

ГОСИЗДАТ

ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1928 год

НА

# Н О В Ы И Л Е Ф

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ  
ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВА

Отв. ред. В. В. МАЯКОВСКИЙ

### ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год—5 р., на 6 мес.—3 р., на 3 мес.—1 руб. 50 коп.  
Цена отдельного номера—50 к.

В 1928 г. **НОВЫИ ЛЕФ** В 1928 г.

### ДАСТ СЛЕДУЮЩИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ:

**Н. Асеев**—Молодость Кралоткина. Путешествие.  
**О. Брик**—Секрет Бориса Пастернака. **В. Жемчужный**—Взбесившийся обыватель. **В. Каменский**—Зажигатель планет. **В. Маяковский**—Моя литературная автобиография. **В. Перцов**—Факт и сюжет. **С. Третьяков**—Мужеловки. Фабрика фетишей. **В. Шкловский**—Текущий производственный год в литературе.

### ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главной конторой подписных и периодических изданий Госиздата: Москва, центр, Рождественка, 4, телефоны 4-87-19 и 5-88-91; в магазинах, киосках и провинциальных отделениях Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати, а также во всех почтово-телеграфных конторах и у письмоносцев.

Продажа отдельн. №№ во всех магазинах и киосках ГОСИЗДАТА.

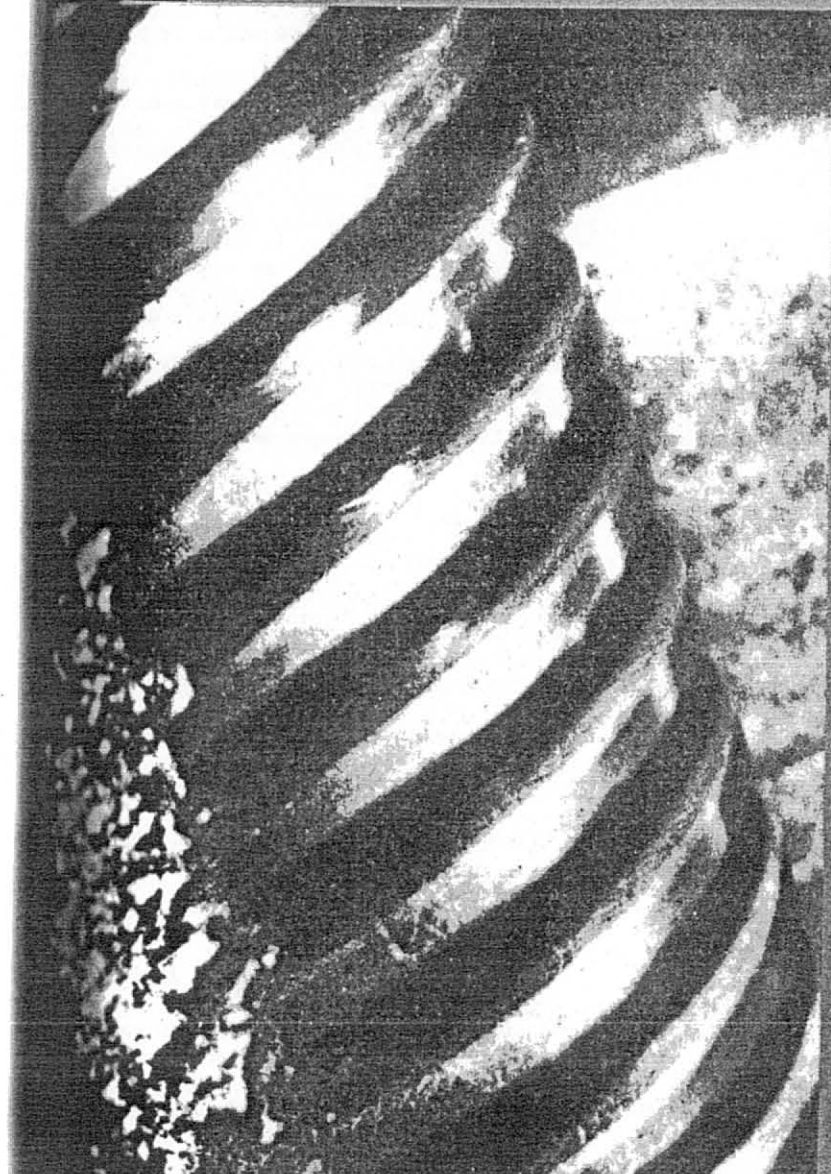
ВСЕ годовые и полугодовые подписчики на любой из журналов Госиздата получают СКИДКУ на книги Госиздата (за исключением учебников): годовые подписчики—20% при покупке до 50 р., полугодовые подписчики—10% при покупке до 25 р.

Предъявляйте специальные талоны „НАШ ПОДПИСЧИК“, которые будут разосланы с первой книжкой журнала.

ПОДРОБНЫЙ КАТАЛОГ НА ЖУРНАЛЫ И ПРИЛОЖЕНИЯ К НИМ ВЫСЫЛАЕТСЯ ПО ТРЕБОВАНИЮ БЕСПЛАТНО

2

# НОВЫЙ ЛЕФ



ГОСИЗДАТ 1928

## Заграница

(Из дневника путешествия)\*

Н. Асеев

Рим

И внезапно  
на земле и в небеси,  
словно зеленью,  
заголубел платок:  
разлилась такая синь  
и такая теплота!

Рим ровными массивами своих домов выдвинулся к вокзальной площади. Главными артериями своих больших улиц равномерно и приглушенно шумит с 7 часов утра до часа ночи; сложнейшей паутиной ветховатых улочек и переулков узких — не разъехаться двум упряжкам — увяз в старине, каменной звонкости и внезапном беалюдьи. Шорохом бесчисленных своих фонтанов, веерами пальм, кудрявой зеленью лавров отмахивается от настоящего, и все-таки это настоящее торжествует на его широких, просторных площадях.

Устроив свой чемодан в гостинице, мы вышли на римскую улицу, не зная ни ее названия, ни плана города. Это самый лучший способ узнавать неизвестное: приобретая свой собственный опыт, запоминая все без всякой подготовки. Собственными усилиями.

Трамвай, красные и синие, катились перед нами по многочисленным колеям. Еще один вид трамвая, коричневый, двухэтажный, заворачивает за угол, как слон; такси чистенькие, вымытые, кокетливо украшенные цветами, ловко объезжают пешеходов. Асфальтовые островки переходов обтекаются ими без всякого видимого порядка, но с достаточной осмотрительностью. Толпы пешеходов на тротуарах и на мостовой почти сплошь состоят из мужчин с зонтиками. Женщин в Италии вообще видно мало.

Положение женщины — слушайте, комсомолки! — начиная с севера Италии и чем дальше на юг — все диче и непонятней для советского глаза и понятия. Женщине на улице показываться одной — неприлично. Тем более в кино, тем более на гуляньи. Ходовая поговорка в Италии, далеко еще не ушедшая в словари старинных поговорок, гласит: я видел проститутку, но таких, как женщина, еще не встречал! Итальянская девушка не имеет права разговаривать со своим будущим мужем иначе как через посредство мамы или лица, замещающего ее. Она может флиртовать, может даже целоваться, даже жить с мужчиной, но этот мужчина ни в коем случае уже не соединит с ней свою жизнь. Это будет сделано тайком, потихоньку, негласно, с тем чтобы с будущим мужем говорить через посредство мамы. Ханжеская, официальная, по-

\* Орывок из путевого дневника, печатаемого в журнале „Звезда“.

**ОТКРЫТА** **ГОСИЗДАТ** **ПОДПИСНА**

# Л. Н. ТОЛСТОЙ

**ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ  
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДИЙ  
В 15-ТИ ТОМАХ**

**ТОМА I и XII** вышли и рассылаются подписчикам.

Все издание будет закончено в течение 1928 года.

Каждый том содержит от 16 до 36 печатных листов (от 260 до 660 страниц), отпечатанных на хорошей плотной бумаге большого формата 14×21. Часть тиража выпускается в отличном колленоровом переплете с цветным тиснением.

**ВСЕ** тексты произведений заново проверены по печатным и рукописным первоисточникам. сделанные цензурой купюры и искажения восстановлены по первоисточникам.

тома снабжены примечаниями, выясняющими историю происхождения каждого произведения.

**ЭТО ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДИЙ Л. Н. ТОЛСТОГО** является **ПЕРВЫМ И ЕДИНСТВЕННЫМ ФУНДАМЕНТАЛЬНЫМ** революционным собранием, выходящим со внешней стороны по типу лучших зарубежных изданий.

по полноте и редакционной обработке это полное собрание художественных произведений **ПРЕВОСХОДИТ ВСЕ ПРЕЖНИЕ ИЗДАНИЯ**

Текст проредактирован Н. И. Халабаевым и Б. М. Эйхенбаумом. Примечания Вс. И. Срезневского.

Издание снабжено 12 портретами **Л. Н. ТОЛСТОГО**

**ДАНЫ ВАЖЕЙШИЕ ВАРИАНТЫ ВСЕХ ПРОИЗВЕДИЙ** (в том числе „Война и Мир“, „Анна Каренина“, „Воскресенье“ и др.)

**ПОСМЕРТНЫЕ ПРОИЗВЕДИЯ:**  
„Дьявол“, „Мать“, „Сон молодого царя“, „Записки сумасшедшего“, „Алеша Горшок“, „Посмертные записки старца Федора Кузьмича“, „Что я видел во сне“, „Отец Василий“, „Иеромонах Илиодор“, „Детская мудрость“, „Живой труп“, „И свет во тьме осветит“, „От ней все качества“ и другие печатаются в XI, XII, XIV и XV тт. по автографам и авторизованным копиям Академии Наук СССР.

**ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:**  
за пятнадцать томов без перепл. 15 р.  
в колленоровых переплетах . . . 22 р.

**УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:** на издание в переплетах — задаток 4 р., при высылке шести посылок (по 2 тома в каждой) — по 3 р. Последние три тома без оплаты; на издание без переплета — задаток 3 р., при высылке шести посылок (по 2 тома в каждой) — по 2 р., а последн. три тома — без оплаты. ПЕРЕСЫЛКА ЗА СЧЕТ ПОДПИСЧИКОВ.

**Подписку направлять:** в Главную контору подписных изданий ГОСИЗДАТА — Москва, Рождественка, 4, в отделен., магаз. и киоски, во все почтово-телегр. конторы и к письмоносцам.

повско-фашистская мораль предписывает ей лицемерную скромность и потупленные глазки. Виллу Боргезе — чудесный, полный пальм, олеандров, лавров и роз городской парк — запирают в 8 часов вечера из соображений нравственности, лишая таким образом все рабочее население города вечером возможности подышать свежестью „городских легких“. В университете студентки сидят особняком, стайкой, отдельно от представителей мужского пола, чтобы случайно не оскорбить академической благопристойности. Только иностранки, вопреки традиции, разговаривают и перешучиваются в перерывах между лекциями со студентами. Но иностранки, по понятиям итальянцев, все — „больше чем самка“. Вообще на женщину, отличающуюся хотя бы цветом волос от итальянки, все пялят глаза, как на заранее оцениваемый постельный товар. Конечно — это в мещанской среде. Но мещанская среда — это чуть ли не сплошная среда населения Рима. Ведь иначе — откуда все это равнодушное, религиозно-обывательское почитание всевозможных святых, все эти электрические лампадки перед мадоннами в бесчисленных тратториях, обилие монахов — черных, синих, коричневых, — толпами скользящих по улицам Рима?

Монахи и аббаты на каждом шагу. Вот без шляпы, в сандалиях на босу ногу, повязанный веревкой францисканец; вот черные шляпы и сутаны доминиканцев, вот еще какие-то важные, исполненные достоинства белосутанные с четками в руках. Студенты всевозможных духовных училищ шныряют толпами и в одиночку — быстроглазые, румянощекие — опора и надежда папского Рима. Черные взмахи, черные четки, веерные шляпы — Рим обсело воронье, как павшую тушу, и машет крыльями лениво и тяжело, не взлетая, отяжелев от сытой безопасности своей кормежки.

За монахами жандармы. Великолепные взмахи черных же плащей, задумчиво-внимательные взоры благосклонно устремляются на покорную им толпу. Красные лампасы, пышные двухуголки — с ленивым благодушием и самоуверенностью кардиналов прогуливаются они обычно парочками, наблюдая за образцовым порядком загнипнотизированной их внушительностью толпы. На Корсо Умберто, если вы идете не по положенной стороне, вас с печальным упреком остановит бархатный голос и преграждающая рука: налево! Здесь все должны идти по левой стороне.

Итак, мы сел с женой в первый подошедший трамвай и решили ехать наудачу осматривать Рим.

Трамвай попался № 43. Идет он медленно, гораздо тише наших московских трамваев, остановки очень частые, потому создается впечатление огромных концов. Билет стоит 50 центезимов и 80 центезимов, на наши деньги 5 и 8 копеек. За первую цену вы можете ехать в одном трамвае, а за вторую можете пересаживаться на любую линию, причем билет действителен не на расстояние, а на время. Взявши пересадочный билет, можете ехать час. Трамваи почти так же полны как и наши.

Ехали мы, ехали — смотрим, стена огромная, кругло загибающаяся,

коричневого цвета, вся в дырках. Сообразили — Колизей. Проехали дальше, спустились с холма на площадь — у остановки раскинулся великолепный сад с пальмами и лаврами. Мы сошли с трамвая и пошли в сад. Главная аллея асфальтирована, по бокам чистенькие дорожки. Было как раз воскресенье, синее, солнечное. Римляне, отдыхающие, праздничные, дети и взрослые, сидят на скамейках, гуляют по дорожкам, по аллее катятся автомобили, упряжки с бенчниками, в начищенных сбруях. Идем по боковой аллее на взгорье. Запах лавров, лимона и еще каких-то неизвестных нам цветов вроде жасмина стоит в нагретом солнцем воздухе. И это декабрь! Перед нами вырастает грандиозная развалина вдвое наших триумфальных ворот. Колоссальные провалы окон и дверей, этажей в пять размером каждое окно и этажей в восемь — двери. Камень странной кладки, грубый, ноздреватый. А стоит тысячелетие. Подходим ближе, видим надпись — Термы Каракаллы.

Кто купался в этих банях и на чьи пропорции они рассчитаны? Здесь мог уместиться целиком весь тогдашний Рим.

Обходим почтительно и осторожно развалину. Поднимаемся наверх. Дорожка ровная, цементированная, уводит к какому-то благотворительному церковному учреждению; тоненький колокол блякает, исходя в благочестивом рвении. Плющи густо заросли по стенам. Какие-то древнейшие, скрюченные, сгорбленные, в бок и врозь согнутые старухи ползают и ковыляют вокруг часовни. Похоже, что они прислуживали в банях Каракаллы еще во времена их действия, да так и остались при них древним живым инвентарем. Проходит на молитву целая толпа монастырских воспитанниц, в черном с белыми шапочками на голове. Пепиньерки-монашки с четками в руках сопровождают это стадо будущих христовых невест.

Бррр! Смерть и развалины среди лавров и магнолий, тление духа, как крошево камней. Аббатства и монастыри рядом с римскими древностями, живые покойники, двигающиеся в черных сутанах, — это ли не гнуснейшая комедия человеческих развалин!

Обходим кругом Каракалловы бани и спускаемся снова на главную аллею. Впереди щечечет парочка туристов-французов. Эти-то довольны и счастливы окунуться в смесь антично-современного тления всех этих аббатств, мадонн, обломков мрамора, стертых цезаревых надписей. Спешу сравнивать бани Каракаллы с банями Диоклециана. Делюсь со спутницей предположениями, что в Риме оттого так и тепло, что повсюду в свое время топились столь преувеличенного размера бани. Впрочем, все это поддельвается воображением на русский лад. Бани, верно, у них не топились, а так — по-локалились римляне в холодной водичке.

Развалины, при всех их грандиозности и исторической ценности, производят впечатление неубранного сора в хорошем городе. Ломать их, конечно, жалко, но когда-нибудь же они доразрушатся. А на римлян они действуют развращающе: ведь сколько одних продавцов открыток и гидов! Рим ничего не производит кроме своих древностей. И психология итальянца — будь он иввозчиком или

торговцем — вся построена на туристах. Есть турист — есть и заработок. Рим эксплуатирует свои обломки всячески, — в качестве образцов искусства и в качестве исторических памятников, но главным образом как главный источник существования, всех этих бесчисленных альберго — гостиниц, отелей, средств сообщения, вплоть до упомянутых продавцов открыток и гидов. Это становится противным. Начинает казаться, что беззаботность и социальное легкомыслие итальянцев в значительной степени predeterminedены этим вечно теплым воздухом, расслабляющим ароматом и традиционной верой в прочность своих развалин, реставрация и ремонт которых оправдывает себя материально, заставляет итальянца благоговеть перед ними не только артистически, но весьма и материально:

Идешь  
и не хочешь мира иного;  
воздух —  
такой раздушенно густой,  
что сам ты делаешься  
замаринован  
в теплый, пряный  
лавровый настой.

Это вообще по поводу римских ощущений. А вот стихи, специально навеянные осмотром бань Каракаллы:

#### Термы Каракаллы

Будет дурака ломать,  
Старый Рим!  
Термы Каракалловы —  
это ж —  
грим!

Втиснут в камни шинами  
новый след.  
Ты ж —  
покрыт морщинами  
древних лет.

Улицами ровными  
в синь и в тишь,  
весь заgrimированный  
стал —  
стоишь.

Крошится и рушится  
пыль со стен:  
нету больше ужаса  
тех страстей.

Трещина раззявлена  
в сто гробов;  
больше нет хозяина  
тех рабов.

Было по плечо ему  
кладку класть,  
спинами бичуемых  
в кровь и власть.

Без воды,  
без обуви —  
пыль остыл...  
Пали катакомбами  
в те пласты.

Силу  
силой меряя,  
крася враг,  
Римская империя  
стерлась  
в прах.

Все забыто начисто,  
тишь

и тлен.

Ладаном монашества  
взят ты в плен.

Время,  
вдоль раскалывая,  
бьет крылом.  
Бани Каракалловой  
глух пролом.

Рим стоит,  
как вкопанный,  
тих и слеп,

с выбитыми окнами —  
древний склеп.

Брось ты эти хитрости,  
стань

лобаст,  
все молитвы вытряси  
из аббатств.

Щит подняв  
на ремни

боевой,  
стань на страже  
времени  
своего.

Затем мы пошли по соседству в

#### К о л и з е й

Представьте себе посреди большого благоустроенного города с трамваями, автобусами, отличными мостовыми, шумными толпами у входов в кафе и трактиры, посреди всего этого движения, плеска фонтанов, буйной зелени — поставили непомерно огромную, потрескавшуюся от времени, темнокоричневую каменную картонку, вроде тех, в которых какие-то гигантские женщины должны были хранить свои шляпы. Только сделана она не из древесной коры, а из камня, древнего, осыпающегося, просверленного ветрами веков. Высота этой картонки приблизительно втрое больше кремлевской стены, объем его рассчитан на несколько десятков тысяч людей. Это и будет наружный вид Колизея.

Стоит упомянуть, что дыры, зияющие на равных промежутках, похожие на бойницы, остались следами мраморной облицовки, в свое время украшавшей его. Облицовку эту ободрали не только с него, но и с других своих древностей римские папы и князья на свои палаццо. Об этом говорит римская пословица: чего не сделали варвары — сделали Барберини (древний княжеский род). Внутри его устройство сложно и малопонятно. Половина его отрезанной площади занята ареной. Другая половина опущена глубоко вниз и разделена остатками каких-то стен, напоминая собой высохший бассейн. Внизу в бассейне ходы и решетки, заросшие травой и плющом. Вверх от арены амфитеатром огромные каменные ложи и места для зрителей. Ниже по бокам обоих сквозных входов, как в нынешнем цирке, каменные же клетки для зверей и, должно быть, для людей, не очень угодных тогдашнему Риму.

Не знаю в точности быта тех дней и потому описываю все с точки зрения современника. Современник же видит на арене путешественников с бедкерами в руках, теряющихся в размерах огромного пространства арены, и монахов всех видов и орденов, вовсе

не теряющихся, а, наоборот, пышно выступающих из-за всех древних закоулков Колизея. Сколько их тут! И местных и приезжих, очевидно, явившихся освидетельствовать столь неудобное в прошлом для их предшественников место. Они и на арене, и у львиных клеток, и у ложи цезаря, и у креста, воздвигнутого в Колизее совсем недавно в знак трогательного примирения фашизма с папством. Они всюду, где есть возможность показать себя, как пример долговечности и крепости католичества в сравнении хотя бы со львами и цезарями. И кажется, что вот-вот заскрежешут ржавые задвижки железных дверей и клеток, и львы желтым ураганом бросятся на черные, сумрачные сутаны, на тонзуры, на четки, шевелящиеся в пухлых руках. Но истлели тени львов и выдохся запах мускуса из клеток. Попы прибрали к рукам Колизей, как и все, что есть в Риме грандиозного.

Так и высится эта огромная, каменная картонка, заросшая травой, среди живого, шумного, отлично планированного города, как обглоданный скелет среди копошащегося муравейника. Снести его, конечно, жалко, как памятник веков, но оградить окружением парков, бульваров, скрыть его от общего городского фона — прямо необходимо. Иначе — дух тления, тишина, мертвенность бесцельно хранимого материала далеко вокруг себя омертвляют воздух, мысли и волю. Как вспомнишь, что стоит он, как стоял во времена цезарей, так и потянут к себе какие-то обрывки воспоминаний, детских представлений и ассоциаций, зовущих назад, в тишину архивов, в пыль исторических реликвий. Это давит на всякую активность, на всякую инициативу. Развалины, перенесенные в современье, вредны потому, что они оттесняют от вас сегодняшний день, разводят в вас меланхолию, размещивают какие-то смутные представления о прекрасной жизни, прошедшей и оконченной, представления, почерпнутые из плоских гимназических учебников, из воспитанного в вас почитания старины, наспех, кое-как втиснувших в вас величие Рима и сладость христианских подвигов.

Но если Колизей грандиозностью своих пропорций, хорошей сохранностью общих контуров внушает вам уважение, то мусор и хлам, царящий на Форуме, совсем уже не скрывает шарлатанства в использовании обломков и сам просится на сравнение с сохранностью „святых мест“, мощей и гвоздей из креста Иисуса, столь почитавшихся богомолками. И здесь особенно разительно проступает близость искусства к религии.

Все это давно можно было бы убрать, дублировать в тщательных макетах, а рядом, если нужен материал, то дать его образцы при каждом экспонате. Ведь все равно представления о жизни Рима не вынесешь отсюда никакого. 20 — 30 человек на свете ученых специалистов, досконально знающих значение каждой детали, могут собрать их в целое. Ну, а остальные люди? Остальные люди под их руководством могли бы все это успешней и спокойней проделать в музее, снабженным точными объяснениями, надписями, руководствами. Я утверждаю, что при малом знании истории этих

веков средний человек ничего не сможет почерпнуть из обломков, сташенных сюда из разных мест во множестве в виде щебня, обрамляющего дорожки, а следовательно потерявшего ценность памятников, определяющих место и время их нахождения.

Многие лестницы и переходы реставрированы. Вход на Палатинский холм явно подновляется и ремонтируется. А кроме всего за всякий осмотр отдельных мест Форума не забывают взять особую плату. Это уж не совсем вяжется с популяризацией культуры и истории человечества. А попросту говоря — тот же „гроб господень“ для богомольцев-туристов, приезжающих застыть в благоговейном экстазе перед развалинами.

## Современный художественный рынок и станковая картина.

Б. Арватов.

### I. Потребитель станковой картины.

#### A. Советское госмеценатство.

К Октябрьской годовщине советское правительство заказало ряду станковистов картины на так называемые революционные темы. В связи с выставкой этих картин в газетах и журналах проводилась и проводится следующая идея:

Эволюция искусства определяется так называемым социальным заказом; в капиталистическом обществе заказ производится стихийно, через рынок, скрыто от сознания художников; в обстановке советского хозяйства заказчиком оказывается государство, а заказ производится прямо. Поскольку советские станковисты сильно нуждаются и лишь изредка находят сбыт своим произведениям в богатой „загранице“, постольку периодически организуемые госзаказы не только определяют эволюцию искусства, но и поддерживают ее материально, пока общий подъем и благосостояния не укрепит сбыта советской художественной продукции.

В настоящей работе, отсылая читателей к работам социологов-производственников, где имеется много указаний на неизбежную гибель станковизма, я намерен вкратце подвергнуть критике указанную идею с ее собственной — экономической — точки зрения. Так как вопрос достаточно сложен, то дальнейшее будет скорее рядом тезисов, чем статьей: на 2-3 страницах иного не достигнешь.

#### B. Происхождение картины.

Картина произошла из фрески, алтарной иконы, оконной росписи, книжной иллюстрации и так называемой „прикладной“ живописи (роспись вещей) посредством специализации художественного труда и выделения из него изобразительности как особой



самостоятельной профессии, когда понадобилось, чтобы изобразительная вещь могла продаваться, переходить от владельца к владельцу и, следовательно, быть независимой от места и времени ее потребления и от индивидуальных свойств потребителя. Материальным осуществлением подобной независимой изобразительности явилась станковая картина, экономически говоря, — товарная форма пространственных искусств.

Причиной было развитие менового хозяйства, возраставшая художественная конкуренция, которая влекла за собой специализацию и обособление так называемого частного быта с господством в нем личного эстетического потребления. В то время как раньше изобразительная форма была тесно связана с вещью и социальным бытом, потреблялась в обрядах, праздничных церемониях и утилитарной деятельности („прикладная“ изобразительность), — станковая картина оказалась прочно прикрепленной к частной квартире, а ее потребление сделалось внеутилитарным<sup>1</sup> и отчасти украшательским.

### С. Цель станкового творчества.

Стимулом какого бы то ни было художественного творчества является организация быта; но если смысл живописи средневекового художника был в участии ее в строительстве коллективного быта (храм, утварь и т. д.), то станковиста толкало к работе над картиной стремление проникнуть в индивидуальный быт, чтобы созерцающему потребителю показать „преломленный сквозь призму“ и т. п. мир.

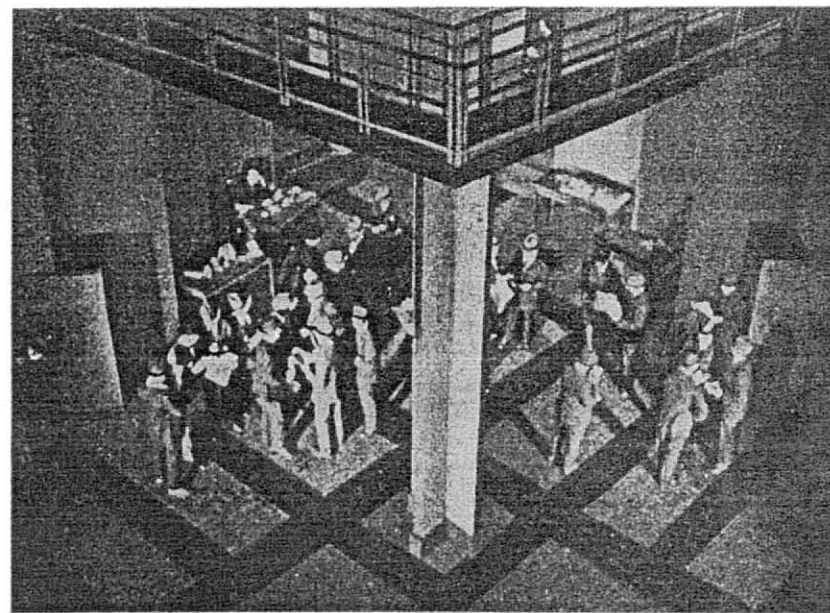
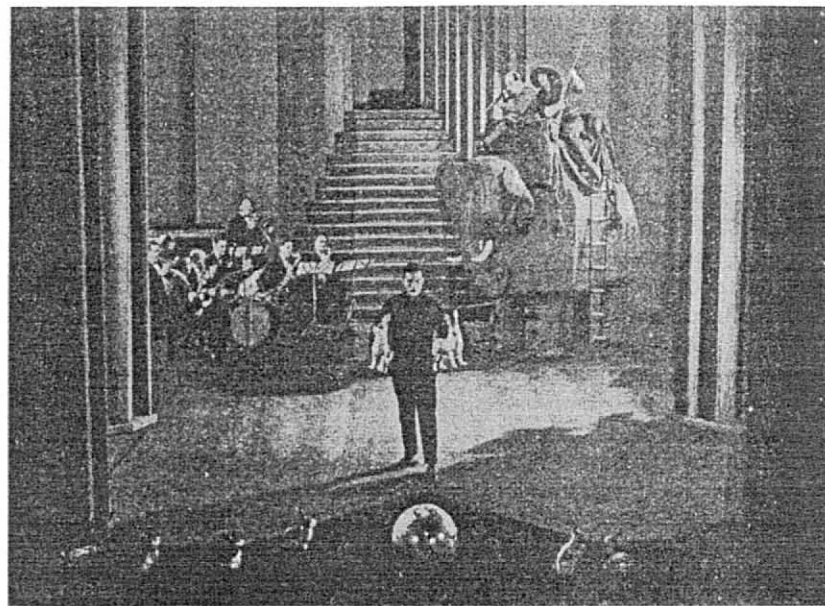
Фрески, иллюстрация и прочее — изобразительные приложения к реальному миру; станковая картина хочет заменить реальность, вместить ее в себя, быть реальным бытом в изобразительно-эфемерном существовании.

Поэтому-то преобладание частноквартирного быта есть непременное условие развития станкового искусства. И если одной из форм социального потребления картины оказалось музейное потребление, то постольку, поскольку общество не могло не изымать так называемых „образцов“ для себя в целом, — изымать из монополии частных покупателей.

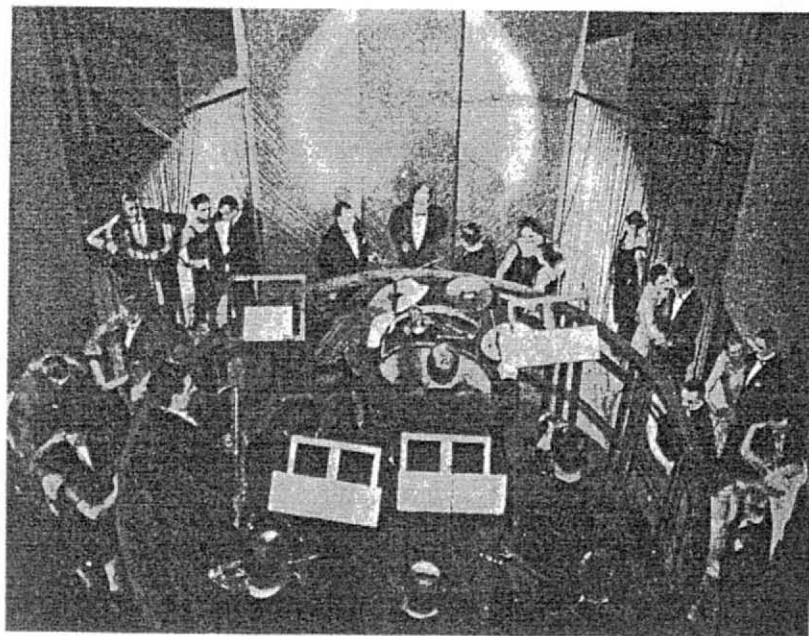
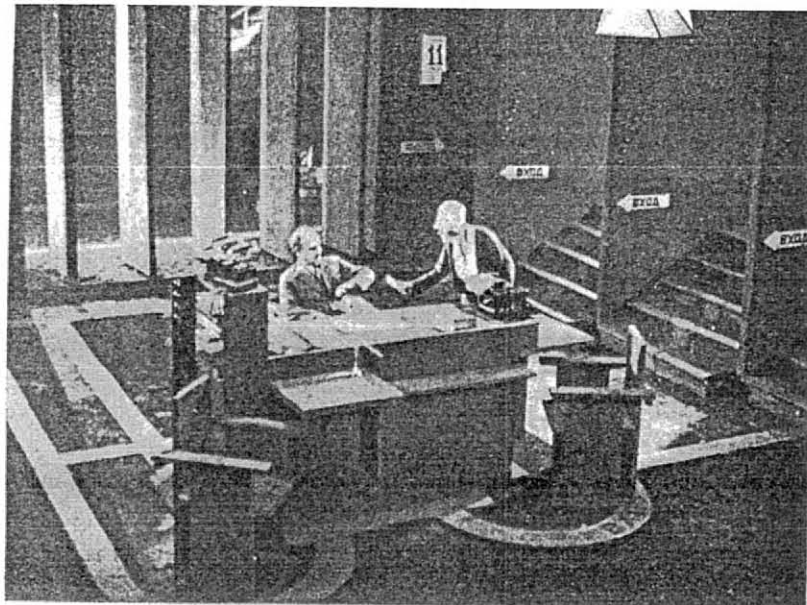
### Д. Меценатство.

Отсюда очевидно, каким образом станковое искусство могло развиваться благодаря помощи меценатов, — развиваться, следовательно, „искусственно“, т. е. путем сознательной поддержки и прямых заказов: третьяковские и шуккинские музеи выросли из украшенных картинами зал частных особняков, как лувры — из дворцов, этих королевских особняков, развернутых в знак классовой демонстрации квартир тринадцатых и остальных Людовиков и Фридрихов.

<sup>1</sup> Утилитарным я называю целесообразное не только чисто идеологически, а социально и технически: икона, плакат, иллюстрация и т. д.



РАБОТА А. М. РОДЧЕНКО.  
ОФОРМЛЕНИЕ ОХОТНИЧЬЕГО ЗАЛА И БИРЖИ В ФИЛЬМЕ  
„АЛЬБИДУМ“, РЕЖ. Л. ОБОЛЕНСКИЙ, ПРОИЗВОДСТВО МЕЖ-  
РАБПОМ-РУСЬ.



**РАБОТА А. М. РОДЧЕНКО.  
ОФОРМЛЕНИЕ ДЕЛОВОГО КАБИНЕТА И ДАНСИНГА В ФИЛЬМЕ  
„АЛЬБИДУМ“, РЕЖ. Л. ОБОЛЕНСКИЙ, ПРОИЗВОДСТВО МЕЖ-  
РАБПОМ-РУСЬ.**

Для музеев художники не писали, писать не могут и не будут, какие бы могущественнейшие идеи ими ни владели.

#### Е. Общественная организация и станковизм.

Следующий вывод: меценатство по отношению к станковому искусству может осуществляться лишь частным путем или через частных лиц как потребителей. Коллективное меценатство, а тем более коллективизированный заказ в качестве постоянной меры есть сплошная утопия, нечто внутренне-противоречивое, дестанковизация станковизма, попытка оторвать форму от способов ее социального использования.

Государство, профсоюз, кооператив и т. д. в качестве потребителей станковой картины суть владельцы настоящих или должствующих создаться музеев; Наркомпрос не человек, а учреждение, и если даже допустить, что заказы будут производиться для развески в многочисленных общественных помещениях, то рано или поздно они станут превращаться в музейные коллекции; станковизм будет отсрочен на время, если он вообще может быть отсрочен подобными мероприятиями: история не знает ни одного случая, когда бы формы художественного производства противоречили бы формам художественного потребления.

Вывод: станковизм или продолжит существование как „частно-квартирное“ искусство или погибнет.

#### Ф. Будущее станковизма.

Современная строительная техника заставляет оставить надежды на возможность возрождения фрески; фотография вскоре совсем изгонит из книги иллюстрацию; вот почему если изобразительность выживет, то в форме станковой картины. Здесь кроется трагизм социально-воодушевленного изобразительника наших дней: коллективизированная эпоха, казалось бы, нуждается (если она вообще нуждается в продуктах ремесленного искусства), казалось бы приспособлена к так называемым монументальным произведениям, — такова идеологическая традиция, — а между тем социально-технические тенденции эпохи слишком „монументальны“ сами по себе, чтобы не воспрепятствовать соответствующей эстетике: сочетание фрески с бетоном и стеклом было бы „вкусным“ варварством — раз, нарушением элементарного „режима экономии“ — два. А по-сему — станковая картина. Но ей нечего делать в залах профсоюзов, клубах фабрик и т. д. Опыт доказал, что там прививается сменяемая и утилитарная форма; станковая же картина рассчитана на „навсегда“ и „на вообще“. Никакой социальный заказ — прямой и на тему — неспособен побудить станковизм к творчеству. Если нынешние советские художники кое-что создали к годовщине, то в той мере, в которой они до того писали аналогичные произведения и в которой заказанное было для них своеобразным прикладничеством, — отдельным фактом на фоне обычного станкового производства для обычных станковых целей.

## II. Покупатель станковой картины.

### А. Стоимость станкового художественного труда.

Однако, повидимому, совершенно не обязательно, чтобы станковому искусству требовалось бы меновое хозяйство. Социалистический строй не уничтожит частной квартиры, частного быта и частного потребления; вероятно, даже, что в социалистическом обществе личность будет во многом свободнее, чем в капиталистическом, не только экономически, но и бытово. Допустим далее, что люди изобретут новый способ распределения художественной продукции; предположим, что удастся сочетать станковую профессию с коллективизмом; согласимся, наконец, со сторонниками станковизма, что будущая механическая живопись с ее гигантскими формальными возможностями, превышающими во много раз возможности тюбика и кисти, не вытеснит их из мастерской художника, — почему бы тогда не сохраниться картине? Ответ: потому, что станковая живопись есть ремесленная, т. е. наименее производительная форма труда, а искусство есть наивысший по квалификации вид общественной деятельности: стоимость станковой картины при условии ее индивидуального потребления, — коллективное, как было указано, неосуществимо — слишком велика для социалистического человека.

Любое графическое произведение кроме рисунка, не теряя в квалификации и не переставая быть оригиналом, обходится обществу, вследствие своей размножимости в тысячу раз дешевле, чем картина — крайнее овеществление ремесленности, неповторяемое и единичное.

Иными словами, вопрос о распределении станковой продукции есть вопрос о распределении прибавочной стоимости; для того чтобы народилось и победило станковое творчество, понадобилась не просто буржуазия, а — соответственно художественной иерархии — иерархия класса: крупные буржуа для „генералов“, средние — для чина поменьше, мелкие — в качестве покупателей репродукций, копий и пр.

### В. Рынок и иерархия искусства.

Пойдем в уступках дальше: социалистическое общество оказывается настолько благоволяющим к станковому искусству, к картине в частности, что решает взять на свой счет лучших мастеров, „обобществить“ их (правда, термин здесь звучит бессмысленно: что это значит — обобществить личный труд? — но пускай...), а соответствующую продукцию распределять — ну, хотя бы лотерейным путем — среди желающих. Не говоря о явной нелепости подобного распределения, — а какое может быть предложено взамен? — понятие „социальный заказ“ не тождественно с понятием „заказ общественной организации“; в то время как на заказ обществен-

ной организации могут работать постоянно или временно некоторые, — на социальный заказ работает каждый.

Эволюция искусства состоит в чередовании так называемых художественных течений: импрессионизма, экспрессионизма и т. д. Течения слагаются из методов творчества наличных мастеров, из которых в буржуазном обществе рынок выделяет небольшое число „генералов“, „вождей“, „рафаэлей“. Но эти „рафаэли“ существуют постольку, поскольку сотрудничают с безымянными по большей части художниками; художественное течение — социальный процесс, единство которого обуславливается и обеспечивается единством — общественным и техническим — форм творчества. Оторвать „рафаэлей“ экономически, изолировать их, сделать их работниками-избранниками — означает лишить искусство его социально-производственных корней: армия без командиров есть такая же чушь, как и командиры без армии.

Кроме того решение проблемы экономического положения группы художников ничего не говорит о том, чем будут существовать — в хлебом отношении — остальные.

### С. Экономические возможности современного станковизма.

Итак, станковое искусство предполагает не только индивидуального потребителя, но и соответствующего покупателя и иерархию доходов, т. е. предполагает наличие буржуазного общества.

Как-то во время спора один из лучших советских станковистов сказал: „Вы, производственники, можете как угодно доказать неизбежную гибель станкового искусства, а картина будет продолжаться существовать, потому что вопреки логике ваших безупречных построений художники хотят писать и будут писать, а люди хотят видеть и будут видеть; станковое искусство нравится, оно отвечает глубоким запросам человеческого духа, и потому никакой социализм ему не страшен“. Аргументация была явно идеалистической, но за ней крылась апелляция к фактам: после „беспредметного разложения“ станковизм вновь как будто подымается и во Франции, и в Германии, и в Советском союзе.

Но вот я знаю целый ряд художников; во время военного коммунизма они хотели искренно — проектировать мебель, изобретать плакаты и шить костюмы; эти же художники после нэпа начали хотеть писать станковые картины. Полагаю, что здесь не было случайности: станковизм происхождением, реализацией продукции, а следовательно, своим будущим прикован к частно-хозяйственному капитализму. Даже госкапитализм, если таковой придет, пообрежет станковые крылышки; неудивительно, что нынешний подъем станковизма выражается лишь в количественном усилении продукции; качественно современный „неореализм“ есть эстетическая реставрация, которая, очевидно, поможет картине продержаться художественно те десятилетия, в которые ей будет помогать экономически продержаться капитализм.



## Против „творческой“ личности

О. М. Брик

Со времени изобретения фотографии вошло в обиход выражение: „это не простое фотографирование, а творческое претворение“. Этим хотят сказать, что тот или иной писатель или художник не просто „отображает“ реальный факт, а посвоему его переинтерпретирует.

Считается, и вполне справедливо, что простой пересказ реального факта никому и ни для чего не нужен. Всякое пересказывание факта должно быть оправдано целью этого пересказа.

Кроме того, нелегко просто пересказать факт или описать событие. Можно передать факт или описать событие только в определенном отношении.

Во всяком пересказе, во всяком описании всегда будет ясно, кто и с какой целью этот факт передает или это событие описывает.

Выражение „простое фотографирование“ имеет в виду механичность фотографического аппарата, который-де слепо фотографирует все, что ему попадает под объектив.

Человек не должен-де уподобляться этому механическому аппарату, а должен сознательно, с определенной целью, с определенной установкой выбирать и пересказывать факты и события.

Все это бесспорно. Бесспорно, что человек не может не пересказывать факты со своей особой точки зрения. Бесспорно, что человек не должен быть механическим передатчиком фактов и событий. Но совершенно неверно делать отсюда вывод, что человек должен посвоему переинтерпретировать факты и события.

Буржуазно-интеллигентская теория творчества, „марксистски обработанная“ Воронским и Полонским, говорит о том, что основной задачей творчества является передача фактов и событий, „преломленных сквозь призму души художника“. Другими словами, необходимая при передаче фактов и событий тенденция и установка отыскивается в индивидуальных качествах и воззрениях данного художника.

Предполагается, что данная художественная индивидуальность настолько ценна сама по себе, что никакие внешние задания не могут и не должны принуждать ее брать факты и события с какой-либо иной точки зрения.

Предполагается, что человек, пишущий так называемые художественные произведения (стихи, повести, драмы), избавлен от необходимости брать факты и события с какой-то общей другим людям точки зрения.

Конечно, и Воронский и Полонский (в этом и заключается „марксистская обработка“ буржуазной теории) знают, что данная индивидуальность со своими особенностями и точками зрения как-то связана с определенным классом или классовой группировкой. Но и Воронский и Полонский считают нелегким посягнуть на дан-

ную художественную индивидуальность, лишить ее своего „своеобразия“, втянуть ее в общекультурную работу другого класса, другой классовой группировки.

Воронские и Полонские необычайно уважают эту сумму индивидуальных особенностей и „своеобразий“, полагая, что если разрушить эту сумму, то погибнет некий художественный центр.

Приятели Есенина не решались лечить его от запоя, потому что боялись, что он выздоровеет и перестанет писать стихи.

Благодаря совершенно ложному представлению о характере художественного творчества, благодаря непомерной переоценке значения так называемой творческой индивидуальности, Воронские и Полонские задержали естественный переход старых литературных мастеров на выполнение новых культурных задач. Если бы Воронский и Полонский меньше ухаживали бы за творческими индивидуальностями, поменьше бы восторгались художественными красотами писателей, побольше бы указывали им на необходимость перейти к другим формам литературной работы, — наша советская литература имела бы гораздо больше интересных и нужных литературных произведений.

Но вредное влияние Воронских и Полонских не ограничивается торможением естественного перехода старых литературных работников на новые задания. Это влияние вредно действует и на новые молодые литературные силы.

Начитавшись Воронских и Полонских, каждый молодой начинающий писатель прежде всего стремится стать „творческой индивидуальностью“. Он понимает, что, получив этот почетный титул, он тем самым приобретает право писать о чем угодно и как угодно, не считаясь ни с какими „сторонними“ заданиями.

Молодой писатель знает, что, работая в газете или в журнале, ему не удастся во всю ширь развернуть свою творческую индивидуальность, ему придется бегать и писать по заданиям редакции, писать о том, что нужно и важно сегодня, что нужно и важно читателю, что нужно и важно для всего нашего культурного строительства.

Он знает также, что, сколько бы интересных фактов он ни собрал, сколько бы талантливых очерков ни написал, ни один Воронский и Полонский не напишут о нем ни одной статьи, не возвестят миру о появлении новой творческой индивидуальности, а вместе с этим и не дадут ему мандата на „свободное“ проявление своих творческих задатков.

И тот же молодой писатель прекрасно знает, что достаточно ему написать десятка полтора скверных стихов или парочку средних рассказиков — и сразу же о нем заговорят, как о новой творческой личности.

Не важно, будут ли его ругать или хвалить. Важно, что статьи о нем начнутся со слов: „Творческий путь молодого писателя такого-то отмечен“ и т. д., дальше пойдут неизменные лестные или нелестные сравнения этого нового молодого писателя с Толстым

и Достоевским, с указанием, в чем он с ними совпадает и в чем расходится.

Мандат на творческую личность получен. Можно расплеваться с редакциями, можно на законном основании перейти из „Дома печати“ в „Дом Герцена“, брать авансы и, сидя у себя в конуре, высасывать из пальца „свободные“ рифмы и „обобщающие“ образы.

А еще через некоторое время можно, сидя в пивной, жаловаться на строгости цензуры и писать письма Горькому о том, что в Советской России настоящему писателю трудно развернуться.

Мы, лефовцы, совместно с руководителями ВАППа боролись против этой индивидуалистической заразы. Мы всеми средствами убеждения доказывали руководящим органам и писательскому молодняку, что путь Воронских и Полонских гибелен для советской литературы. И, кажется, мы многого на этом пути достигли.

Однако сейчас мы, лефовцы, с недоумением замечаем, что вожди ВАППа начинают постепенно, пока с оговорочками, повторять слова Воронских и Полонских. Доказательством тому служат их выступления на последней ВАППовской конференции, вышедшие сейчас отдельной книжкой под названием „Творческие пути пролетарской литературы“.

Мы, лефовцы, продолжаем настаивать на наших прежних тезисах. Мы продолжаем нашу борьбу против индивидуалистической художественной литературы за литературу деловую, газетно-журнальную. Мы считаем, что переход вождей ВАППа на позицию Воронских и Полонских грозит повернуть пролетарскую писательскую молодежь на ложный и гибельный путь.

Поэтому мы берем под особый обстрел эти новые ВАППовские веяния, разоблачая их буржуазность, их индивидуалистичность, их повторение ошибок Воронских и Полонских.

## „Война и мир“ Л. Толстого.

В. Шкловский.

(Формально-социологическое исследование)

### ГЛАВА 7-я.

#### Богучаровский бунт.

Этот небольшой кусок романа заслуживает иметь отдельную главу в исследовании, потому что здесь единственное место, где истинные герои Льва Николаевича — дворяне — приходят в соприкосновение с простыми людьми.

Мы чрезвычайно привыкли к Льву Николаевичу, и поэтому, например, у нашего типового читателя нет никакого возражения против языка Толстого, на который так болезненно реагировали толстовские современники. Герои Толстого кажутся нам не только очень правдоподобными героями, но даже не героями, а живыми людьми. Между тем такой незаинтересованный свидетель, как Британская энциклопедия, пишет следующее:

Leo Tolstoy.

„...There is something strained and abnormal in all the characters in „War and Peace“; but it must be borne in mind, that Tolstoy winged his shafts not at men generally, but at that particular section of society to which he himself by birth and association belonged“.

*Encyclopaedia Britannica, Volume XXXIII. London. 1902 Page 369.*

(...Очень много вычурного и ненормального во всех характерах „Войны и мира“, но надо принять во внимание, что Толстой направил свои стрелы не на обыкновенных людей, а на ту особую часть общества, к которой он сам принадлежал по своему рождению и связям...)

Здесь любопытно сознание классовой характерности толстовских героев, которое, очевидно, утрачено нами в силу привычного восприятия.

Основное построение Богучаровского бунта состоит в том, что русский бунт дается традиционно, бессмысленно. Для этого дана идеалистическая жизнь крестьян Болконского. Эта идеалистичность была еще сильнее в первоначальных вариантах романа:



На первом плане стоит князь Болконский. Это — герой романа. Он — человек, который знает, что такое жизнь, и что такое смерть. Он — человек, который знает, что такое любовь, и что такое ненависть. Он — человек, который знает, что такое счастье, и что такое горе. Он — человек, который знает, что такое жизнь, и что такое смерть.

„Мужики как этой деревни, так и всех других деревень князя, без чувства особенного рабского уважения, благоговения почти не вспоминали, и теперь еще — старики — не вспоминают о князе. Строг, но милостив был, как и всегда, говорят они. Главное, что чувствуется в их похвалах (тоже, как и всегда бывает)—это благодарность к князю за то, что тот, кому они поклонялись и работали, был князь, генерал-аншеф, человек совершенно не похожий на них, никогда не доходивший ни до каких подробностей, никогда не приравнивавшийся к

ним, гордый и чуждый для них. Как бы мне ни не хотелось расстраивать читателя необыкновенным для него описанием, как ни не хотелось описать противоположное всем описаниям того времени, я должен предупредить, что князь Болконский совсем не был злодей, никого не засекал, не закладывал жены в стены, не ел за 4-х, не имел сералей, не был озбочен одним поронием людей, охотой и распутством, а напротив, всего этого терпеть не мог и был умный, образованный и столь порядочный человек, что, введя его в гостиную, теперь никто бы не постыдился бы за него.

...Мельница не переставая молола новину. Крестьяне Лысых Гор, не в обиду будь сказано, 19 февраля работали весело, на хороших лошадях и имели вид благосостояния большой, чем какой теперь встретить можно..“

Вероятно, кусок выброшен, потому что эта идиллия совершенно не помещалась в традицию тогдашней русской литературы. Точно так же отправление стариком Болконским своего сына от крепостной любовницы в воспитательный дом имело очень ядовитую параллель и в поступке типа поведения Иудушки Головлева. Бытовой факт уже имел твердую традицию его восприятия, и Лев Николаевич попытался, но не решился его изменить.

Для современника Толстого бунт богучаровских крестьян был нечто чрезвычайно злободневное, как это можно доказать хотя бы восприятием Пятковского, который определяет подвиг Николая Ростова таким образом:

„И эта полиция вне полиции, этот бывший студент и настоящий гусар, мгновенно обратившийся в разъяренного зверя — неужели не служит замечательным образчиком нашего родимого своевольтва, которое (в особенности 40 — 50 лет тому назад) весьма наивно считало себя положительным правом? Да и почему не считать, когда в каждом цветном околыше фуражки — темный народ провидел свое начальство, властное карать и миловать...“

„Неделя“, 1868 г. №№ 22, 23 и 26. Статья А. П. Пятковского под заглавием: „Историческая эпоха в романе гр. Л. Н. Толстого.“

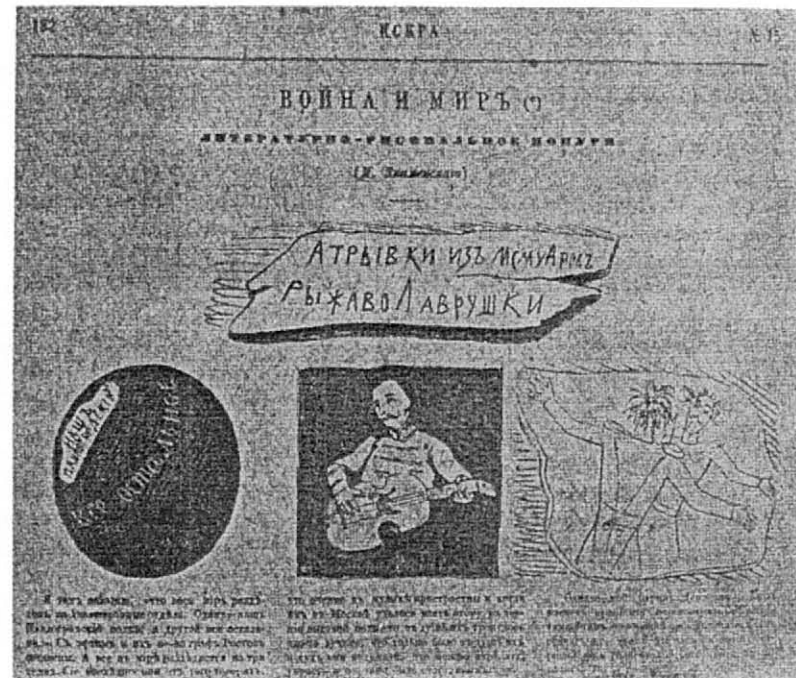
Цветной околыш — это, конечно, иносказание, это красный дворянский околыш; и в биографических записях Фета мы находим много таких подвигов и постоянное указание на то, что применение закона, а не добровольной полиции бессмысленно и не нужно. Сам Лев Николаевич, говорят, был очень добросовестным мировым посредником, но здесь он выступает не как посредник, а как заинтересованная сторона.

Исторически обстановка отъезда княжны не верна. В действительности русские помещики оставили Москву, потому что они с Москвой были не очень связаны.

Ошибка Наполеона состояла в том, что он считал Москву городом, как Вена. Москва же была зимним пребыванием дворян. При наступлении Наполеона дворяне, чиновничество и население, их обслуживающее, уехало. Запасы в городе были, но главным образом из колониальных товаров. В Москве были сахар, чай, кофе и рис. Мало было хлеба.

Возможность уехать в деревню создала „патриотический подвиг дворян“.

Толстой переносит это настроение и на деревню.



„— Поскорее ехать! Ехать скорее! — говорила княжна Марья, ужасаясь мысли о том, что она могла остаться во власти французов.“

„Чтоб князь Андрей знал, что она во власти французов! Чтоб она, дочь князя Николая Андреевича Болконского, просила господина генерала Рамо оказать ей покровительство и пользовалась его благодеяниями!“ Эта мысль приводила ее в ужас, заставляла ее содрогаться, краснеть и чувствовать еще не испытанные ею припадки злобы и гордости. Все, что было только тяжелого, и, главное, оскорбительного в ее положении, живо представлялось ей. „Они, французы, поселятся в этом доме; господин генерал Рамо займет кабинет князя Андрея; будут для забавы перебирать и читать его письма и



бумаги. M-me Bourienne lui fera les honneurs de Богучарово. Мне дадут комнату из милости; солдаты разорят свежую могилу отца, чтобы снять с него кресты и звезды; они мне будут рассказывать о победах над русскими, будут притворно выражать сочувствие моему горю...» думала княжна Марья не своими мыслями, но чувствуя себя обязанной думать за себя мыслями своего отца и брата. Для нее лично было все равно, где бы ни оставаться и что бы с ней ни было; но она чувствовала себя вместе с тем представительницей своего покойного отца и князя Андрея. Она невольно думала их мыслями и чувствовала их чувствами. Что бы они сказали, что бы они сделали теперь, то самое она чувствовала необходимым сделать. Она пошла в кабинет князя Андрея и, стараясь проникнуться его мыслями, обдумывала свое положение.

Но деревню помещики оставляли не так легко.

Княжна Марья — смоленская помещица. Дворянин Ушаков в своем рассказе „Хамово отродье“, бегло и оправдываясь, признает факт, что из деревень смоленские помещики часто и не выезжали.

„...Читатель, может быть, захочет возражать мне и утверждать, что никто из смоленских дворян не оставался в своих вотчинах и никто не принимал к себе незваных гостей?

— Ответ: я сам имел честь служить в эту достопамятную кампанию и смело говорю, что многие оставались. „Может быть, робкие, низкие души!“

„Робкие, низкие души??? Ах, господин читатель! А Энгельгард?.. Извольте почтительно поклониться пред этим именем!.. Я мог бы назвать и других, не менее достойных почтения, но это не принадлежит к моей истории. Я рассказываю о Никите Вязьмине!.. Продолжаю“.

В. А. Ушаков. „Хамово отродье“. Сто Русских Литераторов. Изд. А. Смирдина. Спб. 1845. Стр. 556.

Что это за подвиг Энгельгарда, которым защищается Ушаков? Приведу описание этого подвига из книжки, снабженной специальной гравюрой, изображающей расстрел Энгельгарда.

„...Известный духом истинного благородства и твердости, смоленский дворянин Энгельгард не ужаснулся нашествия неприятелей. Соболезнуя о бедствиях родины и желая присутствием своим облегчить горестную участь сограждан, он остался в поместье своем, в Духовском уезде. Положа руку на сердце, взглянув на Небеса, он дал Небесам сим обет: среди многочисленных врагов действовать противу них же; окруженный чужеземной властью, он решился укоренять в сердцах народа любовь к законному Государю и на пепелищах отчизны своей вознести знамя народной свободы и счастья.

„Дела мои, совесть, Государь и Бог оправдают мое здесь пребывание!“ сказал он, и начал исполнять священный обет свой.

Некоторые крестьяне его, недовольные устройством, в котором он содержал их во все время общего беспорядка, негодую на примерную строгость, с которою он наказывал их за участие в грабеже французов и за ослушание против русских законов — крестьяне сии, пресыщенные льстивыми обещаниями вольности и золотых источников, решились идти в Смоленск к французскому начальству доносить на своего помещика о лишении им жизни нескольких французов. Просьба крестьян выслушана судьями, произведено следствие, и не найдено никаких следов смертоубийства. Сам предводитель разбойнической шайки постыдился бы произнести решительный приговор над Энгельгардом. Дела потекли попрежнему в поместьях сего последнего; но дух злобы не дремал: вскоре бунтовщики, подстрекаемые наполеоновыми прокламациями, соединились в небольшую разбойническую шайку, набрали в окрестностях несколько убитых французов, и бросив их в отсутствие помещика под полы его дома, привели из Смоленска французских комиссаров для вскрытия полов сих и свидетельства мертвых тел. Энгельгард найден виновным в смертоубийстве и призван в верховный суд в Смоленск.

„Приятно мне мечтать об оживлении Русского кодра в памятнике! Пускай смоленское и целой России Дворянство, соединясь единодушными пожертвованиями, соорудит памятник сей тому, кто так славно умер за права и честь дворян; пусть поставят его на одной из площадей смоленских в память сынам и правнукам нашим! Пускай на одной стороне его начертуют: Русскому Кодру; на другой: Энгельгарду—Русское Дворянство.“

„Походные Записки русского офицера“, изданные И. Лажечниковым. Москва. 1836. Стр. 36—39.

Как видите, даже в этом чрезвычайно пристрастном изложении Энгельгарда расстреливают не за подвиг против французов. Он погибает жертвой недоброжелательности крестьян. Мемуарист утверждает, что Энгельгард французов не убивал. Памятник же Энгельгарду в смоленском рву поставлен дворянами дворянину, а не русскими русскому.

Таким образом, сам факт отъезда Марии Болконской из деревни, не типовой. Точно так же нужно сказать, что и поступок Ростовых, отдавших свои подводы под раненых, — явление далеко не типовое и взято Львом Николаевичем из биографии Воронцова.

„...По прибытии в дом свой, на Немешкой слободе, в Москве, нашед там большое количество подвод, высланных из деревень его, сел. Андреевского, Владимирской губернии, для своза туда картин, библиотеки и разного рода драгоцен-



ностей, в обилии вмещавшихся в доме его предков, он приказал все это оставить в добычу неприятелю и обратить подводы на поднятие раненых воинов, которые не могли все, по огромному числу их, получать нужную помощь..."

*Щербинин, Биография Воронцова, стр. 65.*

Интересно отметить, что это единственное заимствование, сделанное Толстым из очень большой книги, причем поступок Воронцова — сверхмиллионера — перенесен на Ростовых, которые жертвуют почти последним. Нужно здесь отметить, кстати, что дворянство, действительно, в Москве потеряло много имущества и поэтому относилось к РаSTOPчину отрицательно. Те историки литературы и историки просто, которые считают своеобразное изображение характера Ростова у Льва Николаевича Толстого определенным историческим открытием, не правы, потому что мы имеем здесь типовое дворянское отношение, что можно доказать хотя бы показаниями Вяземского:

"Во всяком случае нет сомнения, что негодница Москва была довольна увольнением РаSTOPчина. При возвращении его в Москву, освобожденную от неприятеля, и когда мало-помалу начали съезжаться выехавшие из нее, общественное мнение оказалось к РаSTOPчину враждебным...

...Хозяева сгоревших домов начали сожалеть о них и думать, что, может быть, и не нужно было их жечь. Они говорили, что одна из причин, которая погубила Наполеона, заключается в том, что он слишком долго зажил в Москве. Пожар Москвы мог бы испугать его и вынудить идти по пятам отступающей нашей армии, которая с трудом могла бы устоять пред его преследованием. Как бы то ни было, но разлад между РаSTOPчиным и Москвою доходит до высшей степени.

...На празднике, данном в Москве в доме Полторацкого после вступления наших войск в Париж, это недоброжелательство к РаSTOPчину явилось в следующем случае. Когда пригласили собравшихся гостей идти в залу, где должно было происходить драматическое представление, князь Юрий Владимирович Долгоруков поспешил подать руку Маргарите Александровне Волковой и первый вошел с ней в залу. Вся публика пошла за ним. Граф РаSTOPчин остался один в опустевшей комнате."

*П. А. Вяземский. Собр. соч. СПб. 1883. Т. VIII, стр. 79.*

Я не буду цитировать Богучаровский бунт, но все-таки должен отметить прежде всего первое явление: крестьяне у Льва Николаевича не расчленены и не думают. Они показаны чрезвычайно условно. Первоначально имел характер Дрон, но в переделке Лев Николаевич характеристику его уничтожил.

Переделка Л. Н. Толстым характерна уже тем, что ее нельзя объяснить, например, сокращением, так как тексты почти одинаковой величины.

Переделка шла по другой линии. Произведем же сравнение текстов.

Староста Дрон имел у Толстого свою биографию и характер:

"Дронушка 23 года тому назад, уже бывший старостой, вдруг начал пить, его строго наказали и сменили из старост. Вслед за тем Дронушка бежал и пропал около года, обходил монастыри и пустыни, был в Лаврах и Соловецких. Вернувшись оттуда, он объявился. Его опять наказали и поставили на тягло. Но он не стал работать и тотчас же пропал. Через неделю он, изнуренный и худой, едва таща ноги, пришел к себе в избу и лег на печь. Неделю эту Дрон провел в пещере, которую он сам вырыл в горе, в лесу, и которую сзади себя он заложил камнями, смазанными глиной. Он шесть дней, почти без еды и питья, пробыл в этой пещере, желая спастись, но на седьмой день на него нашел страх смерти, он с трудом откопался и пришел домой".

Биография эта, как видите, индивидуальна.

Но она выкинута из корректуры самим Л. Н. Толстым и заменена другой характеристикой типового характера.

"Лет тридцать Богучаровым управлял староста Дрон, которого старый князь звал Дронушкой.

Дрон был один из тех крепких физически и нравственно мужиков, которые как только войдут в года, обрастут бородой, так, не изменяясь, живут до 60—70 лет, без одного седого волоса или недостатка зуба, такие же прямые и сильные в 60 лет, как и в 30.

Дрон вскоре после переселения на теплые реки, в котором он участвовал, как и другие, был сделан старостой-бурмистром в Богучарове и с тех пор 23 года безупречно пробыл в этой должности".

Индивидуальный Дрон разрушил бы сцену с княжной, дав реальность мужицкой стороне.

Образ Платона Каратаева условен, более условен, чем солдаты у молодого Толстого. Но и они, как легко проследить в военных его рассказах, составлены из фольклора и говорят притчами и сказками. Кроме того, он эпизодичен: его нет в первоначальном плане романа.

Вероятно это более характеризует литературную зависимость Толстого от "Солдатских досугов" Даля, чем от самих солдат.

Вместо этих сложных построений мы видим каких-то двух "длинных мужиков", совершенно условных.

Настроение Ростова, атакующего крестьян, дано на образах войны

и охоты. Я приведу два параллельных момента: Ростов перед атакой и Ростов перед толпой крестьян.

1) „Ростов, как на травлю, смотрел на то, что делалось перед ним. Он чутьем чувствовал, что ежели ударить теперь с гусарами на французских драгун, они не устоят, но ежели ударить, то надо было сейчас, сию минуту, иначе будет уже поздно. Он оглянулся вокруг себя. Ротмистр, стоя подле него, точно так же не спускал глаз с кавалерии внизу.

— Андрей Севастьяныч, — сказал Ростов, — ведь мы их сомнем...

— Лихая бы штука, — сказал ротмистр, — а в самом деле...

2) — Я им дам воинскую команду... Я их попротивоборствую, — бессмысленно приговаривал Николай, задыхаясь от неразумной, животной злобы и потребности излить эту злобу.

Не соображая того, что будет делать, бессознательно быстрым, решительным шагом он подвигался к толпе. И чем ближе он подвигался к ней, тем больше чувствовал Алпатыч, что неблагоприятный поступок его может принести хорошие результаты. То же чувствовали и мужики толпы, глядя на его быструю и твердую походку и решительное, нахмуренное лицо\*.

Николай Ростов у Толстого поступает, таким образом, с „благо-разумной яростью“, и весь эпизод представляет старый вариант рассказа о скифах, которые покорили своих рабов, вздумавши вооружиться одним хлопанием бича.

Крестьяне же у Толстого совсем ничего не думают, и действия их кажутся совершенно бессмысленными. Они бунтуют в тот момент, когда княжна предложила им хлеб. В чем же тут дело?

Дело тут совершенно не бессмысленное и могущее быть точно датировано.

К этому времени относятся попытки не только интенсификации барщины, но и попытки снять крестьян с земли и обратить их в людей, работающих только за хлеб, т. е. разрушить крестьянское хозяйство до конца и превратить барщинную систему в систему латифундии.

Вот как передает эту систему в Трудах „Вольного экономического общества“ профессор Якоб, причем профессор Якоб принадлежит к числу сторонников вольнонаемного труда.

„...Так же некоторые господа заставляют работать своих крестьян из одного только пропитания; однако сие случиться может только по малым именьям, или по малым частям больших имений, и для того едва ли заслуживает особенное внимание. Хотя сии способом владельцы удерживают у себя ту плату, которая следовала вольным наемным людям, однако, с другой стороны, сии принужденные работники мало помышляют о рабочем дне, работа их столько безуспешна, худа,

убыточна и требует столько надзора, что вред сим причиненный превосходит издержки, нужные на наем вольных работников“.

*Труды Вольного экономического общества к поощрению в России земледелия и домостроительства. Часть LXII. Ответ на задачу, выгоднее ли обрабатывать землю своими или наемными работниками. Г. Якоба. Спб. 1814.*

Мы сможем только после этого понять следующую сцену.

„— Много довольны вашими милостями, только нам орать господский хлеб не приходится, — сказал голос сзади.

— Да отчего же, — сказала княжна.

— Чего соглашаться-то, не нужно нам хлеба.

— Что ж нам все бросить-то? Несогласны. Несогласны... Нет нашего согласия. Мы тебя жалеем, и нашего согласия нет. Поезжай сама, одна... — раздалось в толпе с разных сторон.

И опять на всех лицах этой толпы показалось одно и то же выражение, и теперь это было уже наверное не выражение любопытства и благодарности, а выражение озлобленной решительности.

— Да вы не поняли, верно, — с грустной улыбкой сказала княжна Марья. — Отчего вы не хотите ехать? Я обещаю поселить вас, кормить. А здесь неприятель разорит вас...

Но голос ее заглушали голоса толпы.

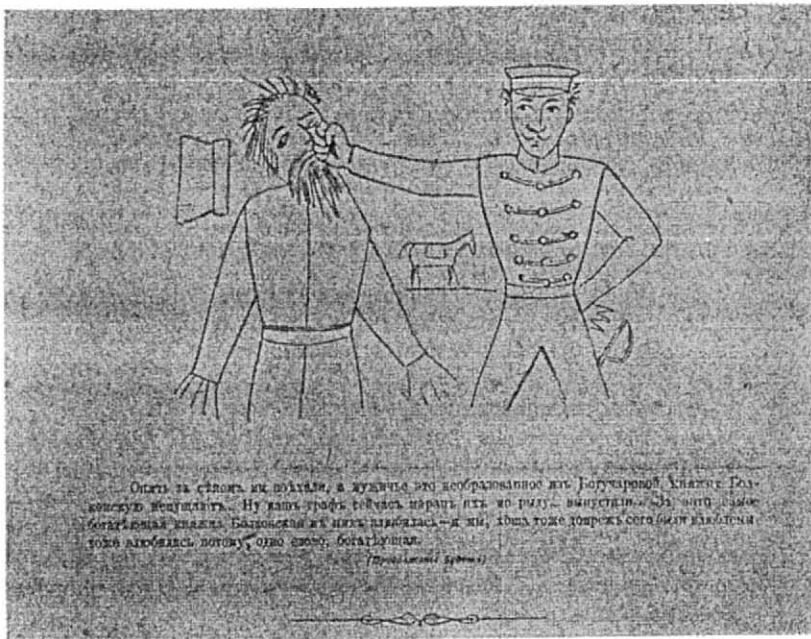
— Нет нашего согласия, пускай разоряет! Не берем твоего хлеба, нет согласия нашего!

Княжна Марья старалась уловить опять чей-нибудь взгляд из толпы, но ни один взгляд не был устремлен на нее; глаза, очевидно, избегали ее. Ей стало странно и неловко.

— Вишь, научила ловко, за ней в крепость поди! Дома разори, да в кабалу и ступай. Как же? Я хлеб, мол, отдам! — слышались голоса в толпе\*.

Отметим заявление крестьян „только нам орать (пахать) господский хлеб не приходится“. Это есть противодействие крестьян против определенной новой системы эксплуатации. Конечно, Лев Николаевич Толстой, очень интересовавшийся вопросами труда, мог бы объяснить и для читателя поведение крестьян, но тогда бунт получился бы совершенно не бессмысленный и шел бы вопрос о том, что только в данном случае крестьяне ошиблись, и взаимоотношение сил в отрывке и роль Ростова изменились бы.

Утаивая мотивировки, Лев Николаевич Толстой здесь поступает совершенно логично, преследуя определенные цели. Это яркий пример того, как определенный прием в момент своего осуществления преследует могущие быть точно определенными цели. Воспринимается сейчас этот прием и вне толстовской установки. Еще Константин Леонтьев отмечал:



„Однажды мне пришлось читать громко „Войну и Мир“ двум очень молодым, но умным и развитым мужу и жене из крестьян.

Мне было неловко и стыдно перед ними в этих местах за автора и за произведение, которое их обоих интересовало и восхищало до того, что по окончании чтения они беспокоились о судьбе Пьера, как о живом человеке. Молодая жена говорила: „Ну, слава богу, что Пьер устроился; только бы с его бесхарактерностью — не разорился бы он!“ А муж возражал: — „Ну, нет, теперь Наташа не даст ему разориться“. О крепостном праве они оба и забыли, хоть сами были дети крепостных, до того граф Толстой сумел заставить их полюбить своих дворян.“

Т. е. читатели Толстого крепостные забывали про крепостное право. Художественная форма уничтожала смысловое содержание. В современном восприятии, конечно, весь вопрос о месячине и даже вопрос о поведении Ростова разгружен.

Но для своего времени „Война и мир“ имела определенное агитационное значение.

*Прилагаемые карикатуры печатались в журнале „Искра“ параллельно появлению глав романа.*

*Помещаем их как интересное указание на характер восприятия романа современниками Л. Толстого.*

## Пище-вкусовые жанры.

В. Тренин.

Слово не может звучать в междупланетном пространстве.

Для того чтобы быть услышанным, слово должно иметь адрес: оно должно быть направлено к интеллекту или к эмоции слушателя.

Чрезвычайно интересна установка слова в его бытовой функции, например в функции названия ходового товара.

В так называемой пище-вкусовой промышленности, продукты которой рассчитаны на примитивные физиологические рефлексы потребителя, почти все названия строятся на эмоционально-окрашенном словесном материале.

Использование слова, как эмоционального сигнала, неизбежно влечет за собой его эстетизацию.

Этот процесс раскрывается при формально-социологическом анализе.

Виктор Шкловский в своей работе о Замятине говорит следующее:

„...Возьмем название одного и ныне здравствующего треста „Жиркость“.

Трест этот торгует парфюмерией и мылом, конечно, в том числе.

Но название, хотя в мыле и есть жир, неудачно.

У нас есть „цитата“: „костей—тряпок“ и привычные ассоциации ряда: „кость, скелет, череп, падаль“. Я думаю, что „цитата“ здесь сильней, но и смысловой ряд неприятен.“

Интересное наблюдение Виктора Шкловского поддается дальнейшему развертыванию. Известно, что название „Трест Жиркость“ на всех этикетках и вывесках сократилось до инициального обозначения Тэжэ. Это мнимое слово, несмотря на свою беспредметность, отличается очень сильным парфюмерным запахом. Здесь действует закон лексической окраски (термин Юрия Тынянова). Слово Тэжэ звучит совершенно пофранцузски, рифмуясь с цепью слов: „драже“, „фраже“, „неглиже“, „блакманже“ и т. д. и поэтому плотно входит в ряд французских парфюмерных фамилий: Ралле, Коти, Пивер, Герлэн.

Конечно, это не единственный случай дематериализации и эстетизации названия. В парфюмерной промышленности, вероятно, только сорта мыла сохраняют свои материальные названия, кокосовое, яичное, формалиновое и пр.

Нередко случается, что материальное название дематериализуется уже в обращении, т. е. в сознании потребителя. Хороший пример — папиросы „Herzegovina Flor“, название которых обозначает особый сорт табака только для спецов по табачной промышленности. Для широких масс здесь открываются возможности народных этимологий: Герцоговина — герцогиня или политических ассоциаций типа: Босния-Герцоговина — Сербия. У меня лично слово

Герцоговина связывается рифмой со словом: сердцевина, но я не утверждаю, что эта ассоциация общеобязательна.

Нематериальные, беспредметные слова очень сильно действуют на сознание своей фонической формой и именно поэтому легко внедряются в память потребителя. Отсюда — тенденция наших трестов к звучным экзотизмам и зауми.

Я думаю, Моссельпром не обидится, если узнает, что успех папирос „Deli“ объясняется не только и даже не столько качеством табака, сколько благозвучием их непонятого названия и супрематическим оформлением их коробки.

Установка на фоникку, характерна, быть может в несколько меньшей степени и для заглавий кинофильм. Предлагаю три названия: Виола, Нитти, Чонг. Без контекста нельзя установить, что „Виола“ — это название духов (Прейскурант Тэжэ на 1927 год). „Нитти“ — название комедийной фильма с участием Осси Освальд (см. „Советский экран“ № 9 (19) от 1925 г.), а „Чонг“ — название папирос Крымтабактреста.

В последнем случае очень важно отметить наличие лексической окраски: „Чонг“ неизбежно ощущается, как китайское или японское слово. Здесь работает фонетическая характеристика заключительных согласных; сочетание сонорного носового „н“ с шумным затворным „г“, не встречающееся в русской речи, заставляет нас отнести слово „Чонг“ к восточному ряду: гонг, Ганг, Конго, мустанг, бумеранг и т. д.

Происхождение этого слова тоже достаточно характерно: „Чонг“ попал как название фокстрота в пьесу „Д. Е.“ и отсюда уже перекочевал на папиросные этикетки.

Рассматривая словесный материал в его бытовой, коммуникативной функции, можно с полным правом расширить понятие контекста: сюда войдет не только словесный строй, но и элементы графической формы: рисунок, плакат, кадр. Слово в большей мере, чем материал всех других искусств, способно к синкретическому смешению и пересечению с инородными материалами. Слово, данное на плакате или на обложке товара, само может быть использовано как орнамент.

В литературе мы встречаем более сложные случаи.

Так в текст „Войны и мира“ Владимира Маяковского на правах значимых слов входят ноты танго, а в текст „Войны и мира“ Льва Толстого внедряется карта Бородинского сражения.

Противоположный пример: дадаист Франциск Пикабиа включает в геометрическую схему своего рисунка экспрессивное предложение: „Donner des pices à son chien“.

Подобных примеров очень много, но по условиям объема, конструктивным для журнальных статей, я должен вернуться к моей теме.

Быт СССР нельзя изучать по прейскуранту Тэжэ.

Из 400 парфюмерных названий только 8 так или иначе захватывают современную тематику, причем в этом ряду мыло „Юный пионер“ совмещается с пудрой „Фокстрот“.

Для наглядности привожу этот список полностью. Названия мыла: „Юный пионер“, „1917 год“, „Октябрь“, „СССР“, „Пионер“. Пудра — только одно название: „Новая заря“. Одеколон: одно название: „Серп и молот“. И наконец одно название для духов: „Юбилейные“, которое только с натяжкой можно отнести к числу революционных, так как здесь, может быть, речь идет о юбилее треста Тэжэ.

Эти 8 названий, 2% общего количества, свидетельствуют о колоссальной сопротивляемости словесного материала. Можно даже говорить о наличии своеобразного парфюмерного жанра.

Преобладает экзотика: „Оркис“, „Локсотис“, „Диелитра“, „Саида“, „Сада-Якко“, „Орхидор“ и т. д. Затем идут названия, которые можно условно определить, как эмоционально-эффективные: „Идеал грез“, „Нимфа“, „Маркиза“, „Экстаз“, „Пушок молодости“ и „Божественный аромат“ (!).

Наиболее дешевые сорта пудры называются: „Украинка“, „Льбяжий пух“, „Малютка“ и „Груня“. В этих названиях нельзя не заметить специфический „народный“ стиль, в прежнее время весьма распространенный в различных лубочных изданиях.

Сравните названия дорогих сортов: „Манон“, „Мусмеа“, „Свит-пи“ и „Турандот“.

Любопытно, что направленность парфюмерных продуктов на простейшие обонятельные рефлексы, тесно связанные с сексуальной жизнью, определяет собой семантический тон парфюмерных названий. Темы этих названий характеризуют женщину исключительно, как постельную принадлежность. В ряду с „Маркизой“, „Нимфой“ и „Манон“ становится „Мусмеа“ — искаженное корейское слово „мусмэ“, что значит „батрачка-прислужница“. (За это указание я приношу благодарность Сергею Третьякову.)

Что касается названия „Свит-пи“, то это слово, конечно, представляет собой мнимый экзотизм. В переводе с английского „Sweat pea“ значит: душистый горошек. Сравните здесь известные в до-революционное время духи Сиу и К<sup>о</sup>: „Odor di femina“, название которых в точном переводе звучало бы несомненно прилично.

„Турандот“, как и „Чонг“ принадлежит к особой серии названий цитатных, использующих модные вещи театра и кино.

Предлагаются для сравнения названия папирос: „Аэлита“, „Мисс-Менд“, „Д. Е.“ и „Рычи, Китай!“ Последнее название представляет собой исключительный случай воздействия Лефа на табачную промышленность. Но зато в парфюмерии везет классикам; существует питатное мыло: „Как хороши, как свежи были розы“.

Интересно отметить, что в прежнее время названия ходовых товаров теснее соприкасались с общественной и политической жизнью, чем в наши дни. Во время русско-турецкой войны т-во Брокер выпустило вполне идеологически-выдержанную помаду „Букет Плевны“.

Если перейти от парфюмерии к табачным изделиям, то сразу бросается в глаза более четкая социальная дифференциация на-



званий. В моем распоряжении очень много материала, но для наглядности я пользуюсь, главным образом, прејскурантом Моссельпрома № 23 от 1 сентября 1927 года.

Папиросы высшего сорта называются: „Эсмеральда“, „Д'ор“, „Герцеговина Флор“, „Посольские“, „Меджидие“, „Селям“, „Дукат“, „Люкс“, „Аэлита“, „Английские“, „Мисс-Менд“. Здесь мы видим все моменты, отмеченные в анализе парфюмерных названий: заузные экзотизмы (Селям, Меджидие), тематику, несоответствующую нашему быту (Посольские), цитатность (Аэлита) и наконец—явную ориентацию на большое искусство, которое, повидимому, олицетворяется в балете Большого театра (Эсмеральда.) Все эти высшие сорта папирос, несомненно, рассчитаны на покупателя крупно-спецовской категории.

За ними следуют папиросы первого сорта А. По своей тематике они приближаются к высшему сорту, но все же среди них есть одно революционно-символическое название (Красная звезда), одно—политическое (Нота) и три названия с индустриально-техническими темами (Радио, Электро, Трест).

Более близкая к современности тематика этих сортов, может быть, ориентирована на потребителей, с преобладанием товарищей, получающих партмаксимум.

Дешевые сорта (2-й сорт А и Б), рассчитанные на потребление широких масс, обнаруживают явную тенденцию к снижению словесных тем („Червонец“, „Кино“, „Бокс“, „Козырь“, „Союз“, „Бис“, „Сноп“, „Шутка“). Если иногда и встречаются цитатные названия, то цитатность их—специфическая. Блестящий пример: папиросы „Кирпичики“, ассоциативно связанные с пивной эстрадой.

Социологическое объяснение парфюмерных и табачных названий невозможно без учета своеобразных жанровых навыков, существующих в сознании потребителя.

Маяковский был прав:

„Нами оставляются от старого мира  
Только папиросы „Ира“.

Как Тэжэ воспринимается на фоне Ралле, так и все названия ходовых товаров живут за счет довоенной нормы.

Названия папирос „Ира“ или пудры „Букет моей бабушки“, первоначально связанные с определенным сортом товара, в дальнейшем стандартизируются и действуют чисто стилистически, повторяясь, как протекающий образ в новелле.

Эта инерция потребителя нередко заставляет наши тресты прибегать к рискованным семантическим сочетаниям.

Приведу два примера: бисквит „Ноблесс“ фабрики „Большевик“ (сочетание: дворянство—большевик) и папиросы „Экселлянс“ фабрики „Червонознаменна“ Харьковского Тютюнтреста (сочетание: прервосходительство—Красное знамя).

Как на счастливое исключение можно указать на папиросы „Волга-Дон“ Донской государственной табачной фабрики. На обложке этих папирос большая тема советского строительства дана

в очень ясном и остроумном оформлении. Черта, соединяющая две половины слова Волга-Дон, дает хороший зрительно-моторный образ.

Не надо, однако, думать, что нам нужны ультра-производственные названия — пастила „Цемент“ или духи „Азнефть“.

Товары, имеющие вкусовое или наркотическое назначение, не могут быть переименованы с такой же легкостью, как улицы провинциальных городов.

Стандарты эмоционально действующих названий, созданные условиями капиталистической конкуренции, будут постепенно вытеснены при планомерном производстве материальными названиями, которые дают потребителю вместо экспрессивной заумы деловое сообщение о сорте и составных элементах продукта.

## Производственный сценарий.

С. Третьяков

Существует неуважение к сценарному ремеслу.

Когда в Малом Совнаркомке проводился закон об авторском праве и шло обсуждение пункта о сценариях, моя соседка, женщина-юриисконсульт, удивленная моим волнением по поводу того, что сценарист котируется в обсуждении где-то ниже писателя, сочувственно сказала мне:

— Стоит ли о сценариях волноваться? Это же халтурка!

Она неправа, ибо к сценариям нельзя так относиться.

Она права, ибо к сценариям приходится так относиться.

Идеалистическая эстетика с ее культом иррационализма, вдохновения, до сих пор жива в искусстве, жива и в кино. Считается, что писать сценарий и ставить картину может человек без учобы, силой таланта и вдохновения. Вот почему получить постановку может удачливый неуч (оператором нельзя стать, просто умея делать рукой вращательные движения, от оператора требуется знание машины). Вот почему считается, что сценарий может написать всякий.

Я год выступал в кинопрессе против сценарных конкурсов, поощряющих худший вид дилетантства, и не убежден, что кинопротилы убедились в вредности всенародных конкурсов.

Случайный сценарист из самотечников особенно резко подчеркивает в своей работе стандартный характер сценарного производства. Его сценарий обычно повторяет уже наличные фабульные схемы: авантюрную — „Красные дьяволята“, „Укразия“; детектив — „Мисс Менд“; героическую — „Мать“; „проблемно-бытовую“ — „Любовь втроем“; историческую — „Поэт и царь“.

Приэтом:

сценарист стыдится сознаться в наличии печи, от которой танцует.

Сценарист принес мне сценарий в четырех сериях, начинавшийся похищением двух миллионеров и комнатой заседания рево-

люционного комитета, поворачивавшейся на своей оси. На вопрос, что за фильмы он видел в кино, ответил — „никаких“. Но затем сознался, что видел „Мисс Менд“.

На сценаристе-массовике видно, как он боится допустить преступление против фабульного стандарта (например, пропустить эффектное изнасилование, погоню, обморок), но разрешает любое насилие над материалом.

Сценарист-махновец приносил мне сценарий, татуированный одобрительными аннотациями гублитов. Это была невероятнейшая повесть об экономической контрреволюции.

Благородные рабочие выманивали предателей с заседаний, загромировывались под них и через пять минут садились вместо них заседать.

Благородные работницы, попавшие в брошенную шахту и разбуженные традиционными крысами, разбивали бревном стену шахты и успевали изловить контрреволюционера.

Костюм фабриканта (фамилия, конечно, Рокфеллер) описывается так — „под сюртуком глаженая рубаха“.

Времяпрепровождение Рокфеллера в Лондоне: „полужа“ на кушетке, рассказывает дамам в бальных туалетах и мужчинам во фраках о своих приключениях в большевизии. Далее: „дама садится за рояль играть танец. Начинается пьянка“.

Здесь характерна не наивность, которая, подобно наивности средневекового иконописца, придает чуждому сюжету черты, одежду и поведение среды, знакомой автору, но то, что это вольное обращение с подлинностью материала вросло в сознание.

В китайском сценарии люди из Ханькоу верхами скачут в Тибет через Монголию.

В кавказском сценарии в Хевсуретии — сыроваренный завод, и хевсур сзывает рабочих ударом меча в колокол.

Все это чистая фантастика.

Материал в сценарии игнорируется.

Люди торгуют фабулой.

Сейчас болезненно для советской кинематографии не засилье монополистов-сценаристов, а засилье спецфабулистов. Потому и тяга такая на беллетристов (носителей фабульного начала).

Например, Лавренев, которого вожделеют все кинофабрики, силен именно фабулой. Интерес к журналистам, носителям материала, куда более слабый.

Киноуспех А. Зорича, может быть, тем и объясняется, что А. Зорич — самый беллетристический фельетонист.

Тяга к фабулистам и фабулмастерам вредна и реакционна — гнать их из кинематографии.

Спецфабулист работает набором сценических положений. Он их раскладывает, как пасьянс. Он скуп на выдумки. Он щедр на комбинации. Одна новая продуманная или найденная сценическая си-

туация, будучи перепробована в разных фабульных сочетаниях и на разных колоритах, может дать дюжину новых фабул, поставляемых фабрикам.

Фабулисту существенно эффектность нового персонажа (киномаски) и эффектность положения (мизансцены); обстановка же, историческая эпоха, бытовая среда, производственные отношения, связывающие действующих лиц, имеют вспомогательный, условный характер.

Материал в современном сценарии приспособляется к фабуле, он надевается на нее, как перчатка на руку, и если перчатка лопается, тем хуже для нее.

Обычное явление в кино — торговля сценариями с меняющейся обстановкой.

„Посылаем вам сценарий из румынской жизни. В случае надобности свободно может быть переделан на грузинскую жизнь“.

Ценится именно то, что переделывается „свободно“, ибо тот сценарий, в котором местная специфика существенна и носит узко-локальный характер, переделывается с трудом, — такой сценарий является местной киновалютой, не имеющей хождения по всем кинолавочкам мира.

ГАХН прислала в Госкинопром Грузии сценарий из жизни средневекового Чили с предложением приспособить к кавказским условиям, ввиду того, что в чилийском сценарии есть любовный роман плюс землетрясения, а Закавказье богато землетрясениями.

В чилийском сценарии некую забеременевшую монахиню хотят сжечь (аутодафе) на городской площади. Но что в Грузии не было и нет аутодафе, что мелодраматическую девицу придется вопреки здравому смыслу жечь на Эриванской площади Тифлиса, лишь бы жила двухкопеечная, глупо фантастическая, никому не нужная фабула, это не кажется странным.

Для спецфабулиста материал, его интересность, подлинность, бытовая (а следовательно, в конечном счете и производственная) специфика снимаемого, — есть лишь конкурент фабуле. Спецфабулист уродует материал сознательно, не давая ему заедать фабулы.

Я наблюдал идеального спецфабулиста. Он приготовлял сценарий из нищего и гордой девушки, высасывая из пальца интригу, и затем уже интересуясь местом и эпохой действия. Для Тифлиса сценарий назывался — „Нищий с Верийского моста“, а для кулер-локаля в фильме вводился ишак или буйвол.

Для ВУФКУ сценарий можно было бы назвать „Нищий с Днепро-провского моста“, а вместо ишака ввести волов и возницу в свитке.

Для Совкино сгодился бы „Нищий с Замоскворецкого моста“, дровни-розвальни и бородачи в нагольных тулупах.

Для Узбеккино — „Нищий с моста через арык“, плюс верблюд и погонщик в халате, и т. п.

14 031  
2

Еще осенью 1925 г. я писал в „Кино-Арке“ (ныне „Кинофронт“) статью „Сценарное хищничество“, где осуждал поверхностное и налетное отношение к бытовому материалу, показываемому в кино. Я сравнивал это захватывание с лёту интересных кусков действительности, вместо того чтобы эти куски бережно проработать и показать до дна, с подходом к золотым россыпям хищников-старателей, которые больше напачкают и напортят, чем намоют золота.

Часто и в наших, а особенно в заграничных картинах, пользуются пароходным локалем (обычно палуба, салон, рубка, трюм) для проходных сцен фабульной фильма. А ведь пароход интересен и выразителен и технически и социально. Пароход еще не был героем сценария.

Обстоятельный показ океанского парохода левиафана я пытался сделать в сценарии „Пять минут“.

Столкновение материала с фабулой, с перевесом в пользу материала, наметилось в произведенной мною сценарной работе на революционно-китайские темы (предполагалась постановка С. М. Эйзенштейна). Китайский материал сам по себе настолько своеобразен и нов, что всякое усиление фабульности могло бы отвлечь внимание зрителя от материала, помешать ему рассмотреть Китай. Тут впервые заострилось суждение о том, что тематический материал и фабула находятся в обратном отношении друг к другу. Там, где центр тяжести переносится на фабулу (детектив, авантюрная повесть), обстановка и быта не нужно; вернее, нужна обстановка, данная только намеком, не столько обстановка, сколько ряд знакомых вещей, служащих трамплином для развертывания действия. С другой стороны, „обстановка“, взятая с коэффициентом злободневности, бытовой казус, датированное социально-значимое происшествие может воздействовать и без фабулы — это хроника.

Ослабление фабулы за счет усиления бытовой детали, даваемой часто вне связи с интригой, мы имеем, например, в работах Бек-Назарова, вещи которого остры своим фольклором и этнографическими подробностями, но еще недостаточно освобождены от обычной новеллистической фабулы, зачастую мешающей зрителю разглядеть нужную бытовую деталь.

„Генеральная линия“ Эйзенштейна с ее построением фабулы на основании огромного фактического материала о сельском хозяйстве и сегодняшних тенденциях — ближе подходит к нужному типу производственной фильма.

В связи с работой в Госкинопроме Грузии наместились дальнейшие продвижки к производственному сценарию. Стандартная госкинопромовская картина абсолютно фабульна, построена на условном ориентальном материале. Закавказье в ней оперное. Сейчас, когда несомненна общая здоровая зрительская тяга к факту, стандартная госкинопромовская картина ничего не дает о Грузии. Больше того, она дает неверное экзотическое впечатление о живой советской стране с интересной современной культурой.

Персонажи стандартной картины умеют любить, ревновать, убивать, скакать, мстить, издеваться, казнить и, на утешение реперткому, устраивать восстания в безвоздушном пространстве.

Чем эти люди занимаются, что они производят, чем они живут, как строится их день — никому неизвестно.

Возник вопрос, как показать сегодняшнее Закавказье? Путей намечалось два — хроника и производственная фильма. Но хроника, этот труднейший вид киноработы, была в загоне, хронику делали режиссеры, которым даже детских картин к постановке не давали, т. е. наиболее неопытные. Был риск плохой хроникой убить производственный аппетит всех постановочных групп.

В качестве переходной и компромиссной формы я предложил „производственный сценарий“, т. е. фабульный, но с фабулой, поставленной в служебное положение по отношению к материалу.

Сценарист должен был стать исследователем. Страна раскладывалась на ряд производственных секторов, подлежащих изучению и показу.

Производственные секторы определяли материал и все фабульные положения.

Есть овцеводство — оно охватывает определенные районы, производственно распределяет времена года, устанавливает у занимающихся им людей одежду, походку, навыки, определяет типичные конфликты и способы их разрешения.

Есть шелководство, виноградарство, чайное дело, кукурузоводство, лесопромышленность и т. п.

Важно, чтобы производственные конфликты стали угловыми фабульными конфликтами. Тогда поломка машины или завал шахты или новый способ окраски ковров будет не сопутствовать интриге, а определять новый тип человеческих взаимоотношений.

Я вбивал в обиход формулировку — „в старом госкинопроме любовь была сильнее экономики, в новом госкинопроме экономика должна стать сильнее любви“.

Самая техника выполнения производственного сценария иная, чем фабульного. Сценарист сперва находит нужный производственный сектор и определяет ряд характерных производственных ситуаций, не связывая их, однако, в фабулу. Материал, будучи как следует изучен, подскажет, какую из возможных в нем фабул, какие из встречающихся в нем конфликтов нужно будет положить в скелетную основу сценария, чтобы мясо фактов заговорило наиболее выразительно.

Конфликт старого быта, зачастую средневекового и даже каменного века, с индустрализующим влиянием советской власти может стать в той же мере основным конфликтом сегодняшней кинематографии, как, скажем, конфликт любви и ненависти был определяющим для огромного периода искусства.

Опасен псевдопроизводственный сценарий — стандартная фабула „на фоне“ производства.

Пример — „Ухабы“, где стекольный завод пристегнут для декорации.

Производственные процессы не должны сниматься с фабул, как бублики с веревки. Вот, когда из-за поломки какого-то колеса, или из-за проводки канала, или из-за применения какого-то нового, повышенного способа обработки, создается такая атмосфера, что в ней могут начать лопаться налаженные свадьбы, образовываться невероятные человеческие комбинации, проливаться кровь и т. д., и когда этих производственных моментов без органического повреждения всего сценария вынуть из него не представляется возможным, только тогда мы имеем перед собою то, что называется производственным сценарием. Иначе, все это любовные интрижки на любом фоне: на фоне табака, на фоне винограда, на фоне скотоводства и т. д., и разыгрываются эти интрижки не рабочими или соприкасающимися с данной производственной отраслью людьми, а условными театральными фигурками, взятыми напрокат из оперных костюмерных.

Пьер Амп с его линией производственного романа — один из учителей производственного сценаризма.

Материал требует себе места. Уже сценарист, писавший „Нищего с Верийского моста“, чутким нюхом учуял поворот. Он ездит по производствам и предлагает фабрикам — хотите сценарий, сделанный на сахаре, на торфе, на гармошках, на самоварах? Продукт и его производство начинает командовать людскими страстями и в кино.

Линия производственного сценария — это есть отражение на кино той самой линии приоритета факта и публицистики, которая столь характерна для литературы, стоящей на активнейших позициях сегодняшнего дня.

Производственный сценарий есть марксистский и диалектически правильный сценарий.

Производственный сценарий, сохраняя некоторое время фабулу в ослабленном значении, в окончательном итоге неизбежно превратится в композиционно-правильный и действенный хроникальный сценарий.

## За легкий жанр.

О. М. Брик.

Несмотря на многочисленные статьи, речи и собеседования, вопрос о легком жанре и его месте в советской театральной культуре с места не сдвинулся. Несмотря на то, что, кажется, не было никаких возражений против того, что легкий жанр является таким же законным театральным жанром, как и жанр тяжелый, несмотря на то, что многие ответственные культработники прекрасно понимали и оценивали огромное значение легкого жанра для обслуживания широких рабочих и крестьянских масс, несмотря на многочислен-

ные попытки использовать этот легкий жанр в наших советских культурно-просветительных целях, — несмотря на все это, положение легкого жанра в общей нашей театральной культуре осталось таким же неясным и неблагоустроенным, как оно было в начале нашей культработы и еще раньше, в дореволюционное время.

Мало того, последние факты нашей театральной жизни показывают, что позиция тяжелого жанра значительно укрепилась и что даже небольшие опыты организации легкого жанра терпят неудачу, ликвидируются и заменяются обычными трафаретными явлениями жанра тяжелого.

В клубах, где стала было прививаться „Синяя блуза“ — самодеятельные, действенные кружки, — теперь почти безраздельно царствует пьеса-спектакль, и даже не современный спектакль, а постаринке: „Русалка“, „Потонувший колокол“, „Спартак“, „Князь Игорь“, „Островский“, „Гамлет“ и прочие бенефисные пьесы тяжелых театров.

В среде профессиональных театров безнадежно гложут всякие попытки путем обозрения, отдельных номеров, отдельных эстрадных выступлений создать очаги для развития легкого жанра. Все эти попытки кончаются ничем, и такой театр, как, например, „Театр сатиры“, начинает вместо обозрения ставить легкую комедию, а „Мюзик-Холл“, который должен был бы стать рассадником легкого жанра, обращается постепенно в цирк с обычными традиционными цирковыми номерами.

Что доказывает такой внешний неуспех легкого жанра? Доказывает ли он, что легкий жанр не может привиться у нас в Советской России, что он нам не нужен и что мы можем легко обойтись без него в нашей театральной культуре?

Конечно, нет. Такие выводы были бы поспешны и неверны. Все те соображения, никем не оспариваемые, которые были высказаны по поводу легкого жанра, как такового, остаются в силе, и никакой внешний неуспех легкого жанра в настоящее время не является аргументом против этих верных соображений.

Неуспех объясняется, просто-напросто, тем, что одних верных соображений и одних благих пожеланий мало; для того чтобы сдвинуть с места нужное дело, необходимо приложить к нему немалое количество усилий.

А между тем театральная культура, никем не регулируемая, движется по линии наименьшего сопротивления, движется по протоптаным дорожкам и, естественно, приходит к тем же самым „Гамлетам“ и „Потонувшим колоколам“, к которым она споконвеку привыкла.

Неуспех легкого жанра на нашей советской сцене — профессиональной и клубной — обязывает еще раз суммировать все те соображения, которые доказывают необходимость этого жанра в нашей театральной культуре.

Что такое этот легкий жанр и чем он отличается от жанра тяжелого?



Основными элементами всякого „настоящего“ театра являются театральное здание, постоянная труппа и пьеса.

Принцип всякого театрального предприятия заключается в том, что в некоем специально для этого отведенном здании группой артистов разыгрывается некая пьеса. Всем желающим взглянуть на это зрелище предлагается прийти в это здание и на эту игру посмотреть.

Так как содержание здания, многочисленного артистического штата и расходы по постановке довольно значительны, а входная плата в театр должна быть не очень высока, то для покрытия этих расходов необходимо, чтобы пьеса шла достаточное количество раз. Отсюда при выборе пьесы, при составлении плана постановки руководитель театра учитывает, что пьеса эта должна держаться в репертуаре значительное время и что поэтому она должна не слишком густо быть начинена злободневным материалом, — в противном случае она может слишком скоро устареть.

Этот отрыв от злободневности, эти соображения о том, что театральная пьеса должна быть не злободневна, а непременно надвременна, вытекают не из эстетических соображений, а из соображений хозяйственных. Доказательство этому то, что даже такой левый режиссер, как Мейерхольд, который больше всего громил правые театры за их отрыв от злободневности, который пытался у себя на театре эту злободневность дать, стал последнее время определенно говорить о том, что театр не должен быть злободневен.

Объясняется это тем, что Мейерхольд, как и всякий другой руководитель театра, под давлением хозяйственно-кассовых соображений, вынужден подводить обычную театральную идеологию под свое экономическое бытие.

Легкий жанр, т. е. эстрада, отличается от настоящего театра именно тем, что никаким постоянным зданием и никакой постоянной пьесой они не связаны. Эстрадный коллектив представляет собой группу актеров, обладающих теми или иными артистическими навыками и демонстрирующих эти свои артистические навыки в любом месте и на любые темы.

Что такое куплетист? Это актер, который умеет хорошо преподнести текст, причем для того, чтобы эти тексты преподнести, ему никакого специального помещения не требуется: он может это делать везде и всюду, и никакого специального, раз навсегда установленного текста ему не требуется, а текст этот может меняться как угодно быстро, хотя бы за полчаса до выступления.

Что такое эстрадный танцор? Это человек, умеющий танцевать, причем опять-таки для демонстрации своих танцев он не связан никакими специальными помещениями и никакой балетной ролью.

Танцы свои он может варьировать как угодно часто. Отсюда естественно, что эстрадное выступление не имеет тех огромных накладных расходов, какие имеют спектакли настоящих театров. Отсюда огромная подвижность эстрадного репертуара, огромная его портативность.

Настоящий театр ставит пьесу и афишей призывает публику прийти и эту пьесу посмотреть: публика движется к театру.

Эстражник действует обратно. Эстражник создает свой номер и предлагает позвать его этот номер показать: эстражник движется по направлению к публике.

Для того чтобы посмотреть какую-нибудь пьесу, рабочие данного завода должны отправиться в театр. Для того чтобы посмотреть эстражника, достаточно вызвать этого эстражника в клуб и там, на месте, его посмотреть. Эстражник не созывает народ, а идет туда, где этот народ уже собран в своей бытовой или профессиональной обстановке.

Это обстоятельство имеет значение не только техническое. Тут не только важно, что в одном случае публика идет в театр, а в другом — театр идет в публику, но и в той иной установке, которую этот технический факт вызывает.

Естественно, что если публика приходит в театр со специальной целью посмотреть пьесу, то театр имеет право требовать от этой публики, чтобы она оторвалась от своей обычной профессиональной и бытовой обстановки.

Театр требует от публики, чтобы, входя в театр, она оставляла в раздевалке вместе с галошами и все свои дневные заботы и интересы, чтобы, входя в зал, она сразу вступала бы в круг каких-то иных, надбытовых, эстетических ассоциаций.

Отсюда вся теория эстетической возвышенности театра над обычной жизнью. Отсюда все разговоры о каком-то преображенном зрелище на театральной сцене.

И опять-таки вся эта идеология объясняется именно тем, что если публика, войдя в театр, не откажется на время от своих злободневных интересов, то театр не сумеет с достаточным эффектом продемонстрировать перед этой публикой изготовленного в недрах этого театра зрелища.

Это соображение идеологического порядка имеет под собой хозяйственно-производственную базу. Эстражник, который идет и находит публику в ее обычной бытовой и профессиональной обстановке, не вынужден производить этого отрыва в эстетическую область. Он свободно может использовать те бытовые и профессиональные навыки и интересы, которые имеются в той среде, куда он пришел.

Актер в какой-нибудь пьесе не может изменять текст своей роли в зависимости от меняющихся интересов собравшейся публики. Раз навсегда данную роль, раз навсегда выученный текст он будет преподносить — безразлично в какой обстановке и безразлично перед какой публикой.

Эстражник-куплетист, придя в клуб какого-нибудь определенного завода, имеет полную возможность выбирать именно такие темы, давать именно такие тексты, которые могут максимально заинтересовать данную публику в данное время.

Вот почему настоящий театр говорит о том, что злободнев-

ность мешает эстетической работе, и вот почему эстражник строит свой репертуар на злободневности.

Какое же наше отношение к этой пресловутой злободневности?

Совершенно ясно, что если задачей нашей театральной культуры и театральной политики является максимальное приближение театра к интересам рабоче-крестьянских масс, то злободневность является основным требованием театрального зрелища.

Ведь если мы будем демонстрировать перед рабочими, перед крестьянами „Русалку“ или „Гамлета“, то максимальный эффект, которого мы можем достигнуть, будет заключаться в том, что мы приблизим этих рабочих и этих крестьян к эстетическим традициям старого театра. А наша задача не в том, чтобы приблизить зрителя к театру, а в том, чтобы приблизить театр к зрителю.

Чем больше мы будем демонстрировать перед рабочими и крестьянами образцы старого театра, тем дальше мы будем уходить от своей задачи.

Единственный путь, которым мы можем приблизить театр к зрителю, — это создать такое театральное зрелище, которое и формально и тематически удовлетворяло бы сегодняшним интересам и запросам этого зрителя, т. е. было бы максимально злободневным.

Может ли эту задачу выполнить настоящий театр?

Казалось бы, что если какой-нибудь автор напишет пьесу из современной жизни, — скажем, „Любовь Яровая“, „Цемент“ и др., — то задача приближения театра к зрителю будет в достаточной мере разрешена; на самом деле это грубая ошибка.

Дело в том, что какую бы пьесу на какую бы сегодняшнюю тему ни писал автор, он, считаясь с условиями громоздкого театрального дела, непременно напишет ее так, чтобы она имела вне-временное, не злободневное значение. В результате у него непременно получатся обычные театральные ампулы, только фамилии у них будут советские и говорить они будут на общественные темы.

Получится в результате обычное эстетическое, театральное зрелище, весьма поверхностно окрашенное в советские тона. И пришедшая в театр публика все равно вынуждена будет оставить в раздевалке свои сегодняшние злободневные интересы и перейти в некий круг эстетических ассоциаций, в котором она с трудом узнает те вопросы и те проблемы, которые занимают ее вне театра.

Театрально-эстетическая обработка сегодняшней тематики лишает эту тематику ее злободневности и превращает ее в обычную драматургическую алгебру.

Обратно — эстражник имеет возможность брать сегодняшнюю тему в почти совершенно таком виде, в каком она существует в умах зрителей, и, слегка приспособив ее к сценическому выступлению, передать зрителю. Это своеобразное эстрадное выступление, которое заключается в том, что эстрада не только не боится реального материала, что она почти буквально пользуется ходячими разговорами и выражениями, что вот эти будничные темы

не только не мешают эстраднему эффекту, а, наоборот, на них-то этот эстрадный эффект и строится. Вот тот плюс, который имеет эстрада перед „настоящим“ театром в вопросе о злободневности репертура.

Важно понять, что дело вовсе не в том, что настоящие театры хотят или не хотят приблизиться к зрителю, хотят или не хотят быть злободневными, а дело в том, что в силу своей производственной организации они сделать этого не могут или могут это сделать только весьма частично, и что только легкий жанр — эстрада — может в силу ей присущей производственной организации этот вопрос разрешить полностью.

## Записная книжка Лефа

Недавно, просматривая свои книги, я нашел в них две записи В. Хлебникова.

Одна — первоначальная редакция агитстиха о Врангеле (периода 1920—1921 гг.). Тогда Хлебников работал в Бакинской Росте, и это стихотворение, выросшее из плакатных работ, было напечатано в газете „Бакинский рабочий“ (или в „Коммунисте“ — точно не помню); экземпляра газеты у меня не сохранилось, и потому привожу эту агитку в редакции, которая записана Хлебниковым у меня. Вероятно, она несколько отличается от напечатанной. Кроме того, второе и пятое четверостишия вошли в поэму Хлебникова „Настоящее“ (в книге того же названия) в несколько измененной редакции.

От зари и до ночи  
вяжет Врангель онучи,  
собирается в поход  
защищать царев доход.

Чтоб, как ранее, жирели  
купцов шеи без труда<sup>1</sup>,  
а купчих без ожерелий  
не видали б никогда.

Чтоб жилось бы им, как прежде,  
так, чтоб ни в одном глазу,  
чтобы царь, высок в надежде,  
осушал бы им слезу.

Небоскребы, как грибы,  
чтоб росли бы на Пречистенке,  
а рабочие гробы  
принимал священник чистенький.

<sup>1</sup> В „Настоящем“: Тучной складкою жирели  
купцов шеи без стыда.

Чтоб от жен и до наложницы  
их носил рысак,  
чтоб господь, напялив ножницы,  
прибыль стриг бумаг...

Вторая запись — результат моего разговора с Хлебниковым о пределах словоновшества в литературе. Заметка — в дискуссионном порядке.

„5 ругательств — ласка.  
„100-е чудо — будень.  
„Яд лечит и убивает (огромный яд съедобен).

„Ток малой силы и очень большой — не задевает человека.  
„Звук и свет невидимы и неслышимы по ту и другую сторону „звукового (и светового) пятна. Слишком громкий звук так же неслышим, как и слабый.  
„Вещь, написанная только новым словом, не задевает сознания...  
„Итак труды его — всеу!..“

1918—1921 гг. — время агитплакатной работы В. Хлебникова, его участия в советских газетах, в Бакинской и Терской Ростях.  
В архиве В. Силлова имеется любопытный стихотворный набросок этого периода. Привожу наиболее отделанные строчки:

Мощные, свежие донага!  
Прочь из столетия оного,  
куда, точно зуб Плеве взрывом Сазонова  
или Каляева, не знаю, не помню,  
вонзилось занозой все человечество...

Выстрелом порван чугунный воин верной знати,  
он на прощание плюнул  
в лица живым  
зубом своим. Захотел! Нател!..

Пора, уж пора!  
Прочь от былого!  
Приходит пора  
Солнцелова.

Идемте, идемте в веков каменоломню!  
Мы времякопы, время наша удадь!  
А не холопы сгнивших веков.  
Мы нищи и кротки, вдохновений продуголь.

(Баку, 1920 г.)

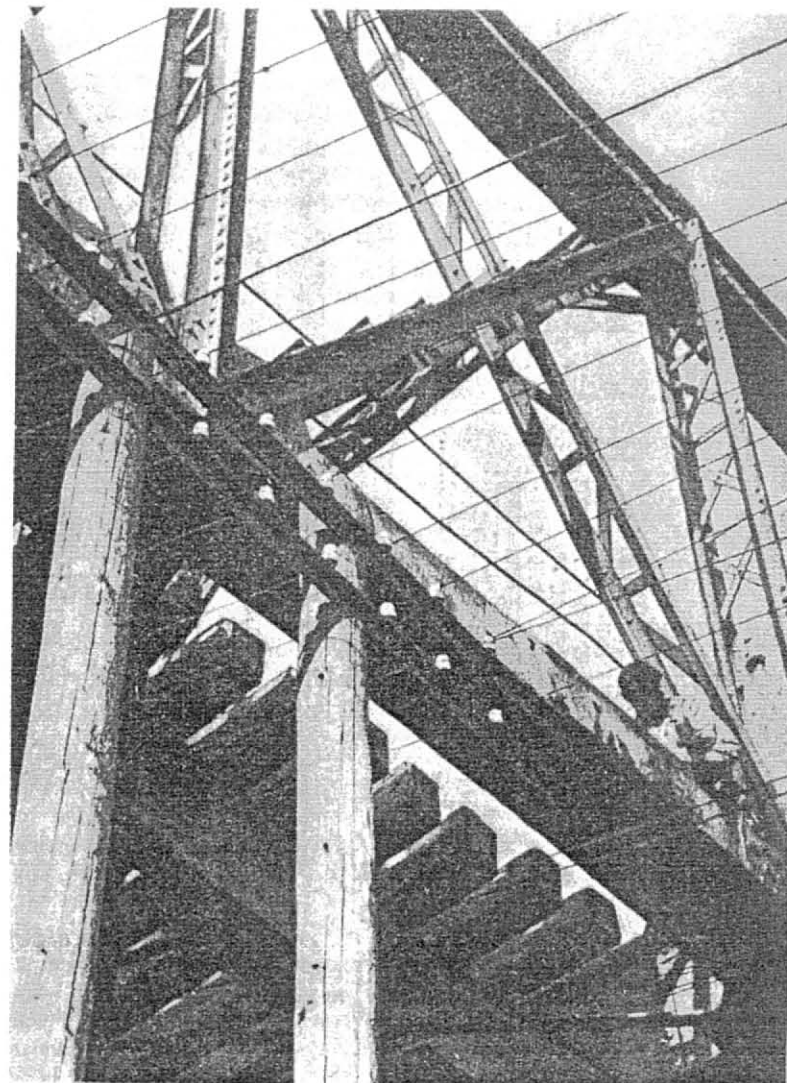


ФОТО А. М. РОДЧЕНКО. ЖЕЛЕЗНОДОРОЖНЫЙ МОСТ.

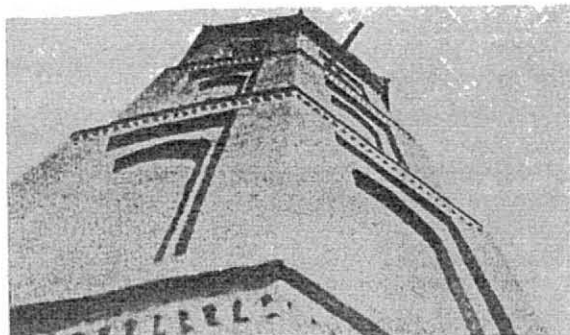
1. БАШНЯ ШЕЙХАНТАУРСКОЙ МЕЧЕТИ.  
2. УГОЛ ГРОБНИЦЫ ВЕНГИ-АТА  
(ТАШКЕНТ).  
ДЕФЕКТЫ

— ПЕРВЫЙ ПЛАН ВНЕ ФО-  
КУСА.  
— МАТЕРИАЛ ЭКЗОТИЧЕН.

СОВЕТУЕМ

— НАВОДИТЬ ФОКУС НА ПЕРВЫЙ  
ПЛАН ИЛИ ЕЩЕ ЛУЧШЕ НА  
СРЕДНИЙ И ДИАФРАГМИРО-  
ВАТЬ. ВНЕФОКУСНОСТЬ ДАЛЬ-  
НЕГО ПЛАНА БУДЕТ ПОДЧЕР-  
НИВАТЬ ГЛУБИНУ.  
С РАЗНЫХ ТОЧЕК ЗРЕНИЯ  
СНИМАТЬ ЛЮДЕЙ, ИХ РАБОТУ, А  
ГЛАВНОЕ ВСЯКОЕ ВЫТЭСНЕ-  
НИЕ СТАРЫХ БЫТОВЫХ И КОН-  
СТРУКТИВНЫХ ФОРМ НОВЫМИ.

ФОТО ГАФИЗ.



2

ФОТО ГАФИЗ.

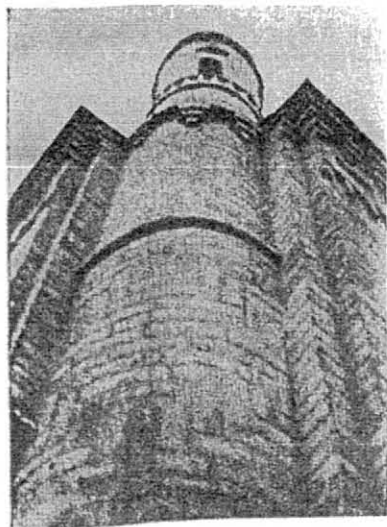
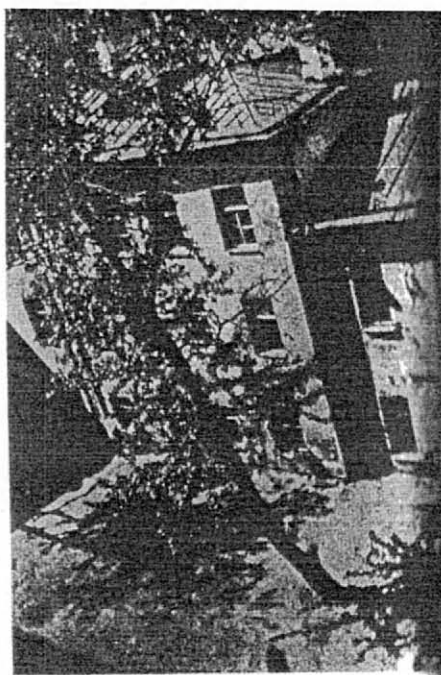


ФОТО Е. НЕКРАСОВА.



Привожу малоизвестное стихотворение Хлебникова, имевшее, однако, большое значение для поэтов юга — как футуристов, так и не футуристов.

Весны пословицы и скороговорки  
по книгам зимним проползли.  
Глазами синими увидел зоркий  
записки стыдесной земли.

Сквозь полет золотистого мячика  
прямо в сеть тополевых тенет,  
в эти дни золотая мать-мачеха  
золотой черепашкой ползет.

(„Путь творчества“, № 5, 1919 г., Харьков.)

Под этим стихотворением, записанным в моем альбоме, следующие заметки В. Катаева и С. Кирсанова:

„Для нас, начинавших в первые годы революции на юге, эти стихи Хлебникова были образцом, мы на них учились („мы“ — это Олеша, Багрицкий, я).

В. Катаев

10 января 1928 г., Москва.\*

„Первые полюбленные мною стихи.

С. Кирсанов“

(А. К.)

К редактору одного кинематографического журнала поступила статья на тему о технике кино. В этой статье, между прочим, было следующее утверждение: „Основа техники кино, это монтаж“.

Вся статья была очень неопределенной и понравилась редактору, но это утверждение смутило его.

„А вдруг это не так?“ — с тревогой спросил редактор автора статьи.

И вычеркнул из нее это единственное определенное место.

У нашей прислуги в деревне есть сын, который страстно мечтает быть шофером. Он одолевает старуху письмами и все спрашивает, нельзя ли это как-нибудь устроить? Ответа от матери, понятно, ждет с нетерпением.

Однажды мне пришлось читать его письмо, в котором он пишет: „Мама, пиши письма без марок доплатные, они скорее доходят, их возят домой, а с марками — они пропадают“.

От села Двуречки, где живет наш будущий шофер, почта находится в нескольких верстах. И тем не менее письма без марок приносят на дом. Их привозит специальный человек, хотя в почтовом отделении служащих мало, сдает их под расписку адресату, получает деньги — „штраф“ за недоплату, выдает расписку в получении денег и штрафа и уезжает.



Оказывается, можно использовать бюрократическую машину и направить ее работу в желательном смысле, если хорошо знать бюрократические традиции и переключить их из отрицательных в положительные.

Немудрено, почему правильно оплаченное письмо не доходит. Оно не требует взыскания штрафа, т. е. совершения бюрократического ритуала.

Другой пример: если я хочу, чтобы какая-нибудь бумага не достигла своего результата, то я, опираясь на бюрократический строй учреждения, подаю бумагу в общем порядке в регистратуру и сплю спокойно. Положительная сила бюрократизма работает „за нас“.

У калмыков жена лежит на полу возле постели, на которой спит муж. Если строить сценарий из калмыцкого семейного быта, то, как бы ни построить взаимоотношение персонажей, одного мы не имеем права делать: нельзя положить мужа на пол, а жену на кровать. Тот, кто сделает противное, как бы хорошо у него ни спаялись сюжетные концы, будет наказан.

Недавно я был свидетелем следующего случая. На фабрику был представлен сценарий из жизни некоего народа.

Литературно-сценарный отдел фабрики сосредоточил свое внимание на том, чтобы выправить и сделать более стройной драматургическую схему сценария, уточнить взаимоотношения персонажей, распределить положения так, чтобы к концу было нарастание действия.

Эта работа мирно приближалась к концу. У автора сценария и у заведующего сценарным отделом было благодушное настроение, так как сюжет в новом виде был остроумен и представлял возможности для постановки.

Неожиданно в комнату, где происходило обсуждение сценария, открылась дверь, и вошел человек высокого роста с прямым, честным и открытым выражением лица и объявил, что он родом из тех мест, где разворачивается действие сценария, хорошо знает среду и историю народа, читал сценарий и имеет сделать заявление.

Автор сценария побледнел и сказал: „Товарищ! Мы выбросили из сценария вторую часть, переставили шестую часть на место первой, заставили умереть в первой части отца девушки, чтобы он не мешал ходу действия, разлучили девушку с ее возлюбленным в третьей части и позволили ей соединиться в шестой. Теперь сценарий стал гораздо лучше, и тот вариант, который читали вы, не дает вам возможности судить о качестве новой редакции“.

Однако незванный человек требовал слова и, совершенно не считаясь с тем, что отец девушки умер, стал доказывать, что вообще в данной местности не существует той болезни, от которой умер несчастный отец, что девушка независимо от того, в какой части сценария она соединяется со своим возлюбленным, не должна была скакать на лошадях, потому что в этой стране уже с давних пор существует прекрасное автомобильное шоссе и автомобильное со-

общение, так что если ей нужно было скорее доставить себя к возлюбленному, то она должна была воспользоваться автомобилем.

Автор сценария чувствовал себя, как уличенный во лжи, как русский эмигрант, который выдает себя за графа или князя и неожиданно попадает на очную ставку со своим земляком, который доказывает что „граф“ жил по соседству в той же самой губернии, где находилось именно настоящего графа.

У нас существует неправильное представление, что картины из жизни народов, живущих по ту сторону границы СССР, можно снимать внутри СССР вблизи границы. Например картину из жизни корейцев можно снимать во Владивостоке, потому что корейцы живут и во Владивостоке. Если бы то было так, то при обширности границ нашей страны и ее соприкосновения с территориями других народов и государств можно было бы делать любую заграничную картину, никуда не уезжая, и пограничная зона СССР была бы своеобразной кинематографической зоной.

Это очень опасная ошибка, ибо пограничная полоса хотя и населена смешанными по национальности людьми, но представляет собой ту особенность, что в ней национальные различия ослаблены и национальный материал как по ту, так и по эту сторону границы несколько обезличен. Эта полоса родит не национальные типы, а интернациональные, от контрабандистов до революционеров.

Лежнев и Полонский выпустили книги-сборники своих статей. И в той и в другой первыми идут статьи против Лефа. Полемика с Лефом — это товар, ею выгодно начинать книгу. По этому поводу приведу еще такой факт. Надавно встретил Гастева. Он, как известно, уже давно из писателей перешел в читатели. Говорит: „Полонский на вас имя делает. Теперь его знают — тот, который против Лефа“.

На собрании писателей, созванном редактором одного профсоюзного журнала, были розданы темы. Одному писателю досталась тема о раскрепощении женщины.

Получив тему, писатель не имел ни единой мысли. Но придя домой, немедленно стал печатать на машинке рассказ на тему о раскрепощении женщины.

Писатель был пролетарский, хотел хорошо выполнить заказ профсоюзного журнала.

Жил он в одной комнате. Жена его, из крестьянок, тут же воцарилась с детишками, что-то стряпала.

Напечатав страницу рассказа на тему о раскрепощении женщины, писатель сказал:

— Оля! Послушай, я тебе сейчас прочту, что ты на это скажешь?

Оля оставила кастрюли, горшки, детишек и прочие орудия закреощения и стала слушать.

Ей очень не понравилось то, что написал муж, она все это

приняла на свой счет и устроила ему форменную сцену. Писатель притих, бросил машинку и срочно стенографировал.

Он подавал только реплики, чтобы раззадорить супругу.

Плита стала дымить, и Оля вернулась от разговоров о закреплении к практике.

Стенографическая запись была немедленно ввергнута в пишущую машинку. Изображенная печатными буквами, она стала выглядеть, как художественная литература.

Размер рассказа должен был не превышать четверти печатного листа, оставалось уже немного.

Рассказ не был принят. Редактор дал понять автору, что его талант очень неровный. Кроме того, автор не сумел так распределить силы своего таланта, чтобы положительные персонажи были выразительнее отрицательных.

— Вот у вас та женщина, которая ругает новые порядки, против жилтоварищества выступает, говорит, что хозяин лучше за плитами смотрел — вон она, действительно, живая, говорит от себя, она убедительная, а эта комсомолка, которая в нарпите столуется, — это ведь, дорогой, схема. Сейчас читатель подросток, он не поверит, женщина перетянет. Подумайте, переделайте.

Писателю ничего не оставалось, как итти в нарпит. (В. П.)

Когда в Москве происходила всесоюзная полиграфическая выставка, ей обрадовался даже Я. Тугендхольд.

Он был приятно удивлен, что расцветка выставочного помещения сделана „в желто-серо-красной гамме“. Особенно же его поразила самая вход на выставку: „конструктивный и слегка японский“.

Выставка, в основном, выросла из полиграфической продукции и демонстрировала образцы ротационной печати, практику мешкотинто и офсета, технические приемы литографии и цинкографии, картографические работы.

Но — кто о чем, а Тугендхольд о своем. Его больше всего обрадовало на выставке обилие рисунков и гравюр, и он отметил: „Крепнет и ширится рать наших графиков“.

Хотя основной график выставки: график технического подъема полиграфии не остановил его внимания.

И командармом, пройдя вдоль книжных экспонатов, Тугендхольд, удалился с выставки к ахррам и остам: такой терпимый, многосторонний и чуть-чуть передовой.

„Конструктивный и слегка японский“. (П. Н.)

В статье „Фиксация факта“ Брик отмечает разложение сюжетной схемы, оскудение сюжета в наши дни. Иллюстрация: в 26-м году появилась повесть писателя А. Новикова-Прибой „Ухабы“. В повести — крепкий морской сюжет. В 27-м году поставлена пьеса „Разлом“ Лавреньева, тоже морская и очень похожая на „Ухабы“.

В „Ухабах“ благородный капитан, перешедший на сторону матросов в Октябре. И в „Разломе“ такой же благородный капитан.

В „Ухабах“ большевик-матрос женится на дочери капитана. И в „Разломе“ большевик-матрос председатель судового комитета, отбивает дочь капитана у белогвардейца-мужа.

В „Ухабах“ матросы восстали против капитана и чуть не угробили его. И в „Разломе“ матросы чуть не выбросили за борт своего благородного капитана.

Наконец, в „Ухабах“ белогвардейцы-офицеры хотели испортить динамо, а в „Разломе“ они хотели взорвать судно.

Впрочем, как говорят, подобная попытка действительно имела место во время Октябрьской революции. Это уже факт, на который опираются оба сюжета.

(О. Г.)

(Из письма.)

„Отыскался след Тарасов“... в Симферополе.

Однажды по городу разбежалась афиша, где было пропечатано:

Закат Маяковского  
Маяковский и мы.

Вступительное слово Г. Шенгели.

Такова была афиша, обещавшая разгром. Полиграфические пропорции соблюдены точно: удар — Шенгели, помельче — Маяковский. Несмотря на это, симферопольцы на диспут пошли.

Еще Энгельс сказал, что „когда имеешь дело с профессором — нужно ожидать самого худшего“.

Несмотря на это, симферопольцы пошли и на худшее.

Зал — два лагеря, резко противоположных.

Партер — состоятельное мещанство. Хоры — вузовский молодежь с первойкой рабочих и трудовой интеллигенции.

С первого же слова Шенгели — между хорами и партером обостренные „военные действия“. Хлопки и шипение снизу, выкрики с хор.

Словом, каждый квадратный метр помещения стал метром войны.

Среди этих метров войны метр Шенгели стоял во всеоружии... марксизма и подвел-таки под Маяковского социологический фундамент.

Фундамент этот потом довольно скоро развалился под натиском оппонентов, но так или иначе профессором было произнесено: Маяковский — люмпен-мещанин.

Что это, собственно за люмпен-мещанин?

В марксистской социологии об этаких не слышно.

Но так или иначе, в результате ряда манипуляций Шенгели, который, кстати сказать, обучает вузовскую молодежь Симферополя лучшим литературным манерам (он и в самом деле имеет там кафедру) — пришел к выводу: Маяковский умер.

И после этого прочитал стихи Маяковского так, как стихи вообще никто не читает.

Партер отнесся к Шенгели как к душке и похлопал, но в меру. Зато хоры ответили отчаянным шумом.

Из дюжины оппонентов десять крыли Шенгели.

И мнения их о лекторе не разошлись:

- Реакционер от литературы.
- Фокусничество, а не критический метод.
- Заранее предвзято-отрицательный подход и т. д.
- В общем — эклектическая мешанина.

Говорилось и о „закате Маяковского“. И оппонент, подвергший обстрелу этот термин Шенгели, припомнил, что именно в таких же выражениях писали о творчестве Маяковского и эмигрантски-керенские „Дни“.

Ряд оппонентов указал, что огромная заслуга поэта заключается в том, что он один из первых твердой поступью пошел не за, а с революцией.

Героический период русской революции также наиболее талантливо дал Маяковский.

Такие вещи поэта, как „Левый марш“, „Бюллетень“, „Письмо Горькому“, „О дряни“ — знает каждый комсомолец и, наверное, пионер.

Каждое выступление — хлопки, свист, шум.

Аудитория раскололась на-двое. Живые пошли за Маяковским, за его будирующим стихом и за сегодняшним днем. А остальные (немногие) — о них нечего говорить — они принадлежали прошлому и никуда не пошли.

Единственно, куда они пойдут, если только не засядут в этот вечер играть со знакомыми в преферанс, — так это на анонсируемую вторую лекцию Шенгели.

(В. Немчик, А. и А. Долинские. Симферополь.)

## Против Переверзева <sup>1</sup>.

*23 января 1928 года, Актный зал московского университета. Конференция преподавателей русского языка и литературы.*

Товарищи! В своем сегодняшнем докладе на тему „Вопросы марксистского литературоведения“ т. Переверзев допустил одну, очевидно, невольную оплошность. Он отступил от тезисов своего доклада, некоторые вовсе пропустил, другие осветил крайне недостаточно.

Причем, если вы присмотритесь к тому, какие же тезисы пропущены т. Переверзевым, то вы увидите, что это как раз те, которые для вас представляют наибольший интерес. Вам, практическим работникам, чрезвычайно важно знать конкретные способы изучения литературного произведения на основе той или иной методологии.

<sup>1</sup>) Стилистически обработанная и сокращенная стенограмма речи товарища Перцова.

Эти конкретные вопросы т. Переверзев в своем докладе обошел, очевидно, в виду краткости времени.

Я думаю, что жесткий регламент пришел здесь на помощь т. Переверзеву. Потому что, если бы он успел на основе своей методологии коснуться вопросов методики, то у вас недоумений было бы еще больше, чем сейчас.

Передо мной выступил товарищ, который жаловался, что ученик, делая марксистский анализ „Евгения Онегина“, пишет три тетрадки: в первой он говорит о движении хлебных цен в годы, предшествующие появлению „Евгения Онегина“, и это у него выходит очень хорошо; во второй — о „состоянии общества“, и это выходит много хуже, и наконец, в третьей, там где нужно говорить об „Евгении Онегине“, ученик не знает, что писать. Это называется, что экономический анализ выполнен хорошо, а „социальный“ слабее...

А литературный факт так и остался не уловленным!

Я хотел бы еще усилить слова тов. Луначарского, который говорил, что марксистское изучение литературы еще далеко не наука. Помоему, если кто-нибудь из участников настоящей конференции пребывал в этом наивном заблуждении, то теперь, побывав на ней, под перекрестным огнем простейших основных практических вопросов, направленных к этой „науке“ и неумения пока на них дать ответ, всякий должен сказать: „Науки нет и в помине, дай бог найти правильные подступы к ней!“

Тов. Переверзев предлагает вместо расплывчатого слова „социологический метод“ говорить „историко-материалистический метод“. Это намерение уточнить терминологию — очень хорошее, потому что многие нынешние „социологи“ серы, как кошки под покровом ночи.

Однако в том общем наброске методологии, который дал т. Переверзев, есть крупная погрешность. Он утверждает, что „марксизм видит в литературе функцию социальной жизни, подчиненную социальной необходимости“. И свою задачу он видит только в том, чтобы ответить на вопрос, почему данное литературное явление сложилось именно так; а не иначе, выводя его из производственного процесса и производственных отношений. Он видит в литературном произведении „функцию социальной жизни“, но он совершенно не задается вопросом: „Какую социальную функцию выполняло в свое время данное литературное произведение?“

Между тем, литературное произведение, не только в намерении автора, но, главным образом, объективно является источником социального воздействия, первым звеном какого-то эмоционального ряда. Поступая так, как советует т. Переверзев, мы превратимся в меланхоликов, в скучных историко-литературных фаталистов, которые все свои силы тратят на то, чтобы доказать более или менее ловко, что литературное произведение явилось последним звеном экономически-производственного ряда, что так было и иначе быть не могло. Когда строится новый завод, мы знаем не только, почему неминуемо его возникновение, но и для чего он строится,

какую работу он будет выполнять. Такие же вопросы нужно ставить и в отношении литературы.

Я утверждаю, что та резолюция, которую цитировал сегодня т. Луначарский „О политике партии в области художественной литературы“, имеет обратную силу, т. е. позволяет осмыслить прошлые литературные явления под тем же углом зрения социального воздействия, под которым она стремится руководить современной литературой.

Не случайно т. Переверзев определяет литературу, как „стихию, которой нужно овладеть каждому, чтобы не быть в порабощении у нее“. По его характеристике, методы изучения литературы — это методы охраны, обороны от этой стихии. Он даже выставил термин „иммунитет“, подразумевая, очевидно, что художественная литература — вредная заразная болезнь.

Я бы мог с ним согласиться, с этим положением больше чем с каким-либо другим, если бы т. Переверзев сделал из него все соответствующие выводы. Отношения между литературой и литературоведением, по т. Переверзеву, довольно курьезны. „Не подчиняться пассивно воздействию литературы, а быть ее владыкой“.

Эти отношения напоминают отношения между комиссаром и спецом. В самом деле, вспомните, кем был наш комиссар при военном специалисте в эпоху гражданской войны? — Спец знал дело, а комиссар следил, чтобы он это свое знание не использовал во зло.

Так и здесь получается, что литературоведение „комиссариит“ при художественной литературе, причем комиссар стоит на точке зрения военного (историко-литературного) фатализма.

— Я делаю заключение. На литературное произведение нужно смотреть, как на вещь, которая выполняет конкретную работу в определенных социальных условиях. При других условиях оно будет выполнять другую работу или вовсе никуда не будет годиться.

Научно-исследовательская группа Лефа изучает вещественный инвентарь литературного произведения с точки зрения выполняемой им социальной функции.

Разговоры в публице: „А у них дело крепко поставлено“. Вопросы: „Где можно достать „Леф“?“

В номере: Заграница — Н. Асеев. Современный художественный рынок и станковая картина — Б. Арватов. Против творческой личности — О. М. Брик. „Война и мир“ Л. Толстого — В. Шкловский. Пище-вкусовые жанры — В. Тренни. Производственный сценарий — С. Третьяков. Записная книжка Лефа.

Обложка А. М. Родченко.

Государственное  
Издательство.

Ответственный редактор В. В. Маяковский.

Адрес редактора — Москва, Лубянский пр., 3, кв. 12, тел. 73—88.

Телефон секретаря редакции 96-40, с 10 до 12 ч. дня.

Главлит № А—6384.

П. 13 Гиз № 25664.

Тираж 3000.

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

НОВЫЕ

ГОСИЗДАТ

КНИГИ

ПУШКИН И. И.

## ЗАПИСКИ О ПУШКИНЕ И ПИСЬМА

Редакция и биографич.  
очерк С. Я. Штрайх.

С портретами и снимками.  
Обложка работы И. Рерберга.  
Стр. 244+4 отдельн. портрета.  
Ц. 2 р. 50 к. В перепл. 2 р. 70 к.

И  
С  
Т  
О  
Р  
И  
Я

ПУШКИН А. С.

## ПИСЬМА

Под редакцией и с примечаниями Б. Л. Модзалевского.

Том I. 1815 — 1825 гг.  
Труды Пушкинского дома  
Академии Наук СССР.  
Стр. 537. Ц. 7 руб.

Том II. 1826 — 1830 гг.  
Труды Пушкинского дома  
Академии Наук СССР.  
Стр. IV+578. Ц. 7 р. 50 к.

## ЛИТЕРАТУРЫ

Щеголев П. Е.

## ПУШКИН. ИССЛЕДОВАНИЯ, СТАТЬИ, МАТЕРИАЛЫ.

Том первый. — ДУЭЛЬ И СМЕРТЬ ПУШКИНА.

Стр. 550+5 вкл. лист. Изд. 3-е, просмотр. и дополн. Ц. 6 р. 50 к.

И  
О  
Ф  
Ф  
Е  
И.

## КУЛЬТУРА И СТИЛЬ

Система и принципы социологии и искусств. Литература, живопись, музыка натурального, товарно-денежного и индустриального хозяйства. Стр. 367. (Ленинградский Комму. Университет). Ц. 3 р.

Содержание: Культурная экономика. Социология искусства. КУЛЬТУРА И СТИЛИ НАТУРАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА. 1. Натуралистический реализм. Живопись. Литература и музыка. 2. Классицизм: Живопись—Рафаэль. Музыка—Моцарт. Литература—Пушкин, Тургенев. 3. Символизм: Литература—Эдгар По, Блок, Андрей Белый. Живопись—Врубель. Музыка—Скрябин. КУЛЬТУРА И СТИЛИ ТОВАРНО-ДЕНЕЖНОГО ХОЗЯЙСТВА. 1. Бытовой реализм: Литература—Глеб Успенский, Некрасов, Островский. Музыка—Мусоргский. Живопись—Перов. 2. Психологизм: Литература—Шенкер, Достоевский. Живопись—Рембрандт. Музыка—Бетховен. 3. Импрессионизм: Живопись—Монэ. Литература—Бальмонт, Чехов. Музыка—Дебюсси. КУЛЬТУРА И СТИЛИ ИНДУСТРИАЛЬНОГО ХОЗЯЙСТВА. 1. Конструктивный реализм: Литература—Зоя, Уитман. Живопись—Менне. Музыка—Вагнер. 2. Конструктивизм: Литература—Маяковский, Эренбург. Живопись. Музыка—Стравинский. 3. Экспрессионизм: Литература—Андреев, Верхарн. Живопись. Музыка—Шенберг. 4. Пролетарское искусство: Кино. Радио-литература и музыка.

ПРОДАЖА ВО ВСЕХ МАГАЗИНАХ И КИОСКАХ ГОСИЗДАТА