строках футуристов, которые им довелось наконец понять. Какая глупая и лживая ненависть к футуристам. Какое ограниченное мнение, пальцем в небо выковырянное, — будто футуризм это — направление, основная задача которого состоит в производстве непонятных вещей и всяких бессмыслиц. В том то и дело, что футуризм это — живое движение, имеющее много стадий в своей работе, диалектически развивающееся. И если есть любители противопоставить вчерашнему Маяковскому — „футуристу“ сегодняшнего Маяковского — „нефутуриста“, то здесь мы видим лишь протест разбитых, но не желающих сдаться людей против факта неизбежного усвоения футуризма жизнью.

Уже совестно не понимать футуризма, уже десяток лет его слова звучат, приобретая себе право гражданства, уже футуристов печатают в Хрестоматиях (чему однако футуристы не радуются). Остается одно, — скорей похоронить этот ненавистный футуризм и объявить, что последний этап работы футуризма уже не футуризм. Бедные злыдни — ничего из этого не выйдет.

Методы военного коммунизма и методы нэпа очень различны, но разве из-за этого Р. К. П. перестает быть компартией. Нет. То же и у футуристов — устремление одно и то же, но постоянная самокритика и приглядка к действительности вносят новое в работу, а время попутно делает свое дело превращая „изломанно-непонятные“ вещи в простые и понятные, как топор и швейная машина.

Наконец еще одно ехидное замечание.

Так почему же футуристы, пиша стихи „футуристическим“ языком, не употребляют его в обыденной речи.

Во-первых, „футуристического“ языка, в такой сознательной гарабарщины нет. Есть выразительный пользующийся всеми доступными человеку приемами и способами словоупотребления и фразопостроения язык. О заумниках я уже говорил: их вещи имеют смысл, поскольку они заставляют нас сознательно относиться к звучанию, как к изобразительному средству. Ведь слово есть предмет, действие, качество, выраженные через звучание, и человек ищет, чтобы это звучание было возможно выразительнее, чтобы оно своим составом, ритмом, усилиями наших речевых мускулов было похоже на то, что им выражается.

Стихи — это речь — задача которой действовать на наше сознание не только голым смыслом, но и **звучанием** (отсюда всякие созвучия — рифмы, инструментовка) **ритмом** (отсюда размер стиха), **образом**, т.-е. таким сопоставлением вещей которое оживляет эти вещи в нашей психике.

Речь не повседневная, прозаическая, преследует цели легкой связи людей между собою (коммуникативные). Ее задача — возможно быстрее передавать людям сообщение, приказ, разъяснение и т. п. В ней слова — не **звуковые изображения** вещей, но **значимы**, обозначающие общие группы предметов (понятия).

Конечно и для этой речи важны изобразительные средства речи поэтической, но внести их в нее можно лишь постепенно, т.-сказать, сговариваясь с аудиторией о значении каждого нового слова и оборота, чтобы не была утеряна связь между говорящим и его аудиторией. Сделать и повседневную речь предельно гибкой и выразительной входит в задачу футуристов (см. в Лефе №№ 1 и 2 статьи т. Винокура по вопросу о сознательной стройке практического языка). Но эта задача много более трудна, чем задача работы над стихом, где человек относительно свободно распоряжается своим языковым материалом и не столь связан временем. В живой же речи надо уметь быстро (импровизационно) находить бьющее в точку слово или оборот. Это требует специальной тренировки. Краснобай, остряк, задира — оратор вот категории людей, умеющих импровизировать чужую речь наиболее выразительно. По этим путям учатся футуристы.

Нужно все же отметить, что задающие этот вопрос, обычно уже задавая его, конфузятся. Может быть потому, что он одинаково приложим и к Пушкину и Некрасову и другим поэтам. У всех их стихи пишутся иначе, чем строится разговорная речь. Разница между ними и футуристами только в том, что футуристы вовсе не склонны разделять речи на поэтическую и прозаическую считать чем-то раз и навсегда установленным. Наоборот, беря в стихи обороты прозаической речи, (см. статью Арватова в Печати и Революции 1922 г. № 2 о Синтаксисе Маяковского) и внося в обыденную речь

максимум звуковой, ритмической и образной выразительности — футуристы добиваются, чтобы массы стали полными хозяевами своего языка и могли бы, согласно задачам пользования им, находить те формы, которые являются для каждого данного случая наиболее целесообразными.

Сергей Третьяков.

- В заключение ответчу на вопросы, задававшиеся Лефу о том,
- 1) охватывает ли Леф весь левый фронт искусства;
 - 2) на каком положении в Лефе заумные произведения.

Отвечаю:

1) коллектив журнала Леф отнюдь не охватывает собою всего, что носит название левого фронта, на что указано в декларациях Лефа. Журнал Леф есть ответственная коалиция тех семи лиц, которые входят в редакционную коллегию. Леф ставит своей целью объединение всех разрозненных сил левого фронта искусства, приемлющих его принципы, но отвечает он целиком лишь за членов редколлегии. Не входящие в редколлегию лица, являются лишь его сотрудниками, за которых Леф отвечает только в рамках помещенного ими в журнале материала.

2) Заумные произведения, могущие на некоторых произвести впечатление эстетически-самодовлеющих демонстраций, помещаются Лефом для показа лабораторной работы над элементами слова: фонетикой, ритмикой, семантикой. Леф с удовлетворением отмечает у заумников сдвиг от изолированной лаборатории к построению социально-значимых вещей, каковыми являются все вещи заумников в номерах Лефа, за исключением стихов В. Каменского в № 1-м.

С. Т.

К Н И Г А

М. Н. ПЕТЕРСОН. Очерк синтаксиса русского языка.

(Госиздат. Стр. 130.)

Нас не часто балуют синтаксическими исследованиями; хотя бы по одному появлению очерка М. Н. Петерсона всячески следует приветствовать. Синтаксис в кругу лингвистических дисциплин занимает положение до чрезвычайности своеобразное. Синтаксис—основная проблема языкознания, как грамматики; без решения проблемы этой нельзя, в сущности, сделать ни одного правильного шага в грамматических построениях; а, между тем, до сих пор наука не перестала еще ожесточенно, упорно, и достаточно бесплодно, спорить о самом предмете синтаксиса. История синтаксической методологии—это сплошная цепь недоразумений, тем более очевидных, что вслед за методологией и разработка конкретных синтаксических вопросов—все еще продолжает оставаться „делом будущего“. Достаточно будет вспомнить, что под синтаксисом разумели все что угодно—от семасиологии и стилистики до своеобразной „дисциплины“, коей надлежало контролировать логические „ошибки“ языка—но только не самое грамматику. В этих условиях естественным представляется, что всякая новая книга по синтаксису прежде всего останавливает внимание именно своей методологической частью: Вводная методологическая глава имеется и у М. Петерсона: она предпослана автором сводке синтаксических явлений русского языка с их формальной и функциональной стороны.

Петерсон исходит из понимания синтаксиса, независимо друг от друга установленного крупнейшим из русских лингвистов—Фортунатовым и немецким ученым Рисом. Высвобождая лингвистику из оков психологизма и прочих априоризмов, Фортунатов пришел к пониманию синтаксиса, как учения о формах „словосочетаний“, в противовес царившему обычно взгляду на синтаксис, как на дисциплину, трактующую психологическое суждение, воплощенное в языковые формы,—т. е. „предложение“. Иными словами, Фортунатов стал на формальную (единственно—возможную) точку зрения, проведя резкую грань между категориями грамматическими с одной стороны и психологическими и логическими—с другой. В извечной расправе между грамматикой, логикой, и психологией—учение Фортунатова, таким образом, явилось крупной победой грамматики, которая, как будто бы, стала на собственные ноги, физиономия которой получила отчетливые и ясные формы. Что касается Риса, то пришедши из других соображений к аналогическому пониманию синтаксиса, как науки о „словосочетаниях“, а не „предложениях“, Рис дал уже законченную и стройную систему, в которой место каждой лингвистической дисциплины резко отграничено. А именно, отделяя синтаксис от морфологии с одной стороны и семасиологии с другой, Рис дал следующую картину взаимоотношений между тремя этими дисциплинами: семасиология изучает вещественное значение слова, морфология—формы отдельного слова и их значения, а синтаксис—формы словосочетаний и их значения.

Учение Риса—Фортунатова и положено в основу книги Петерсона. Но по иронии судьбы, учение это нашло себе у нас, в лице автора разбирае-

мой книги, первого, в сущности, популяризатора в тот момент, когда не теряя своей огромной ценности, оно, тем не менее, начинает нуждаться уже в ряде существенных поправок. Замечательно, что учение Фортунатова весьма близко к обще-лингвистическим построениям другого виднейшего лингвиста — француза Де-Соссюра, выдвинувшего понимание языка, как системы грамматических отношений. С первого взгляда ясно, что обязав синтаксис изучать формы словосочетаний, а следовательно, установив взаимную обусловленность между формами отдельных членов словосочетаний, Фортунатов, в сущности, подошел к тому, что де-Соссюр именывал „системой“. Фортунатову однако, оставалось сделать еще один шаг для того, чтобы дать учение, тождественное учению де-Соссюра (как это было по отношению к Рису). Дело в том, что выдвигаемое де-Соссюром понимание языка, как „системы“ — обязывает исследователя во главу угла всех своих построений ставить понятие **контекста**, как единственно реальной, аутентичной (не в эмпирическом, конечно, смысле) языковой данности. Контекст же предполагает, что никакая часть целого не может быть уяснена, если она выясняется не среди этого целого, а, как величина самостоятельная. И вот, Фортунатов, подойдя чрезвычайно близко к такому „контекстуальному“ пониманию языка, контекст этот все же игнорировал. В самом деле — когда мы говорим, что предмет синтаксиса — словосочетание, то мы совершенно не задаем себе вопроса: **сочетание во что?** Ведь самое понятие словосочетания должно было бы предполагать, что **слова сочетаются в нем новые единства**, которые называть словосочетаниями, не специфицировав отличительных признаков последних — явно невозможно. Между тем, как раз книга Петерсона хорошо показывает, что избирая предметом синтаксиса словосочетания, Фортунатов допускал явную, в сущности, абстракцию, ибо словосочетания эти вырваны из контекста, и во всяком случае, ни какое определенное отношение к последнему не поставлены. Не ясно ли, что когда из какого либо целого нам словосочетания мы выбираем попарно различные слова, и начинаем анализировать их формальную структуру, то мы совершаем определенную ошибку. Ибо взятые отдельно — слова эти еще ровно ничего не значат. Что понятие контекста, в подлинном смысле его, Фортунатову было неизвестно, показывает, между прочим, следующая мелкая, но характерная его ошибка: классифицируя слова по их формальным признакам, Фортунатов (стр. 16 рецензируемой книги) помещал слово „кенгуру“ рядом с такими словами, как „лучше“, „ах“, и т. п., в один класс: слова без форм словоизменений. На самом же деле, контексты: „кенгуру) скачет“ и „ах скачет“ или „лучше скачет“ — сразу же покажут, что „кенгуру“ в одном грамматическом классе с „ах“ и „лучше“ состоять не может. Иными словами — функция и форма слова или словосочетания, может быть правильно нами понята лишь в том случае, если мы ни на минуту не будем забывать, что вне связанных цепью контекста — фактов этих не существует.

А отсюда следует, что словосочетание, само по себе, предметом синтаксиса быть не может. Предметом синтаксиса может быть лишь такое языковое единство, которое закончено уже само в себе, и которое не нуждается в единствах соседних для того, чтобы его можно было уразуметь. Таким единством в языке является то, что де-Соссюром названо „фраза“, или, если хотите, одиозное „предложение“, понимаемое, однако, вовсе не психологически. То обстоятельство, что предложение можно рассматривать и как факт чисто-лингвистический, прекрасно учитывает и сам Петерсон, выдвигающий в качестве спецификаума предложения единство его интонации. И в самом деле — интонация — это, пожалуй, первое, с чем следует иметь дело всякому грамматiku.

Следствие второе: нет никакой принципиальной разницы между синтаксисом и морфологией, раз отдельное слово, также, как и словосочетание выделяются лишь на фоне целого, связанного контекста. Все, что будет установлено нами относительно целого, останется в силе и относительно каждой части этого целого. Отсюда — есть лишь единая наука **грамматика**, которая разве лишь из за технических удобств может подразделяться на различные отделы. Метод морфологии и метод синтаксиса — ничем друг от друга не отли-

чаются, и менее всего убедительны у Петерсона рассуждения, это положение оспаривающие *).

Надо думать, что эти поправки к учению Фортунатова, остающемся, несмотря на все вышеуказанное, прекраснейшим памятником русской лингвистической мысли, будут нашей наукой рано или поздно приняты. Но есть в книге Петерсона одно достоинство, которое несомненно совершенно независимо от общих предпосылок; а именно — методическая, педагогическая ее сторона. С точки зрения педагогической — спор между Петерсоном и Пешковским: из чего следует исходить при обучении синтаксису — из предложения ли, или из словосочетания — безусловно решается в пользу первого. Надо быть слепым, чтобы не видеть, какую великолепную, здоровую прививку против психологизма даст молодым языковедам метод Петерсона, книжка которого должна показать всем, заинтересовавшимся языком, что языковые формы — именно языковые, а не какие-либо иные. Конечно, можно было бы сделать некоторые замечания и относительно самой сводки синтаксических фактов, составляющих особенную часть книги — но этому было бы место лишь на страницах специального издания.

Г. Винокур.

А. А. СМЕРНОВ. Пути и задачи науки о литературе.

(„Литературная Мысль“ 1923 г. № II. Петроград.)

В редакционном примечании к этой работе, статья А. А. Смирнова рекомендуется, как „попытка подвести под вопросы методологические основы более глубокой в философском смысле. Статья А. А. Смирнова и делает такую попытку, приближаясь отчасти, в общей своей концепции, к взглядам Риккерта на методологию исторических наук, отчасти к непрагматическому интуитивизму“. Автор в свою очередь сообщает, что статья эта является частичным и сжатым изложением мыслей, которые должны найти более подробное развитие в подготовляемой автором работе о „методологии истории литературы, основанной на теории поэзии и художественного слова“. Все это побуждает отнести к статье, как к интересной попытке методологии, столь очередной в наше „горячее время“. К сожалению, ожидая эти не оправдываются. Отмечая чрезвычайный эклектизм большинства литературных исследований до нашего времени и необходимость для науки о литературе осознать свою основную задачу и прежде всего предмет науки, автор подвергает критике многочисленные „методы“, которыми до сих пор пользовались. „Многие из старых точек зрения на предмет науки о литературе в настоящее время уже отпали, как превзойденные, и это значительно упрощает дело. Отпали именно все те, при которых литературное явление, как таковое, используется служебным образом. Никто уже не станет сейчас всерьез предлагать в качестве предмета науки о литературе „душу автора“, или же произведение как историко-культурный момент“ (92). Отмечается далее отличие нашей науки от естественных*; в последних предмет нам дан. В науках о духовном творчестве он так сказать, задан, при чем задан нами самими. И совершается это путем приложения к некоторому материалу суждения ценности, которое всегда, в известном смысле, по сравнению с естественно научными суждениями „субъективно“ и этой субъективности никак не избыть“ (93). Лишь суждение ценности определяет литературное явление, как таковое... Суждение это во первых, не формально, а содержательно. Во вторых, оно носит телеологический т. е. означает некоторую задачу, характер которой лишь с постепенными приближениями осуществляется в низших стадиях литературы и завершается лишь в высших ее проявлениях... И потому при раскрытии этой ценности необходимо исхо-

*) С нашей точки зрения — самоочевидно, что такое речение, как напр. „пожар!“ не может подлежать вынесению за рамки синтаксиса только потому, что это одно слово, а не два.

дить из завершенных явлений литературы, каковыми является поэзия. „Отмечая, что удивительным образом русская наука о литературе... совершенно обходила вопрос о взаимном отношении двух понятий „литература и поэзия“, автор подчеркивает что в этом различии и кроется коренной момент нашей проблемы. Раскрытие понятия ценности литературного явления в темологическом смысле возможно лишь на анализе понятия поэзии, которая является завершенным (темологически) видом литературы. Полемизируя с потебнианцами и Г. Паулем в их „неудачных“ попытках определения существа литературного явления, (94—96) автор переходит к раскрытию понятия „поэзии“. „На протяжении всего своего существования человечество выделяло из всей массы своего словесного творчества определенную категорию явлений“, которая доставляла ему особого порядка переживания; оно ее особенно высоко оценило, преемственно оберегало и культивировало. Поэтическая ценность пр-ия распадается на три момента: эстетический, познавательный, этический. Эстетический момент определяется как, „морализация“, и есть нормирование эмоции. Из всей массы „словесности“ выделяется поэзия, как частный случай ее, и именно-наличностью описанного „триединства“, которого словесность, как таковая не знает. Так как два остальных в словесности не встречаются, она „представляет собою особую дисциплину. Это область чистых форм речи“, совершенно отличная, по существу предмета и по приемам изучения, от поэзии, как таковой. Далее автор устанавливает еще третью область, промежуточную, между словесностью и поэзией. „Это—литература“; от словесности ее отличает обязательное наличие познавательного момента, от поэзии отсутствие этического. „Эти три разных области: словесность, литература и поэзия, расположены концентрическими кругами, так что область каждой из них входит в предыдущую, как часть ее“, и требуют разных методологий. Отмечая науку о словесности, ибо она не затрагивает литературы, автор в следующих 2-х главах исследует или ранее намечает методы наук о лит-ре и о поэзии. Методы первой им изложены довольно сходно с построениями прежних методологов (напр. Перетца). В науке же о поэзии дело обстоит иначе. Проблема неделимого содержания в поэзии не допускает никакого ее расчленения. Однако он полемизирует с теми, кто предлагает вовсе отказаться от научного изучения поэзии, считая, что это дело критики. Выход автор видит в том, что изучение поэзии должно ориентировать работу на подготовку почвы для научно-интуитивных характеристик поэтических явлений. Здесь методы подготовки суть устанавливающий—филологический, аккомодирующий—сравнительный и навещающий философский, этический и формально-эстетический. Вопрос о возможности построения истории поэзии автор решает „не колеблясь отрицательно“: каждое произведение целостно в себе, „единой связующей магистральной“. В заключение А. А. Смирнов подчеркивает, что перед нами две разделенных науки с двумя различными методологиями.

Таково содержание этой работы, которой нельзя отказать в своеобразии. Тем не менее, всякая попытка расшифровать схематическое построение автора обречена на неудачу—в статье совершенно нет примеров и пояснений отвлеченных построений автора. Особенно туманной представляется трагичная классификация наук и методов. Странным образом у автора получается в результате разделений три дисциплины: словесность, литература, и поэзия. Поэзия наиболее содержательна и темологична: в ней есть это триединство (опять три момента: эстетический, этический, познавательный). Однако, что же такое напр. этический момент—автор определяет его лишь отрицательно, (он не имеет ничего общего с морализацией), чего конечно недостаточно. В каждом из этих трех моментов есть опять таки три стадии—начальная (буквальная) общая и чисто поэтическая (эзотерическая). Первые две из них можно познать и этическое встретить и в словесности, и первое из них практически всегда даже в нее приходит, но лишь путем внешнего соединения, ибо предмет словесности, как мастерства речи, не содержит в себе внутренней необходимости этих элементов“. Здесь что ни слово, то неясность и неясность умышленная. Почему в мастерстве речи высшей или средней стадии эстетического начала?—Что такое „эта внутренняя необходимость“?

Почему в мастерстве речи—словесности—нет познавательного момента? Почему, наконец, словесность, как мастерство речи, не войдет в наш анализ? Разумеется здесь не только „Риторика или оратория“, как понимает словесность автор, но и композиция стилистических образов (эйдология) и дескриптивы в худож. по-ки; ясно, что ее мы обойти не можем. Далее, чем отличается от словесности литература? Что такое по мнению автора литература? Он не дает никакого пояснения и критерия оценки. В литературе, по его мнению, есть познавательное, чего нет в словесности и нет этического (снова туман: **случайно прантически** он может тоже привходить, но лишь в низшей (!) своей стадии и без органического внутреннего слияния. (!). Чтоже такое литературные произведения? „**Повидимому**, сюда можно отнести, к примеру, если не целиком, то в наибольшей части творчество А. Дюма—отца, Марка Твена, Ж. Верна, Понсона дю Террайля, весьма многое из „дидактической поэзии“, из сатирической, из произведений XVIII века (напр. Вольтера)...включая даже кое что из эпиграмматических и т. п. стихотворений Пушкина... Как видно, здесь дело идет вовсе не о „низком качестве“ этих произведений“ (Понсон дю Террайль стало быть высок)?... „Я нарочито не привожу в пример всей массы бульварных романов, грубой порнографии“ (!!)) Все это, как и то, что „вся литература есть сплошная **тенденция** к поэзии“ слишком неясно. Например, эпиграмма Пушкина на Карамзина „Его истории изящество и простота“? Литература или поэзия? По указанной схеме автора—литература. А между тем есть этический момент, которому быть не полагается. Судя по сомнительным авторам, создавшим „литературу“, весь Тургенев, Достоевский, Чехов, не говоря уже о Пушкине отойдут, повидимому, „в поэзию“. Однако, где же у Понсона дю Террайля познавательный элемент в „высшей его стадии (в низшей бывает и в словесности, хотя“... и т. д.—Повидимому все эти разграничения не выдерживают критики фактов. Напр. темологична по Смирнову лишь поэзия, но почему же не темологичен тот же Понсон дю Террайль или Дюма. Какой хотя бы и субъективный критерий у автора для определения темологичности. Красота? Художественность? Нет: по его схеме и в поэзии есть явно принадлежащие к ней бесчисленные слабые любительские стихи“ (100) Значит, нет для определения граней этой триады ни объективных (классификации по существенному признаку) ни субъективных („художественно“, „красиво“, „нравится“) критериев. Зачем же тогда эти три науки, три момента, три стадии? „Не может не броситься в глаза сходство описанного „триединства“ поэзии с пресловутой триадой курсов поэтики доброго старого времени: Истина, Добро и Красота. И без сомнения, это должно его компрометировать в глазах тех, кто стремится оторваться от всего живого опыта прошлого, как от пережитков младенчества. Автор встает на защиту этого живого опыта; мы ничего против этого не имеем. Находим только, что эта „основанная на опыте“ классификация, положенная в основу его методологии, явно неудовлетворительна и совершенно неоправданно вводит три методологии туда, где исследователи и с одной никак не могли совладать. Методология этой триады разработана, пожалуй, только во второй ее части—„литературной“, но здесь автор не вносит ничего нового. Методы науки о „словесности“ совсем не затронуты и, разумеется, „то неправильно. Что же касается третьей важнейшей (поскольку именно туда все литературные величины автором отведены) дисциплины, науки о „поэзии“, то здесь спутанность воззрений автора видна особенно сильно. Он протестует против членения произведения поэзии на составляющие его „моменты“. И на литературно-поэтические категории стиля, композиции; „Это на 103 стр. а на стр. 105 он признает, что „такое членение для научно-интуитивных и художественных (!!)) характеристик поэтических явлений—“допустимо. На стр. же 106 мы с удивлением узнаем, что эта научно-интуитивная характеристика будет не „наука“, а „критика“, „но не та поистине импрессионистская дилетантская критика, которая увлекает в первое мгновение своим внешним блеском, а в следующее, при более вдумчивом рассмотрении, оказывается фантомом. лживым и бесквудным (ибо не научным) а такая, для которой научное изучение определенно ориентировало все свои усилия“. Дело,

разумеется, не в названии—ведь не только же импрессионистская критика существовала,—вопрос ставится принципиально или наука о „поэзии“, (как поэзию понимает Смирнов) есть, или ее нет. Если наука есть, то необходимо членение произведения и его бояться не нужно; без анализа немислим будущий синтез. Но в этом случае неизвестно, зачем автору понадобились два наводящих метода, философский и эпический (стр. 107) „Эти методы, заявляет А. А. Смирнов, не имеют ничего общего со старинными приемами... Внимание должно быть направлено не на „высказывания“ поэтов, а на внутреннее звучание“, их голос в произведении. Говорить подробно об этих методах трудно потому, что они совершенно еще не разработаны, в должном направлении. Дело, стало быть, дошло до „внутреннего звучания“ голоса автора; это на 107 стр.; поучительно вспомнить, что на 92 стр. автор считал, что „душу автора“ в качестве объекта изучения никто уже не станет сейчас в серьез предлагать“. Повидимому, здесь или противоречие, или шутка автора. В обоих случаях это не говорит в пользу его методологии. Во втором случае, если науки нет, то мы возвращаемся к прочному давнишнему полсжению о различии литературы и критики. Критикой в этом случае будет изучение „внутреннего звучания“ авторских голосов, где оно будет вполне у места. Это различие было проведено уже Перетцом (лекции 1914 года) и автор в данном случае опять таки нового не предлагает. Мы не можем не отнестись скептически к заключительному предложению автора разделить науку о лит-ре на две части—ведь „эволюционной истории поэзии автор себе не мыслит, а какая может быть история поэтических произведений вне их эволюции и в произвольном вырывании больших писателей от малых? Критика, которой пытаются наклеить научный ярлычек, должна быть оставлена в покое и история литературы должна быть единой, причем изучение „средних“ произведений методологически является в наше время наиболее ученым. Разрешив эту задачу, мы тем самым разрешим и те вопросы о науке о „поэзии“, которые мучают автора.

Резюмируем: 1) классификационная триада; положенная автором в основу своей статьи, не выдерживает критики ни с логической, ни с психологической точки зрения: в довершение всего она вызывает черезчур плохие воспоминания.

2) методология «словесности»—не разработана вовсе, «литературы»—неясна, «поэзии»—неверна, ибо основана на смешении критических методов с научными. Поэтому попытку создать научную методологию приходилось считать неудачной. Тем не менее, у статьи есть определенные достоинства. Она дает обильный материал для...преодоления и для игры ума. В конце концов и схоластика в философии играла в этом смысле громадную роль.

Александр Цейтлин.

„Начала“ № 2. Журнал истории литературы и истории общественности. 1922, Петербург.

2-ой номер „Начал“ электичен еще более, чем первый. Статьи, содержащиеся в нем, не объединены каким бы то ни было планом. Ряд некрологических статей памяти Овсяннико-Куликовского и Короленко, (в 1-ом номере поминани Блока и Достоевского) сопровождаются статьей В. М. Истрина „Начало русского летописания“. Статья Гревса о Тургеневе и Г. Блока о Фете совмещаются в журнале „по истории литературы и общественности“ со статьей о „германской науке о театре“.

Чрезвычайно интересно знать, какими соображениями руководилась редакция, помещая статью Гревса „Образы Италии в творчестве Тургенева“. В смешанном стиле школьных сочинений и импрессионистской критики Гревс подробно пересказывает „итальянские“ рассказы Тургенева, обильно снабжая эту многословную передачу восклицательными знаками. По отношению к Тургеневу он не позволяет себе ни критики, ни анализа, он благо-

говет перед Иваном Сергеевичем. „Не хочу приводить из печальной статьи Айхенвальда о Тургеневе какойнибудь выписки, сердце дрожит от горечи“. „Истинно любящие его, настоящие верные (!) не посетуют, что придется прочесть лишний раз знакомые чудесные отрывки, освещенные с новой стороны. Тем же, кто забыл нашего автора это вручит (!) известное удобство“. Излюбленные эпитеты Гревса-чудесный, прекрасный, безукоризненный... „Рассказ „Три встречи“ прелестен (76) „Зрительный букет Венеции, ее природный и художественный аромат и душевное настроение переданы здесь бесподобно“ (84) Это замечательно верно и хорошо сказано“ (86) „Вешние Воды“—прекрасная реминисценция о виденных, узанных и понятых людях, сынах Италии“ (98) „Переполюющая душу красота неудержимо тянет к измене ему, поднимающая сердце любовь (!) велит поделиться своим счастьем с другими“. Кому нужны эти сладкие, как патока речи?. „Умным давно известно, а для глупых неинтересно. Кому нужно, напр. сообщать, что „в юном Эмилии растет один из будущих членов стаи славных, освободивших Италию. Он и в отроческие годы горит любовью к искусству и жаждою подвига; а когда вырос он отдался борьбе за независимость“ и т. д. Кто этого не знал до Ив. Гревса.

Статья Э. Л. Радлова „Диккенс в русской критике“ интересна, но поверхностна. Фактического материала мало и дается он робко. Ранее всего, как нам кажется, был переведен „Оливер Твист“. Цитируются интересные отзывы о Диккенсе Белинского, А. Григорьева, Чернышевского, Л. Толстого. Но переходя к вопросу о влияниях, автор теряет почву и становится то чересчур смел, то, наоборот, чересчур робок в своих сопоставлениях. „Возможно, что „Очерки бурсы“ Помяловского задуманы под влиянием Йоркширских школ в „Николае Никльби“, как будто у Помяловского не было своего, из жизни почерпнутого, замысла! Далее автор сравнивает „Мертвые Души“ с Пиквиком! Между тем хронологические даты целиком отвергают это сближение. Гоголь ведь не мог читать „Пиквика“ ни в оригинале, ни в переводе. Если Чичиков не похож на „Пиквика“, то Осип и Самуэль Веллер представляют *mutatis mutandis* много общего“. Какой это осип? Уж не спутал ли Радлов „Мертвые Души“ с „Ревизором“! У Достоевского влияние Диккенса автор видит лишь в „Униженных и Оскорбленных“. А дети докаторжного периода „Маленький герой“ и Нечка Незванова (ср. „Совр.“ 1849, 14), а манера сказа в „Белых ночах“, определено идущая от „Сверчка на печи“, который также был переведен в 1844 г. Кстати, почему автор не сообщает, когда впервые был переведен Диккенс на русский язык.

Центральной статьей сборника является статья Эйхенбаума „Некрасов“. Она насквозь пронизана новым пониманием Некрасова, ставит массу вопросов для дальнейшей разработки. „Некрасов—тема, ставшая в наше время принципиально важной. Под „нашим временем“ я разумею в данном случае революцию не политическую, а научную—борьбу за создание новой системы понятий и методов для историко-литературного анализа. Автор убедительно опровергает традиционное мнение о „слабой форме“ Некрасова. „Да, Некрасов не красив. Но некрасивого и неизящного в искусстве и литературе много. Комическое, гротескное, пародийное всегда некрасиво. И в то же время именно в этих видах, ярче подчеркивается форма, как система определенных художественных приемов. „Некрасов принадлежал к числу поэтов, художественный метод которых подчеркнут, показан. Это было необходимо при той исключительной позиции, которую он занял в истории русской поэзии. Некрасов был явлением исторически-неизбежным и необходимым. Некрасов как и Беранже увидел.... что история требует другого. Надо было искать новых приемов, новых методов и в области стиха, и в области жанра. Надо было создавать новый поэтический язык и новые поэтические формы, потому что искусство живо восприимчиво, а Тебальды и Вероники (баллада „Ворон“) уже не ощущались. Эйхенбаум убедительно доказывает, что водевильно-фельетонной манерой Некрасов отталкивался от традиционной поэзии. „Фельетоном сменяется период подражания высоким образцам—народные стихотворения являются позже. И это совсем не из-за вынужденности: будь Некрасов в молодости обеспеченнее он все равно писал бы

в этот период стихотворные фельетоны и водевили, только, может быть, в меньшем количестве. Фельетон—одна из органических форм его поэзии, снижающей высокие и поднимающей жанры бульварной прессы (164) „Некрасов был не одинок. В его творчестве продолжается традиция „витийственной“ поэзии. Державин, Тютчев, Шевырев, Хомяков. На этом пути характерно увлечение Некрасова Тютчевым, пародирование Пушкина (167) Его жанр—что то среднее между одой и фельетоном.... (отдельные моменты: соединения поэтических штампов с прозаизмами, диссонансы, (173) которыми неизменно пользуется всякая сатира (168) в периоды пародирования и снижения. Элегии прекращаются... Развиваются „бестолковые“ поэмы, фельетоны, повести, проповеди и т. д.). В области стиховой интонации Эйхенбаум отмечает „болливую скороговорку... повествовательный сказ, балагурный тон, тон гневный и проповеднический, шансонетку или напев уличного романса (точно под шарманку), народное причитание в голос“, и, наконец, широкую песню в собственном смысле этого слова. Все эти виды находят синтез в поэме „Кому на Руси жить хорошо“—действительно грандиозном достижении Некрасова, написанном уже безо всякой оглядки на старые формы (190). Здесь проза и поэзия сочетались в новое единство и образовали новую форму“.

Историко литературные материалы, занимающие 70 страниц, не представляют почти ничего интересного, кроме, пожалуй, писем Гончарова. Рукописные варианты „Подростка“ слишком „сыры“. Далее помещены „Воспоминания известного артиста русской оперы, затем выдающегося профессора пения И. П. Прянишникова“. В какой мере: воспоминания эти относятся к истории литературы, редакция нам не поясняет.

В общем, номер неинтересный—и только статья Эйхенбаума в нем—„достижение“.

Александр Цейтлин.

А. А. ПОТЕБНЯ. Полное собрание сочинений т. I. Мысль и язык.

Издание полного собрания сочинений Потебни в наше время, когда так остро стоит проблема научной поэтики, кажется нам совершенно уместным.

В области поэтики Потебня был одним из оригинальнейших мыслителей, но принципы поэтики Потебни до сих пор остаются известны только немногим.

При жизни у него был ограниченный кружок университетских слушателей. Написанное им по вопросам поэтики сводится к ряду несистематизированных черновых заметок и набросков. Ученики Потебни в „Сборниках по теории и психологии творчества“ пытались популяризовать его теорию, но попытку их нельзя признать удачной, — она лишена всякой оригинальности и обаяние личности Потебни заслоняет в ней его мысли. Самый известный из „потебнианцев“ Д. Н. Овсяннико-Куликовский в своих историко-литературных работах едва ли не идет вразрез с принципами поэтики Потебни. Нечего говорить, что ревнители „героической истории литературы“ игнорировали Потебню абсолютно.

Только в последние два - три года имя Потебни выплыло из забвения и о нем толкуют вкривь и вкось, имея отдаленное представление о его теории с чужих слов, зная его урывками или не зная совсем. При этом позицию Потебни определили так: т. н. „формальная школа“ с самого начала резко отмежевалась от него, олицетворив в его лице все изжитое наукой о литературе, а противники „формалистов“ воздвигают Потебню, как оплот против них и „кадят мертвецу, чтобы живых задеть кадиллом“.

Однако Потебня достоин лучшей участи, и серьезно разобраться в принципах его поэтики является насущной необходимостью наших дней.

Потебня был лингвист. Наука о языке искони вмещает в себе два течения—одно, рассматривающее язык как нечто готовое, внеположное психи-

ческим состояниям прозвездение; другое рассматривающее язык в его связи с языковым психическим процессом. Потебня принадлежал к этому последнему направлению; и подойдя с точки зрения языкового процесса к поэзии он первый и безусловно выяснил языковой характер поэзии. В сущности это все, что Потебня оставил законченным. Он не писал историко-литературных работ, не дал образца практического применения своих принципов; отдельные заметки касающиеся истории литературы может быть идут вразрез с его принципами, но заслуга Потебни, произведшего громадный сдвиг в сознании исследователя явлений поэзии, от этого не умаляется.

Характер метода литературного исследования уже заключается в утверждении тождества поэзии и языка. Наука о языке, на протяжении своего развития, выработала объективный метод исследования и вопрос о научной поэтике есть вопрос о применении этого метода к поэзии, а не внесении интуитивных, оценочно-эстетических или наивно-социологических моментов в научное исследование.

Именно так понимал Потебня метод науки о литературе и ему принадлежат слова: „История литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она также ненаучна, как физиология без химии“.

Знакомство с подлинным Потебней послужит к рассеянию легендарных истолковываний его поэтики.

С. Д.

Р. ЯКОБСОН и П. БОГАТЫРЕВ. „Славянская филология в России за годы войны и революции“.

(„Опояз“. Берлин. Стр. 62.)

Двум московским филологам—языковеду Якобсону и фольклористу Богатыреву—очутившимся за границей, припла в голову не плохая идея: показать западным ученым, что сделано русскими филологами за годы войны и революции. Научная связь между Россией и Западом прервалась в 1914 г., и только в самое последнее время кольцо этой долголетней и тяжелой интеллектуальной блокады начинает размыкаться. В этих условиях обзор Якобсона и Богатырева не может, конечно, не оказаться полезным тем из западных филологов, работа которых связана с судьями и достижениями русской филологической науки. Обзор этот дает им ориентировку, помогает разобраться в научных событиях в России за эти годы, не говоря уже о фактических сведениях, которые они найдут в обзоре в изобилии.

Авторы обзора указывают, что многое записано ими по памяти, „без документов в руках“. И, тем не менее, обзор показывает, что протекшие годы для русской филологии даром не прошли: сделано больше, чем можно было, пожалуй, ожидать. В этом смысле обзор может явиться полезным и для непосредственного участника научной работы последних лет, которому не лишне будет оглянуться назад, и подсчитать приобретенное.

То обстоятельство, что авторы обзора сравнительно давно уже находятся вне России, не могло не оставить следа на их работе. Многое в предлагаемой брошюре нуждается в чисто фактических дополнениях и исправлениях. В частности, во многом изменилась жизнь Московского Лингвистического Кружка, который так часто и так сочувственно упоминают авторы (сами активные работники Кружка в прошлом), и „направление“ которого существенно отклонилось от пути, некогда предначертанного ему славным содружеством молодых питомцев московской лингвистической школы и питерских исследователей поэтического языка (ныне — опоязовцев). Отчужденность от нашей русской действительности, от нашего научного быта, чувствуется и в ряде других страниц обзора: было бы хорошо, если бы авторы получили хотя бы временную возможность снова вблизи посмотреть на тех, о ком они пишут и кому посвящают свои книги.

Г. Винокур.

КВАЛИФИЦИРОВАННОЕ РУКОБЛУДСТВО.

(Проф. Сиповский „Поэзия народа“. Пролетарская и крестьянская лирика наших дней. К—во „Сеятель“ П. 1923 г.).

Трудно выяснить сразу—чего больше в этой неряшливой, как борода старого циника, и претенциозной брошюре: жалобного ли повизгиванья перед „новым хозяином“, желания подольститься к нему или двусмысленного и преднамеренного подхикивания над этим хозяином, подмигивания и подхваливания его недостаткам, стремления недостатки эти вывернуть наизнанку, признать за достоинства, спутать, сбить, чтобы потом отойти в сторону и подхикивать расслабленным старческим смешком.

Если бы предложить конкурс на сборник пошлейших сентенций и трафаретнейших определений на тему о лирике сегодняшнего дня — брошюра проф. (!) Сиповского безоговорочно была бы премирована. Такого собрания идиотизмов—не мог бы предложить целый трест элстных графоманов, если бы таковой задумал объединить свои усилия в данной теме. Начать хоть бы с определений, которыми предупредительно обставляет пр. Сиповский многострадальную „поэзию народа“. Она, видите ли,—„дыхание самой природы“. „Она расцвела как цветок“. „В ней туманная мысль (!) и смутное (!?) чувство человека-зверя (!?)“. „Она—голос природы“. Такими „научными“ определениями начинает проф. Сиповский свое исследование. Уже само это начало зловеще предостерегает читателя от потока столь же „высоко-научных“ экскурсий профессора, в области художественной дрожи в голосе, перешедшей всю цветистость языка вербицко-брезховской утонченности. Иногда эта цветистость доходит до такого захлебывающегося самим собой упоения, что у бедного профессора язык подворачивается и начинает писать что-то уже совершенно не членораздельное. Тогда из сжатого наигранным восторгом горла начинают вылетать какие-то—„неразлиянные вожделения“, которыми, по словам автора, „живет соборная массовая, борющаяся и взыскающаяся душа человека“ (стр. 6).

Безраздельная цельность этого наигранного пафоса прорывается иногда фразеологией, подвернувшейся некстати под язык старинки и нет-нет да и выглянут из за наспех выкрашенной маски шамкающие отвислые губы члена „ученого комитета“ времен Кассо. Тогда из под маски вылетает знакомое-презнакомое шамканье: „Крещение Руси и Эпоха Петра—моменты (!?), когда особенно резко ощущаются потрясения в самых основах народной жизни“ (стр. 8). „История жестоко подстегнула русскую жизнь“ (об усилении пролетариата). „Пролетарская поэзия—воплощение тех идей, что привезены были к нам вместе с заморскими машинами“. „Она не имеет корней в прошлом“ (стр. 10) „Мережковский этот совершенный пророк провидец“ (стр. 24). Эти и другие полупризнания—полуопределения проф. Сиповского не в тон поскрипывают в восторженном ворковании новоявленного апологета пролетарской лирики. Каковы его похвалы ей, мы увидим позже. Сейчас же попробуем проследить причины той жгучей ненависти, с которой Сиповский обрушивается на интеллигентскую поэзию, принявшую революцию. На ней Сиповский сосредотачивает все брызги своих бешеной слюной обрызганных губ. За исключением Мережковского и Гиппиус, расправляется он с символистами самым свирепым образом. Особенно радостно—похотливо пинает профессорским ботинком могилу Блока. Издательский, совершенно неприличный даже в отношении врага, уже не могущего ответить тон, наглое ржание над революционной поэмой „Двенадцать“, отдает каким то специфическим ароматом профессионального осквернителя могил. Стоит привести этот подлый и омерзительный голос натуры, чтобы показать как следует квалифицировать эту „профессорскую“ деятельность. Вот какого трепака откalyвает Сиповский по поводу сильнейшей поэмы увидевшего революцию Блока.

„Пошел Александр Блок, отравленный тоской на Невский проспект, с затанной надеждой найти нечаянную радость в лице какойнибудь прекрасной дамы, незнакомки... и наткнулся на двенадцать красноармейцев... Вот тебе и „нечаянная радость“! Вот тебе и прогулка по Невскому!“..

И т. д. и т. д., с теми же улычками, с тем же ухарством пустившейся во все тяжкие профессорской темпераментности, валяет Сиповский по Блоку и по всем символистам, предупредительно поддерживая под локоток Зинаиду Гиппиус, которая по его уверению „предчувствует истину грядущего дня“ (26). За что же так не жалуется почтенный профессор принявших революцию из интеллигентов. А вот именно за это и не жалуется:

„Интеллигенты поторопились предложить свои услуги революции“ пишет он на стр. 27. „Все представители новых направлений оказались певцами в стане революции... Но... „разве эти фигляры слова, ловкие стилизаторы, имажинисты, футуристы, акмеисты могут творить жизнь“.—спрашивает у самого себя гр. Сиповский. И накладывает за „торопливость“ всем сестрам по серьгам, прикрываясь броней своего собственного „признания“ пролетарской и крестьянской поэзии.

Расправившись с не рав очевидно отдавливавшими профессорские мозоли „интеллигентами“, Сиповский елейно возводит подслеповатые глазки к „поэзии народа“. Но и тут, думается нам, стошнит от профессорской похвалы. Сиповского, видите ли, вопрос о художественности пролетарской поэзии „не очень занимает“, по его собственному признанию. Не занимает его и то „насколько оригинальны идеи, вдохновляющие этих (народных) поэтов“. Ему важен факт, что они „широкой волной влились в историю нашей поэзии и что их не выкинешь“. Их то конечно не выкинешь в этом, мы вполне согласны с „профессором“, но что они—подобно Сиповскому—профессоров должны выкидывать в два счета—об этом следует упомянуть. Ибо чем, как не издевательской, отдача тщательно подобранные Сиповским цитаты о „Вступающем в мир Великом Хама“, о „харчах, которые должна готовить цивилизация“ для этого „хама“, и весь этот ассортимент наиболее неудачных строк и строф, в злую насмешку подобранных Сиповским, „не по художественности и не по глубине идеи“, а по недвусмысленному рассчету автора—одновременно и создать широкий тираж книге и показать наиболее убийственные для пролетарской поэзии ее недочеты и промахи. Чтобы потом отойти, потирая профессорские ладони, в сторону и с издевательским смешком развести руками перед „коллегой“.—Что же, батенька: из истории не выкинешь. Влились широкой волной. Но ведь с точки зрения количества только и говорили о них“.

Что же касается создания тиража своим убогим „руководством“ — на этом профессор „Сиповский, как нам помнится“ съел собаку“ еще при Кассо. Если ему не изменит память, быть может он вспомнит, нашумевшую в свое время, историю с проведением через „Ученый Комитет“ своей собственной макулатуры, появившейся на другой день на рынке. Времена теперь, конечно, другие, но старый способ оказался достаточно испытанным. И вот уже рецензент „Известий“ рекомендует книжку и злостную льстивость за подлинное „научное исследование“. Помимо вышеуказанных „профессорских“ рулад, брошюрка страдает и рядом фактических искажений и неточностей. Некоторые поэты (напр. Спасский) отнесены Сиповским к „пролетарским“, Казин—назван юмористом: по Сиповскому выходит что он „далек от всяких социальных надежд и верований“. Герасимов — „индивидуалист“, он выдумывает образы и нередко они оказываются явно сочиненными (?), а потому (?!) холодными и фальшивыми“ (стр. 101). В пролетарские же поэты попал и Бразнев—типичный интеллигент, эпигон символизма. Кроме этих фактических искажений все почти характеристики Сиповского построены по определенному шаблону. Наговорив с три короба трафаретной чепухи про характеризуемого поэта, вроде того, что „это фанатик, одержимый святым безумием, маньяк покоренный одной величественной и прекрасной идеей“, — „профессор“ цитирует первые попавшиеся строки, приплетая к ним собственную околесицу. Кой где пытается щипануть, кой где кусануть. Но все одобряет елеем, помянув о тираже. Вся книга написана, как сказано в предисловии, „исключительно благодаря помощи Я. И. Гребенщикова, предоставившего ему свою библиотеку, и посвящена памяти матери Сиповского. Стыдно, „профессор“! Хоть бы покойницу пошадил!

Н. ЧУЖАК. „Через головы критиков“.

(Чита 1922 г., 26 стр.).

Книга, как видно по заглавию полемиическая, но, как видно по тому же заглавию, ее значение выходит за пределы личной полемики.

Тов. Чужак еще несколько лет тому назад поднял на Дальнем Востоке знамя революционной пролетарской культуры и, в частности, искусства. С неутомимостью, достойной подражания, стал он направлять марксистское оружие в ту область, которая по сей день почти не затронута теоретической мыслью пролетариата. Революционный экономически и политически класс, и в своей массе, и в лице своих передовых организаторских групп, продолжает оставаться в путях буржуазных культурных традиций. Мало того: реакционных традиций (мещанский быт, „классики“, романтика лун и соловьев и т. д.). И когда на сцену выступил футуризм и его крыло производственники,—лучшие элементы Р.К.П. объявили ему священную войну.

Противоположную и одинокую позицию занял тов. Чужак. Констатируя отсутствие в партии ясной классовой культурной программы, он начал борьбу во имя действительного выковывания своего, пролетарского, классового искусства,—это раз,—и „во имя действительной поддержки,—но отнюдь не оплевывания и капральского разгона,—всякого вообще искусства, к нам близкого теми или иными сторонами, — причем поддержки тех именно сторон этого искусства, которые нам нужны и близки,—этого пока нужного нам своего искусства еще нет, и с неба вообще оно нам сразу не свалится“ (стр. 68).

Речь шла о футуризме, как о „частности“.

Против неслыханного еретизма были мобилизованы наличные силы, и разгрому их, а также уяснению спорных проблем посвящена книжка.

Ее выводы сводятся к следующим основным положениям.

„Пассивность восприятия, оторванность воспринимающего от процесса“ творения (производство)—вот главное зло старого искусства (стр. 93).

„Момент преодоления материи—не есть удел только художника. Масса радостно и волюно вдвигается в процесс творения“ (стр. 94) — и дальше: „Ритмика искусства—ритм труда—это едино“.

„Искусство, как единый радостный процесс ритмически организованного производства товарно-ценностей в свете будущего,—вот та программная тенденция, которая должна преследоваться каждым коммунистом. Всесмерное способствование выявлению этой тенденции, начиная от действительной перестройки человеческого общества и кончая действительной поддержкой всякого наличного течения в искусстве, упражняющего волю к преодолению и стремящегося уже к ритмически—организованной перековке тех, кто культурно и эстетически тянет рабочего назад:

„Какое право вы имете упрекать поэта (футуриста Маяковского. Б. А.) за то, что он в 1910-м или 1914-м году не дал (допустим) „ритма революции“, а дал только „грохот“ рассыпающейся старой храмины“ (цитаты из статей против чужаковской позиции. Б. А.),—той самой храмины, которую в 1922-м году на пролетарские деньги и в пролетарском журнале, откровенно реставрируете вы...

— Вы, явные психологические реставраторы (речь идет о похвалах и подражании Ахматовой, Блоку и т. п.)—кто дал вам право судить поэта, уже в 1914-м году предвосхитившего душу пролетарской революции, отдавшего затем революцию все свои лучшие песни и нервы... (стр. 26).

Борьба с повальным бескультурьем, с поповским регрессом, с „мурлом мещанина“, вылезающим „из-за спины Р.С.Ф.С.Р.“,—борьба за революцию быта—вот что делает книжку Чужака единственной ценнейшей работой русского марксизма и коммунизма.

Б. Арватов.

КРАСНОАРМЕЙСКАЯ ПОЭЗИЯ. Под редакцией Геннадия Коренева.

(Из — во «Московский Рабочий» М. 1923 г., стр. 127—IV).

В предисловии к этому сборнику стихов красноармейцев, редактор его Г. Коренев отмечает якобы имеющуюся на лицо примитивность формы, а иногда и безграмотность творчества участвующих в сборнике авторов. Последняя, очевидно, подверглась исправлению со стороны редакции, а относительно простоты, мы должны сказать, что к сожалению ее в сборнике очень мало. Нельзя называть простотой формы трафарет, по которому написаны стихотворения некоторых из участников, подгонявших свои мысли под воспоминание читанных ими когда то стихов. Большинство же участников не только явно знакомо со стихосложением, но и натерло на нем мозоли. Это мы и считаем главным недостатком сборника, собранного очевидно именно по признаку „грамотности“ и знакомства с версификацией. А между тем, здесь оговоренная составителем простота и непосредственность были бы единственной целью оправдывающей издание. Какая же простота например у В. Свирельца, пишущаго „Славу III Интернационалу“ в форме газеллы. Для этого нужно с Кузьминым и Вяч. Ивановым быть знакомым, по крайней мере. Или Х. Фейман, перекладывающий тему о красном солдате на северянинский мотив. Или Пипик и А. Ю. — пишущие свободным стихом. Конечно,—это все грамотные люди, читающие и любящие стихи, но отражение ими красноармейского творчества,—задача неблагоприятная. Это—явные интеллигенты, представленные процентно в красноармейской массе ничтожно и не характерно для нее. Гораздо ценнее и свежее именно та непосредственность, которой овеяны безхитростные строки Н. Волосевича и Дикого. Настоящим поэтом нам кажется С. Гуля. Отмечаем также частушки А. Макарова. В общем неясна цель сборника: издан ли он для библиотеки красноармейцев,—тогда в нем недостаточно выделено обрисованы и идеологические и бытовые интересы красноармейских масс; если же сборник показательный, что мы и имеем в виду, то очевидна неполнота его со стороны задания: подбора и демонстрирования именно тех, хотя-бы „безграмотных“, но непосредственных и живых творческих опытов, которыми так богат всякий массовый, коллективный быт. Тем не менее, как первый опыт, сборник заслуживает внимания, и самая тенденция издания таких сборников, может дать исключительно интересные результаты. Книжка издана тщательно и опрятно.

Н. Асеев.

НАРЛ ВИТФОГЕЛЬ. I. Красные солдаты. II. Беглец пер. с немецкого. Гиз. ПТР. 1923, стр. 87.

ВИТФОГЕЛЬ и ЭЙНШТЕН—два наиболее близких нам имени современной германской литературы. Правда, они целиком еще во власти импрессионистических приемов, их натуралистическая тенденция не свободна от сантимента и тяжеловесности, но ею они все же прокладывают себе правильный путь, отбиваясь от мистического тумана и путаницы приемов, обволакивающих экспрессионистов. Оба упомянутые автора не боятся современности, наоборот они жадно прислушиваются к ней, искренне пытаются уловить ее пульс и применительно к этому, как наиболее чуткие работники слова, выбирают приемы агитационно-проповеднического характера.

О К. Эйнштене нам уже приходилось упоминать в связи с непоправившимися „Современному Западу“ именно этими приемами его драмы. Теперь перед нами такого же типа вещь К. Витфогеля. „Красные солдаты“—политическая трагедия, посвященная автором товарищу Ленину. В ней романтика авантюристического типа удачно применена к развитию действия в совре-

менности. Не беда, что романтизм некоторых эпизодов явно не правдоподобен. Пьеса читается с большим интересом, она сценична, выразительна, а героический пафос ее заполняющий, подлинно захватывающ по умелому развитию действия.

„Красные солдаты“—это коммунисты в Германии, соединенные стальной дисциплиной, развертывающие свою работу, как заведенную пружину, выполняющие свои боевые задания, как природный неизменный закон. Им на пути становится таинственное общество объединенных капиталистов, решивших покончить с Россией, как цитаделью коммунизма и выбирающих для главного руководства своими планами—некоего монаха. Последний — аскет, фанатик и изувер, ненавидящий „болезнь мира“.

„Одна воспаленная рана разбедает омертвевшее тело мира“,—говорит он; эта рана: человек, страдание, сознание, жалоба. И одно только лечение существует для этой раны: истребить носителей страдания. Мировое страдание рождает мировое недовольство. Для меня церковь — только средство, она—крест, на котором я распну человека. Капитализм только гвоздь, вбитый в алчущую жизни мировую плоть“.

Нетрудно угадать в этой „реальной философии“ черты фашистского ритуала, с крестом и национальным флагом, атрибутами таинственных заседаний их верховного совета. Этой силе противопоставляет Витфогель партию, знающую о предпринятых шагах и постановляющую покончить с их гнездом. Поручение это выпадает на долю коммуниста—интеллигента Андрея Варфтена, который должен проникнуть в тщательно охраняемое убежище монаха, где сосредоточено золото и планы, необходимые для нападения на Россию.

Интрига основана на том, что монах оказывается братом жены Варфтена, вышедшей из буржуазной семьи. Из любви к мужу и веры в правоту его идеи она выдает адрес тайника, где укрыт ее брат, но затем когда узнает о грозящей брату опасности, спешит спасти обоих любимых ею людей. Центр действия—в „непроницаемом для звука огня и снарядов железобетонном тайнике“ монаха, где сходятся две силы — монах и коммунист, чтобы уничтожить друг друга. На мрачный монолог связанного монаха Варфтен ставит резкий диагноз: это рассуждение ума, пораженного наследственным сифилисом. Он пытается доказать монаху всю зависимость его изуверческой убежденности от органической пораженности его мозга. Но монах хитрее, чем можно судить по его суровой внешней простоте. Он прикидывается убежденным с помощью жены Варфтена, явившейся спасти его, уверяет последнего в изменении своих взглядов и добивается условного освобождения.

Но конечно это остается уловкой. Мстительный и вероломный фанатик,—он утраивает свою злобу, как только опасность минует его. Нападение на комитет партии, месть и погоня — вот его ответ. Гибнет жена Варфтена—слабая женщина, попавшая между двух взаимно искаривающих себя сил. Но воля коммунизма—воля мира—и монах и его сообщники погибают под обезумевшие возгласы:

„Светопредставление! Конец мира! Вся наша работа была напрасна! В Германии вспыхнула величайшая революция!“

Пьеса сделана сильно, пестро, по плакатному ярко. И если есть в ней привкус идеологической вульгаризации, то это целиком покрывается заданием: интересностью сюжета и замысла. Это есть первая драма, написанная в столь давно ожидаемой манере пресловутого „красного пиккертона“. И нам, кажется, что она войдет в репертуар с прочно бесспорным успехом именно этой своей особенностью.

Перевод Я. Н. Горлина сделан добросовестно. Язык сжат, динамичен и выразителен. Петербургским Госиздатом издана книга во-время. Ее следует рекомендовать в убогий репертуар наших провинциальных театров, повторив и расширив скромный тираж издания (7.000 экз.).

Вторая вещьца, помещенная в книге—„БЕГЛЕЦ“ трагедия в семи телефонных разговорах уже известна читателям по № 1 „ЛЕФА“.

Н. Асеев.

Г. КРЫЖИЦСКИЙ. Философский балаган. Театр наоборот. Изд. „Третья страна“.

„Искусство-нелепость“, „театр — безумие“, „актер — жрец и пророк“ — казалось бы, этих утверждений достаточно, чтобы сдать книжку в архив архаизмов под рубрикой „реакционная идеология эстетизма“. Однако, это не так. Начав с констатирования фактов: „сейчас театра нет“, „сейчас актера нет“, автор выдвигает требование: существующий театр „перевернуть вверх дном“. Средство — „обалаганить“ театр, создать театр современности, театр „новой электрической культуры и американской свертехники“ на основе высокой квалификации актеров, развития акробатизма и эксцентризма.

Исходя из диаметрально противоположной концепции театра, как одного из орудий социальной организации на научных основах, мы тем не менее в отношении путей к созданию нового театра приходим к выводам, близким к заключению Крыжицкого. Безусловно: театру нужно вернуть театральность (как средство достижения наибольшей выразительности); из театра нужно изгнать литературщину и „переживания“; театр несет свое откровение (по нашему: организационное действие театра выражается) не в словах, а в фактах; нужна высокая актерская техника, „акробатизм тела и духа“, „все математически рассчитать и измерить“. Именно этими положениями уже задолго до появления книжки Крыжицкого руководятся работники левого театра — марксисты.

Книжка Крыжицкого (в которой необходимо отметить динамичность и удачную образность слога) — не только выражение протеста против существующего положения, полезное лишь как еще одно орудие, таранящее бастионы академизма. Революционное значение имеют и многие из тех ее страниц, на которых автор намечает пути к строительству нового театра. Несмотря на свой анархо-идеалистический подход к вопросу о задачах и значении театра, Крыжицкий (пусть бессознательно) — об, еktivно работает на коммунистический театр. Читатель, который сумеет и в данной области применить марксистский анализ, сможет извлечь из этой книжки много ценных и вполне своевременных замечаний.

А. Февральский.

КНИГИ ЛЕФОВ:

Б. АРВАТОВ. Искусство и классы (М. Госиздат. 1923 г.).

В книге дан марксистский анализ буржуазного искусства (промышленного и станкового) и буржуазной эстетики — 3 статьи, 4-ая статья конспективно излагает позицию пролетариата по отношению к современным художественным течениям.

ФАКТЫ

СТРАДАЮЩИЕ БЕССИЛИЕМ.

Был на двух выставках: 1) П. Кузнецова с Е. Бебутовой 2) сезаннят в Вхутемасе. При этом выяснил, что, назад к.... — не только лозунг; но реальнейший факт. Говорить о первой выставке почти не приходится. Кузнецов показал все старое, которое имелось у него в запасе: рафинированную стилизацию под „восток“ без претензий на живопись, даже станковую: сюжетики с мистикой и ни грана работы над краской, изобретательства — сплошные перелеты реакционного шаблона. О Бебутовой сказать можно одно: нельзя выставлять, не умея даже владеть кистью: просто дамски — ученические, сезанновские и прочие зады. В выставочной рекламе объявляется, что выставка поедет за границу. Это единственная смелость, допущенная авторами.

Зато на второй выставке каждая картина — потрясающая, необычная в наши дни смелость. По крайней мере еще ни разу ни пришлось видеть, чтобы так открыто, на глазах у всех художники революционной страны подымали знамя реакции.

О безнадежных импрессионистских и пост-импрессионистских, скверно-офранцузенных картинках Грабаря, Куприна, Осьмеркина, Фалька, Федорова упоминать не стоит, — они по-просту плохого качества.

Когда то сдвигавший формы, пробовавший хоть немного выдумать Лентулов, с честностью достойной удивления, стал работать под... Жуковского: добросовестные дворники с пленером, колоколенки прямые, деревца — одним словом, хороший материал для обвинения в плагиате со стороны „Союза русских художников“.

Кончаловский, раньше висевший где-то между порченным Сезанном и порченным Пикассо, теперь бросил эти „метания юности“ и твердо повернул назад: так спокойнее. Выставил натюр-морты, портреты, пейзажи, в хорошей эдакой прабабушкиной манере, — немного фактуры, чуть-чуть обьему, — не дай бог, чтобы не подумали, будто сам выдумал.

Еще определеннее Машков, занявшийся не больше, не меньше, как *trotm d'ocil'ями* XVII-го столетия плюс имитация старых картин и фарфоровых статуэток: настоящий „плакат“: „Голосуйте за кончину искусства“.

Когдатошние футуристы, Древиц и Удальцова, производят впечатление людей, изо всех сил старающихся что-то выдумать, — в этом их отличие от всех других. Однако, выдумали они — увы! — пуантилизм... вдобавок порядочно испачканный чем-то очень серым.

По поводу выставки вспомнил разговор с Осьмеркиным, который с удовольствием говорил о всей своей компании: — „О, знаете, мы вечно в движении, мы идем, — подождите, скоро дойдем..... до голландцев“.

Счастливым путь, господи!

Вышел на улицу и только тогда снова узнал, что все это — в 1923 г.;

Б. Арватов.

СУХАРНАЯ СТОЛИЦА

„Сухарями сохнут столицы“.

Велемир Хлебников „Зангези“.

1.

В мае 1923 года в помещ. Музея Художественной Культуры художник Татлин сделал попытку реализации драматической поэмы Хлебникова „Зангези“.

„Задача тем особенно трудная, что „Зангези“ не пьеса, а поэма и что ее нужно было инсценировать т.-е. изобрести или точнее, найти в ней действие“ (Н. Пунин. Жизнь Искусства № 20).

Да если Татлина мы можем назвать „Хлебниковым от живописи“ то здесь ему предстояло преобразиться в „Хлебникова от театра“ или вернее „Хлебникова от движения“.

Этого не случилось. Спектакль был мертв. Точнее спектакля не было. Афиша гласила: **действуют люди, вещи, прожектора**. Бездействовало все. Уныло бродил прожектор по умному „контр-рельефу“ Татлина, не оживляли малярно выполненные дощечки с Хлебниковской заумью, спускавшиеся по тросу, глухо падало и отскакивало порой гениальное слово от ничего не понявшей и отупевшей от 3-х часового сидения, публики. Бездействовало все, ибо не действовали обещанные „люди“.

Оказывается:.. Татлиным было сделано все, чтобы облегчить понимание этой постановки: намеренно играли не артисты, а учащая молодежь (студенты горняки, университета и Академии Художеств) для того, чтобы не отводить внимания слушателей от самой постановки, не затеняли ее смысл антерской техникой, (курсив мой С. Ю.) в постановку были введены объяснители—лекторы; наконец сам Татлин живописными работами своей мастерской провел простую и умную параллель (курсив мой С. Ю.) речевому материалу поэму. И все это оказалось недостаточным. Не поняли самого главного, того, что казалось, даже не может вызвать недоумений, что должно быть само собой очевидным“. (Курсив мой, С. Ю.).

Так констатирует „сам“ Пунин в статье о „Зангези“ (Жизнь Искусства № 20). И это понятно. „Не поняли“ не публика, а сами устроители. Последние фразы цитаты могут быть целиком отнесены на их счет. Не поняли что „горняки-студенты“ не заменят никак актеров, даже самых плохих, не поняли, что не нужна театру „умная параллель“ расталантивейшего конструктора, не поняли что „Зангези“ не простая драматургическая коляска, в которую достаточно лишь запретить хотя-бы захудалую театральную кобылу, чтобы двинуться с места.

Надо было изобрести совершенно новый мотор.

Ведь Хлебниковская поэма лишь прекрасный бензин для театральной машины.

Но мы можем простить эти ошибки Татлину, хотя-бы за то, что он рискнул устроить этот вечер „памяти Хлебникова“.

Простой вечер для людей, оценивших и полюбивших этот странный гений, вечер, где была прочтена его поэма. Прочтена, может, скучно по скверному методу „басни в лицах“—быть может лучше было-бы каждому из присутствовавших прочесть ее дома и полюбив, положить книгу по близости, или запрятать на полку в комплект „футуристов“.

Итак вечер без претензий?

Не тут-то было. С претензиями огромными, всплывшими через неделю после „постановки“ (да позволено нам будет после вышеизложенного взять этот термин под подозрение и поставить в кавычки) в статье Пунина, из которой я уже цитировал выше.

Оказывается: „в Татлине живет подлинный живой дух театра“ и далее: **Силой интуиции** (о пресловутой интуиция! неужели-же лавры Кузьмино-Юркунского „эмоционализма“ этого скверного провинциального сколка

с немецкого экспрессионизма не дают спать и Пунину?) живущей в самых недрах сознания Татлина и обязаны мы тому, что не Актеатры, не бесчисленные прозябающие студии и фексы, а небольшой зал Мятлевского дома оказался наполненным подлинным духом театра, древним как само искусство (?!!) духом--и не стареющим, что бы ни делали александринцы и что бы ни говорили эксцентрики".

Пунин думает что: „причиной непонимания (спектакля) является странный, победоносно—живущий сейчас в искусстве рационализм (курсив мой С. Ю.) Никто не хочет чувствовать (воплъ об эмоции — мы кажется не ошиблись? С. Ю.) все анализируют, какой то сплошной „формальный метод"—наш современник".

И кончается эта поистине примечательная статья совсем ударно „вот почему (???) постановка Зангези есть событие; быть-же ему понятным мешают те-же александринцы и фексы: день их—сегодняшний день; время Татлина—Хлебникова где-то еще впереди".

Огромный знак вопроса надлежит поставить нам здесь и откинув все наши личные симпатии к вышеназванным мастерам решительно отмежеваться от подобных прогнозов нового театра. Неужели-же нам надо здесь на страницах ЛЕФ'а в 1923 году доказывать кому?.. Пунину и всем леф'овцам воистину сухой, иссохнувшей столицы истины о материалах театра, об актере, зрителе и т. д. истины известные любому ученику тех прозябающих студий о которых с таким превращением повествует неловкий теоретик.

В какой же еще сверх-гигантский рупор надо прокричать о вреде экспериментальной „камернизации" под каким-бы соусом она не преподносилась!

II.

Pittura.

В Мадриде во время боя быков, когда торерро вместо то чтобы покончить с рассвирепевшим быком мастерским ударом шпаги между рогов, предпочитает долго увиливать и щеголять ухватками оперного премьеры, негодующая толпа орет свой клич презрения торреадору — саботажнику одно слово:

pitturral

что значит — живопись.

3 года тому назад я находился под влиянием зловещей формулы О. М. Брика: „Сапожник шьет сапоги, что делает художник; творит. Неясно и подозрительно“.

Каждый раз, когда я садился делать какойнибудь рисунок, я вспоминал, что делаю что-то „неясное и подозрительное" и точно уличенный в каком-то ужасном преступлении, немедленно бросал начатую работу.

3 года тому назад я не знал „быть или не быть" искусству.

3 года тому назад я решительно не знал как удовлетворить требования наступающей реальности с камерными законами станковой живописи.

Теперь я окреп. Я знаю, мост есть. Он крепок.

Уже слышны шаги первых вступающих на него.

В Петрограде в залах Академии Художеств открылась „Выставка художников всех направлений за 5 лет“.

Это не их шаги гулко раздаются по новому мосту.

Прекрасную формулировку производственного искусства вы найдете на страницах ЛЕФ'а.

Требования современной живописи — Пауль Вестгейм. Париж. 10 июня 1922 года.

„Ясное мышление, сознательность, логическая определенность, деловитость—вот требования выставляемые всюду и неумолимо. Живопись это значит создать картинный организм такой безусловной последовательности,

такой концентрированной энергии, такой ясной структуры, как у инженера конструирующего мотор. Все остальное, все опьяненное и инстинктивное (запомните Пунин! С. Ю.) а также все что является „метафизической спекуляцией“ отвергается с прямо-таки агрессивной решительностью“.

Стоп! Запомним терминологию: „метафизическая спекуляция= неясное и подозрительное“ по Брику.

Между выставкой петроградских художников за 5 лет и только что названными терминами можем поставить знак равенства.

Полнейшая растерянность. Единственно хороший холст на всей выставке — у „Уповиса“ абсолютно чистый, белый, хороший грунт. На нем можно еще чтонибудь сделать.

Не стоит писать „отчет“. Но не будем голословны. Цитаты из выставленных на выставке деклараций:

Филонов.

„Я художник мирового расцвета—следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим, за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под—и—сверх сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию.

Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме—короче жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях и т. д.

Матюшин.

„Зорвед“ знаменует собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого. „Зорвед“ впервые вводит наблюдение и опыт далее закрытого заднего плана и т. д.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками „Зорведа“, ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга и проч. и проч.

Малевич.

1) „Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, бесгранично, бесчисленно, а бесчисленность и бесграничность равны нулю.

2) Если творения мира—пути бога, а пути его неисповедимы, то он и путь равны нулю и т. д.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познала нуль и т. д.

Сеанс пора кончать. Дальнейших цитат словесный целуллойд моей фильмы не выдержит. Наш приговор — одно слово: **pittura**.

Сергей Ютневич.

ЛЕФ В КАЗАНИ.

Медленно, но с несомненно растущим успехом, левое искусство отвоевывает право на существование и в Казани.

Среди казанских художников, например, левые уклоны намечались уже давно. Лучшие из представленных на конкурсе художников в сентябре месяце 1923 года работ принадлежали художникам левого направления — Чеботареву и Платуновой. Выступление самих художников на конкурсе с публичной защитой своих принципов и открытая по этому поводу дискуссия сильно способствовали пробуждению в широкой публике живого и напряженного интереса к новым течениям. Зимой 22—23 года профессором Сотониным был прочитан ряд лекций о новом искусстве, о беспредметной живописи, о фактурных достижениях кубистов, о композиционном построении картины, о шумовом оркестре, о новой поэзии.

10 июня в Художественно-Техническом Институте Анатолием Фоминым была прочтена новая лекция о футуристах: „Большевики поэзии“. Лекция сопровождалась чтением старых и новых произведений футуристов — поэтов, из которых многие были встречены многочисленной аудиторией восторженно (Марш Левых, отрывки из 150.000.000, сатиры Маяковского, Жонглер Каменского).

В начале Фомин остановился на причинах, обусловивших появление футуризма: изменившийся уклад жизни (индустрия, классовая борьба); изменившаяся впечатлительность горожанина и вызванная ею необходимость применения в искусстве новых способов художественного воздействия: и, наконец, появление нового потребителя — народных масс, выступивших за последнее столетие на арену истории и заявивших свои требования не только в политике и экономике, но и в области культуры, в частности, в искусстве.

Отметив на ряде примеров огромные технические достижения футуристов — исключительное мастерство в обработке слова, обогащение поэтического языка новыми для поэзии „непоэтическими“ словами, звукоподражанием и словотворчеством (Хлебников, Крученых, Каменский), создание новых ритмов, нового синтаксиса и т. д., — Фомин остановился на характеристике основных устремлений и приемов русского футуризма.

Здесь он проследил, как революционность формы привела футуристов к революционности в жизни, к борьбе с „жирными“ меццанами, к революции, которая ими предугадана еще за несколько лет до ее прихода.

Перейдя к работам футуристов за революционное время, лектор отметил трезвое отношение их к революции, отсутствие в их подходе пошловато-слащавой идеализации, от которой до сих пор еще не свободно большинство так называемых пролетарских и революционных поэтов. По мнению Фомина футуристы оказались единственными, кто — пойдя с революцией сразу, безоговорочно и до конца — сумели с непревзойденной силой выразить всю мощь, размах и пафос революции, впервые заговорив о ней подлинным языком революции. Познакомив дальше аудиторию с последним, производственным этапом развития футуризма, Фомин закончил лекцию утверждением, что если Французская революция дала миру огненно-вдохновенную марсельезу, то русская революция создала свой гимн не меньшей силы и яркости, — гимн, исполненный потрясающей мощности, насыщенный непреодолимой волей к победе — это „Марш левых“ Маяковского. Лекция, тянувшаяся с небольшим перерывом — около четырех часов была покрыта долгими горячими аплодисментами аудитории.

„ЛЕФ“ в Иваново-Вознесенске.

5 человек. Сила в качестве — равняем по этому лозунгу. Забродили местные силы — пролеткультовцы плюс отдельные т.т. рабочие-работники клубов в декабре — январе. В феврале — приезд Арватова и мой сплотил в кулак. Сидя с тех пор в Иванове я помогал скрепиться.

Двинуты лозунги:

„Прошлое изучать, рвать в новое“.

„Методический тренаж и поиски новых форм для отражения сегодня и порыва в завтра“.

Прорабатывая свежие еще вопросы „ЛЕФ-а в себе, группа начала выходить и в массы.

Ориентация на массовые работы—демонстрация, празднество, полит-агит, рабочий театр.

Скомпанованные драм. группой клуба Большой Иваново - Вознесенской мануфактуры агит „Рур“ и Пролеткультом в плане экспериментальных работ агит-буффонады „Рур“ и „Фашизм“ имели успех в постановках, задержали внимание на „ЛЕФЕ“.

„Непорзач“ в Пасхальной компании и №№ в концертах подчеркнули. Интерес к „ЛЕФУ“ возрос.

Губполитпросвет предложил сделать доклад для работников профсоюзов, клубных и пр. . . . В ближайшие дни доклад будет дан и положит начало ряду дискуссионных вечеров.

Живая струя в мешанский быт. Мещанин зафыркал, наседает, думает принять. Отгрызаемся, тренируемся к решительным матчам.

Искра упала, ветер современности слишком свеж, чтобы не раздуть. Молодежь, орлята революции — Р.К.С.М. — всасываются в работу. Машина устанавливается, цементируется фундамент — дать топлива, смазать и — гуди колеса!

Гамза.

МОСКОВСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

Изо-мастерские готовят к осени выставку своих работ; экспонатами явятся: знамена, плакаты, марки, значки, агит - иллюстрации, обложки, образцы полиграфического производства, (набор, монтаж, резьба, цинкография), театральные конструкции, декорационные вещи (план организации Красной площади к 6-ой годовщине, уже принятый и утвержденный), строительные проекты (киоски, эстрады и пр.).

В настоящее время ряд студийцев перешел в полиграфическое производство (работа в типографиях). В студии под руководством тов. Тарабукина проходит методика экскурсионного дела и инструктирования для соответствующей деятельности в районных студиях (летом).

Осенью предполагено ввести в состав [предметов техническое, геометрическое и проекционное черчение, математику, строительное искусство, сопоставление материалов, физику.

В мастерской производятся опыты коллективно-лабораторного изобретательства и конструирования. Идет также изучение рисунка (руководитель тов. Пальмов).

Завязываются связи с левыми мастерскими губернских Пролеткультов; к „ЛЕФУ“ примыкают: Екатеринослав, Петроград, Харьков, Тверь, Иваново-Вознесенск.

ЕКАТЕРИНОСЛАВСКИЙ ПРОЛЕТКУЛЬТ.

С прошлого года Изо-мастерские перестроены на производственный лад (руководит т. Розова-Александрова). Ежедневно половина студийцев работает на заводах, изучая процессы производства. Делаются эксперименты по обработке металлов, их окраске и т. п. Открыта мастерская изобретений, давшая уже кое-какие результаты (усовершенствование токарного станка). Лабораторная работа ведется по принципу т. н. художественных дисциплин (объем, поверхность и т. д.). Кроме того, изготавливаются конструктивные знамена и плакаты. Число студийцев—60.

Под влиянием Пролеткульта на рабфаке Горного Института введено преподавание конструктивной обработки материалов, как обязательный предмет

Ф О Р М И С.

Современная наука о пространственных искусствах (живопись, графика, скульптура, архитектура, материальные конструкции, художественная промышленность до сих пор строится на метафизическом психологизме. Основными особенностями этой науки являются:

1) Историко-методологический индивидуализм (изучаются художники, а не приемы).

2) Эмоционально-критический субъективизм (исходит из восприятия художественных произведений, а не из процессов их материального оформления).

3) Нормативно-оценочный эстетизм (превращает науку в систему фетишизированных норм и канонов „красоты“, вместо того, чтобы встать на позицию эволюционной относительности).

4) Пассеизм и кабинетная отвлеченность методов (центром внимания делают художественное прошлое и рассматривают науку, как совокупность самоценных истин, а не как организующее орудие живой практики).

5) Специализация (факты искусства изучаются самоовлеюще, а не в органической связи со всеми другими фактами).

Наступило время от псевдо-научного импрессионизма и от общих рассуждений „по поводу“ (т. н. критика), перейти к точному объективному анализу формы, материала и способов производства художественных вещей. В целях исследовательской систематизации и объединения работников нового направления образовалось „Общество формально-производственного изучения пространственных искусств „Формис“.

Всем теоретикам, интересующимся задачами Формиса и принимающим его точку зрения, Формис предлагает обращаться за справками к т. т. Арватову и Тарабукину (Пролеткульт), Воздвиженка 16. тел. 57-40.



О г л а в л е н и е.

I. Программа.

Леф. К бою	3
Брик. Сосновскому	4
Терентьев и Недоля. Открытые письма.	5
Б. Арватов. Так полемизировать некультурно	6
Н. Асеев. Другой конец палки	12
Голкор. Критическая оглобля.	13
Н. Горлов. Леф преодолевающий слово и слова преодолевающие Леф.	17
Володин. Перепутанные строки	22
Н. Чужак. Плюсы и минусы	28
Коллектив. Полемсесь.	34
Письма в редакции газет.	40

II. Практика.

Реклама (снимок)	40—а
Стихи В. Хлебникова, С. Третьякова, Н. Асеева и П. Незнамова.	41
Варст. Работа конструктор. молодежи	53
Соболев и Галактионов. Модели кровати.	54
П. Незнамов. Золотошитье и галуны	57
Молодняк Лефа.	69
С. Эйзенштейн. Монтаж аттракционов.	70
„Мудрец“ в Пролеткульте. (Снимки).	72

III. Теория.

Б. Арватов. Маркс о худож. реставрации.	76
Б. Кушнер. Организаторы производства.	97
Г. Винокур. Поэтика. Лингвистика. Социология	104
А. Цейтлин. Марксисты и „формальн. метод“.	114
Б. Кушнер. Изоповесть.	131
Дзига Вертов. Киноки. Переворот.	135
С. Третьяков. Искусники из Кузницы.	144
М. Левидов. От 10 до 4 и от 4—10.	148
С. Третьяков. Трибуна Лефа.	154

IV. Книга.	165
--------------------	-----

V. Факты.	180
-------------------	-----

„ЛЕФ“

ЖУРНАЛ

левого фронта искусств

Отв. редактор: **В. В. МАЯКОВСКИЙ.**

Ред. коллегия: Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брин, Б. А. Кушнер, 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.

ЖУРНАЛ ЛЕФ.

Краткое содержание № 1.

Программа. 3 декларации ЛЕФА Н. Чужак „Под знаком жизнестроения“.

Практика. Стихи Н. Асеева, В. Каменского, А. Крученых, Б. Пастернака, С. Третьякова, В. Хлебникова. Снимки с работ Родченко и Лавинского. В. В. Маяковский „Про это“—поэма. О. Брик „Не попутчица—расск. Виттфогель „Беглец“ (с нем.). Теория. Статьи С. Третьякова, Г. Винокур, О. Брик, Б. Арватова и М. Левидова. Книга. Факты.

Краткое содержание № 2.

Программа. Первомайское воззвание. (К Интернационалу искусств)—на трех языках. „1-ое Мая“—стихи Н. Асеева, В. Каменского, А. Крученых, П. Незнамова, В. Маяковского, Б. Пастернак, И. Терентьева, С. Третьякова,

Практика. С. Льюис, Глава из ром. „Биббит“, Малькольм Каули, „Лейндекеровский портрет“, Н. Асеев „Борьба с крысами“. В. Хлебников-Ладомир. Снимки с работ Родченко, Лавинского, Степанова и Жоржа Гросс.

Молодняк ЛЕФА.

Теория. Б. Арватов „Речетворчество“, Г. Винокур „Революционная фразеология“, С. Третьяков „Леф и Нэп“, Н. Чужак „Футуризм и задачи дня“, О. Брик „О производственном искусстве“, М. Левидов „О футуризме необходимая статья“. В. Блюм „Из неизвест. счетов“. В. Силлов „Рассея или РСФСР“. Книга. Факты.

И з д а н и я Л Е Ф А:

Продаются:

В. В. Маяковский „Про это“,—поэма; О. М. Брик, „Не попутчица“—расск.

Печатаются и подготовлены к печати: С. Третьяков „Итого“ — стихи, Н. Чужак „К диалектике искусства“, Б. Арватов „О Маяковском“ Сборник „Теория прозы“ и др.

ГОСИ

ТОРГОВЫЙ

МОСКВА, Ильинка, Богоявленский пер., 4.—

НОВЫЕ

СТИХИ и ПОЭМЫ

- Брюсов В. Кругозор. Ц. 1 р. 40 к.
Асеев Н. Совет ветров. Ц. 40 к.
Ильчнов С. Гость чудесный. Ц. 30 к.
Верхарн Э. Поэмы (1883 — 1916). Ц. 45 к.
Пушкин А. С. Избранные поэмы. Вып. I и II. Ц. 40 к.
Некрасов Н. А. Избранные стихотворения для детей. Ц. 80 к.
Цветаева М. Версты. Стихи. Ц. 80 к.

РОМАНЫ, ПОВЕСТИ, РАССКАЗЫ, СКАЗКИ и НОВЕЛЛЫ

- Менсен. Колесо. Ц. 75 к.
Гамсун К. Под осенними звездами. Ц. 35 к.
Гамсун К. Пав. Из записок лейтенанта Глава. Ц. 40 к.
Синклер У. Король — уголь. Ц. 75 к.
Бенуа П. Дорога гигантов. Ц. 75 к.
Аннунцио Г. Ноктюрн. Ц. 80 к.
Генри О. Короли и капуста. Перев. К. Чуковского.
Лемонье М. Завод. Перев. Горлина.
Гонкур. Элиза. Ц. 35 к.
Доде А. Тартарен из Тараскона. Ц. 30 к.
Сказки финские, эстонские и латышские, пер. Круковской.
Шницлер. Жена мудреца. Маленькие новеллы. Ц. 25 к.
Русские народные сказки для детей. Под ред. Шарова. Ц. 50 к.
Мейер Ф. Новеллы. Ц. 1 р. 30 к.
Андерсен. Принцесса на горошине. Ц. 75 к.
Р. Хаггард. Священный цветок. Ц. 1 р.

ПРИКЛЮЧЕНИЯ и ПУТЕШЕСТВИЯ

- Л. К. Козлов. Монголия и Амдо Мертвый город Хара-Хото. Роскошное издание. Ц. 15 р.

РОЗНИЧНЫЕ МАГА

МОСКВА.

1. Советская пл., под гостин. б. «Дрезден». Тел. 1-23-94.
2. Моховая ул., под гостин. б. «Националь». Тел. 1-31-50.
3. Ул. Герцена (В. Никитская), 13, зд. Консерватории. Тел. 2-64-95.
4. Никольская ул. д. 3. Тел. 49-51.
5. Серпуховская пл., 1/4. Тел. 2-84-82.
6. Кузнецкий мост, 12. Тел. 1-01-35.

ЗДАТ

СЕКТОР

—ПЕТРОГРАД, Проспект 25-го Октября (Невский), 28.

КНИГИ

ВОСПОМИНАНИЯ

Ольминский. Три года в одиночной тюрьме. Ц. 50 к.

Записки Германского Кронпринца. С предисл. В. Кряжина. Ц. 70 к.

Скиталец. Воспоминания. Ц. 30 к.

Моризо. У Ленина и Троцкого. Ц. 60 к.

Шейдеман. Крушение Германской Империи. С предисл. Павловича. Ц. 75 к

Бисмарк. Вильгельм II. Воспоминания и мысли. Ц. 75 к.

Шницлер А. Казанова в Спа. Комедия в стихах. Ц. 75 к.

ТЕАТР

Волькенштейн. В. Театр. Трагедии. Ц. 1 р. 60 к.

Ненсе. Мыза Дангард. Драма. Ц. 25 к.

Гоцци. Сказки для театра. Ц. 1 р. 50 к.

Синг Д. Герой. Ц. 70 к.

Луначарский А. В. Драматические произведения в 2-х том. Т. I. Ц. 2 р. 50 к.

Толлер. Человек — масса. Ц. 10 к.

Мартинз. Ночь. Драма. Перев. С. Городецкого, пред. Л. Троцкого. Ц. 30 к.

ЖУРНАЛЫ

«Красная Новь» № 3 — Ц. 1 р.

«Печать и революция» № 3 — Ц. 1 р.

«Бюллетень Книжки» № 4.

«Пролетарская революция» № 3 — Ц. 1 р.

«Бюллетень Торгсектора Госиздата» — Ц. 10 к.

ЗИНЫ ТОРГСЕКТОРА:

ПЕТРОГРАД.

1. Проспект 25-го Октября (Невский), 28.
2. Ул. Володарского (Литейный пр.), 21.
3. Проспект 25-го Октября (Невский), 13.
4. Проспект 25-го Октября (Невский), 68.

ЖУРНАЛ

„КРЫСОДАВ“ от смеха

приснет

и

к р ы с

нет ! ! ! !

ПРОДАЕТСЯ везде и всюду.

ОТВ. РЕДАКТОР: Недоля-Гончаренко.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Ашмарин, Гай и Земенков.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОТРУДНИКИ: Н. Асеев, В. Ашмарин, Безымянский, О. Брик, Вер-Неф, М. Гай, А. Гончаренко, Долин, М. Ильин, В. Киришон, А. Крученных, В. Маяковский, В. Мейерхольд, Наврозов, Л. Недоля, А. Саммут, С. Сюнерберг, Терентьев, С. Третьяков, М. Тэ, Уралец, Чужак, Шалавин и друг.

ХУДОЖНИКИ: Б. Ефимов, Кирилл Зданевич, Б. Земенков, Левин, Маклецов, Моор, Оревуариус и др.

№ 1 в ы ш е л.

Ответственный редактор:

Недоля-Гончаренко.

ИЗДАТЕЛЬСТВО

ЛЕСФ