

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКВА

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1927 год

НА ЖУРНАЛ

НОВЫЙ ЛЕФ НОВЫЙ

ЖУРНАЛ ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВ

ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО

Под редакцией **В. В. МАЯКОВСКОГО**

При участии: **Н. Н. Асеева, О. М. Брика, Д. А. Вертова, В. Л. Жемчужного, С. О. Кирсанова, Б. А. Кушнера, А. М. Лавинского, П. П. Незнамова, Б. Л. Пастернака, В. С. Перцова, А. М. Родченко, В. Ф. Степановой, С. М. Третьякова, Н. М. Чужака, В. Б. Шкловского, С. М. Эйзенштейна и др.**

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год—**6 р.**, на 6 мес.—**3 р. 30 к.**, на 3 мес.—**1 р. 75 к.**

Цена отдельного номера—**60 коп.**

Для годовых подписчиков допускается рассрочка.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главной конторой подписных и периодических изданий Госиздата: **Москва, Воздвиженка, 10, телефон 5-88-91; Ленинград, Проспект 25 Октября, 28, телефон 5-48-05**, в книжных магазинах, киосках, провинциальных отделениях и филиалах Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех почтово-телеграфных конторах, а также во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати.

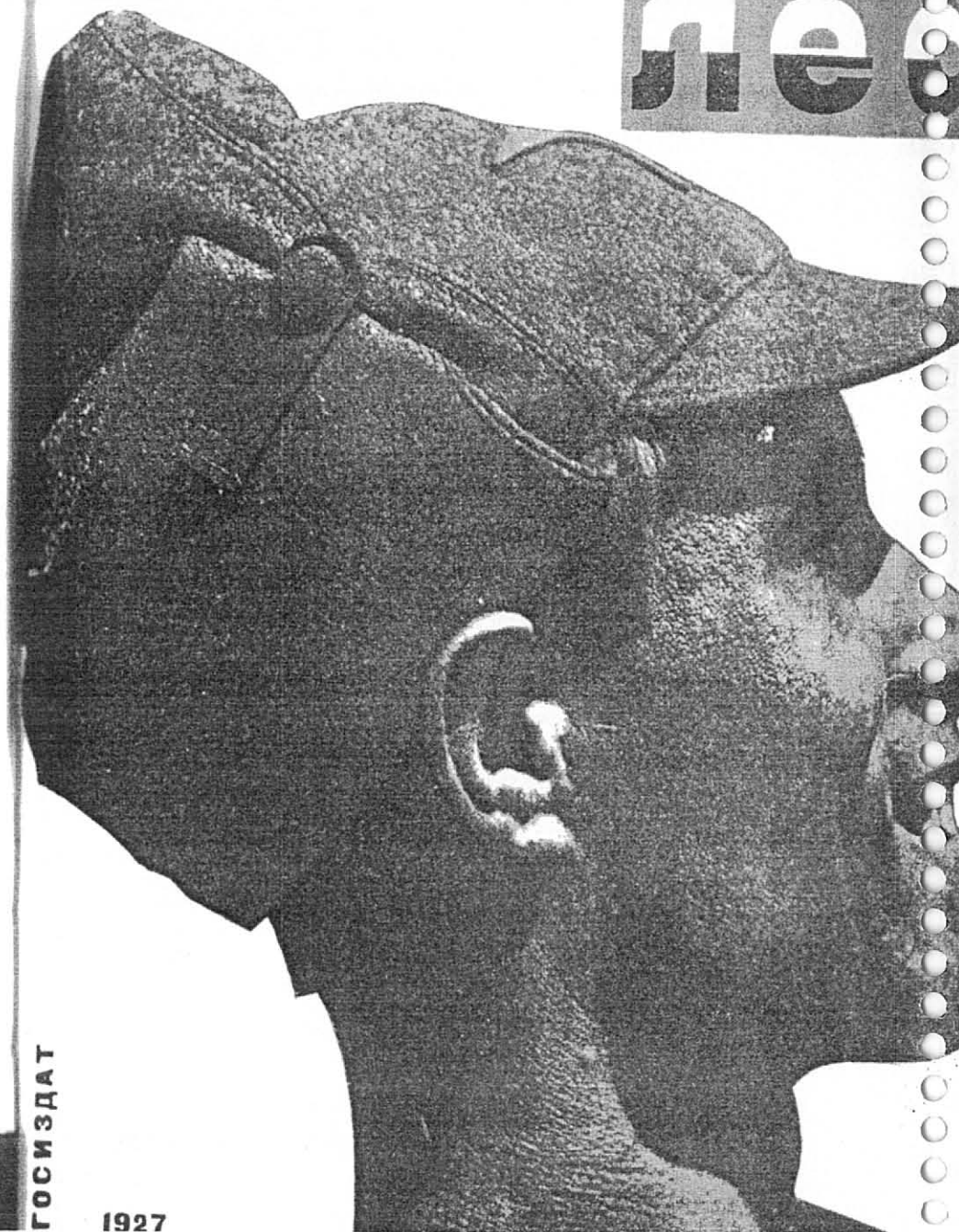
Л Ф

НОВЫЙ

ЛЕФ

ГОСИЗДАТ

1927



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА—ЛЕНИНГРАД

АЛЬБОМ
ЛЕНИНА

СТО ФОТОГРАФИЧЕСКИХ СНИМКОВ
СОСТАВИЛ В. В. ГОЛЬЦЕВ

Альбом передает самые разнообразные моменты жизни В. И. Ленина от его детских лет до последних дней, смерть и похороны. Мы видим Ильича на различных заседаниях, на съездах советов и партии, на площадях произносящим речи, среди рабочих и крестьян. Текст предисловия и перечень всех снимков, вошедших в альбом, переведен на французский язык. Из ста фотографических снимков, вошедших в альбом, 76 исполнены автотипией, 24 — по способу глубокой печати (мещо-тинто), отпечатаны на отдельных листах прекрасной слоновой бумаги и снабжены пелюрами (папирсной бумагой).

Ограниченная часть тиража будет выпущена в роскошном коленкоровом переплете с золотым тиснением.

Альбом утвержден комиссией ЦНК СССР по увековечению памяти В. И. Ленина

ЦЕНА АЛЬБОМА 6 РУБЛЕЙ

ЗАКАЗЫ НАПРАВЛЯТЬ:

в Торговый Сектор Госиздата РСФСР (Москва, Биржевая пл.)
и во все отделения и магазины.

МОСКВА, 9, ГОСИЗДАТ „КНИГА ПОЧТОЙ“ высылает альбом немедленно по получении заказа почтовыми посылками или бандеролью наложенным платежом. При высылке вперед всей стоимости заказа пересылка бесплатна.

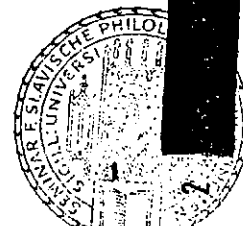
ИСПОЛНЕНИЕ ЗАКАЗОВ БЫСТРОЕ И АККУРАТНОЕ

Из поэмы

„ОКТЯБРЬ“

Вл. Маяковский

Политика —
проста,
как воды глоток.
Понимают
ощерившие
сытую пасть,
что если
в Россиях
увязнет коготок, —
всей
буржуазной птичке
пропасть.
Из „Сюртэ генераль“
из „Интеллидженс Сервис“,
„Дефензивы“
и „Сигуранцы“
выходит
разная
сволочь и стерва,
шьет шинели
цвета серого,
бомбы
кладет в ранцы.
Набились в трюмы,
палубы обсели,
на деньги
вербовочного агентства
в Новороссийск
плывут из Марселя,
из Дувра
плывут к Архангельску.
С песней,
с виски, —
сыты по-свински.
Киями
вскопаны
воды холодные.
Смотрят перископами
лодки подводные.
Плывут крейсера,
снаряды соря.



00 008 06 001

И
миноносцы
с минами носятся.
А
поверх
всех
с пушками
чудовищной длинноты
сверх
дредноутов.
Разными
газами
воняя гадко,
лучи
пропеллерами выдрав,
с авиоматки
на авиоматку
пе-
ре-
пархивают гидро.
Послал
капитал
капитанов ученых, —
горло нащупали
и стискивают.
Ткнешься
в Белое,
ткнешься
в Черное,
в Каспийское
и в Балтийское,
куда
корабль
ни тычется —
конец
катаниям.
Стоит
морей владычица,
бульдожья
Британия.
Со всех концов
блокады кольцо,
и пушки
смотрят в лицо.
Посреди
винтовок
и орудий голосища

Москва
островком,
и мы на островке.
Мы —
голодные,
мы —
нищие,
с Лениным в башке
и с наганом в руке.

Записная книжка Лефа

Говорят: „надоели снимки Родченко — все сверху вниз да снизу вверх“.

А вот из „середины в середину“ — так лет сто снимают; нужно же не только чтоб я, но и большинство снимало снизу вверх и сверху вниз.

А я буду „сбоку на бок“.

Смотря на горы своей живописи прошлых лет, я иногда думаю, куда это девать?

Жечь жалко, работал десять лет. Вот пустое дело, — прямо, как церковное здание.

Ни черта с ней не сделаешь!

На даче в Пушкино хожу и смотрю природу; тут кустик, там дерево, здесь овраг, крапива...

Все случайно и неорганизовано, и фотографию не с чего снять, неинтересно.

Вот еще сосны ничего, длинные, голые, почти телеграфные столбы.

Да муравьи живут вроде людей... И думается, вспоминая здания Москвы, — тоже навороченные, разные, — что еще много нужно работать.

Трайнин на просмотре фильма „Журналистка“ говорил: „Родченко очень реален. Вот Уткин у нас с фантазией“. Вот и ставят они „быт с фантазией“.

Интересно заниматься экспериментальной фотографией... Но сколько в фото эстетики, — прямо сказать 90%.

Вот почему одновременно занимаюсь радио, — для дисциплины.

В радио искусства не больше 10%.

Перевести все, что от искусства, на выдумку и на тренировку, видеть новое даже в обыкновенном и привычном.

А то у нас в новом норовят увидеть старое. Трудно найти и увидеть в самом обыкновенном необыкновенное.

А в этом вся сила.

Толчешься у предмета, здания или у человека и думаешь, а как его снять — так, так или так?.. Все старо...

Так нас приучили, воспитывая тысячелетия на разных картинах видеть все по правилам бабушкиной композиции.

А нужно революционизировать людей видеть со всех точек и при всяком освещении.

Хорошо ехать в экспедицию на север или в Африку, снимать новых людей, вещи и природу.

И вот они снимают глазами заплывшими Коро и Рембрантами, музейными глазами, глазами всей истории живописи.

Тоннами вливают в кино живопись и театр.

Тоннами вливают в радио оперу и драму.

Никакой Африки... а вот здесь, у себя дома, сумей найти совершенно новое.

А уж если вы поехали в Китай, то не привозите нам коробок „Чаеуправления“.

„Советское Фото“ пригласило меня сотрудничать в каждом номере.

Я пришел и спросил: „Это вы наверно книгу Моголи Наги увидели?“

„Да — говорят — вы правы. Даже напечатали раз, а потом решили: — ведь свои есть левые“.

„Советскому Фото“ особенно нравятся те фото, что напечатаны в Лефе. Когда приношу новые, они молчат.

„Чорт его знает, что хорошо, что плохо. Дело новое, не поймешь“.

Разговариваю в Музее Революции с сотрудником Лифшицем и спрашиваю его, почему они в музее собирают рисунки, а не собирают хорошие фото революционных моментов из кино-фильм?

Нельзя, говорит он, это же инсценировки.

Подойдя к фото „Взятие Зимнего Дворца“, я спросил: что за странное фото?

Он ответил — инсценировано. Я удивился, а почему же не написано, что это инсценировано?

— Да так, все считают ее документом, привыкли.

Плохая привычка!

В своих плакатах „История ВКП(б)“ я пользовался почти исключительно фотографиями. Плакаты я делал для Комакадемии.

В Музее Революции я брал материал и консультацию.

После выпуска первых пяти плакатов в Музее открылась дискуссия:

„Чем нужно иллюстрировать революционный материал в Музее — фотографиями или рисунками?“

Странная дискуссия в музее!

Могли взять и постановить иллюстрировать рисунками.

Но... вопрос остался вопросом, а потому собирают и иллюстрируют тем и другим. — Там видно будет...

А там привыкнут.

Вот боюсь только — к чему привыкнут?

Второй год я преподаю в мастерской ИЗО Пролеткульта... Перевел ребят с изо-работы на проектировку и моделировку мебели и оборудования клубов. Взяли заказ ВЦСПС, исполнили почти весь заказ. ВЦСПС смотрел — нравится. Моссовет часть мебели параллельно взял для себя, из провинциальных клубов берут проекты.

Авторам проектов хочется дать проекты напечатать в Леф. Пролеткульт же предлагает печатать после сдачи заказа, а то испугаются. Ведь Леф!

Интересно было бы собрать статистические данные, сколько написано статей и заметок в наших журналах о заграничных работниках художественного труда и сколько о советских.

Насколько я наблюдал, о заграничных в десятки раз больше. И заграничных всегда хвалят, а советских почти всегда ругают. Чем это объяснить?

— А видите, писать о заграничных, это культура, впервых (значит уважать будут писавшего на службе), а затем и спокойнее — не обвинят в теченчестве.

Наши худ-критики ведь не за совесть пишут, а за страх.

В Госиздате мне раз прямо сказали:

— Талантливый вы художник, А. М., и человек хороший, и зачем вам, говорят, нужны этот Леф и конструктивизм. Мешают они вам, и даже не тем мешают, что вы по-новому работаете, а тем, что вы носите эти названия. Другие же работают под вас, и принимают их с удовольствием, и даже прямо заказывают „под Родченко“. А вас прямо боятся. Леф!..

Работая в Добролете больше года, я делал плакаты и прочее. Люди там занятые, с искусством не возятся, — дело у них новое, интересное.

Плакаты мои им нравятся. Ко мне привыкли, фамилию мою не помнят, в лицо знают.

Я тоже об искусстве с ними не говорю, словами не агитирую, работаю и работаю.

Все идет хорошо.

Вот открывается Всероссийская выставка. Добролет организует рекламные 20-минутные агит-полеты.

Совет меня инженер Лазаревич, интеллигентный такой, в пенсне и пинжак с золотыми пуговицами, и говорит мне:

— Сделайте мне, товарищ художник, футуристический плакат о полетах.

Я искренне сделал непонимающее лицо. А он мне:

— Ну как вам это объяснить, ну со сдвигом, понимаете,— конечно, только не очень.

Но я не понимал и спросил, а какие же мои плакаты? Вот на стене. Он говорит: ваши — реалистические. Тогда я все понял и сказал:

— Нет, товарищ Лазаревич, я футуристических плакатов делать не умею.

Ну и заказали какому-то правому художнику „под футуризм“. После тов. Лазаревич узнал, в чем дело,—одна машинистка объяснила.

Врагом сделался.

Почему это вывеска Наркомзема написана церковно-славянским шрифтом?

В церкви объявления о службе для молящихся и то русскими буквами пишут.

Приходишь утром в учреждение, в котором всегда работаешь. Вдруг набрасываются на тебя:

— Товарищ Родченко, а мы вас ищем сегодня...

— В чем дело?

— Да завтра 1 мая. Нужно украсить клуб, постановлено ассигновать 200 рублей на декорирование клуба, мы уже лозунги приготовили, материю, пихты купили...

Пройдет месяц, опять то же.

— Завтра день Авнахима... 200 р... украсить... пихты... и т. п...

А в клубе грязные стены, а в клубе рваная мебель, а в клубе сломаны часы и т. д.

— Не лучше ли было бы, дорогие товарищи, к первому мая купить „шени первого мая“ дюжину стульев?

Или ко дню Авнахима выбелить стены?

Трудно работать. Никакого достижения и закрепления дела нельзя сделать.

Учреждения разные... Придешь, возьмешь заказ от заведующего. Сделаешь, придешь сдавать, начинается лекция о новом подходе. Наконец убедишь его.

Вторую работу приносишь и думаешь — теперь будет легче. Строишь, а вместо того заведующего сидит новый.

И опять начинай сначала. Надоедает.

Был раз такой случай.

Один заведующий, когда перешел в другое учреждение, опять меня вызвал работать. Так я за ним ходил в течение года по 10 учреждениям.

Пришлось его бросить. Уж очень разные были учреждения.

А он ничего, продолжает.

Приезжающие к нам иностранцы, критики, художники часто приходят к нам, левовцам, смотреть работы и, восторгаясь, удивляясь, почему все это нигде не напечатано, не издано, не выставлено.

Мы молчим...

Потому что наши критики и заведующие худ.-делами тоже ходят, удивляясь, там, на западе, пишут и пишут оттуда в СССР.

Так много на западе интересного. И печатают, и издают, и выставляют... в СССР иностранцев.

Ведь все это лето во всех газетах и журналах каждый день пишут и пишут Коган и Луначарский, и все о западе. Уж так расписались.

А мы молчим.

Не мешало бы Рабису сказать что-нибудь.

Помолчали и довольны. (А. Р.)

Я всегда думал, что Лубянский проезд, на котором „Новый Леф“ и в котором я живу, назовут-таки в конце концов проездом Маяковского. Пока что выходит не так.

На днях я получил письмо, приглашение какой-то художественной организации, с таким тоскливым адресом:

„Редакция журнала „Новый лес“ В. В. Лубянского“.

Правильно, — проезд длиннее, чем писатель, да еще с короткими строчками.

Раз до сих пор не прославился, то в будущем не прославишься вовсе. Делать славу с каждым днем становится труднее.

Славу писателю делает „Вечерка“.

И „Вечерка“ обо мне — ни строчки.

Разговариваю с замредактором Ч.

— Да, — говорит, — слышал-слыхал, очень вас за границей здорово принимали, даже посольские говорили, большое художественное и политическое значение. Но хроники не дам. Не дам. Почему? Без достаточного уважения к нам относились. Вы — нас, мы — вас, мы — вас, вы — нас. Пора становиться настоящими журналистами.

Развесив удивленные уши, переспрашиваю восхищенно:

— Как это вы, товарищ, так прямо выразились, и повторить можете?

— Пожалуйста. Мы — вас, вы — нас, вы — нас, мы — вас. Учитесь быть журналистами.

До сих пор я думал только о качестве стихов, теперь, очевидно, придется подумать и о манерах.

Надо людей хвалить, а у меня и с Шенгели нелады тоже, от этого критические статьи получают.

А Шенгели в люди выходит.

Называли-называли его в насмешку профессором, сам он от этого звания отворачивался с стыдливым смешком, да, очевидно, так все к этой шутке привыкли, что и действительно выбрали и стали величать его профессором.

Сам Шенгели немедленно трубит об этом собственными стихами, по собственному учебнику сделанными, в собственном студенческом журнале напечатанными.

Я читал этот стих громко, упиваясь.

Случайно присутствовавший студент рассказал:

— Да, Шенгели профессор первый год. Лекции начал недавно. Вбежал по лестнице, спросив у швейцара, где здесь лекторий? (Отдыхать, что ли?) Лекторнума не нашлось, и Шенгели прошел прямо на лекцию. Сидят пять человек.

— Вы будете заниматься?

— Нет.

— А вы?

— Я не здешний.

— А вы?

— Я к знакомым зашла.

— А вы?

— Я уже все это знаю.

И только пятая, „толсторожая Маня“, как охарактеризовал ее студент, решила заниматься и стала изображать аудиторию.

— А зачем стихи „толсторожей Маньке“? — меланхолически режюмировал студент.

В результате обучения литературе такими профессорами литературная квалификация нестерпимо понижается.

Так — наши книжные магазины в числе астрономической литературы к солнечному затмению выставили на видном витринном месте „Луну с правой стороны“ Малашкина.

Стихи тоже странные пишут. Товарищ Малахов передал через меня Асееву книгу стихов „Песни у перевоза“. Когда я вижу книгу — нет Асеева, когда есть Асеев — нет книги. Пока что книга живет у меня. Жалко мне Асеева — краду у него веселые минуты, а в книге есть что почитать. Например:

Никогда, похоже, не забудешь
Черные ресницы впереди...

Впереди?

Это что ж, в отличие от ресниц сзади?

Или:

И всю ночь гудящие антенны,
Припадая, билась надо мной...

Заявите в „Радиосвязь“!

Вот ночной сторож в магазине „Спортснабжение“ и тот нашел лучшее применение антеннам. Сторож этот сидит в аршинном стеклянном ящике, на Кузнецком, между первой и второй входными дверьми.

На ушах радиоуши. Сейчас два часа ночи.

Должно быть, часы Вестминстерского аббатства слушает. А может, шимми из Берлина. (В. М.)

В „Правде“ и в целом ряде журналов равномерно распределенно печатается „Жизнь Самгина“.

Когда Диккенс печатал в газете „Записки Пикквикского клуба“ или „2 города“, то это были вещи специально приспособленные для газеты. Технически — сюжет, монтаж глав, линия тайн — были приспособлены к размеру газетного подвала.

„Самгин“ ни к чему не приспособлен. Это вообще беллетристика, которая вообще печатается. Вещь невозможная, как не может существовать вообще здание.

Нужно иметь какое-то безотчетное уважение к великой литературе и не нужно иметь представления о пользе давления техники, чтобы так печатать писателей.

Ловят сома из номера в номер. Изменяет Фын-Юя-Сян, происходят события в Ухане, в Вене революция, а сом все еще ловится. Это совершенно комично по несовпадению темпа романа с темпом газеты, в которой он печатается. Не может же быть, чтобы человек, прочитавший о событиях в Вене или о каких-нибудь других событиях такого характера — спросил: „Ну, а что сом? Поймали его или нет?“

Сом не поймали, и вообще оказалось, что мужики обманывают интеллигенцию.

Я не против самого романа Горького, хотя Горький сейчас с целым рядом других писателей, главным образом начинающих, жертва установки на великую литературу. Но, если возражать против сома по существу, то можно сказать, что сом этот произошел по прямой линии от рыси из „Крестьян“ Бальзака. Там также ловили несуществующую рысь и также ею крестьяне обманывали интеллигенцию.

Таким образом сом, плавающий на страницах газеты, — сом цитатный.

Горький очень начитанный бытовик.

Андрей Белый ходит по Тифлису, нося за спиной единственный в городе зонтик — черный. Жара градусов 30 в тени и небо без дождя. Тифлиссцы не ходят по улице после 4-х часов, а по преимуществу стоят все одетые одинаково в белое и все никуда не идут. Так они стоят, покамест светло, и так стоят, когда стемнеет. Посреди них ходит Андрей Белый в панаме, седой и с черным зонтиком.

Черные зонтики в Грузии и Аджаристане, кроме него, носят пастухи и контрабандисты. Пастухи обычно потому, что солнце очень ярко.

Но не очень стоит осматривать свет подряд, — в результате упадешь на то же самое. В горах Кавказа такие же альпийские луга, как в Альпах и на Карпатах, и черные зонтики в руках пастухов тоже есть на Карпатах. И камни на крышах домов также лежат в Аджаристане, как в Швейцарии. Это — разные места в одинаковом этаже, и мы, осматривая мир, часто попадаем в положение киноэкспедиции Госкино, которая ехала в Сибирь по параллельному

кругу и удивлялась, что на Лене такая же природа, как под Москвой.

О жанрах. Я написал в позапрошлом номере „Нового Лефа“ статью о двойной душе художника. Нужно договорить в чем дело.

Я говорю, что у одного писателя не двойная душа, а он одновременно принадлежит к нескольким литературным линиям. Так, в биографии человека, происшедшего от непохожих друг на друга психически отца и матери, преобладает то материнская, то отцовская линия. Черный кролик не смешивается с белым кроликом;—не получается кролик серый, а в рядах получается то белый, то черный.

И писатель одновременно принадлежит нескольким литературным жанрам. Гоголь не пережил душевного перелома, когда начал писать переписку с другом; он в нее хотел включить старый материал „Арабесков“:—он продолжал другую линию.

Руссо говорит, что в другое время роман „Новая Элоиза“ не был бы напечатан и что он жалеет, что не живет в то время.

Что касается жанров, то нужно сказать следующее, бегло и пользуясь аналогией: не может быть любого количества литературных рядов. Как химические элементы не соединяются в любых отношениях, а только в простых и кратных; как не существует, оказывается, любых сортов ржи, а существуют известные формулы ржи, в которых при подставках получается определенный вид; как не существует любого количества нефти, а может быть только определенное количество нефти,—так существует определенное количество жанров, связанных определенной сюжетной кристаллографией.

Они осложняются тем, что осуществляются в различном материале, и ценность материала в них разная, иногда даже они переходят в отдел коллоидальной химии и имеют установку чисто на материал. (В. Ш.)

Джаз-банд

Во Франции серьезные музыканты потребовали особого закона, запрещающего джаз-бандовым оркестрам исполнять классический репертуар. Это было после того, как один из джаз-бандовых оркестров сыграл посвоему „Траурный марш“ Шопена. У нас говорят о джаз-банде только в связи с прочими симптомами разложения буржуазной культуры.

Напрасно. Джаз-банд замечателен, во первых, тем, что он не камерный, не рассчитан на благоговейно слушающую аудиторию, а уличный, площадной, предполагающий движущуюся и шумящую толпу, и, во вторых, тем, что он исполняет не тональную, а тембральную музыку.

Джаз-банд — начало совершенно новой музыкальной культуры.

Считается, что лучшие произведения искусства это те, которые требуют камерного исполнения, которые требуют для своего восприятия сосредоточенного, ничем не отвлекаемого внимания.

Это убеждение относится не только к музыке; оно существует и по отношению ко всем прочим отраслям искусства. Как только поэт, живописец, музыкант выходит из камеры на улицу — о нем говорят, что он не поэт, не живописец, не музыкант, а площадной фигляр.

Жаров и Уткин отказались выступать на одном концерте вместе с Кирсановым, потому что Кирсанов-де не поэт, а эстражник. Живописцы не признают плакатистов потому, что плакатисты развешивают свои плакаты по улицам. Музыканты не признают джаз-банд за музыку потому, что джаз-банд исполняется не в концертном, а в ресторанном зале. Театр долго не признавал кино за искусство потому, что оно уличное.

Для нас плюсы и минусы распределяются иначе, чем у буржуазных эстетиков. Камерное для нас минус, массовое для нас плюс. Джаз-банд, именно потому что он массовый, является для нас новой нужной формой музыкальной культуры.

На улице нельзя играть на тех же инструментах, на которых играют в комнате; их не будет слышно. Поэтому установка на тональную музыку сменяется установкой на музыку тембральную.

В тональной музыке звук алгебраизирован, отвлечен от материала того инструмента, который его производит. Различие тембральных окрасок играет роль добавочного фактора; основным является математика чистого тона. Тон, взятый на скрипке, вполне соизмерим с тоном, взятым на корнете. В тембральной музыке звук материализуется: на первый план выступает не алгебра звука, не его условная математическая величина, а реальное шумовое звучание. В тембральной музыке нет тонов, а есть тонально окрашенные шумы; на первый план выступают инструменты, которые в тональной музыке были в загоне за их слишком резкую шумовую окраску. То, что было недостатком в прежней музыке, становится достоинством в музыке современной.

Еще до появления джаз-банды передовые музыканты пытались нарушить однообразную математику тонального ансамбля введением в него шумов. Наряду с этим шло увлечение экзотическими, этнографическими инструментами. Тональный строй современной музыки перестает удовлетворять даже музыкально-эстетическим запросам.

Когда музыка вышла на улицу, когда ей был дан заказ играть не только в консерваторских залах, но и на площадях, тяга к шуму стала еще настойчивей.

Джаз-банд резко и решительно порвал с принципами камерно-тональной музыки и дал образцы музыки тембрально-площадной.

И еще. Джаз-банд не приспособлен к изолированному восприятию; его надо не слушать, а ощущать. Джаз-банд предполагает не сидящую аудиторию, а движущуюся толпу, в танце или просто на гулянии.

Задача джаз-банды не вырывать человека из обычной обстановки и уносить в условный мир музыкальной формы, а в том, чтобы усиливать те ощущения, в которых человек в данный момент на-

ходится. Джаз-банд входит как необходимый элемент в общую массу владеющих на человека факторов. Когда танцуешь под джаз-банд или двигаешься на гулянии, то ощущаешь музыку не как отдельный элемент, а в общей совокупности со всеми остальными владеющими факторами.

Генеалогия джаз-банды восходит к церемониальным и похоронным маршам, к церковному пению, к оркестру на бульварах, ко всем тем фактам музыкальной культуры, где музыка не замыкается в свою аристократическую изолированность, а наряду с другими видами искусства выполняет общее дело.

Джаз-банд является для нас не только признаком буржуазного разложения, но началом новой музыкальной культуры. Джаз-банд надо использовать для борьбы с еще господствующей у нас тягой к старой камерно-тональной музыке. (О. Б.)

Разговор об искусстве

Учреждение. Коридор. В коридоре телефон. У телефона член художественной комиссии.

Разговор записан дословно.

„Я слушаю... Да, да, здравствуйте!.. Да, осмотр уже закончен... Из ваших? Из вашей комиссия наметила к приобретению меньший натюрморт — „Селедку на тарелке“ и пять рисунков... Что? что? Простите, не слышу... Я вас не совсем понимаю, как так только? Я считаю, что у вас приобретено не только, а достаточно. Одна работа маслом и пять рисунков. Это не мало, если сравнить с тем, что приобреталось у других художников... Вы находите это моим личным мнением? Особенно не спорю, но думаю, что мнение других такое же. Согласитесь с тем, что Третьяковская галерея крайне ограничена в средствах, на приобретение работ всех художников отпущено всего семь с половиной тысяч... Что? у вас...? У вас куплено, конечно, не на всю эту сумму. Помилуйте, нужно же оставить и другим. Кроме того такая расценка при современном положении является несоответствующей... На какую именно сумму приобретено у вас, точно не могу сказать. За рыбу, кажется... кажется... да, да, именно столько. Вы, оказывается, сами знаете... Что? Я вас не совсем понимаю. Вы недовольны приобретением именно этих вещей? Вы предлагаете другие?.. Ах, вы предлагаете увеличить расценку. Но, повторяю, комиссия не могла это сделать, так как отпущенные средства весьма ограничены... Да, да... Кончаловскому действительно назначена несколько большая сумма, и у него приобретено три вещи. Но ведь работы Кончаловского более капитальные произведения... Нет, вы меня не поняли... я не нахожу, что работы Кончаловского лучше ваших. Я говорю, что они значительно больших размеров, и мы не могли назначить вам за вашу рыбу ту же сумму, какую назначили Кончаловскому... Да... так... Ну, с этим, конечно, я согласен, — мы не оцениваем их по количеству затраченного материала. Но в данном случае и это имеет значение, ведь

мы даем денежную оценку. Ваши работы и работы Кончаловского в некотором смысле равноценны, равноценны по качеству, и если его работы больших размеров, то мы вынуждены были назначить и большую оплату... Что?.. Ну нет, с этим я не могу согласиться. Совсем не приобретать у Кончаловского, а приобрести больше у вас мы не могли. Новые его работы служат дополнением к тем, которые имеются в собрании галереи... Нет, почему же лишние? Совсем не лишние, а как раз дополняющие. Это признала вся комиссия... Нет! Решительно нет! Работ Кончаловского в галерее не так уж много... Сколько именно, я не помню. Но вновь намеченные к приобретению очень, очень характерны... Ваши? Ваши все тоже, конечно, характерны... Мы имели намерение брать наиболее типичные — это „селедка“ и... ну, и рисунки тоже... Почему мы не взяли другие? Но еще раз повторяю — мы не имеем средств приобрести все работы... Почему большую не взяли? Большую не взяли потому, что за нее необходимо уплатить дороже... У Нестерова? У Нестерова взяли действительно большую. Что же, вы предлагаете не приобретать Нестерова, а приобрести ваши работы? Но у него мы наметили портрет Васнецова. Он нужен для галереи. Это последний портрет покойного художника. Кроме того он неплохо написан... Я не соглашусь с вами... он решительно неплох по живописи... Нет, простите, он стоит не сто рублей. Его оценка в довоенное время — тысяча пятьсот, и любезность художника, что он его уступает галерее за пятьсот рублей... Да, но это не только мое мнение, а мнение всей комиссии... Мы не можем предложить Нестерову меньшую сумму, чтобы назначать вам дороже. Нельзя это сделать уже и потому, что нестеровский портрет гораздо сложнее, чем ваша рыба... Мне, право, очень трудно с вами разговаривать. Вы серьезно предлагаете невероятные вещи. Мы не могли отказаться от этой покупки и приобрести вместо нестеровской вашу работу. Нестеров очень старый, нужный для галереи художник... Почему его вещи невероятные? Нестеров давно выставляется... Кончаловский — он тоже стал выставлять раньше вас... Нет, простите, я не знаю, чтобы вы выставляли давно, и никто об этом, думаю, не слышал... Ну, вот видите, вы даже в годах путаете... Что?.. Ваша талантливее? Согласен, ваша, может быть, талантливее, но это другой вопрос. Я его лично не разрешаю, и комиссия, как видите, тоже не взяла на себя... Простите, я там принимаю участие, а вы говорите, что комиссия ничего не понимает... Да, конечно, но ведь вещи Кацмана мы не могли не приобрести... Я по этому поводу не высказываю свое мнение... Что?.. Я говорю, что по поводу работ Кацмана я свое мнение сейчас не высказываю. Признано было приобрести его наравне с другими... Ну да, ретушерство фотографа. Но если ему платить как за фотографию, то вам за вашу рыбу нужно бы было заплатить по расценке продуктового магазина или вывесочного маляра... Что?.. Ну нет, это дело вкуса. Некоторые предпочтут, я уверен... Позвольте... Нет, это напрасно... Оскорбление, направленное... оскорбление, направленное по адресу Третьяковской галереи... Я вас

не хотел задеть, вы меня не так понимаете... Я просто говорил о том, что у Несгерова и в других работах... даже и у Кацмана в его, как вы выразились, „надутых резинах“ затрачено больше труда, и это должно стоить дороже... Помилуйте, — портрет Васнецова или сложный пейзаж, а у вас только одна рыба...”

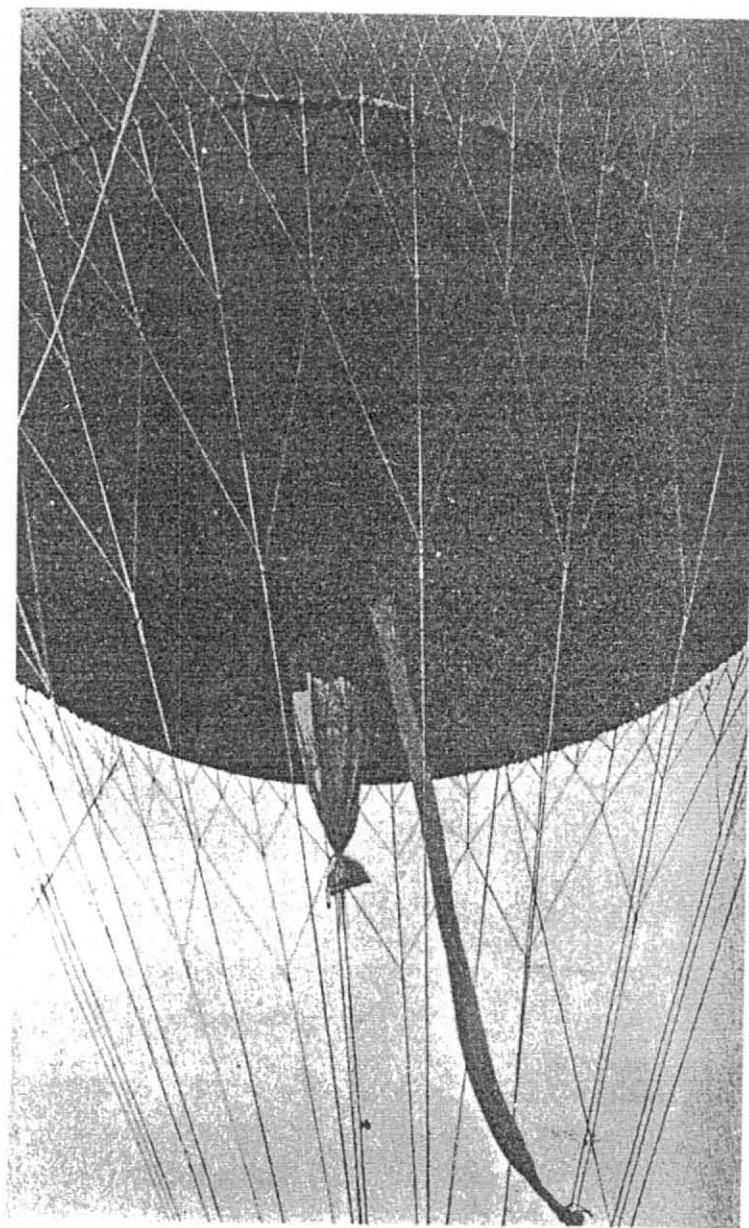
Боевая тревога

Ник. Асеев

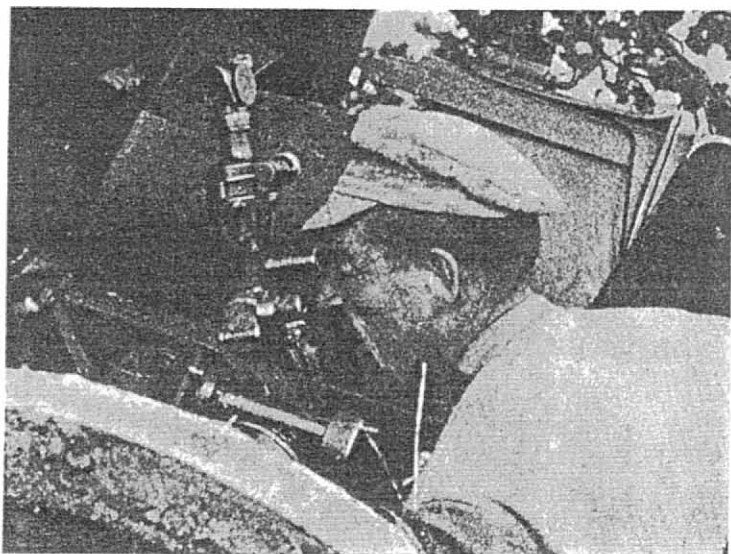
Хватит
ссор
и скандалов семейных,
Строки,
стройтесь,
крепче и резче:
вновь размечтался
о бывших именах
с бывшим упрямством
бывший помещик!
И — пока мы здесь
разводим споры,
норовя
друг другу
въехать в рыло,
начищаются
малиновые шпоры
верноподанных
сторонников Кирилла.
Вынимают
горностан
молью траченные,
над конями
вырастают
раскоряченные.
Критики!
Скройтесь
по сумрачным норам,
ваше перо —
чьим вкусом радело?
Или вам
довоенных норм
хочется
до этих пределов?!
Эти ведь тоже —
до самых хлястиков
влюблены
в творения классиков.

Эти придут
и начнут размазывать
идеологию
Карамазова.
Надоело, мол,
читать
стих
канальевый,
наши —
вашим не чета: —
восстанавливай!
Восстанавливай
стиль „Ампир“,
к чорту всех
кто дружил
с советами.
Что же?
Пусть
хоть и „царь-вампир“
да за то
и венки с сонетами?!
Как тогда
отнесутся крестьяне:
поощрительно
или разъяренно
к вам
излюбленной
леди Татьяне?
Лариной?
Станут
с ними
нянькаться
генералы
Анненковцы?
Грянут:
прячьтесь по домам,
С нами
бог и атаман!
Мы решили
врубиться
из-за
рубежа,
нет войны
без убийства
и без грабежа!
Кто тогда останется?
Леф и напостовцы?

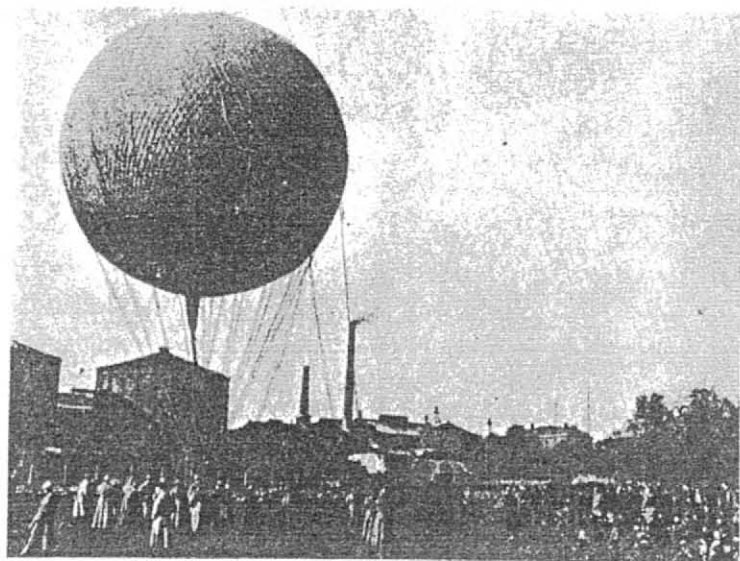
Лежнев же
 потянется
снова
 на толстовство?
Нет,
 не найти вам
 другого ритма
кроме того,
 что режет как бритва,
не зазвучит вам
 другая песня,—
эта пойся
 и в уши бейся:
Пролетарий,
 на коня
всюду
 белых нагоняй,
где б они
 ни скрылись,
выметай
 с под клироса.
Злую нечисть
 доканав,
жизнь
 крепи спокойную,
Чтоб не пели
 дьякона
нам заупокойную!
Крыл
 полированных сверх
наши аэро вверх,
наши аэро —
 новая эра,
наши аэро вверх!
Сердце
 безмолвно дай
чтоб загудела даль,
чтоб загудела
 даль без предела,
летчики,
 в небе тай!
Рокот
 широких стай,
Сталью
 вверху блистай.
Нашим пилотам
 плыть над болотом,
оздоровился
 край!



Маневры Красной Армии — Фото А. М. Родченко.



Маневры Красной Армии — Фото А. М. Родченко.



Если ж —
сомкнут враги
над
головой
круги,
рокотом
гнева
справа и слева
край
от врага стереги!
Злая угроза —
сгинь,
неба
заселим синь,
вражьи пилоты,
в наших широтах
нет
ни рабов,
ни рабынь!
Чтобы
наш день — не смерк,
плавно
и ровно —
вверх,
Наш аэро,—
воля и вера,—
Наш
аэро —
вверх!

60 дней без службы

В. Шкловский

Это не потому, что я уже писал об автомобиле, я буду снова писать об автомобиле. Меня ободрил Осинский своей статьей в „Правде“. Он прав — на таких больших дорогах нельзя жить без автомобиля. И старые, не совсем доломанные машины сейчас настолько крепко въехали в самый быт раскинутой страны, что если бы вырезать их или если они сами доломаются, то мы можем отсидеть деревню. У нас будет застой крови, и мы не сможем шевелить пальцами.

В Киеве все еще стоит старый вокзал, и у старого вокзала стоят десятки извозчиков днями, потому что Киев из тех городов, который должен был бы переехать на другое место, но не может.

Города, как ногти и волосы, живы тогда, когда растут. Город иногда растет даже на мертвой стране, так часы могут идти на мертвом. Но город может быть и не нужен. В Киеве — строится только одно здание и то достраивается. Правда, еще строится кино-

фабрика, но это не здание, а покрытое пространство для юпитеров, и оно не связано с Киевом, а строится при квартирах.

В Киеве — Днепр и Креватик, и мануфактура в магазинах — та самая, которую так трудно достать в Москве, и очень много казино с наглыми и подробными описаниями правил игры, нарисованными на стеклах. Но Киев не живой город.

Города переезжают. Новороссийск перелезает на другую сторону бухты, к цементным заводам. Мертвая Керчь — город, в котором много женщин, сидящих в открытых окнах на подушке, — Керчь переходит к строящемуся заводу. Питер ползет к окраинам и становится городом-бубликом с красивой мертвой серединой, а Киев — город административный.

В нем и встретил меня невероятный автомобиль с мальчиком, сидящим на крыле и подливающим бензин из бутылки в карбюратор, с падающей крышей, которую шофер поддерживает одной рукой, и с женой шофера, которая ездит постоянно с ним, потому что все равно нет пассажиров.

От измызанного автомобиля, в котором работали только 2 цилиндра, я попал на дряхлый пароход.

Пароход — маленький, в нем не каюты, а камеры, и 2 колеса, и капитанская рубка не по середине, а сбоку на колесах — их два, — так что капитан едет на парохолде, как женщина в дамском седле. Пароходу лет 50, а большого пустить нельзя, потому что он не пролезет под мост.

Днепр при сотворении мира был перерезан порогами на 2 части, и поэтому большие пароходы на нем не жильцы. Вот и доламывается старая рухлядь.

Днепр извивается так, что через плавни принимаешь правый берег за левый. Дует встречный ветер на якорю, неделями останавливаются плоты, идущие к Днепрострою.

Встретился с Федором Гладковым. Гладков недоволен парохолдом и сердится. Съедает обед и сердится после обеда. Недовольный человек. В камерах душно. По два человека — воздуха нет.

На стоянках пароход притуливается прямо к берегу, потому что пристани давно сожжены и еще не отросли на берегу.

Базар около парохода — прямо в воде. Бабы стоят по колено в реке. Вечером в кустах загораются, как окурки, фонари, показывающие фарватер. Столбы мотаются своими отражениями в воде, как веревки.

Приехали в Днепрпетровск (б. Екатеринослав). Это живой город с большим будущим. И здесь в гостинице подают, вместе с самоваром, сообщения о Махно. „Вот здесь — говорят — в лифте он был расстрелян, а на дворе стоял пулемет, а я...“ — и воспоминания идут дальше.

В газете никто ничего не знает о порогах. Есть — говорят — Ивриницкий, историк, который знает, но и Ивриницкий уехал.

Поехали на лодке в лоцманскую каменку и тут на берегу нашли лоцмана. В доме разрисованный зеленый сундук на колесах 18 века.

фольговая икона и бумажные венки на потолке; полы, посыпанные травой.

Нас только 2 на дубе. Нас нехватает, — а дубами здесь зовут большие лодки, — так их звали в XI веке.

На стенках, в качестве украшений, висят рисунки из жизни животных — Брема. В Тифлисе потом раз я видел в духане на стенке рисунки, изображающие разные формы листьев из какого-то учебника ботаники. Мне показалось интересным, за что принимает это сам хозяин. Я спросил его — что это такое? Духанщик мне ответил спокойно: „бульвар“.

Нашего хозяина в Каменке звали „горячим“, а по имени Ефим, и он нас повез на двухвесельной лодке. Сын греб двумя веслами. Я сел потом на эти весла. Правое весло ни по весу, ни по длине не напоминало левое. Грести ими было также неудобно, как ходить с самоваром по натянутой проволоке (был такой специальный русский цирковой номер).

Пороги шипят, как примуса. Их 13, а между ними заборы. Вода на них прыгает вверх, и эту волну зовут здесь грозою. Маленькие пороги — крутящиеся — зовут бычками и, действительно, они мычат. Через пороги идут плоты, и много плотов. Плоты длинные, на них весла из бревен — 3 сзади и 3 спереди. Гребут на них отчаянно. Нужно, пройдя через порог, сразу поворачиваться, чтобы попасть на русло другого порога, и каждый день быть в зависимости от высоты воды фарватера другого. Плоты идут партиями. Старший плот имеет избушку — на нем провизия и хозяин. Раньше его пускали последним, сейчас он идет первым для ободрения остальных.

Через первые пороги мы прошли каналами. Каналы проложены через самые пороги левым берегом, а правым идет старый казачий ход. Вода перед каналами пухнет, круглится и становится пожевой на шоссе, т. е. середина высока, а по бокам низко. Она вливается в узкое пространство между двумя каменными дамбами. Лодку несут волны, становятся ее на корму.

Каждый порог имеет свой характер и самые ядовитые пороги — последние, особенно один с хорошим названием „Лишний“, а еще ядовитей считается камень, перед самым Кичкассом.

Когда вы пройдете 13 порогов, есть камень под названием „Школа“. На нем разбивались больше всего. „Ненасытец“ совсем страшный. Он в ширину — верста, в длину — верста с четвертью. Едут его минуто. В его канале вода так быстро подымается, что он отрывается от берегов. Это уже не вода, а нечто совершенно твердое, и лодку несет дыбом, а между стенками ее вода; есть щели, и края дамбов разбиты.

Вода здесь ломается, через несколько ступеней заборов она просто скатывается по лестнице. Это буря, но каждая волна закреплена раз навсегда на своем месте, т. е. она покоен века бьется точно так же и зависит только от высоты воды.

Есть обвалы сажени в $1\frac{1}{2}$.

Странно видеть реку кривой. Она падает не только вниз, но и в бок. Вообще здесь ничего похожего нет на наше представление о воде. Но самое обидное, что в месте, которое называется пеклом, вы, будучи весьма испуганы и оглушены, — видите, что на камне стоит удочник.

Оказывается, что туда идет тихая струйка, и рыболовы туда залезают на камни и забрасывают удочки и находят, что это стоит.

Это так же обидно, как если бы мы забрались в ад по какому-то очень сложному поручению и нашли бы там человека, который тихо сидел и сушил белье.

По берегам когда-то стояли большие помосты для вида, теперь их нет — они утащены до последнего кирпича, кроме колонн. Колонны остались, как памятники. Одни колонны стоят рядом, другие полукругом.

Местность очень внушительная. Сбоку порогов — маленькие мельницы на одну миллионную часть силы порогов. Если сравнивать, а сравнивать полагается, то эти мельницы похожи на свисток, ценю в 3 коп., приделанный к буре.

В промежутках между порогами Федор Гладков объясняет лодчику преимущества коллективного земледелия. Преимущества очень важные.

На порогах мы держимся за скамейки. Раз нас ударили дном о камень.

За „Ненасытцом“ берега зеленые, и на зеленых, крутых, каменных берегах зеленые дикие груши.

Ночевали в совхозе, севооборот которого спутан будущим Днепростроем, потому что все равно поля будут залиты. Когда показывают колышки будущего уровня реки, то странно (слово не очень такое художественное, но подходящее) — странно думать, что и дома, и горы, и острова, и леса пойдут под воду и что здесь будет озеро, местами в 2 и больше версты ширины.

То, что уже готовится в Днепрострое — почти не представимо. Это выходит из пределов описываемого в 300 и 1000 строк.

Ночью спорим об украинском языке. В семье отец говорит порусски, а дети поукраински, а отец хотел бы, чтобы они говорили поанглийски, а дети отказываются говорить порусски, говоря, что если говорить на языке национальных меньшинств, то придется говорить и позврейски. И спор семьи идет об этом лет 5. А в Тифлисе есть семья, где отец грузин, мать говорит только порусски, а дочка 8 лет говорит только погрузински, поэтому мать не может говорить с дочкой без переводчика и очень обижается.

За этим совхозом еще 2—3 порога, потом круто поворачивается Днепр, и висит один пролетный кичкасский мост. Имя строителя этого моста мне неизвестно. Мосты вообще не подписаны, но известно, что Махно этот мост взорвал.

Мост построен настолько крепко, что два кронштейна его остались несоединенные друг с другом, и это оказалось очень удобным для того, чтобы сбрасывать здесь разного рода грузы. Теперь этот

мост пойдет под воду, вернее, пошел бы, но его перетащат в другое место.

Есть другой мост под Тифлисом и построен, как утверждают, Александром Македонским и зовут его Мцхетским. Но мост этот наднях снимут, потому что он залит поднявшейся от Загэса Курой.

Мир, в котором мы сейчас живем, чрезвычайно изменяется. И пороги, через которые я ехал — это пороги учреждений, которые ликвидируются; они сливаются по старому советскому обычаю и превращаются в Днепрострой с падением в 36 метров.

За Кичкасским мостом правый и левый берег Днепра уходит в сторону, река расширяется и с обеих сторон мели. На левой мели камень, и на камне стоит трехногий гипсовый лев; — это все, что осталось от бывшего здесь курорта Александробад. На правом берегу из песков торчат камни, а между камнями немецкие дома поселка Кичкасс — это все будет залито, и будущие берега уже выравниваются грабарями, которые крутятся каруселью со своими лошадьми, насыпая песок и ссылая.

Кичкасс переполнен подводами, едущими в одну сторону, людьми, тянущими подводы, и людьми разговаривающими.

Я хотел сказать штаб — нет, учреждение это — очень похоже на близкий тыл громадной армии; даже, точнее — это похоже на австрийский момент оккупации России, только немцы уходят из своего дома довольными, так как дома покупают, и, кроме того, они увозят в горы кирпичи и черепицу.

Стоит стук. Руки дробят камни, его будет приготовлено миллион кубов. Вообще здесь цифры миллионные. В широких соломенных шляпах ходят грабари.

В штабе — в управлении — меня приняли очень любезно. Много рассказывали и сказали: „Просим этого не писать, а оставайтесь здесь, и мы вам дадим комнату — тогда пишите; а не пишите, как мы строим, ибо о нас достаточно напутали“ — и я не написал.

Гладков остался в Кичкассе. Напишет роман, а сам Кичкасс, полный построек, не будет описан.

Ведь, предположим, что я бы остался на 3 месяца в Кичкассе. Я думаю, что я бы сумел написать, как это строится, как делают перемычки и почему это трудно и как взрывают, но книга — не роман в 5—6 листов — она не существует на рынке.

Про Днепрострой реальный можно написать фельетон, а про ненастоящий Днепрострой, если его назвать „электростроем“, можно написать толстый роман, что противоречит логике, так как в реальном Днепрострое материал больший, чем в Днепрострое выдуманном.

Гораздо страшнее, чем ехать через пороги, ехать от Кичкасса до Запорожья. Правда, день был праздничный, а в Кичкассе никакого вина и никакого пива не продается, и поэтому все ехали в Запорожье.

Пароход был переполнен, и ехали боком, а помощник капитана спокойно уговаривал публику: „Сидите на месте и играйте в до-

мино, потому что, когда вы стоите на палубе, то пароход может перевернуться, а мы вам тем, что посадили — сделали уважение". Пароход шел набекрень.

Вставка. В цементных заводах интересны 3 сорта дыма: серый, черный и бурый, очевидно, от двух разных обжогов и от силовой станции. Вокруг заводов стоят серыми и желтыми стогами плотины, сложенные бондарной клепкой для цементных бочек. Эти стоги похожи на хижин негров. (Сравнение недобросовестное; но если, напр., будут описывать солнце, то нужно будет солнце с чем-нибудь сравнивать, хотя солнце вещь известная.)

Я так устал от сравнений, что следующий раз, когда мне придется описывать облака, то я напишу так: „И над цементными заводами, над Новороссийском шли прежде описанные облака“.

Терек в Дарьяльском ущелье не похож на львицу с косматой гривой на спине, но сравнения не обязаны быть похожими. Если же понадобилось бы действительно дать сравнение, то Терек можно было бы сравнить, скорее всего, с несколько ослабленным пеньковым приводом на шкивах, сильно мотающимся, благодаря изношенности трансмиссии. Может быть, Терек похож на процесс скручивания из пенькового волокна каната. Наверное похож Терек на Днепровские пороги, только много уже, но в нем те же неподвижные, закрепленные на камнях волны.

Дворец Тамары есть то, что стоит внизу. Дворец Тамары маленький и похож на лимонадную будку.

Выше Терек течет мелко — это еще шенок реки. Если поставить поперек его ванну, то, вероятно, она наполнялась бы минуты 2.

Здесь Терек похож на московский дождь, когда вода катится по Волхонке вниз к Моховой, когда блестят асфальты. Мохнатые, стоптанные ногами людей — эти асфальты похожи на следы верблюдов, вытирающих своими мохматыми лапами твердые, чуть склеенные пески пустыни.

Если не считать мельниц, крутящихся в 1 000 раз быстрее течения — у них широкие колеса и они плавают на двойных лодках, — еще плавали на Куру плоты на бурдюках. На такие плоты садятся около начала города с вином и закусками и зурначами и дудуками и плывут под музыку по реке на вертящемся плоту.

В том месте, где в Куру впадает Арагва, и под тем местом, где стоит монастырь Мцхри, — сейчас стоит серый, чистый, как операционный стол, плот. Река ширеет и обращается в ладонь, и пальцы этой ладони засунуты в турбины Загэса, как в перчатку.

Ночью здесь светло — огни желтые и красные. Красные висят, отражаясь над решеткой, ограждающей русло новой Куры.

Паровой двигатель ворчлив. Двигатель внутреннего сгорания, особенно 4-тактный — истеричен. Наиболее спокойная из всех источников сил — это гидротехническая установка. У них голубая кровь.

Над Загэсом, как я уже сказал, стоит монастырь Мцхри. В нем козы взбираются на карнизы.

Есть внутри какой-то старый жертвенник и местный дачник монах Илларион, излюбленный человек фельетонистов и очеркистов, потому что монаха Иллариона легче описывать, чем Загэс, и, кроме того, влезши на Мцхри, нужно что-нибудь описывать.

С Мцхри виден Мухетский залитый мост и старые заводы в городе, валитом почти до края. Этот город плавает в озере Загэса, как ковш в бадье с водой.

Старый собор огромен и построен из желтого и чуть зеленоватого камня. Его купол прикрыт граненой крышей, орнамент простой. Внутри собора, как в футляре, спрятана маленькая церковь, сделанная из камня так, как будто она вылита из камня. Величина у нее в аэропланый ящик, поставленный дыбом. На полу могилы грузинских царей и могилы Багратионов.

Я люблю переводы, сделанные людьми, плохо знающими язык. Один грузин рассказал мне, что некий царь, убив своего врага, похоронил его у подножья своего трона, или у подножья своей кровати (не помню) для того, чтобы попирать его первой ногой.

Собор окружен типичной грузинской стеной, сложенной из округленных камней, поставленных прямо и косо. Этот способ ставить камни и кирпичи елочкой, кажется, местный.

Стена невысокая, на ней башенки и бойницы, закрытые сверху как будто двумя сомкнутыми ладонями. Ладони эти, открытые вместе над бойницей, оказываются вроде острого козырька. Это очень удобно было для сбрасывания разных вещей на голову наступающего.

А Загэс выглядит спокойным и не нуждающимся в описании. Покамест у него загружена $\frac{1}{4}$ часть воды. Вторая очередь еще не построена, и в плотине торчат железные прутья, арматура к которым будет прицеплена коробкой. Вторая очередь турбин и третья очередь еще не начаты.

Тифлис любит Загэс, и грузины, даже не очень восторженные от настоящего — смягчаются, говоря о Загэсе, который работает спокойно и бесперебойно.

Сейчас электрические станции строят как трубы на заводе, где нет ничего, а трубы уже складываются. Эта сила должна вокруг обрасти заводами.

Пока Загэс не загружен, он освещает Тифлис и, может быть, нагревает его электрические утюги и Госкинпром Грузии, который в числе крупных потребителей тока. Кажется, он занимает или будет занимать $\frac{1}{11}$ турбин.

Странные похороны в Тифлисе. Впереди несли портрет, — увеличенный фотографический портрет в раме. За портретом шла толпа, которая несли открытый гроб. В открытом гробу лежал покойник в барашковой шапке из рыжего каракуля.

Было очень жарко. За гробом шли дудуки и играли какую-то похоронную вещь, а я привык видеть сазандари в ресторане.

Слова у них в ресторане тоже печальные, причем двое играют

на дудках, а третий бьет в барабан изогнутыми палками; — он и поет, в то время как его товарищи печально и кругло надувают щеки. Песня такая, как мне перевел Цуцупало: „Наша жизнь — солома и все пройдет. Много цветов в этом прекрасном саду, но один садовник имеет их право срывать. Будь садовником“...

Утром кладут в сторону дудки и берут как будто оловянный, быстро ширящийся короткий рожок и играют песнь восходящему солнцу.

Сейчас сазандари играли что-то покойнику. Покойник лежал с головой в барашковой шапке. Голова его была слегка на плече. Было очень жарко. За гробом шла, очевидно, жена и кричала, плача в такт музыки: „Таш, таш“. Возглас при музыке обычный.

В верийских садах под Тифлисом в беседках пьют вино. Здесь встречал меня гостеприимный грузин.

Старый хорист Гуго, играющий на какой-то гитаре, обтянутой кожей, отложил в сторону свою гитару и, глядя во всех темными стеклами своих очков, одетых для того, чтобы закрыть слепые глаза, сказал порусски: „Разрешите мне сказать два лишних слова: в прежние времена один дворянин построил корабль и поехал далеко. Море разбило корабль, и дворянин остался со своим слугой на бревне. Их носило в воде 20 дней, и через 20 дней заговорил слуга: „Есть ли такие несчастные люди, как мы?“, но дворянин ответил: „Неправильно ты говоришь — мы не самые несчастные, нас или выбросит на берег или потопит, а вот тот человек, к которому придет любимый друг, если ему нечем угостить друга, — тот человек несчастный“.

Наши хозяева в этот день, очевидно, несчастными не были.

Кутаис стоит на реке Рион, а река Рион очень быстрая. Плавают по ней только плоты из места, которое называется Рача.

Плоты связаны из толстых бревен более обхвата толщиной и также, как у нас на Ветлуге, в концах бревен проушины отверстий, через которые проходят веревки, связывающие плоты, и по России я знаю, что на эти проушины уходит, кажется, 10% древесного материала, так как концы бревен портятся.

Бревна приходят к Кутаису все мохнатые, шерстяные от ударов о камни. Может быть, это размягчившееся дерево похоже на буйвол. Буйволы покрыты шерстью жесткой, редкой спереди, почти голы сзади и все-таки не похожи на пуделя.

Течение Риона такое, что купаются здесь в одну сторону: бросаются в воду и плывут, скажем, по $\frac{1}{2}$ версты, а потом вылезают из воды и бегут по берегу обратно. Одним словом, Рион необратимая река, как бывает необратима передача и так, как необратимо время.

А дальше, верстах в восьми от Кутаиса, у станции Рион река входит на большую, голубую от кукурузы, долину. Здесь она течет широко и широкой приходит в Потю, полная, как неумело налитый стакан, она даже кажется чуть выпуклой, выпуклой над берегами, и хочется попросить буйвола, чтобы он ее отпил.

Река течет через низкий город, полный влажности и вздохов лягушек. Темно. Провинциальные люди в белых костюмах стоят у еще незакрытых магазинов. В кафе играют в домино. В порту грузят марганцы большого парохода. От порта в город идет одноконная конка с колесами, как будто бы не плотно прилегающими к рельсам. Конка освещена стеариновым огарком и кажется переполненной. В ней семь человек. Люди — портовые рабочие в белых рубашках — что-то тихо поют. Стоя у открытых дверей передней площадки, поет кондуктор и подпевает кучер, не оборачиваясь от лошадей. Лошади все голодны. Колеса начинают шуметь глуше. Мы катимся над мостом еще тише, нагоняем прохожих. Прохожие тихо подпевают трамваю.

Таков Рион — река у Потю. А около Кутаиса она бежит, журча так, что слышно ее даже у высоких развалин, увитых, как полагается, плющем. Плющ держится своими зелеными мышинными лапками прямо за камни. Еще сохранились углы сводов. Капители с ременным орнаментом лежат в траве.

Мы снимаем развалины. Оператор предлагает старику-монаху — единственному, оставшемуся у развалин, инсценировать разговор с детьми. Старик сел. У него седые букли за ушами, вроде длинных пейс, и он начал говорить что-то детям, и я узнал старую интонацию: „Что вы говорите?“ Оказывается, он говорил: „Дети, церковь — это храм“ и т. д. И это была та фраза, которую я с детства знал по учебнику — закон божий. Больше старик ничего не сумел.

А дети были разные: один быстро говорил погрузински, а потом заговорил со мной порусски. Я спросил: „Ты откуда?“, а он сказал: „Я из Саратовской губернии, заслан во время эвакуации“. Потом посмотрел на меня, думая — каким разговором занять русского: „А в России детские сады есть?“ и ушел.

Детский дом помещается около развалин, и из него виден Рион и кукурузные поля, и раздаются звуки „кирпичиков“, исполняемых на фисгармонии.

Кутаис застроен домами на четырех ножках. Внизу пусто. Домики есть и вроде городских, но в общем — это тип грузинских сельских построек, правда с трубами; а в Гурии есть постройки и без труб.

Заборы в городе деревянные, связанные железными прутьями, некрашены, посырели от дождя. Арыки покрыты истоптанными, стертymi ногами, известковыми плитами. Местами эти плиты провалились; провалы огорожены серыми, плотными, уже почернелыми от времени заборами.

„Хотите папиросу?“ — спросили меня сверху. Никого не было. Я посмотрел — продавец сидел во втором этаже, а лоток стоял действительно около тротуара внизу. Как происходила торговля, я не знаю, так как я не курю.

В городе — маленькие кузницы в магазинах. Базар с луком, сыром и живыми курами, спокойно лежащими со связанными ногами. Кур покупают и несут их за ноги вниз головой. Куры молчат, очевидно, они уважают местный обычай.

Много извозчиков с черными фаятонами, внутри обитыми зеленым и красным бархатом. Это одновременно напоминает калоши и иллюминацию.

Жил в маленьком доме с длинным садом за домом, в котором доцветали розы, зеленел мелкий и еще бархатно шершавый виноград.

Внутри — качалка, фотографии, в качалке подушечки, и все это напоминало мне Финляндию — все вместе: с садом, спокойной хозяйкой и, когда я вошел в комнату — мне хотелось спросить по-фински: „Оно камори?“ (есть комната?).

Вот в этом городе, где еще куют железо так, как это делали в Персии, и где так неудобно подковывают буйволов, сваливая их на бок и поднимая в бок связанные ноги — в этом городе, вернее рядом с ним, ставят громадную станцию Рионгэс.

На месте построек бывшие вузовцы руками крутят сверлильные машины. Под углом 30° они проходят породу, вытачивая ее коронками с алмазами. Порода вынимается длинными, шершавыми каменными столбиками.

Эти люди уже сверлили на Курской магнитной аномалии, где-то в Армении, где-то на Урале. Это уже специалисты бурильщики. Завтра к ним придет двигатель, но сверлят они уже сейчас.

С поездом приехали люди с портфелями — плотная, сделанная компания — это инженеры, которые только что закончили Загэс и сразу, готовые, с чертежами и курьерами, приехали монтировать Рионгэс.

Потом приехали члены правительства. Был парад, были речи. Калинин нажал кнопку, и 3 взрыва начали туннель, по которому вода должна выйти куда-то за город.

Куда пойдет ток — я не знаю, очевидно будут отстраивать фабрики; покамест здесь есть небольшая суконная фабрика и шелковичное производство „Грузшелк“, который покупает коконы у крестьян.

Самку и самца „шелковичного червя“ (они с крыльями) парой сажают в маленький бумажный мешок. Так начинается их роман. Таких мешков на фабрике 6 миллионов.

Аджаристан. Город Батум стоит на Черном море, которое иногда синее, а иногда зеленое. Горы подвигаются к морю близко. В некоторых местах они даже втыкаются в море, а в некоторых отходят, оставляя красные пористые долины. На этой красной земле, очень мокрой, растут чрезвычайно зеленые вещи, разные деревья, пальмы и т. п. Текут реки.

Реки текут в море, но иногда не дотекают. Море их замыкает, тогда они устраивают болота.

Батум сейчас тихий. Батумцы уверяют, что в нем растет трава. Есть бульвары, на бульварах растут магнолии. Это цветок вроде лилии, только растет он на дереве, величиной в липу. На этом дереве листья из зеленой кожи — толстые и цветы такие же тол-

стые и жирные. Еще растут здесь бананы, которые, однако, не дозревают. Каждый год цветет кактус, выбрасывающий громадный цветок в сажень длиной, вроде сухой елки. Батумцы уверяют, что это бывает раз в сто лет.

Это неправда, но человеку почему-то нужно, чтобы цветы, напр., Виктория Регия, цвели раз в сто лет. Хотя и Виктория Регия цветет каждый год.

Очевидно, людям хочется видеть редкости.

В Батуме вашел с товарищем в Женотдел. „Мы, женщины Аджаристана“, — диктовала белокурая женщина другой женщине, — „протестуем против интервенции в Китае и против предательства“... — „дальше я сама выправлю“... — „Вам что, товарищ?“

Мы с ней пошли к прокурору.

Прокурор начал рассказывать нам о новой аджарской моде, или обычае — способе борьбы с кровничеством: односельчане-убийцы сжигают дом кровника, очевидно, для того, чтобы лишить убийцу удовольствия. Вообще поджоги здесь приняты. Поджигают, напр., обесчещенные женщины.

Что в горах? Продают ли там женщин? Что там происходит? — в Батуме знают мало. Прокурор нам сказал: „Здесь знают, что говорят на судебном процессе, и из дел — вот они — вы ничего не узнаете“.

Женщин продолжают похищать, после этого идет кровничество, но когда вы отыскиваете эту женщину, она говорит, что она согласилась или что она была согласна раньше, и с ней вместе приходят человек 16 вооруженных людей.

Про Аджаристан часто рассказывают анекдоты. Советская власть, вдвинутая в горы, находящаяся в противоречии с бытом, как будто вызывает на рассказывание таких анекдотов.

На меня Аджаристан не произвел впечатления анекдотской страны. Его переделывают, но его переделывают простым и сильным средством — электрической станцией.

Внизу закладывают сейчас 20 тысяч, а потом 100 тысяч десятин чайных плантаций. Это будет покрывать $\frac{1}{4}$ -ю часть союзной потребности в чае. Страна все равно изменится, — и эти кровнические дела — это бегущие в бою мертвые лошади, которые не знают, что они убиты. Живо другое — то, чего еще нет.

От Батума в Хуло — это центр страны, — 80 верст по реке Аджарис Цхали идет автомобиль. Обычный шофер, обычная расхлябанная машина, неизвестно почему еще ходящая. На машине аджарец, я с товарищем и старуха, едущая к зятю пограничнику, а у нее на руках самая неудобная вещь в Аджаристане, если считать в автомобильном масштабе — большой бамбуковый стул, который всем мешает.

— Удобнее, — говорит мне шофер, — удобнее вести какого-нибудь одного богатого человека. У такого человека 2 жены в горах, одна в Батуме, а иногда 3. В Батуме он снимает автомобиль один. Едет сам с тремя и всю дорогу поет песни.

Женщины в Батуме — аджарки — ходят в черных покрывалах. Местами эти покрывала уже начинают вырождаться, т. е. они уже не на лице, но лишь немножко закрывают лицо и, скорее, от солнца. От этого скоро останется только жест, и аджарки в городе просто будут держаться ладонью за щеку.

Но даже в поезде часто встречаешь женщину, сплошь окутанную чадрой, как будто это люстра, защищенная от мух.

Костюм мужчины — обязательно башлык. Носят сейчас многие носки на галифе, на галифе же открыто одеты подвязки и, если это дело в поезде, то под подвязкой подшелкнут железнодорожный билет. Даже элегантно.

И вот мимо желтого от глины, а может быть красного, гороха автомобиль лезет вверх. Скалы, деревья, встреча с арбами.

Нагоняем курдов. Курды уже 2-й месяц идут, идут на верхние пастбища, на альпийские луга. Зимой они проводят около моря.

Через Аджарис Цхали перекинута длинное бревно. Это старый Аджарский мост. Рядом стоят новые, широкие бетонные, построенные советской властью.

Перед одним из таких мостов, недалеко от города Кедды, два дома целиком набиты колесами. Оказывается, что именно в этом месте кочевники снимают колеса со своих арб, кладут на склад и дальше через мост едут выюками, потому что за мостом горы.

Здесь многие занимаются контрабандой, потому что турецкая граница в 7 верстах. Ночью здесь, как светляки, вспыхивают сигнальные лампочки контрабандистов.

Светляки здесь начинают сверкать в сумерках и дают впечатлительные, как будто продергивают перед глазами через какую-то материю золотую нитку. Это летит муха, изредка поблескивая. Нитка такая раньше звалась „канитель“. Здесь канительятся светляки и контрабандисты.

Коверкотовые штаны попадались, но мало.

Но вот у населения зонтиков много, так же, как я это писал, в Карпатах.

Дорога исправная — неплохое шоссе.

Все выше и выше, мимо аджарок, купающихся в полосатых чадрах в каком-то местном целебном источнике, на скале, мимо домов на ножках, — мы въезжаем во второй город Аджаристана. В городе этом, кажется, 50 дымов, зовут его Хуло. Отсюда мы решили ехать не вперед, на Абастуман, а в бок, через Федерский перевал и горный курорт Бахмаро — вниз в Гурию.

Дорога не общепринятая.

В Хуло есть каменный дом, построенный местным беём. Про дом идет легенда, что для постройки его всякий проезжий был обложен податью в один камень. Дом — самый обыкновенный дом, величиною в сельскую аптеку.

Аджарцы так не привыкли строиться, что легенда больше дома.

В Хуло есть хирургическая больница, где лечатся и женщины. И даже есть акушерка, которая, кажется, выселена за производство

абортов. А в хирургической больнице лежат больные и мужественно ждут операции. К операциям их относятся с уважением и охотой. Приходят сюда обыкновенно в ужасном состоянии. На больных больничное белье и башлыки, которые они отказываются снимать. Очевидно, снять башлык с аджарца можно только под наркозом.

На полдороге местная электрическая станция. Аджарис Цхали делает петлю. В этом месте пробит туннель, и река будет пущена через гору. Получается очень большое падение воды. Плотины будут совсем маленькие, а туннелей целых 3. Вся электрическая станция будет спрятана в горах и, когда уберут бараки, то она будет почти не видна. Туннель уже готов.

Во время постройки здесь произошел обвал, при котором погибло 4 рабочих и инженер Калашников. Об этой гибели рассказывали мне несколько раз в самых глухих местах Аджаристана.

Куда пойдет ток, — я не знаю. Предполагается электрифицировать порт и откачивать аджарские болота вниз, сушить край и выводить малярию. А на Федерском перевале люди спокойно ждут трамвая и фабрики буковой мебели.

От Хуло поехали на лошадях, — тоже хорошая дорога — верст 8 до деревни Горжоми. Здесь знаменитый мулла — ученый, умный, у него 7 жен, больше нельзя иметь, потому что в неделю 7 дней и очередь для мусульманина обязательна. Недавно мулла заполнил комплект — женился на седьмой. Но говорят, что когда он открыл лицо своей жены, она посмотрела на него и сказала: „Ты похож на моего отца“. Тогда мулла отпустил ее, потому что здесь прозвучал как будто намек на кровосмешение, а может быть у него в этот день не было энтузиазма.

Он заплатил ей некари. Некари — это вот такая вещь: так как развестись с женой довольно легко и забыть ее лишит очереди в Горжоми можно, то в обеспечение ее прав муж выдает родителям долговое письмо на случай развода, т. е. он платит штраф за развод, причем очень высокий, могущий разорить среднее хозяйство.

Так как мы ехали со всякими документами, то поэтому нас уверяли, что калыма нет, что платы за женщин не выплачивают. Кто их знает. Но некари, кажется, не плохо придумано.

Под Горжоми можно понять — почему аджарцам нужны зонтики. Туман все время. Туман, между прочим, слово местное — турецкое или татарское, его все знают, а порусски не говорит никто ни одного слова.

Грузинский знают все.

Турецкий язык знают мужчины. Что касается русских слов, то один человек, когда я с ним прощался, застенчиво сказал мне: „здравствуйте“.

Дома в Горжоми 2-этажные, построенные из толстых досок, пальца в 3 толщиною. Крыши покатые, на крышах камни. Плоские крыши заменяются узкими балконами без перил. На балконах

сидят женщины и прядут. Они не столько закрывают лицо чадрами, сколько заслоняются ими.

Улицы деревни покаты так, что лошадь нужно тянуть за узды. Если подыматься верхом, то нужно держаться за гриву. Конечно, я очень плохой наездник, но я думаю, что расстояние между верхними ногами лошади и нижними по вертикали — аршин.

И во всей деревне нет плоского места. Вместо того, чтобы увидеть перекресток — видишь какие-то раскосы во все стороны. Земли мало, все огорожено. Избы большие.

Принял нас председатель сельисполкома.

У него отдельная комната для гостей, и я думаю, что в доме комнат 8. Но лошадей нам вывели из нижнего этажа. Амбары отдельно — они из бревен.

В комнате есть низкий стол в полторы четверти высоты, сделанный из одного куска дерева, 2 ковра, керосиновая лампа, маленькая полочка на стене, и на этой полочке стоит единственный стакан, из которого мы поочередно пили воду.

Кормили нас сыром, жареным в сливочном масле, кефиром и кукурузным хлебом — чады.

У хозяина 4 брата, из которых один сел с гостями, а остальные стояли.

Утром мы взяли лошадей и поехали дальше.

Дорога шла по ручью прямо вверх.

Ручей катился, и только раз посторонился от нас, чтобы покрутить маленькую мельницу с вертикально поставленным валом, который он просто толкал, ударяясь в изогнутую лопасть. Тут коэффициент полезного действия процентов 5. По дороге мы встречали волов, которые тянули прямо на цепи большие красные бревна. Когда дорога перешла в тропинку, то по всей тропинке шли жолоба от этих протягиваемых бревен.

Лес здесь весь в красных тупах деревьев и в огромных пнях. Это, кажется, был тисовый лес — он срублен и почему-то не вывезен и зарастает елью. Но ели внизу похожи на высокие аджарские стоги, только у них срублены верхушки. Складывают стоги женщины, очень нарядно одетые, потому что люди их видят только на работе, и на работу принято одеваться хорошо. Дорога лезет вверх. Внизу туман, и когда он отодвигается, видно то, что принято в рассказах называть попросту горизонтом, и еще дальше за ним лежат луженые снегом верхушки. Сбоку растут желтыми, лиловыми и еще какими-то цветами кусты, листва которых напоминает металлические венки на кладбище.

Со мной едет тов. Мачавариани. Он умеет ехать на лошади, а я чувствую себя на лошади, как будто я гимназист и ко мне сел на парту преподаватель математики — настолько она больше понимает меня в езде. Она меня не слушается, но едет прилично. Дорога идет еще выше, кончаются кусты. Луга. В лугах — клевер красный, белый; не знаю, сеют ли его здесь. На Военно-грузинской дороге

там сеют золотистую траву, и она очень хорошо оттушевывает горы, а здесь что-то не похоже, что сеют.

Еще выше встречаем семью на санях. У саней полозья дубовые с ладонь шириною. На санях поставлена картонка, круглая, вроде наших для шляп. Жена, муж и ребенок. Все сооружение везут быки. Еще деревья — последние. На них лежат воткнутые в прощелины суков колоды — местные ульи. Так высоко их сажают, чтобы не залезли медведи.

Сажают их еще на скалы, а снимают оттуда ночью, когда пчелы спят.

Внизу в Хуло есть ученый пчеловод и есть аджарский пчельник с Даданами и с рамочными ульями. Есть люди, которые имеют до 200 таких ульев.

Лезем выше. Трава. Я выехал в сеточке и в брезентовых ботинках. Холодно. Показывается снег. Снег сперва лежит козырьками над ручейками, потом он начинает лежать сводами, вроде сводов персидских бань, плоских и гляцевитых. Под таким сводом бежит ручей. Еще выше. Встречаем едущих аджарцев, у одного не башлык на голове, а носовой платок, завязанный в 4-х углах. Двое в шинелях, один в макинтоше. Штаны на них из местной саржи — шерстяной, грубой материи, очень узенькой. Все ташут грузы в таких ранцах: целиком снятые шкуры с тельца, а лапки тельца связаны, получается большой ранец. В нем несут туда, вниз, на Бахмаро сливочное масло.

Лошадь, наконец, взбирается совсем на снег. Очень устали, но едем дальше. Начинаем спускаться, и здесь в долине, похожей на две руки, собранные горсточками — второй Горжоми. Та же деревня, но только летняя. Ходят стада. Стоят дома без окон — двухэтажные. Вместо окон длинные щелки в стенках, пальца в $1\frac{1}{2}$ шириною. Вместо лестниц — толстые деревья в обхват положены под углом в 45° , и на этих деревьях вырублены зарубки. Ходить довольно удобно. Бегают дети. Замечательно чистый, совершенно невидимый воздух. Сюда уходят люди на лето.

Спускаемся еще ниже — появляется корявая береза, потом ель, и, наконец, мы спустились в курорт Бахмара, находящийся на высоте 2-х верст выше уровня моря. Кругом его ели, дома его новенькие, свежие.

За лето здесь бывает тысяч 12 людей. Солнце здесь такое, что мой товарищ, который не мог нигде загореть, загорел в тумане в два часа.

Здесь солнце, как кварцевая лампа.

На улице сидит гуриец и поет, надувая поросенка. Когда он его надует, то вынимает дудку, упирает ею в щеку и начинает говорить быстро какие-то куплеты, перебирая пальцами по клапанам трубки. Так он поет, сам себе аккомпанируя на духовом инструменте.

Спуск из Бахмаро идет буковым лесом. Этот лес сидит на горе, как всадник в седле при спуске, т. е. дерево откинулось и

только поэтому стоит вертикально. Лес этот идет 12 верст. Он серый и сверху листва еще покрыта густым бородастым мхом. Лошадь спускаясь шагает через корни. Спуск, если гнать лошадь, продолжается 5 часов. Дорога прорезана местами в узких траншеях, в которых всадник не виден, иногда траншея две сажени глубины. В траншеях грязь, потому что шли дожди.

Спускаешься, спускаешься. Темнеет, и перед глазами начинает мелькать канитель светляков, а навстречу поднимаются люди на курорт. Старухи сидят на лошадях сверх вьюков, дети едут на лошадях, крепко привязанные веревками. Очевидно, это повторение переселения кочевников. Поднимаются на курорт так, как курды поднимаются на летние пастбища. Это больше похоже на переселение народов, чем на курортную поездку.

Спускаемся, спускаемся. Уже проехали за день 65 верст. Так устали, что не можем слезть с лошадей и пьем чай около духанов в седле, потому что как слезть — неизвестно. Спускаемся. Совсем темно, но моя лошадь, — как известно, профессор математики, — опускает голову и нюхает дорогу. Наконец, совершенно странное ощущение. Стало ровно. Мы спустились в Гурию.

Дерби

П. Незнамов

Лошадь вышла к старту
Не больною.
Молодость — не старость:
Кости не занюют.

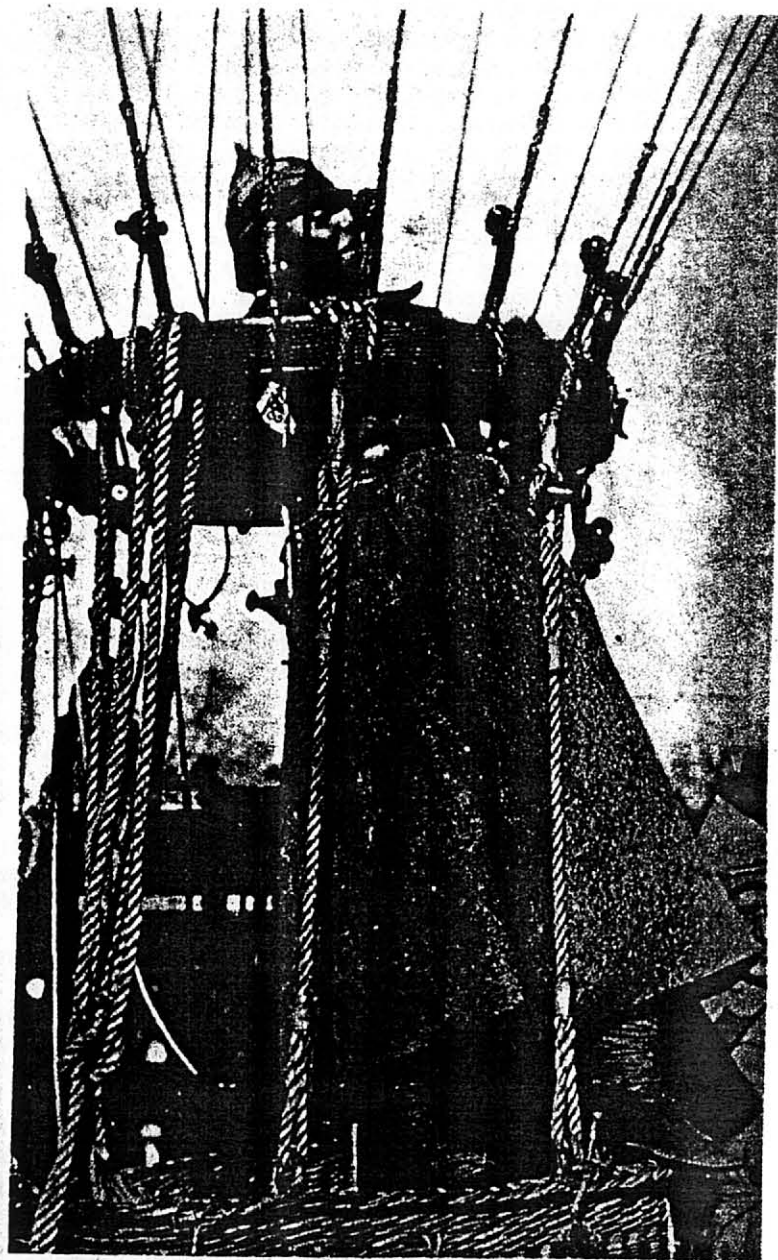
У *Тумана* складны
Все статьи, а ноги
Жеребенку дадены —
Лучше многих.

Уходили метры
В прочь и в бытность,
И летел он ветром
Четырехкопытным.

На трибунах стихли:
Ну, и ладно —
И летел он вихрем
Травоядным.

Впереди товарищи
Сбились в куче,
Обгоняй — не свалишься,
Самый лучший!

Сердце не отметила
Ни одна невзгода:
Совершеннолетие!
Четыре года!



Маневры Красной Армии — Фото А. М. Родченко.



Маневры Красной Армии — Фото А. М. Родченко.

Жизнь свежее воздуха:
Шире ноздри!
Выпить бы без роздыха
Весь бы воздух!

Чтобы — только двинься.
Все, что видишь
Выдохнуть в единственный
В этот выдох!

Чтобы не кончалась
Жизнь-дорожка!
Чтоб навстречу мчалась
И была хорошей!

Ритм и синтаксис

О. Брик

Ритмико-синтаксический параллелизм

Пресечение является одним из основных признаков ритмического построения. Система пресечений дает многообразие ритмических форм. В стихотворной речи пресечение материализуется в строфные, строчные, цезурные и словесные разделы. Конец строфы, конец строки, конец полустихия, конец слова — это не статические вехи, отделяющие один элемент от другого, а моменты динамические, создающие ритмическое движение.

Вот почему нельзя рассматривать словарный материал, заключенной между двумя разделами, как единое целое. Единным целым будет ритмическое движение с пресечениями, а не словесный материал, этими пресечениями разделяемый. Этим объясняется возможность так называемых enjambement. Enjambement — это неожиданное пресечение в том месте, где его не ожидают.

Система пресечений составляет признак не только ритмического движения, но и движения синтаксического. И основа стихотворной речи заключается в различном сочетании этих двух систем пресечения.

Обычно силлабо-тонический стих тяготеет к совпадению ритмических и синтаксических пресечений, — явление, аналогичное совпадению ритмических и лексических интенсив ударения. Однако ритмико-синтаксический параллелизм осуществляется в более сложной форме, чем параллелизм ритмико-лексических интенсив. Кроме совпадений, есть еще и противоположения. Ритмический раздел не совпадает с синтаксическим. В этом смысл enjambement.

Но любопытно, что явление enjambement, которое, казалось бы, характеризуется случайностью и неожиданностью, имеет свои довольно прочные штампы, т. е. несовпадения совершаются по не менее строгим законам, чем и совпадения.

Для анализа ритмико-синтаксического параллелизма особое значение имеет цезура. Цезура — это постоянный словораздел в сре-

дине стихотворной строчки. Строчка делится на две половины, причем связь этих двух половин обычно синтаксически оправдана.

Ритмико-синтаксический параллелизм проявляется в форме параллелизма отдельных частей предложения. Например довольно обычно разделение строки в четырехударном ямбе на три параллельных отрезка, причем параллелизм этот чисто синтаксического порядка.

„Без службы, без жены, без дел“.
„Без слез, без жизни, без любви“.
„Ни Скотт, ни Байрон, ни Сенека“.
„И хлеб, и финик, и оливу“.

Или деление на два параллельных отрезка:

„Дух отрицания, дух сомнения“.
„Без упоений, без желаний“.

И более сложное деление на три отрезка, причем параллельными являются только последние два.

„Забыл и славу, и врагов“.
„Забыв и славу, и любовь“.
„Забыв и небо, и закон“.
„Давно без песен, без рыданий“.
„И жил без горя, без забот“.

Любопытна у Пушкина игра на различном членении строки в стихотворении „Я помню чудное мгновенье“.

„Без божества, без вдохновения,
Без слез, без жизни, без любви“.

Взяты пять синтаксических элементов параллельных и расположены в двух строчках так, чтобы два из них попали в одну строчку, а в другую — три остальные.

На этот ритмико-синтаксический параллелизм уже было неоднократно обращено внимание, и обычно регистрацией такого рода фактов и ограничивалась работа над ритмико-синтаксической структурой стиха. Объясняется это тем, что такого рода простые, бросающиеся в глаза декоративные словосочетания обычно и принимаются за эмоциональное использование разговорной речи. Однако эти факты являются только внешним проявлением более глубокой ритмико-синтаксической структуры. Точно так же, как рифма не является единственным признаком звуковой организации стиха, так же точно и эти лирические фигуры не являются единственными показателями ритмико-синтаксического строя стихотворной речи.

Ритмико-синтаксический штамп.

Наивное представление рисует себе стихотворную работу в следующем виде: поэт сначала пишет прозой свою мысль, а затем переставляет слова так, чтобы получился размер. Если какие-нибудь слова не влезают в размер, то переставляют их до тех пор, пока они не влезут, или же заменяют другими, более подходящими сло-

вами. Поэтому всякие неожиданные слова в стихе или неожиданный оборот речи принимаются наивным сознанием как стихотворная вольность, как неизбежное отступление от правил разговорной речи во имя стиха. Одни любители стиха прощают поэту эту вольность, считают, что он имеет на нее право. Другие относятся к этому искажению сурово и ставят под сомнение право поэта, во имя каких-то лирических побуждений коверкать язык. Критики любят говорить, что совершенство стиха именно в том и заключается, чтобы втиснуть слова в размер, не искажая обычного строя речи.

У людей, более внимательно относящихся к поэтическому творчеству, сложилось в последнее время обратное представление, и стихотворная работа, по новейшим данным и наблюдениям, складывается в обратном порядке. Сначала у поэта является неопределенное представление о некотором лирическом комплексе, о некоторой звуковой и ритмической структуре, и затем уже эта заумная структура наполняется значимыми словами. Об этом писал Андрей Белый, об этом говорил Блок, об этом говорили футуристы.

По их мнению, в конечном результате должна получиться какая-то значимость, но значимость эта необязательно должна совпадать с обычной значимостью разговорной речи. Дело не в праве поэта исказить речь, а в том, что поэт снисходительно дает читателям некоторое подобие этой значимости; он мог бы обойтись и совсем без нее, но он, снисходя к семантическим запросам читателя, облачает свои ритмические вдохновения в общепонятные слова.

Наивное сознание отдает первенство обычному строю разговорной речи и смотрит на стихотворный размер как на некоторый декоративный придаток к обычному строю речи. Белинский писал, что для того, чтобы понять, хороши или плохи стихи, нужно пересказать их прозой, и тогда сразу выяснится их удельный вес. Для Белинского стихотворная форма была только внешней упаковкой обычного речевого комплекса, и естественно, что его интересовало в первую голову значение этого речевого комплекса, а не его декоративная упаковка.

Поэты и новейшие исследователи исходят из обратного представления. За основу стихотворной речи они берут то, что для наивных людей является только декоративным придатком. И обратно — семантическая значимость ритмического комплекса является если не декоративным придатком, то неизбежной уступкой непозитическому мышлению. Если бы все люди научились мыслить заумными образами, то никакой семантической обработки стихотворной речи не требовалось бы.

Первое представление лишает стихотворную речь всякого смысла и делает стихотворную работу каким-то ненужным упражнением, каким-то речевым фокусом. Так Толстой и квалифицирует поэзию: поэты, по его мнению, это люди, которые умеют каждому слову найти рифму и переставлять слова на разные манеры. А Салтыков-Щедрин говорит по этому поводу: „Не понимаю, зачем нужно ходить по веревочке, да еще приседать через каждые три шага“.

Естественным выводом из такого отношения к поэзии является предложение: бросить эти декоративные фокусы и писать обычной разговорной речью.

Поборники заумной стихотворной речи отделяют стихотворную речь от обычной разговорной речи и переводят ее в область каких-то условных звуков и ритмических образов. Если не важна семантическая структура стиха, если не важно, чтобы слова в стихе что-нибудь означали, то не важно, чтобы это были вообще слова—это могут быть просто звуки. Если идти дальше, то и звуков не нужно, и можно ограничиться какими-нибудь знаками, вызывающими соответствующие ритмические представления. До этого и договорился поэт Чичерин, который недавно заявил, что главное зло нашей поэзии — это слово, и что поэт должен писать не словами, а некими условными поэтическими знаками.

Ошибка как того, так и другого представления заключается в том, что люди рассматривают единый ритмико-семантический комплекс как состоящий из двух различных элементов, причем один элемент подчинен другому. На самом деле эти два элемента в отдельности не существуют, а возникают одновременно, создавая специфический ритмико-семантический строй, отличный как от обычной разговорной речи, так и от заумного звукоряда.

Стихотворная строка — это не результат борьбы зауми с разговорной семантикой, это своя ритмическая семантика, которая существует самостоятельно и развивается по своим законам. Каждую стихотворную строку мы можем обратить в заумную, если вместо значимых слов подставим звуки, выражающие ритмико-фоническую структуру этих слов. Но, лишив строку ее семантики, мы уже выходим за пределы стихотворной речи, и уже дальнейшие вариации этой строки будут обусловлены не речевым ее составом, а музыкальной природой, составляющей ее звук. В частности и система ударений и система интонаций будут независимы от ударений и интонаций разговорной речи, а будут имитировать ударения и интонации музыкальной фразы.

Другими словами, лишая строчку семантической значимости, мы отрываем ее от языковой стихии и переносим ее в иную, музыкальную стихию, и тем самым стихотворная строчка перестает быть словесным фактом.

Обратно—каждую строчку стиха мы можем путем перестановки слов лишить ее стихотворного облика и превратить ее в обычную разговорную фразу. Это нетрудно сделать, если вместо одних слов подставить равнозначные, ввести обычные разговорные интонации и выровнять синтаксическую структуру. Но, продельвая такую операцию, мы разрушаем стихотворную строку как специфическую словесную структуру, основанную на тех признаках слова, которые в обычной речи отступают на второй план.

Точнее — эти вторые признаки (звук и ритм) имеют в разговорной речи иное значение, чем в речи стихотворной, и, вводя эти разговорные ударения и интонации в стихотворную речь, мы воз-

вращаем строку обратно — в стихию обычной разговорной речи. Построенный по определенному закону словесный комплекс разрушается, и взятый на него материал идет обратно в общую кладовую.

Если поборники заумной речи отрывают стих от языка, то сторонники декоративного стиха не выделяют его из общей словесной массы.

Верная точка зрения заключается в том, чтобы видеть в стихе определенный словесный, а не какой-либо иной комплекс, но комплекс, созданный на основании особых законов, не совпадающих с законами разговорной речи. Поэтому одинаково неверно подходить к стиху с общеритмическими представлениями, не учитывая, что мы имеем дело не с безразличным материалом, а с элементами человеческой речи, и так же ошибочно подходить к стиху, считая, что мы имеем дело с той же самой разговорной речью, но только внешне декорированной.

Нужно понять стихотворную речь одновременно и в ее связи и в ее отличии от разговорной речи — понять ее специфически словесную природу.

Динамика русского ямба.

Теоретически трехударный ямб — это ямб, в котором имеются три ритмических ударения, а следовательно, и три логических, три значимых слова. Четырехударный ямб — это такой, в котором имеются таких четыре и т. д. Но благодаря особым свойствам русского ударения и способности ритмической кривой подвергаться вариациям — эта первоначальная схема в эволюции стиха значительно видоизменяется.

Русское ударение имеет то свойство, что оно объединяет, организует большое количество неударных слогов. Такие слова, как, например, человеконенавистничество, с одним сильным ударением на четвертом слоге от конца, немислимы ни в каком другом языке.

Французское ударение еле ощутимо, и ни о какой организующей его роли в слове речи быть не может.

Любопытно, что когда русские хотят усилить выразительность французского слова, они усиливают экспирацию на последнем слоге французского слова, предполагая, что процесс ударяемости в французском языке аналогичен русскому; получается не пофранцузски, потому что французы в таких случаях поступают иначе. Они усиливают экспирацию на первом слоге слова, совсем не там, где обычно стоит ударение слова.

Немецкое ударение, не уступая по силе русскому ударению, в то же самое время не обладает организационной силой русского ударения. Слова и словообразования с большим количеством неударных слогов в немецком языке распадаются на отдельные группы, имеющие свое самостоятельное ударение. Этим объясняется, почему именно в русском языке ритмические вариации стиха значительно многообразнее, чем в стихе французском и немецком.

Немецкий язык для создания ритмического разнообразия вынужден был уже в 30-х годах прибегнуть к трехдольным паузникам,

т. е. к такому размеру, где ритмическая вариация давалась не пропуском ударения, а пропуском неударного слога. У нас этот размер утвердился только в конце XIX века (у Блока, Ахматовой), т. е. тогда, когда эволюция двухдольных размеров, в частности ямба, уже закончилась.

Свойство русского ударения объединять около себя большое количество неударных слогов сделало возможным высокую культуру двухдольных, особенно ямбических, размеров. Эволюция эта шла по линии усиления одних ударных моментов и ослабления других, причем были законы, влияющее одинаково на все ямбические размеры, и такие, которые видоизменяли каждый отдельный размер.

Как общее правило, можно установить, что эволюция ямбических размеров стремилась к тому, чтобы перемежать сильные и слабые ударные моменты, причем урегулирование этого порядка шло с конца стихотворной строки.

Благодаря рифме последний слог строки непременно должен был быть сильным. В рифме должно было стоять значимое слово. Поэтому последний слог любого размера был самым сильным. Сила последнего слога соответственно ослабляла силу предпоследнего слога, и поэтому мы имеем во всех ямбических размерах тенденцию пропускать ударения в предпоследнем слоге. Дальше слабость предпоследнего слога, естественно, вызывала силу второго слога с конца.

Этих данных уже достаточно для того чтобы построить систему большинства ямбических размеров.

1. Для трехударного ямба тенденция будет выражаться в том, что вся строка будет иметь два ударения — на первом слоге и на третьем, а соответственно этому строка будет состоять из двух значимых слов.

2. Благодаря цезуре в шестиударном ямбе и возможной цезуре в пятиударном ямбе вторая половина этих размеров. После цезуры мы будем иметь ударения на последнем слоге и на третьем от конца; значит второе полустушие будет состоять из двух значимых слов.

В остатке остаются первое полустушие пяти и шестиударного ямба, пятиударный ямб без цезуры и четырехударный.

Первое полустушие шестиударного ямба — это строка трехударного, а первое полустушие пятиударного ямба — это строка двухударного, и если бы эти полустушия были бы самостоятельными стихами со своей рифмой, то распределения ударных моментов были бы predeterminedены. Но так как это только полустушие и так как следующий за цезурой слог имеет сильное ударение, то распределение ударений в этих полустушиях иное, более свободное. В трехударном полустушии шестиударного ямба мы встречаем все три возможные вариации:

- а) ударение на первом и втором слоге;
- б) ударение на первом и третьем слоге;
- в) ударение на одном втором слоге.

В пятиударном ямбе мы имеем две вариации: ударение на первом слоге или на втором. Учитывая силу после цезурного

ударения, нужно признать более характерным ударение на первом слоге.

Таким образом, суммируя полученные выводы, мы можем сказать, что трехударный ямб имеет в строке два значимых слова, пятиударный ямб — три значимых слова и шестиударный ямб — четыре значимых слова.

Остается четырехударный ямб. Этот размер характерен тем, что он объединяет максимальное количество слогов в строке. Пятиударный и шестиударный ямбы благодаря цезуре распадаются на полустушия по шесть и по четыре слога, в то время как четырехударный ямб имеет в строке восемь или девять слогов.

Благодаря этому обилию слогов и несимметричному их расположению четырехударный ямб дает возможность наибольшего количества ритмических вариаций, но и здесь основные тенденции ямбических размеров сказываются в полной мере.

Последний слог благодаря рифме обладает стопроцентной устойчивостью, соответственно этому предпоследний слог слабее; — остоается первый и второй слог.

Андрей Белый в одном из своих исследований отметил любопытную черту четырехударного ямба, а именно: в XVIII веке устойчивым был первый слог и неустойчивым второй, а в XIX веке устойчивым стал второй и менее устойчивым — первый.

Трудно сказать, насколько хронологическое деление этого факта верно, но оно показывает, что эти два слога действительно все время меняются в своей устойчивости и этим создают ритмическую игру четырехударного ямба. Но во всяком случае можно установить, что при одном сильно другой непременно будет слабее и что поэтому мы в четырехударном ямбе имеем тенденцию свести строку к трем ударениям, а значит и к трем значимым словам.

Что касается пятиударного ямба без цезуры, то он выпадает из общей эволюции ямба; причем это отклонение имеет также свою закономерность, но закономерность иного порядка, чем обычная динамика ямба, и поэтому она будет рассмотрена в своем месте.

Анализ ритмических возможностей ямба показывает, каким образом ритмическая вариация predeterminedляет количество значимых слов в строке, а следовательно, и синтаксическое построение строки. Проследить приспособления синтаксической структуры стиха к тонкостям этих ритмических вариаций — это и значит раскрыть закон ритмико-синтаксического параллелизма стихотворной речи.

Литературный опыт („essai“) Влад. Б. Шкловский в его формальном окружении

Среди тех литературных жанров, в которых нашли свое выражение многие из великих исторических художественных произведений, одним из наименее изученных в формальном отношении является так называемый „литературный опыт“ („essai“).

В дальнейшем я отмечу, под какими разнообразными наименованиями стала известна эта форма в истории европейской литературы. В личном же изложении буду пользоваться обоими названиями „опыт“ и „эссе“ — безразлично, притом рассматривая судьбы литературного „опыта“ в пределах лишь истории нового времени. В самом деле, делаются попытки связать его формально через неолатинские памятники эпохи Возрождения с классической античностью, а в этой последней — усматривать в „Noctes Atticae“ Авлия Геллия, жизнеописаниях Плутарха, в цicerоновском „Pro Archia“ первые типологические образцы „эссе“.

Эта интересная и обещающая мысль потребовала бы отдельного изучения. Мы же будем здесь говорить по нашему вопросу, в указанных выше границах, на материалах национальной литературы отдельных современных европейских народов, получивших со времени Ренессанса в форме „эссе“ чрезвычайно гибкое орудие выражения многообразных художественных, критических и научных замыслов своих лучших авторов, среди которых немало имен, прославленных и в других жанрах. Назовем, например, Froude в историческом эссе, Монтескье — в политических темах, Карлейля, а до него Маколея — в критике... В частности для Франции здесь памятны имена Монтеня, позднее — Вольтера, Руссо, Дидро, Шатобриана, Кузена, Ламартина, Сент-Бева, Мишле; для Германии — имена Лессинга, Шлегеля и Германа Гримма.

В настоящей работе я рассматриваю форму эссе лишь у наиболее выдающихся его представителей во Франции и Англии, где он фактически стал излюбленным национальным прозаическим жанром. Этот успех сказался уже в той известности, которой достигли в широких кругах тогдашнего общества „Опыты“ Монтеня. Последний нашел продолжателей и подражателей не только во Франции, но и в Англии; в последней — со времени реставрации Стюартов, где, как и на континенте, эссе не перестает находить все новых и новых мастеров.

В силу этого необходимо сперва хотя бы вкратце познакомиться с теми типовыми изменениями, которые „опыт“ претерпевал у разных авторов и в различные эпохи исторического своего развития в обеих указанных странах. Но вместе с тем намеченная задача при ее разрешении обещает благодарный материал к суждению по вопросам и журнализма, куда исторически, как и в настоящее время, эссе входит как любимая форма авторского труда у работников периодических изданий англо-французского мира.

Литературный „опыт“ как форма не дает обычно окончательного, исчерпывающего рассмотрения своей темы. Таким он был у своего основателя — Монтеня, таким он остается и у дальнейших своих мастеров.

Однако при всех своих изменениях „опыт“ требует от автора серьезного отношения к предмету и большой стилистической работы. Монтень и последующие авторы писали в глубине кабинета, в уединении. Первые две книги „Опытов“ Монтеня были написаны вте-

чение девяти долгих лет, и труд автора чередовался постоянно с трудом читателя. До настоящего времени „опыт“, например в английской практике, является не слишком пространным по объему и бывает плодом долгого размышления и даже научной работы. Его „беспорядочность“ и разбросанность в материале и изложении — в традиции Монтеня — изжиты в Англии после, я бы сказал, эпохи Джонсона — эссеиста и автора превосходного для своего времени энциклопедического словаря (XVIII век).

Для суждения о характере эссе возьмем действительно пример Монтеня (цитирую по изданию Лефевра, в 1826 г.). В I томе, книга первая, имеется ряд самых разнообразных тем, рассмотренных по подолгу или на протяжении двух только кратких страниц. Так, в VIII главе самый обзор материала показывает, к какой непринужденности в его выборе приводит автора рассматриваемая нами литературная форма. Выписываю подряд некоторые темы: „о постоянстве“, „о лгунах“, „о поспешном и медленном ответе“, „о покварство“, „о порядке при свидании королей“, „о наказании за и т. д. Далее видим „о педантизме“, „о воспитании детей“.

Но и тут мы наблюдаем объединяющий момент, без которого вряд ли мог бы существовать самый литературный эссе, распадаясь в дальнейшей свободе на ряд бессвязных материалов. Этот момент — жизнь общества и его интересы: им постоянно определяется в своем историческом развитии эссе как литературная форма. Притом всегда же остается пресловутый „взгляд и нечто“ как приближенное, но удачное намечение его жанровых границ.

То же безразличие выбора тем видим у Монтеня и в последующих его главах. Так, например, во II томе „о недостатках нашей полиции“, гл. XXXIV; гл. XXXV дает: „о костюме“, гл. XXXVI — „о молодом Катоне“.

Если взять у Шатобриана его „Essai historique, politique et moral sur les revolutions anciennes et modernes considérées dans leur rapports avec la revolution française“ (цитирую по парижскому изданию L'Advokat, 1826 г.), то здесь мы заметим характерный для эссе отказ от поступательного хода в изложении фактов. Автор, несмотря на историческую тему, пользуется своим материалом лишь для типового сближения хронологически далеко отстоящих друг от друга социологических моментов. Материал взят из отдельных эпох исторического существования Греции и Рима, с одной стороны, и Франции — с другой. В параллельном сопоставлении Ксеркс сравнивается с Франциском, Лига против Греции — с Лигой против Франции. Далее следуют главы: о Мальзербере, о греческих философах, о современных философах, о Бэконе и энциклопедистах, о Платоне, Фенелоне и Руссо, о регентстве и реформации. Мольеровский принцип — „брать всюду, где найдется“ для построения обобщающих суждений, что так типично для формального сложения эссе, и здесь налицо. Труд Шатобриана местами распадается скорее на ряд отдельных эссе, а его заглавие

объединяет их отдаленно лишь по историко-революционному материалу.

Монтень, Монтескье, Вольтер и множество других известных в литературе авторов показали, какое богатое разнообразие материала дали им их длительные путешествия и непосредственное знакомство с разбросанными уголками современного им мира. Их произведения стали по содержанию своему энциклопедическими, будучи не только художественными по форме, но и заключая огромный запас знаний, из которых многие бы при иных условиях для нас оказались бы безвозвратно утраченными, как, например, факты общественной, экономической и бытовой жизни их времени, обильно сообщенные на страницах их „литературных эссе“, „рассуждений“ (dissertations), „речей“ (discours), „памятных записок“ (memoires).

С той поры и до настоящего времени, даже теперь более, чем когда-либо, „эссеист“ как тип серьезного журнального работника, пишущего обстоятельно и на ответственные, не скоропреходящие темы, однако не исчерпывающим — при всей монографичности его работы — образом, должен иметь, как и его классические старинные образцовые наставники, знания, огромную начитанность, жизненный опыт, знакомство с разными странами и народами. В силу этого литературный опыт должен быть предметом исследования и литературного и журнального порядка.

Что же представляет из себя эссе по своему существу? По словам энциклопедического словаря Меркера, под эссе (франц. essai) мы понимаем небольшой, свободный в выборе формы, стиля и плана трактат, посвященный рассмотрению какой-либо темы, общественно-интересной для духовной жизни эпохи. Руководящим признаком эссе следует считать то, что он стремится мысленное свое содержание передать читателю, давая избранную проблему как личное переживание автора, и при указанной свободе формы предлагает к усвоению самое существенное по данному вопросу.

Постоянный успех эссе в Германии объясняется возрастающей, особенно в наши дни, тревожностью в настроении и духовной жизни эпохи, наряду с фактом приближения все более широких кругов читательства к занятиям вопросами общечеловеческого интереса.

Казалось бы, художественная литература, доводя до высоты форм искусства отдельные бытовые факты повседневной духовной деятельности человека, дает им права литературного гражданства. Поэтому, как устное длительное повествование канонизируется постепенно в эпосе, а позднее — в литературном романе, как бытовой анекдот разворачивается до новеллы, так и эссе — в нашем личном понимании — есть факт подобной же литературной канонизации, точнее формулированной ниже.

Если можно говорить о камерных жанрах в литературе, то к таковым я причисляю, по крайней мере по самому его происхождению (кабинетная записка), именно эссе — наряду с письмами к родным и друзьям знаменитых авторов древности, столь интим-

ными, например, у Цицерона, и, конечно, также „литературный дневник“.

Однако камерность происхождения эссе не помешала ему стать одним из самых общественных жанров современной литературы. Здесь любопытно расхождение между генетикой и функцией жанра.

„По обычному представлению „эссе“ есть всякое художественное произведение, которое по самому смыслу слова является лишь „опытом“, попыткой, только намечающей, но не рассматривающей научно тему и не исчерпывающей ее с педантической точностью, границы его неопределенны“. (Otto Doderer „Literatur“, 1926, Heft I, p. 8—II.)

Джонсон (1709—1784), сам эссеист, определяет интересующую нас форму как „неправильное и необработанное произведение“ — „an irregular et indigested piece“. Однако сказанное расплывчато и относится лишь к форме эссе; в существе же дела здесь требуется большой мыслительный и стилистический труд его автора.

По словам М. М. Мейера („Stilistik“ в цит. у Додерера), эссе есть развернутый афоризм.

Эссеист — журнальный тип работника, отличающийся профессионально от фельетониста, который в свою очередь уже образнообразился по дальнейшей специализации в различных вопросах.

„Эссеист“ как литературный работник известен в Англии уже в XVII веке, и авторов этого типа здесь не меньше, чем во Франции. К упомянутым прежде следует прибавить имена Адиссона, Стиля, Бен-Джонсона, Драйдена, Болингброка, лорда Байрона и многих других, которые начали свою литературную деятельность работой именно в области эссе.

Эссе превращается в монографию во Франции уже у Дидро, в Англии — у Маколея. У первого он еще тяжел и скучен („Essai sur le merite et la vertu“; ср. в изд. 1821 г., тт. XI, XII и издание предыдущее — Амстердам, 1745 г.). Драйден считает эссе вообще предисловием к какой-либо книге.

Этот взгляд сохранился и до наших дней. Ученый „Classical Journal“, vol. XXII (1926 г., p. 230), говорит об „introductory essay“.

Критико-биографический, литературно обработанный некролог, по моему, есть тоже эссе. Его я возвожу также к Маколею, у которого мы имеем целый ряд его образцов уже современного и для нас типа.

Рецензия на книгу, дающая притом и объективный материал по самому обсуждаемому предмету, есть эссе. (Тем же „Essai“ именно и назван отдел рецензий в известной критико-библиографической французской газете „Nouvelles litteraires“.)

Порою под эссе подводятся и фельетоны, глоссы, этюды, эскизы, очерки, наброски и факты беглого обсуждения.

В повествовательной прозе эссе вставляется порою в виде диалогов, письма, речи, отчета и изыскивает постоянно новую и наиболее сильную выразительность и насыщенность содержания. Эссе часто кристаллизуется как стихотворение.

Факт включения в эссе диалогов, порою имеющих весьма отдаленное отношение к предмету повествования или обсуждения, я связываю с характерной манерой английских романистов XVII и XVIII столетий, которые вводили в свои произведения диалог, не имеющий внутренней связи с главным ходом событий в данном произведении. Только позднейшие авторы, как В. Скотт, поняли, что этим средством композиции можно давать характеристику действующих лиц или изображать их окружение. (Ср. „Herrig's Archiv“, 1925, Bd. 59, Heft 3, S. 150.)

Теперь отметим формальные отличия эссе от других близких или отдаленных жанров. Мы припомним приводимые выше данные из истории эссе.

Приняв их во внимание при настоящем сравнении, мы видим что —

1) эссе отличается от романа и других повествовательных жанров отсутствием интриги и эпизодизма, при возможности в нем прочих элементов романа;

2) от газетного фельетона эссе отличается обычно моментом кабинетности тона, пространственным объемом, своей журнальной типологией.

Итак, даем следующее определение:

Эссе как форма отличается тем, что рассматривает в художественно проработанном изложении преимущественно идеи общего порядка или широко общественного и литературного интереса — без исчерпывающей и пространственной полноты, без углубления в суть вопроса, с допущением отрывочности и малой связности составляющих его конструктивных частей, с характерной монографичностью охвата темы, при потенциально стихотворной форме (Поп и др.), с допущением посторонних вставных мелких частей из иных жанров, например в форме диалога, даже трактата, с пространной цитацией (в ранних эссе — глупая) описаний природы, письменных отрывков, элементов дневника, целой поэмы, без поступательной и богатой эпизодами интриги.

Отправляясь от своего указанного нами первоисточника — конкретной кабинетной записи, эссе мог, конечно, позднее намеренно обрабатываться стилистически автором в целях рассмотрения им намеченной темы. Тут автор сам придет к целевой выписке из книг, закреплению своих критических и иных соображений в виде отрывочных — в начале записей.

Это обычный путь литературной формы. Подобным же образом ранний фельетон, выйдя из „литературного письма“, фиктивно посылаемого еще с времен Возрождения кому-то в пространство, приходит к „письму с дороги“ — тому особому типовому подвиду фельетона, „Reiselife“, которому, давая именно такую оценку, отвел Вальцель особые страницы своего известного историко-литературного Handbuch в наши дни. „Письма с дороги“, например во французских образцах первой трети XIX столетия, также фи-

ктивно путешествующего автора спокойно наполняются содержанием, заимствованным из современных автору энциклопедических словарей. Старый, знакомый профессиональный журналистский прием!

Самая разрозненность тем и записей дневника авторов литературных опытов заставляет сближать эту форму с литературным дневником „хроники дней“ дискурсивного типа, как художественно обработанным произведением, которое по тому самому превышает по своему значению простую деловую записку дневного „диария“. Итак, нередко и самый диарий — литературный дневник — есть сборник эссе. В этом смысле можно уверенно сказать, что и Карлейль и Л. Н. Толстой, которых и по идеологическим основаниям столько раз сравнивали в печати, оба — эссеисты. Достаточно сравнить толстовский дневник и рассеянные записи Карлейля, который часто заносил их на бумагу, по крайней мере в кратком виде, даже на прогулке, развивая их, подобно Монтеню, в тишине кабинета. Таким образом кабинетные записи легли у Монтеня в основу проработанных им „опытов“ и являются изначальным фактом их теснейшего формального сродства с литературным дневником.

На использованных в истории эссе и выше рассмотренных материалах мы видим, что эссе исстари находит вдумчивого автора, человека с образованием, с жизненным опытом, с психологическим проникновением. Старинный эссе также прорабатывался как поэма или историческое произведение — в языке и в мыслях. Ему недоставало лишь исчерпывающей законченности, и эта формальная особенность связала его с журнализмом, где с первых же шагов в истории периодической литературы усиленно стали его разрабатывать. Возрождение во Франции (Монтень) и реставрация в Англии канонизировали в литературе случайный письменный памятник — домашнюю записку, памятную отдельную выписку из книги с беглыми соображениями читателя, услышанный разговор (отмечу это — позднейший тип „written talk“), отзыв о прочитанной книге.

В принципе Essai — это литературно обработанная и канонизованная записка из житейского и домашнего обихода частной жизни.

Английский историк Гернет в своей работе „Век Дрейдена“ дает целую главу об автобиографии и биографии, которые особенно выдвинулись в указанную эпоху. „Диаристы“, авторы обработанных дневников, как, например, Самуэль Пепис и Джон Эвелин, ввели эту форму, столь связанную с автобиографией, в классическую норму жанров своей эпохи (р. 195). Ранний эссе сближается со старинным обработанным дневником по самой непосредственной наивности тона автора, а тот же Гернет в указанной работе (р. 253) связывает эссеистов с авторами „литературных писем“.

Со времен Маколей эссе может развертываться до объема подробной монографии, и все же это не будет академическая, но чисто журналистская работа; обширный его эссе об Аддисоне открывается салонным комплиментом писательнице, на труд которой об указанном авторе дает он свой отзыв. Маколей имеет особенные заслуги

в распространении в литературе эссе как канонизированной формы художественно-журналистского творчества. Преследуя ту и другую задачу, он популяризировал этим путем знания в широких массах, давая их в доступной форме. Тысячи читателей Англии приобрели первые свои научные знания лишь через опыты Маколей, приуроченные к чтению на досуге. Самые журналы его в значительной степени — вереница эссе.

Маколей создал в своих знаменитых журналах новый жанр литературы, обычно частью биографического, частью критического содержания. Читатель находил в них первое побуждение к работе личной независимой мысли и гуманитарным изучением (Dosse, IV; 197).

В журнале „Guardian“ установилась в свое время традиция „written talk“ — записанной беседы-болтовни. Эта традиция, полагаю, нам дает возможность установить неоднократно наличие момента снижения эссе до формального его соприкосновения с „маленьким фельетоном“.

До Маколей прославились в области литературного эссе такие имена, как Броун, Дефо, Гольдсмит, де-Кенси, Хацлит, Уилсон, Хенд, Свифт, Шелли, Саусей, Локкхерд, Джеффри.

Карлейль, Ирвинг (ср. его „Sketch book“), Толстой, Гонкуры, Золя, Мопассан, Чехов, Горький и множество других авторов имели и имеют при себе постоянно книжку для записи мыслей, услышанных ярких фраз, разговоров, броских сравнений и мыслей. Такая книжка — готовая сокровищница материалов для обработки выходящих из них эссе.

До сего времени эссе является во Франции и в Англии чрезвычайно удобной и любимой формой литературных произведений. Этот момент, видимо, заинтересовал и Жоржа Дюамеля, который избрал именно эту форму для своей новой работы — „Essai sur le roman“. 1926, где он подверг изучению современный роман.

Известный англист Аронштейн пишет: „Англичанин практичен, ищет деятельности. Честолюбивый замысел, по выражению Аддисона в его журнале „Спектетор“, побуждает его переносить философию из кабинетов и библиотек, школ и университетов в клубы и общественные собрания. Поэтому эссе и привлек к себе такое внимание философов от Френсиса Бэкона до Чарльза Лемба, Маколей, Месью Арнольда, Томаса Карлейля и американцев Эмерсона, Джона Рассель, Лагэля, Генри Джемса и др.“.

Если же говорить о литературной популярности самой формы эссе у современных авторов в разных странах, то библиографические данные текущих и недавних лет утвердительно указывают на многие имена мастеров эссе в крупнейших странах Европы.

В новейшее время как авторы критических эссе достойны упоминания в Англии — Биррель, Госс, Патер, Уилби, Честертон и Сенсбери. Они известны и как историки литературы, труды которых уже стали академическими пособиями. Для Америки безусловно наиболее известным в истории местного эссе стал Эмерсон.

Наряду с недавно скончавшимся Цангвилем в Англии мы можем назвать как выдающегося французского критика и эссеиста Suares. Его эссе говорят тоже на любые темы столь емкого формально-литературного опыта, но особенно о вопросах жизни.

К современным эссеистам-биографам я причисляю и С. Цвейга и Ромэна Роллана как автора монографических критико-эссеиных биографий: Дантона (1900), Бетховена (1903, 1908), Микель Анджело (1905, 1906), ряда эссе о музыкантах „прежних и современных“ (1908), „Гендель“ (1912), „Толстой“ (1911), „Эмпедокл“ (1919).

Сюда же, именно к эссе, я отнесу из русских работ и „Опавшие листья“ Розанова. Их литературная псевдо-интимность, которая уже отмечена другими, усмотревшими в них наличие романа, напоминает нам кабинетные высказывания Монтеня. К тому же жанру заставляет отнести местами и самая манера дневника.

В России примеру Роллана последовал Горький, когда с 1920 года стал сам составлять, хотя и в общественно-педагогических целях, художественные биографии великих людей.

Содержание вышедших номеров:

№ 1.

Читатели! — Леф. Письмо Максиму Горькому. — В. Маяковский. Транзитная страна. — Б. Кушнер. Песни с позвоночками. — Н. Асеев. График современного Лефа. — В. Перцов. За политику. — О. Брик. 14 ноября. — Б. Пастернак. За новаторство. — О. Брик. О писателе. — В. Шкловский. Относительно Москвы. — П. Незнамов. Новый Лев Толстой. — С. Третьяков. Почему умерла станковая картина. — Б. Арватов. Плач быка. — С. Кирсанов. Против обрядов. — В. Жемчужный.

Полоса верстки из „Советского Кино“. — В. Степанова. Проект киоска для Госиздата. — А. Лавинский. Фотоуmultipликации к книжке С. Третьякова „Самозверь“. — Радченко-Степанова.

Кинокадры из: „Генеральной линии“ — Эйзенштейн — Тиссе; „Шестой части мира“ — Дзига Вертов.

Обложка и фото на обложке — А. Родченко.

№ 2.

Бьем тревогу. — С. Третьяков. Нашему юношеству. — В. Маяковский. Родченко в Париже. — Из писем домой. — Противокиноядие. — О. М. Брик. Путешествие по Москве. — П. Незнамов. Ближе к факту. — О. М. Брик. Пыль. — Н. Чужак. О трамвае. — Логофет. Леф и клуб. — Вит. Жемчужный. Клубкомбинат. — С. Т. Анекдот. — В. Перцов. „К вопросу о шаблоне и безграмотности“. — О. Пушас. Текущие дела.

Фото — „Москва“. — Двор на улице 1-го Мая. — А. М. Родченко.

Кадры из фильм: „Москва“. — М. А. Кауфман — Копалин; оформление редакции в фильме „Журналистка“. — А. М. Родченко; „Генеральная линия“. — С. М. Эйзенштейн — Э. Тиссе.

Обложка и фото на обложке — А. Родченко.

№ 3.

„За что боролись?“ — В. Маяковский. „Хочу ребенка!“ — С. Третьяков. Москвичи. — Н. Асеев. Ритм и синтаксис. — О. Брик. В защиту социологического метода. — В. Шкловский. Зеленые. — Н. Ушаков. Лицо толстого журнала. — В. Перцов. Гулящая. — С. Кирсанов. Добрые заметки. — Н. Чужак.

06 047
2

Многоликое чтение.—П. Незнамов. Протокол о Полозском. Корректурa читателей и слушателей.—В. Маяковский.
Фото.—Снятие царских памятников. История ВКП(б) в плакатах.—Работа А. М. Родченко. Кино-плакаты.—Работа В. А. Стенберг и Г. А. Стенберг.
Кино-кадры.—Москва.—М. А. Кауфман. „Генеральная Линия“.—С. М. Эйзенштейн. Обложка—А. Родченко.

№ 4.

Не все то золото, что хоз-расчет.—В. Маяковский. Записная книжка Лефа. Так получается.—Н. Асеев. Театральная политика и новый театр.—Н. Чужак. Душа двойной ширины.—В. Ш. Преемственность в театре.—Вит. Жемчужный. Хорошо на улице.—П. Незнамов. Ритм и синтаксис.—О. М. Брик. Надо исправить. В защиту социологического метода.—В. Шкловский. Экран сегодня.—Л. Кулешов. Сергей Эйзенштейн и „негровая фильма“.—В. Шкловский. Как десятилетие.—С. Третьяков. Корреспонденты. Леф отвечает корреспондентам.—Н. А. Рецензия.—В. Шкловский. Диспут о формальном методе. Текущие дела. Письмо подписчикам.

Фото.—Кино-фабрика. Оборудование рабочего клуба.—А. М. Родченко.
Фото.—В. Л. Жемчужный.

Кадры: из фильма.—Э. Шуб. „Падение династии Романовых“.

Обложка—А. М. Родченко.

Фото на обложке—из фильма „Падение династии Романовых“—работы Э. Шуб.

№ 5.

Венера Милосская и Вячеслав Полонский.—В. Маяковский. Записная книжка Лефа. Литературный фельетон.—Н. Асеев. Идеология и техника в искусстве.—В. Перцов. Хороший тон.—С. Третьяков. Баллада о фашисте.—А. Крученых. Ритм и синтаксис.—О. Брик. Поход твердолобых.—Н. Асеев. Бог спасибо.—С. Третьяков. Текущие дела. Письмо подписчикам.

Фото.—Китайские маски на ярмарке в Пекине. Демонстрация протеста против расстрела в Шанхае 1925 г.—С. Третьяков. Дом Вхутемаса. Мачта Шатурской электростанции.—А. М. Родченко. Комната репортера (нотовца) из фильма „Ваша знакомая“—режиссер Л. В. Кулешов, оформление А. М. Родченко.

Обложка—А. М. Родченко.

От редакции: рукописи не возвращаются.

В номере:

Из поэмы „Октябрь“.—В. Маяковский. Записная книжка Лефа. Боевая тревога.—Н. Асеев. 60 дней без службы.—В. Шкловский. Дерби.—П. Незнамов. Ритм и синтаксис.—О. Брик. Литературный опыт (эссе) в его формальном окружении.—Владимир Б. Шкловский.

Обложка—А. М. Родченко.

Фото.—„Маневры Красной Армии“.—А. М. Родченко.

Адрес редактора „Нового Лефа“—Москва, Лубянский проезд, 3, кв. 12
Тел. 73—88.

Ответственный редактор В. В. Маяковский.

Главлит № 92398.

Гиз № 20769.

Тираж 3 000.

Типография Госиздата „Красный пролетарий“, Москва, Пименовская, 16.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА РСФСР

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННЫЙ
МАССОВЫЙ ЖУРНАЛ

„МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ“

Под редакцией Л. В. Шульгина

ЗАДАЧАМИ ЖУРНАЛА ЯВЛЯЕТСЯ:

- 1) Освещение всех основных вопросов музыкального искусства с точки зрения марксизма.
- 2) Учет и освещение работы музыкальных учреждений и организаций, обмен опытом практической работы; помощь массовому музыкальному работнику.
- 3) Отражение всех важнейших событий и явлений музыкальной жизни Советского союза и заграницы.
- 4) Регулярные помещения статей по вопросам культурной революции в области искусства, общественно-педагогической музыкальной науки, массовой работы, критики, библиографии и нотографии.

Подписная цена: год—6 руб., полгода—3 руб. 50 коп.,
3 месяца—1 руб. 75 коп. Отдельный номер—60 коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Москва, Центр, Неглинный проезд, 14. Музсектор Госиздата и во всех магазинах и отделен. Музсектора в провинции. Ленинград, проспект 25 Октября, 56.