

цена 50 к.

ГОСИЗДА



Кадр из фильма: „Стеклянный глаз“,
режиссеры: Л. Ю. БРИК и В. Л. ЖЕМЧУЖНЫЙ,
оператор К. ВЕНЦ



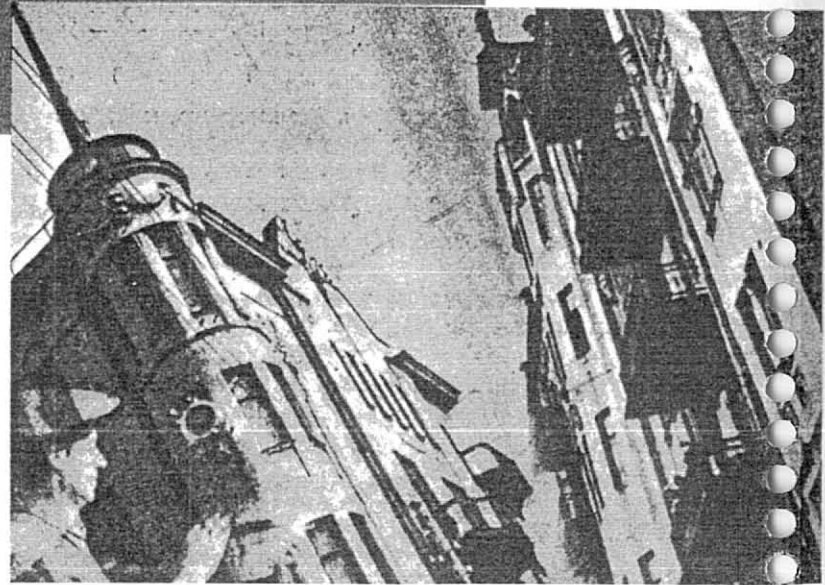
НОВЫЙ

лео

11
1928

Р

Кадры оператора М. КАУФМА-
НА (из „Человек с кино-ап-
паратом“)



А. Практика

I. Стихи

Н. Асеев (1927) Песни с позвоночками. Зимняя снежная. Звени, молодость — 1 — 13. Москвичи — 3 — 11. Так получается — 4 — 8. Литературный фельетон — 5 — 17. Боевая тревога — 6 — 14. Из поэмы «Семен Проскаков» — 7 — 11. (1928) Шум Унтергрундена — 1 — 4. Охота на орлов — 3 — 17.

С. Кирсанов (1927) Плач быка — 1 — 41. Гулящая — 3 — 34. Моя именинная (поэма) — 8 — 9 — 2. Автомобильный роман. — «§: №,» — 11 — 12 — 26.

В. Короблинов (1927) Протеза (отрывки из поэмы о декабристах) — 7 — 33.

А. Крученых (1927) Баллада о фашисте — 5 — 30. Акула и червяк — 10 — 37.

Н. Логофет (1927) О трамвае — 2 — 38.

В. Маяковский (1927) Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому — 1 — 2. Нашему юности — 2 — 6. «За что боролись» — 3 — 1. Не все то золото, что хохрячет — 4 — 1. Венера Милосская и Вячеслав Полонский — 5 — 1. Из поэмы «Октябрь» — 6 — 14. Хорошо (из поэмы «Октябрь») — 7 — 1.

П. Незнамов (1927) Относительно Москвы — 1 — 33. Путешествие по Москве — 2 — 30. Хорошо на улице — 4 — 1. Дербн — 6 — 32. Малиновый товарищ — 10 — 24.

Б. Пастернак (1927) 14 ноября (из поэмы «Лейтенант Шмидт») — 1 — 24.

Л. Равич (1928) Безработный (с примечаниями В. Маяковского) — 6 — 11.

Л. Томашпольский (1928) Ночь у Дуная. Мечты о «фяте» (с примечаниями В. Маяковского) — 3 — 1.

С. Третьяков (1927) Окоп — 2 — 21. Советская десятилетская — 10 — 3.

Н. Ушаков (1927) Зеленые — 3 — 25.

II. Проза Путевые очерки

Н. Асеев (1928) Заграница (из дневника путешествия) — 2 — 1. Спор с путеводителем — 5 — 15.

Л. Волков-Ланит (1928) Даль (выписки из дневника) — 8 — 9.

Б. Кушнер (1927) Транзитная страна — 1 — 7. Крупн и Маньч — 11 — 12 — 3. (1928) Ливень — 6 — 6. Степной текстиль (из книги «Суховей») — 7 — 3.

В. Маяковский (1927) Ездил так (Записная книжка Лефа) — 5 — 12.

А. Родченко (1927) Париж (из писем домой) — 2 — 9.

И. Слуцкий (1928) Записки о Москве — 10 — 17.

С. Третьяков (1927) Страна Шван — 11 — 12 — 12. (1928). Сквозь непротертые очки — 9 — 20. На колхозы — 11 — 9.

В. Шкловский (1927) 60 дней без службы — 6 — 17.

III. Биографии, биоинтервью, монтажи.

С. Третьяков (1927) Дэн Ши-хуа — 7 — 14. (1928) Как жили Дэн Ши-хуа (из книги Биоинтервью «Дэн ши-хуа») — 3 — 4. Казнь (глава из той же книги) — 7 — 19.

В. Тренин (1928) День в Ясной Поляне (сценнический монтаж материалов к биографии Льва Толстого) — 10 — 23.

IV. Пьесы

С. Третьяков (1927) Хочу ребенка (отрывок из производственной пьесы, написанной для театра им. Вс. Мейерхольда) — 3 — 3.

V. Сценарии

В. Маяковский (1928) Караул (предисловие к сценарию). Как поживаете (4-я часть сценарного конспекта) — 2 — 25.

VI. Автобиографические заметки, воспоминания и пр.

Н. Асеев (1927) Октябрь на Дальнем (Владивосток в 1918 — 1920 гг. Литературно-художественное общество «Балаганчик», Д. Бурлюк. Объединение дальневосточных футуристов. Журнал «Творчество») — 8 — 9 — 38.

(Продолжение см. 3 стр. обложки)

II. Ноябрь. Новый леф

БОЛЬШАЯ ОШИБКА

С. Третьяков

Леф всегда организационно отличался от других литературных групп тем, что он являл собой вольный конгломерат одиночек, сошедшихся вместе со своими «дружинами», для совместной работы.

В середине прошлого года в Лефе встал вопрос о превращении этого конгломерата в организацию, связанную единством общественных и художественных принципов и организационной дисциплины, но одновременно вызрела и формула сопротивления, отрицавшая уже не только перевод Лефа на устав, но даже отказывавшаяся от него в качестве отдельной литературно-эстетической группы.

Мы оставляем в стороне анализ такой очевидно ошибочной аргументации, как «долгой левый фронт в искусстве», ибо не существует в искусстве правой опасности, кроме Абрама Эфроса.

Думается, что несостоятельность этой формулы сейчас ясна даже самим ее авторам.

На первый взгляд много значительнее звучали лозунги:

«Да здравствует прикрепление работников искусства к тому или иному ведомству.

Долой бесцельные в нашу эпоху эстетические группы.

Леф эстетическая группа.

Значит долой Леф».

С одним мы не спорим — действительно, кристаллизация писательства по эстетически-групповым осям типична для развития искусства в эпоху товарного хозяйства.

Действительно, писатели должны быть перекристаллизованы частью по осям прессы в качестве газетчиков, частью же по организационно-ведомственным линиям.

Но имеет ли право Леф, борясь за ликвидацию эстетических групп, начинать с себя?

Мы знаем, советское государство борется против войны и армии. Но преступлением было бы для него начать в этом вопросе с себя и во славу пацифизма распустить свою Красную армию.

Мы, лефовцы, можем себя расформировать как группу, но расформировать последними.

Если же, объявив лозунг «долой группы», в первую очередь поспешить демобилизоваться самим, это может значить лишь одно — протест против групп только предлог, под которым можно ликвидировать свою собственную группу. Это имело бы смысл только в том случае, если бы на место упраздненной создавалась новая группировка.

Но она не создается. Наоборот. Провозглашается:
«Пусть Леф уйдет из клетки. Леф на свободе еще опаснее». Всякая общественность, и, в первую очередь, советская, есть явление организационного порядка.

Членом Федерации писателей Леф является именно как общественно-литературная тенденция, облеченная в форму, пусть примитивной, но все же организации.

Коллекции же одиночек, россыпи партизанов в силу природы своей, лишены возможности действовать организационно. Авторитет принципа, оберегаемого групповой спайкой, заменяется у них авторитетом личного высказывания—вещью шаткой и изменчивой.

Были у Лефа времена эстетического партизанства (футуризм), когда лефовцы, разъединенные абсолютно враждебной социальной средой и могущие печататься лишь в порядке контрабанды, бывали обречены на партизанство.— это было понятно.

Но непонятно, зачем к партизанству зовут сейчас, да еще и утверждая одновременно будто сейчас настало время, когда Леф может свободно отстаивать все свои взгляды в общей прессе, и не надо ему специального своего журнала.

Свободно треплются на всех перекрестках только вульгаризованные наши лозунги позапрошлогодней давности. В настоящих своих поисках и в экспериментальных работах, нащупывающих новые пути, Леф все еще трактуется как губительная язва, от которой надо всячески оберегать советские журналы, газеты и мозги.

Мы не замазываем дефектов Лефа и не закрываем глаз на тяжелые его болезни и распылительные тенденции внутри его, являющиеся для нас лишь симптомом более широких заболеваний всего литературного производства СССР.

Сейчас Леф переживает очередной поворот. Ему придется пересмотреть свою линию, выправить ее, отчеканить общественно-политическую и производственную платформу, внимательнее прицелить свою практику в очередные социальные мишени, установить более отчетливый контакт со своей аудиторией.

Возможно, что эта работа будет связана с исчезновением самого названия ЛЕФ. Это не важно, но ясно одно:

Вся эта работа может быть проделана только путем организационным, а не дезорганизационным. В лефовских болячках мы, лефовцы, повинны первые. Нужно не убивать, а лечить и перекладывать Леф, ибо Леф.— это мы сами. Но это нужно сделать в жестких условиях организационной круговой поруки и критики, а не вырождаясь в эстетическую партизанщину, способную в наше время стать линией наименьшего сопротивления организованному наступлению эстетического старья и пошлятины.

ЛИРИЧЕСКИЙ ФЕЛЬЕТОН¹

Н. АСЕЕВ

Ту форму стихотворной работы, на которую я перешел в результате накопления опыта и сознательного выбора между иными видами стиха, удобнее всего назвать лирическим фельетоном.

Об этом опыте и пути к этому выбору мне и хочется рассказать читателю.

Еще в самом начале своей стихотворной практики лучше всего и свободнее всего я чувствовал себя именно в таких темах, которые я сам подметил, которые сам выделил из окружающей действительности.

Хуже всего мне удавался пейзаж; совершенно мучительной была необходимость выдуманного сюжетного построения, хотя бы и самого несложного.

В седле темы я чувствовал себя лишь тогда, когда личное наблюдение, самостоятельное восприятие ощущения не было подготовлено никаким ранее использованным литературным фактом; то есть закрепление впечатления не имело примера в прошлой литературе, не было раньше использовано.

Чтобы быть яснее, приведу несколько примеров из ранней своей практики.

Помню, как шел, однажды, по улице и в глаза мне бросилась вывеска над сеной лавкой: «Продажа овса и сена». Близость звучания ее и похожесть на надоевший церковный возглас «Во имя отца и сына» — создало в воображении пародийную строку из этих двух близко звучащих обиходных словесных групп.

Я записал:

«Я запретил бы «Продажу овса и сена»...
Ведь это пахнет убийством
отца и сына?»

А если сердце
к тревогам улиц
пребудет глухо,
Руби мне, грохот,
руби мне глупое,
глухое ухо!»

Радовала меня, помню, стройность звуковых волн, впервые улегшихся в интонационно-ритмическую последовательность, не скобленную никакими правилами метра. Ирония взаимно перекликающихся звучаний в первых двух строках противопоставила себе пафос двух следующих:

¹ Глава из книги «Работа над стихами», выходящей в Ленинграде.

«улиц — глухо»
руби — грохот
 глупое —
 глухое
 ухо».

Эти вздохи и уханье уличной жизни мне казались соответствующими и смысловому содержанию стихотворения.

Помню еще, что наравне со стремлением к самостоятельности, неиспользованности наблюдения тогда же уже тянуло и к новизне звуковой их необычности рифмовки — к заостренности звучания стиха.

В 1914 году, вскоре после объявления войны под влиянием или, вернее, наперекор влиянию всеобщего шовинистического настроения, я попытался ответить на него следующим стихотворением:

«Простоволосые ивы
Бросили руки в ручьи.
Чайки кричали — «Чьи вы?»
Мы отвечали — «Ничьи!»
Бьются Перун и Один,
В прасини захрипев;
Мы ж не имеем родин
Чайкам сложить припев.
Так развевайся над прочими,
Ветер, суровый утонченник,
Ты, разрывающий клочьями
Сотни любовей оконченных.
Но не умрут глаза —
Мир ими видели дважды мы, —
Крикнуть сумеют: «назад!»
Смерти приспешнику каждому.
Там, где увяли ивы,
Где остывают ручьи,
Чаек, кричащих «чьи вы?»
Мы обратим в ничьих».

Стихи были лиричны и окрашены отчасти любовной темой; поэтому их установка была недостаточно ясна, но написаны они были искренне; упор их был против квасного патриотизма и солдатчины. И туманная семантика их была все же воспринята молодежью, так как они пользовались большим успехом у тех, кто сохранил свежую от милитаристического удара голову. Это показывает, насколько стихотворение несет в себе злободневность, несмотря на свое лирическое устремление. Сказать: «мы не имеем родин» в пору, когда слово «родина» склонялась на всех официальных устах — было уже не эстетическим, а действенным восклицанием.

«Чайки кричали — «Чьи вы?»
Мы отвечали — «Ничьи!»

Это подражание крику чибиса было основным каркасом строки, и смысловое и звуковое совпадение темы стихотворения впервые здесь было ощутимо для меня во всей своей реальности.

С того давнего времени было написано много стихов. Но ощущение удачи, самостоятельности, верности стиха приходило каждый раз, как и тогда, лишь при условии такого совпадения: своей темы и своей формы. Совпадение это давало высшую радость работы, ощущение, подобное меткости попадания стрелка в точку мишени.

До работы в газете при писании стихов у меня часто было ощущение случайности и зыбкости темы, ее необязательности для меня. Лишь изредка — в случаях любовной лирики или редких стихов с темой, касавшейся (хотя бы весьма отдаленно) моего времени — ощущение ее важности всплывало в подсознание. К этим стихам принадлежат, например, стихи, вошедшие в раздел «Сарматских песен» собрания. Касались они судеб тогдашней царской Польши и самостоятельности ее древней культуры.

То же самое относится к стихам из отдела «Война», а также из сборников «Оксана» и «Леторей».

Остальные стихи кажутся мне теперь лишь пробами темы, и я их выбросил из своего собрания.

Работа в газете в 1918 году сразу поставила меня на ноги моей центральной темы. Революция, как стержень ее, ожидания изменения всех людских взаимоотношений, всех душивших нас ханжески-мещанских норм этики, морали и эстетики осточертевшего нам буржуазного общества, заставила беспредметное новаторство вложить в рамках общего напряжения борьбы за новые формы существования.

И первый мой лирический фельетон был написан с неожиданным ощущением выросшей темы. Он был направлен против интервентов на Дальнем Востоке.

...«Ты, седовласый капитан,
Куда завел своих матросов?
Не замечал ли ты вопросов
В глазах, холодных, как туман!»

Стихотворение было сдано в набор и появилось в газете.

Вместе с ним появилось у меня и ощущение нужности и полезности работы, которую я делаю. Эти стихи начали ощущаться мною, как направленные против определенного врага за определенный свой мир ощущений и надежд. Эти стихи пусть за неясное смутное ощущение нового мира против ясных строгих точных рамок, прошлого, проклятого и покинутого навсегда.

Работа в газете повернула всю установку моего поэтического темперамента, приучив меня не созерцать, а видеть жизнь заинтересованно и активно, развив во мне четкость восприятия не только

«поэтических» событий: влюбленности, пейзажа, чувственных рефлексов. Она научила меня сосредоточивать внимание на заданной теме, иметь собственное отношение к каждому событию. Она заставила меня уточнить и упорядочить мое мирозерцание. А это, в свою очередь, привело меня к тому стихотворному жанру, который я считаю наиболее современным, наиболее интересным для новой поэзии.

За время этой своей работы я несколько раз получал и испытывал высшее удовлетворение от того, что моя тема оказывалась в кругу внимания читателей, что она вызвала отклики, что формальные ее качества оказывались в соответствии с ее содержанием. Это и были те стихи-фельетоны, в которых лирический подъем достигал наивысшего формального завершения. Из них укажу на дальневосточный первомайский день «Была пора глухая», «Россия издали», «Гастев», «Стальной соловей», «Звени, молодость», «Что же мы», «У тебя молодая рука», «Свет мой оранжевый» и большие поэмы-фельетоны — «Двадцать шесть» и «Лирическое отступление», являющиеся наиболее близкими мне вещами.

Такие стихи, на первый взгляд казалось бы лишённые всякой фельетонной обработки, как «Синие гусары», являются по существу также фельетонами, так как были написаны в память декабристов к юбилейной дате восстания, и значит входили в план заданных временем тем. Лиричность же их как раз и говорит о характере моего фельетонного жанра, который в отличие жанров того же Маяковского, основанного на остроте и сатирическом выпаде, является жанром лирического фельетона.

Мы оба работаем в одном и том же жанре, и наше отличие друг от друга наглядно показывает все разнообразие оттенков этого жанра, в который постепенно втягиваются и наши лучшие молодые поэты, как Светлов и Кирсанов. Втягиваются, вовсе не теряя своего личного облика, своеобразия своего голоса.

Не беда, что вокруг нас, немногочисленных работников и усовершенствователей его, сплотилось дружное кольцо сердитых критиков и хулителей фельетона, попрекающих нас все тем же снижением «языка богов» до уровня агитационного стихотворения. Не беда, если они, сменив мотивировки, требуют от нас под видом «углубленности» творчества возврата к тютчевско-блоковскому мистицизму и идеализму. Я думаю, что каждый подлинный поэт предпочтет в этом споре оказаться на стороне Некрасова против формулировки Владимира Соловьева.

Критики эти полагают, что недостаточная «углубленность» в разработке темы, быстрая переключаемость ассоциаций, маршевый, песенный, разговорный ритм, движение метафор по звуковому полю, — все эти качества современного стиха снижают его до соловьевского определения его шумящим балаганом. Они забывают при этом, что углубленность образа за счет чужой «философской» терминологии, торжественное движение его по метрически выверенной строке, разработка «вечных» вопросов бытия в ущерб возникающим прак-

тическим жизненным задачам — ведут за собой иное мирозерцание; иной словарь и иной, чуждый строй мышления.

Консерватизм его, его отставание от свежести ощущения реального дня, — неперемные условия его культивирования. Стилизация и замыкание в прошлое — его формы.

Что это так, что это не голословное утверждение, подтверждает множество примеров такого отставания от своей эпохи крупных поэтических имен, из которых Гумилев, Ахматова, Бунин, Бальмонт, далеко не в силу только своих социальных симпатий, частью замолчали, частью отвергнули сегодняшний день. Их поэтика, их терминология, их жанр стали несовместимыми с этим днем, и никакая талантливость не могла помочь в применении и примирении этого жанра по отношению к сегодняшнему дню.

Из конкретных примеров такого несовпадения жанра с эпохой стоит привести хотя бы стихотворение Александра Блока об авиации, в котором консерватизм его эстетического отношения к миру и его явлениям заставил его закрыть глаза и не увидеть ничего в грядущих крыльях человечества, кроме как «бездушности» этих крыльев.

Здесь уже недалеко и до мракобесного, средневекового уничтожения технического изобретения, во славу божественной воли:

«Как ты смеешь летать и кружиться
Без души, без любви, без лица,
О, стальная, безумная птица,
Чем ты можешь прославить творца?»

Вся тяжесть инерции использованных жанров, несущих в себе зачатки определенного мироощущения, сказывается в этих строках. Но гораздо опаснее, когда эта же опасность обнаруживается в деятельности современных молодых поэтов, подпадающих под влияние изжитой эстетики и использованной поэтики. Я не буду здесь говорить о трагической ошибке Есенина, которого именно выбор им идилического жанра в большой степени отягчил и привел к конфликту с миром новых форм.

Гораздо менее заметно это влияние на таких поэтах, как, например, Василий Казин или Иосиф Уткин, которые после весьма удачного и своеобразного начала подпали под формальное, а вместе с тем и идеологическое влияние старой эстетики. Здесь имеет место как раз та ошибка в выборе жанра, ложная ориентировка в нем на образцы творчества отработанной поэтической энергии. Эта ошибка — главным образом в попытке повторить уже раз пройденный другими поэтический путь.

То же самое, но в гораздо большей степени, в соответствии с данными и крепжестостью таланта, начинает грозить и такому крупному дарованию, как поэт Илья Сельвинский. Этот острый и трудоспособный стихотворец на глазах у всех впадает в почти сомнамбулическое состояние автора «крупных полотен», в которых

107
23 007
2

начинают разрастаться до угрожающих размеров мелкие недостатки его первых стихов: снобизм, ненужное эстетическое любование своей силоподъемностью, развертыванием тем в пламя беллетристического повествования и иных признаков омертвения в монументальности.

Об этом говорит его последняя поэма «Пушторг», при всех отдельных блестящих качествах стиха, производящая впечатление путешествия на слоне по улицам современного города. Упорное желание отстоять романную форму длительного стихотворного повествования, с выдуманным сюжетом и с выдуманным героем перебрасывает Сельвинского из рядов открывателей и исследователей новой поэзии и новой литературы в ряды воинствующих консерваторов, утверждающих в советской литературе старые всевозможных видов широких полотен. Я далек от того, чтобы ставить крест на даровании Сельвинского. Он в достаточной степени молод и одарен, чтобы найти в себе силы повернуть стиль и оценить принципиальную значимость своего нахождения по ту или иную сторону черты.

Думаю, что медовые похвалы критики не перевесят в нем горечи и сожаления об отходе его с пути истории поэзии, его товарища по работе. Лирический же фельетон, вошедший прочно в обиход нашей газетной практики, думаю, останется последним этапом на пути развития поэзии современности.

НА КОЛХОЗЫ

С. ТРЕТЬЯКОВ

«Писатели на колхозы!» Эта формула смущала.

Когда на колхоз едет инструктор по счетоводству или по уходу за тракторами, когда коммуну обследует сотрудник РКИ, когда людей, быт и хозяйство описывает журналист, брошенный газетой на злободневный пункт современья, — все это понятно и обследователя и обследуемым. Но «писатель на колхозе», — как «поэт на заводе», как художник с мольбертом и палитрой, усевшийся посередь улицы писать идущую демонстрацию, — это звучало неясно. Ведь у «писателя» ценится его умение «читать в душах», а не познание в области колхозной практики и теории.

В Москве разговоры с писателями велись больше на языке патетических восклицаний, а инструкции делового порядка отсутствовали.

Одни из провожатых настаивали:

— Главным образом следите за тем, как колхозы хозяйствуют, и не обращайтесь на быт — быт явление второстепенное и производное. Основное — целесообразность, техническая высота и выгодность колхозного хозяйствования.

Другие точно нарочно утверждали обратное:

— В хозяйстве вы, «братья-писатели», все равно ничего не поймете, это дело требует специальной тренировки. Пишите «живых людей», их чаяния, мысли, переживания. Характеризуйте быт.

— Проверьте, готовят ли они силос, обязательно проверьте, — нашептывал третий.

А времени для технического инструктажа не оставалось, а успех глотаемые книги только усиливали кашу в голове.

Самое важное для очеркиста — наблюдательный пункт, т. е. роль, в которой он ведет наблюдения. Самое скверное — это наблюдать в качестве туриста или почетного гостя: или увидишь побывательски, или ничего не увидишь.

Китай я наблюдал, соприкасаясь с ним в качестве лектора Пекинского университета.

В Сванетии я был со специальным заданием — выяснить условия съемки кинофильмы в этой стране. Во всяком случае корреспондентские билеты газет я ощущал в кармане как реальность, не в пример мандату Федерации писателей и колхозцентра.

Общие напутствия и пожелания, как я уже писал, были веле-речивы и многословны. Хуже стало, когда дело дошло до практических деталей.

— Хорошо. Я доеду до такой-то станции. А дальше? Как я доберусь до колхоза?

Ответы были разные. Одни говорили:

— К вам из колхоза навстречу выедут.

Кто выедет, когда выедет, почему выедет, оставалось неясным.

Другие азартно внушали:

— Что вы! Зачем ждать? Сами поезжайте! Наймите извозчика и катайте. Извозчик для писателя — первый осведомитель.

Мне дали путевку в сельскохозяйственную коммуну «Коммунистический маяк» и сказали, что это в 19-ти верстах от Пятигорска. Сначала организаторы хотели устроить хождение по инстанциям. Сначала, мол, приедете в Ростов, поговорите с краевыми руководителями. Оттуда в Пятигорск — потолкуйте с окружным центром.

Но этот путь был мучителен. Бюрократическая цепочка, за которую коммуна прикована к колхозцентру, интересовала мало. В общем к отъезду за мной установилась репутация скептика, человека, разбивающего радостный пафос нового великого хождения в народ писателей земли русской.

Пятигорск сразу же подтвердил очень много моих опасений. Впервые, колхоз оказался не в 19-ти верстах, а в 35-ти, и не от Пятигорска, а от Георгиевска.

В Пятигорске трамвайные рельсы подъезжают под самый вокзальный перрон. Где находится колхозная секция, никто не знает. Для этого пришлось заехать в Исполком, оттуда направили в Окрзу. В Окрзу в нижнем этаже сказали:

— Третий этаж. Комната в конце коридора налево.

Но в этой комнате оказалось, что надо ехать обратно, туда,

откуда я только что приехал, ибо колхозная секция помещается против каланчи.

Белые особнячки — Терселькредсоюз. Комната — ведающая колхозами. Главное начальство в разгоне: на днях съезд колхозов. Протягиваю свой мандат через канцелярский стол.

— Как мне попасть в «Коммунистический маяк»?

Ответ несколько неожиданный.

— Вы, товарищ, экскурсант? А вам обязательно сейчас нужно в коммуну попасть?

— Конечно сейчас. Не в гостиницу же мне идти?

Голос собеседника — корректен.

— Видите ли, товарищ, экскурсанты коммуну замучили. Нам пришлось даже специальные средства ассигновать коммуне в связи с экскурсиями. Обслуживать экскурсантов — это тоже работа. Ведь Коммаяк ездит смотреть как выставку.

— Я понимаю, товарищ, но, быть может, я сумею быть там полезным?

— Товарищ, сейчас страдная пора, уборка пшеницы, каждая рука в коммуне на счету. (И раздумчиво в сторону.) О чем думают те, кто посылают экскурсантов в это время?

Разъясняю:

— Я не экскурсант. Я писатель.

Собеседник перебивает меня:

— Писатель? Да там только что писатель был. Уехал вот-вот.

И недели еще не прошло.

— Да я о коммуне писать буду.

— Так о ней уже писали. Книжечки целые.

— Я из Москвы. Меня провожали. Брагин восклицал: — И да хранит вас Революция. Колхозцентр мандат писал...

Но мои слова звучат неубедительно даже для меня. Мандат мой их мало интересует. Сам я — еще меньше. Я прислонюсь к стене и чувствую мокрою от пятигорского зноя спиной укол сотен булавок.

Словно в генеральном штабе утыкана огромная карта Терского округа, по нижнему краю которого голубеют петли Терека. На булавах флажки — желтые, зеленые, красные. Вот они колхозы, артели, товарищества, коммуны Терского округа.

Я пытаюсь заинтересовать людей, которым явно мешаю своими расспросами. Я прошу их указать, к кому бы я мог прищипиться, чтобы объехать район поинтереснее, чтобы захватить в поле зрения и казачьи станицы, и хутора, и колонии, и выселки пришлых поселенцев, ибо бессмысленно созерцать колхоз, не имея понятия о среде, в которой он возникает и действует.

Около карты сидит и подсчитывает цифры в статистических клетках агроном. Жалеет, что я опоздал. Он только что вернулся на большого объезда станиц.

Он урывает пять минут и ведет меня по карте частоколом булавок.

Флажки — агрономические фронты. Терский округ — колхозное царство. В 345 колхозов сведено 5%, всей обрабатываемой земли и 4% населения, — в сравнении с другими частями Союза, — цифра громадная.

По всему СССР доля колхозного и совхозного хлеба в общей массе товарного хлеба равна от силы 2—2½ процентов. Здесь на каждые 10 пудов товарного хлеба один пуд колхозный.

Главное богатство края — озимая пшеница. Земля благодатная, если в лето пройдут дожди, гектар свободно даст 150, а то и 200 пудов сбора. Но беда в том, что район засушливый, урожайный год сменяет обычно 2—3 малоурожайных. На одном зерне далеко не уедешь. Надо страховать на животноводстве, надо усиливать удельный вес кормовых культур в хозяйстве.

Но на животноводство нужны специальные кредиты, а сейчас кредиты эти оттягиваются на устройство крупных зерновых совхозов. Это грозит тем, что колхозам, да и прочим крестьянским хозяйствам придется продавать корма на сторону, вместо того чтобы, пропустив их через пищеводы животных и птиц, обратить кукурузу, могар, просо, свеклу, люцерну в сыр, масло, бэкон, шерсть, яйца.

Но в этом году беда обратная. Травы выжжены солнцем, и агроном обеспокоен тем, как прокормится наличный скот.

Неопытным еще ухом угадываю в речах агронома о переброске кредитов ревность завязанного колхозника к любимчикам и баловням сегодняшнего дня — совхозам.

Разговор обрывается. Собеседники обращаются к бумагам и чернильницам. Первый этап пути закончен.

На мое счастье, в общежитии для заезжих колхозников, тут же во дворе, находится председатель «Коммаяка» Павел Еремеевич Чеботарев.

Он здесь случайно. Хлопочет о лечении, износился. Иду искать Чеботарева. Тишина. Над городом зной. Огромный двор, где и люди и куры тянут в тень. Сумерки комнаты, уставленной кроватями. Из-под пыльников сапоги и матерчатые полуботинки усталых приезжан. Чеботарева найти не так легко. То мне говорят, что он уехал на бойню, то будто бы прошел по двору. Объясняется в конце концов, что Чеботаревых двое. Уже собираясь уйти, вижу около скамейки высокую сутулую фигуру. Молодой скуластый парень с утомленным лицом, прислушавшись к моим расспросам, тихим и очень спокойным голосом говорит:

— Я Чеботарев и есть.

До чего тренированы и вежливы эти люди. Канцеляристам наших городов есть чему поучиться у них. Он выслушивает мою повесть.

— Ну что же, — говорит он, — мы о вашем приезде знаем из «Бедноты». Не смущайтесь и приезжайте. А экскурсантов к нам действительно много ездит. Недавно из Вотской области приезжали. (Чувствуется — вотяками он гордится.) Приезжайте в Георгиевск,

там у нас есть квартира, где мы останавливаемся; наша машина часто бывает в городе. Она вас захватит.

Не донимаю парня-расспросами — видно удручен он. На карточке медицинского осмотра написано: туберкулезный процесс (фиброзный) обеих верхушек и порок сердца.

— Это у вас давние болезни?—спрашиваю.

— Нет. Когда в 1925 в совпартшколу поступал — здоров был,—туда больных не принимали.

Из Пятигорска в Георгиевск по железной дороге с пересадкой километров 70. Георгиевск — первая станция за Минеральными Водами. Удобнее автомобилем. Ежедневно он делает два 35-верстных рейса между этими двумя городами. Автомобиль отходит в четыре. Я приезжаю в два. С трудом втискиваюсь в список, ибо мест на автомобиле девять, а уже записано одиннадцать. Автопромторговец утешает:

— Вероятно некоторые не явятся, тогда вы поедете.

Четыре часа. Подбираются люди в серо-синих рубашках, белых кепках, брезентовых пыльниках. Портфели почти цилиндрические от переполнения. На мое счастье кто-то не явился. Кто-то, опоздавший, умоляет шофера подождать. Но тот с мрачнейшим видом, щадя машину, отказывается ждать даже десять секунд. Машина — старый фордик, переделанный на автобус. Десять двуногих пятипудовиков плющат его рессоры.

Дорога идет, скатываясь в балки и подымаясь на увалы. Сичу рядом с шофером. Радиатор кипит беспрерывно, и жар мотора пробивает доски и подошвы ботинок, так что попеременно отдергиваешь ноги, как от сковороды. Взволнованная степь выглаживается. Взрывы древних геологических переворотов нажали здесь на земную кору и выдавили кулаки гор: Машук, Бештау, Змейка. Но лава здесь прорваться не смогла. Она лилась южнее из нарывов Кавказского хребта. За нашими спинами медленно опускается в знойную пыль белый тугой кочан Эльбруса. Автомобиль обгоняет казачьи мажары. Приторгованные на базаре кони припряжены к основной паре, и кажется будто пятериком или шестериком едут бородастые станичники в белых войлочных осетинских шляпах, держа на коленях, словно ребят, четвертные бутылки водки. Минуем телеги, на которых еще поют. А чем дальше, тем тише в мажарах. Возницы спят, раскинувшись, ничего не слыша, вверясь ленивой воле волов, которые дотянут повозку до хвойского крыльца. За мажарами пыль как дым за автомобилем-ракетой. Эту пыль легким движением воздуха движет вправо. Встречные вozy норовят забрать влево, чтобы снабдить нас своею пылью. Но шофер проворнее их. По целине, по выбитым копытами пастбищам (толке), а кое-где и по выжженному просу он забирает еще круче взов и только рычание мотора мешает нам услышать крепкую ругань крестьян, проглоченных пыльным хвостом автомобиля.

В очень стоячих прудах бывает такой ил. Когда его взбаламутят, он никак не хочет садиться. Солнцем земля прожжена на боль-

шую глубину. Пыль свидетельствует о том, как долго в крае не было дождика. Нехороший год. Суховой с прикаспийских пустынь прошелся над посевами. Колосья сжались и пожелтели, давая место сорнякам. С ужасом смотришь на поле, где в гуще колючих полукустов и запыленной лебеды редко-редко высунуты усы колосьев. Это — пшеничное поле. Его даже и косить не будут. Оно не даст и половины высеянных восьми пудов семян.

За моей спиной на скамье едет георгиевский агроном, а рядом с ним нарядная улыбающаяся молодница с большой корзинкой и гранатовыми звездочками серебряных серег в ушах. Агроном цокает языком при виде сожженного поля. Объясняет вдали по цвету, что это, — виноградики ли, овес ли, кукуруза или бобы, и, показывая на мужиков, чьи подводы окружены чуть не табуном коней, говорит:

— Здесь есть станицы севших на землю цыган. Вы их ничем не отличите от местных казаков. Язык, быт, костюм, повадки — все переменялось. Не переменялось только одно: любовь к коням. Они самые большие спецы здесь по конской части.

Увитая виноградниками балка (лощина) — место, где в горячие времена грабили проезжающих. Здешние места — район жестокой гражданской войны, а после нее долгого неистребимого бандитизма. Уже каких-нибудь семь верст до Георгиевска. Около самого Подкумка автомобиль делает три прыжка и останавливается: бензин кончился. Десяти пассажиров он не смог довести. Живущие в ближних селениях слезают с машины и разбредаются. Шофер уходит на ближайший элеватор призапать бензина. Мы остаемся втроем с агрономом и молодой. Мы ее спрашиваем, зачем она ездил в Пятигорск. Она конфузится, долго не отвечает, но потом выхватывает из корзинки игрушечную лейку и, тыча ею нам в нос, торжественно говорит: «вот сыну купила». Правда, сыну этому еще только полтора года и делать ему с лейкой нечего, но молодая мать довольна. Муж ее — грузчик на мельнице. Три месяца без работы, но вот не сегодня-завтра должен начать работать. Правда, у него есть еще ремесло: он портной, да только плохой портной, все материал портит. Потому и пошел в грузчики. А мечтает он стать трактористом. Сам он городской, а она — казачка из станицы. «Спутанные петушки», дразнит агроном. Оказывается, ее станицу прозвали «спутанными петушками» потому, что она торгует птицей. А еще торгует эта станица сорговыми плоскими венчиками.

Седой прозрачный старичок, горбясь под мешком с двумя арбузьями, подходит к автомобилю и осматривает его восторженно.

— Садись, дедушка, — говорим ему.

Он опасливо качает головой:

— Нет.

Тычет пальцем в кожу сиденья и говорит:

— Совсем как в поезде.

— А ты разве в поезде ездил?

— Как же, ездил во Владикавказ. Отсюда ездил. Тридцать лет назад это было. За сына хлопотал, чтобы его в семинарию приняли учиться. Так ведь не приняли, — вдруг вскипает старичок, — а права не имели не принять. — Но тут же машет рукою, и голос его снова делается прозрачным и умиротворенным: — Да стоит ли об этом говорить. Все равно и сына уже давно нет, и сам на баках сиду сторожем.

И семенит от нас по жидкому бревенчатому мосту, где автомобилям ездить запрещено, в Георгиевск за краюхой хлеба на завтрашний день. Шофер несет бензин с элеватора и ведет пассажира, которого за этот бензин надо отвезти в город. Но бензина мало. Не доезжая трех километров, автомобиль сворачивает по вечернему полю в сторону, где новые кирпичные дома, штабели чугунных труб, ржавые канавы и нефтяная цистерна, похожая на задернутую карусель. Это одна из шести перекачечных станций строящегося нефтепровода Грозный — Туапсе. Шофер ведет машину целиком через поле, не разбирая канав. На одной из рытин Форд издаёт резкий лязг, и передняя рессора ломается пополам. Пока заряжат горючим наш автомобиль, человек в белой рубашке, запыленный, в галифе, говорит мне, хозяйственно оглядывая строение:

— Недели через три попробуем качать нефть.

Вечереющий Георгиевск. Одноэтажные дома с голубыми ставнями, которые только сейчас к темноте откидываются от окон, ибо весь день мухи и зной заставляют держать сумерки запертыми в домах.

Пожилая женщина, смотрительница квартиры коммунаров, не рискует меня впустить, не имея директив. Единственная гостиница города — «Лувр» — не имеет ни одного свободного номера. После совещания с извозчиком, чьи пунцовые рукава огнями вырываются из прорезей полукафтана, пролетка подкатывает к Дому крестьянина.

Явный господский особняк со следами стильных разводов по потолкам. Несколько десятков коек, подушки которых взбиты ухом вверх. Невероятное отсутствие клопов и блох. Электричество под потолком, становящееся ослепительным в час, когда кончается кино. С просторной базарной площади подымается хоровая дальняя песня, и город начинает походить на станицу. То и дело взрывается дом топотом каблуков и чьими-то голосами. Это сорок инструкторов по хлебозаготовкам, съехавшиеся в Георгиевск на двухнедельные курсы, разъезжаются сегодня ночью на свои заготовительные пункты, напоследок обмениваются впечатлениями о только что просмотренной в кино-театре фильме из мексиканской жизни, напихивают в портфели инструкции, а затем нанимают вскладчину извозчика, и долго бренчанье пролетки, перекрещивающееся с маневровыми свистками, отмечает их путь спящим городом к вокзалу.

ЛИТЕРАТУРА ЖИЗНЕСТРОЕНИЯ

Н. ЧУЖАК

В предыдущем номере печатались главы 1—10. Упускаем главы 11—14 (Разложение человека. Собранный человек. На тему о тематике. Фурманов и Тынянов) и переходим к литературе факта.

15. — Фактография

Фурманов и Тынянов чрезвычайно откатились от традиционного беллетристизма. Выдумка играет у них роль — скорее службы связи. Они значительно придвинулись к литературе факта. Нужен был великий революционный сдвиг 1917 года, чтобы формальный почин «полубеллетристов» 60-х и последующих годов получил свое художественное завершение.

Это наша эпоха выдвинула лозунг — искусство, как жизнестроение, упершийся конкретно в лозунги искусства производства и искусства быта. В литературе это расшифровывается, как прямое участие писателя в строительстве наших дней (производство, революция-политика, быт) и как увязка всех его писаний с конкретными нуждами. Старая эстетика преобразовала-просветляла жизнь («мистифицированная» форма диалектики), расцвечивая ее блестящими, «свободного» воображения, — новая «эстетика» пора бы и отбросить) наука об искусстве предполагает изменение реальности путем ее перестройки («рациональная» сущность диалектики по Марксу). Отсюда — и упор на документ. Отсюда — и литература факта. Факт есть первая материальная ячейка для постройки здания, и — так понятно это обращение к живой материи в наши строительные дни!

Литература факта — это: очерк и научно-художественная, т. е. мастерская, монография; газета и фактомонтаж; газетный и журнальный фельетон (он тоже многовиден); биография (работа на конкретном человеке); мемуары; автобиография и человеческий документ; эссе; дневник; отчет о заседании суда, вместе с общественной борьбой вокруг процесса; описание путешествий и исторические экскурсии; запись собрания и митинга, где бурно скрещиваются интересы социальных группировок, классов, лиц; исчерпывающая корреспонденция с места (вспоминается замечательное письмо Серебровского в «Правду» о том, как они тушили нефтяной пожар в Баку); памфлет, пародия, сатира; и т. д., и т. д.

Все это практиковалось уже время от времени и ранее, но все это гуляло совершенно в особицу и трактовалось, как какой-то «нивший» род литературы, между тем как здесь должен лежать центр тяжести искусства нашей эпохи, и — вдобавок — все это должно быть синтетически увязано в невиданный еще формальный узел, где былую роль «свободного воображения» играло бы диалектическое предвидение.

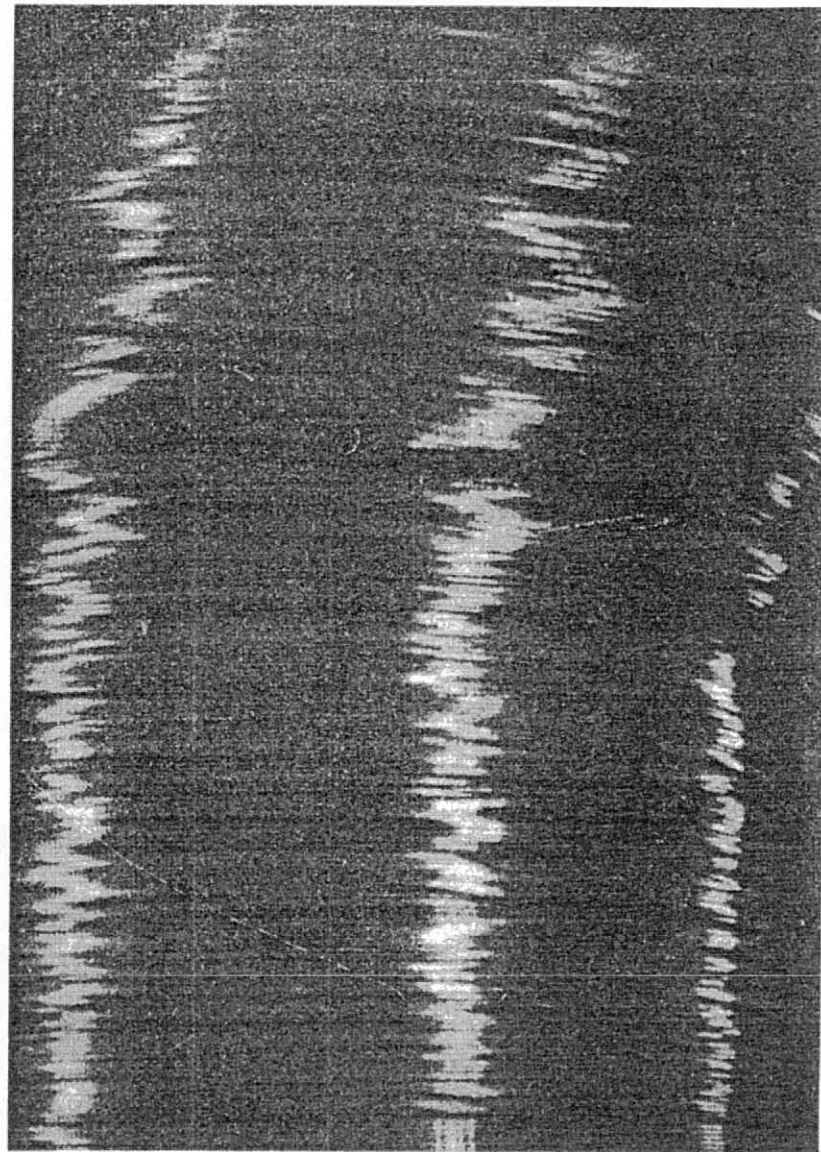
Мы уже имеем в этой области кое-какие достижения, говорящие за то, что фактография (документальная литература) может не только умозрительно, но и самым недвусмысленно-рыночным образом конкурировать с беллетристикой.

Таковы — оснащенные резолютивной скрепкой большинства, художественно-деловые стенограммы наших партийно-дискуссионных заседаний, — разве не читаются они залпом, как никогда и ни один роман?

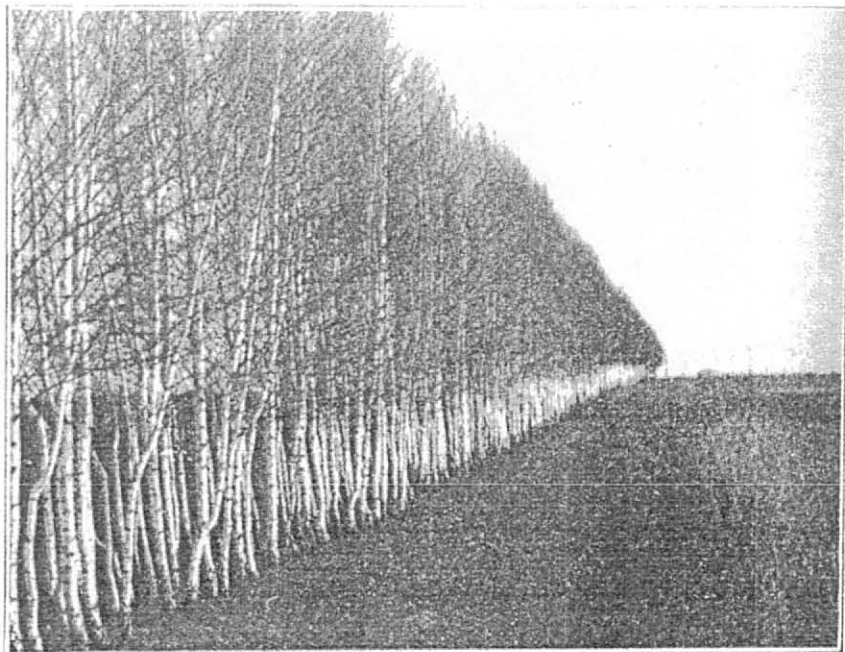
Таковы — процессы: Альтшуллера и других, перекинувшийся на лит-диспуты и прочие газетно-бытовые состязания; еврея Кауфмана и черносотенных охотнорядцев, созданный фельетонистом «Правды» и доведенный до должного социального завершения «Комсомольской правдой»; или — шахтинское дело, о котором та же «Комс. правда» (7 июля 1928, № 156) пишет: «Приговор суда горячо обсуждается среди московского пролетариата. На заводе Серп и Молот вчера утром во всех цехах газеты зачитывались до дыр. Рабочие изучали буквально каждое слово приговора специального присутствия»; и т. д.

Таков — «Листок рабоче-крестьянской инспекции», озаглавленный «Под контроль масс».

Таковы же: революционная монография Джон Рида «Десять дней»; своеобразные советско-производственные «поэмы» Сосновского и агролирика А. Брагина; фельетоны Кольцова, Зорича, Зубила из «Гудка» и другие; плано-хозяйственное построение путевки Б. Кушнера «103 дня на Западе»; историко-безбожнический фактомонтаж Мих. Горева «Последний святой»; документально-монтажные работы В. Вересаева «Пушкин в жизни» и Вал. Фейдера «А. П. Чехов»; работа по живому человеку (без кавычек) С. Третьякова «Дэн Ши-хуа» и био-интервью А. Лужаева «История одного литейщика»; своеобразная фактопатетика Н. Асеева «Семен Проскаков»; политико-исследовательский памфлет И. Жиги «Новые рабочие»; памфлеты Д. Заславского, В. Шкловского и Радека; человеческие документы А. Родченко «Письма из Парижа» и Ис. Слуцкого «Записки провинциала о Москве»; увлекательные мемуары покойного О. Аптекмана, В. Фигнер, Н. Морозова и других; монографические очерки: В. Арсеньева «В дебрях Уссурийского края», Ларисы Рейснер о Германии, В. Маяковского «Как я писал Есенина», Кондурушкина «Частный капитал перед советским судом», Я. Яковлева «Деревня, как она есть» («Очерки Никольской волости»), С. Сибирякова «В борьбе за жизнь», С. Третьякова «Чжунго», М. Адамовича «На Черном море» и «Отбитая тюрьма», Ф. Кона «Наша амнистия», В. Шкловского «Сентиментальное путешествие», Сергея Анисимова «Трагедия невинного», И. Жиги «Начало», А. Воронского «За живой и мертвой водой», А. Исбаха «С винтовкой и книгой», и — многое и многое другое, не говоря уже о лучших фактографических работах водителей революции и руководителей партии.



КАДР ОПЕРАТОРА М. КАУФМАНА
(„ЧЕЛОВЕК С КИНО-АППАРАТОМ“)



КАДРЫ ИЗ КУЛЬТУР-ФИЛЬМА „БОРЬБА ЗА УРОЖАЙ“
РЕЖ. И. КАПАЛИН, ОПЕРАТОР П. ЗОТОВ (СОВКИНО)



(Недочетов — методических, идеологических и других — здесь не касается, — берем лишь общую установку.)

Все это читается с захватывающим интересом, и все это — не сегодня-завтра — выпрет беллетристику в разряд искусств заштатных.

Мы уже наблюдаем явную тягу корифеев беллетристики в газету, и — нужно только самим работникам газеты побороть остатки организационной косности и, осознав необходимость сдвига от газеты, как копилки фактов, к ежедневному монтажу документальных фактов, распахнуть двери газеты для надежнейших художников слова — для того, чтоб новая работа поглотила ряд серьезных мастеров, гуляющих сейчас в принципиальных бездельниках и занимающихся осознательством придуманных фактов. Люди наголодались по живому факту, и нужно дать им настоящую работу. Давайте перестроим их в плане жизнестроения!

Мы знаем, что потребность в «сладком вымысле» рождается в связи с какой-то переменной социальной обстановки, но мы вовсе не заинтересованы в том, чтобы мерами капитулянтствующего мещанства совмещан, если не рыночно-бездарной спекуляции, поддерживать явления, питающие идеологически такие перемены. Наблюдающийся внутренний распад нашей беллетристики — при внешнем даже процветании ее! — нас менее всего может печалить.

16 — Литературный распад

Был уже у нас один литературный распад, но там было все по-другому. Ожегшись на неудавшейся революции 1905-го года, люди ударились в индивидуализм, мистицизм и даже в откровенное «мародерство на поле битвы». Словом, то был распад идеологический, и вряд ли он что общее с нашим теперешним распадом имеет. Наш распад — распад формальный.

Дело от этого не кажется, однако, более легким. Распадаются все формы прочного воздействия писателя на массы, а новые формы еще не найдены.

Дело тут не в том, конечно, что революция, мол, есть разрушение, и потому ни о какой культуре «своей» не может быть речи, старая же отмирает (из суждений одного виднейшего культурника), а дело в невероятно выросшем за революцию сознании читателя и явно утилитарном его уклоне, когда испытаннейшие из вчерашних фокусов писателя кажутся наивными пустяками. И дело в том еще, что читатель, выросший за революцию, уже не верит беллетристу, как какому-то учителю жизни, не нуждаясь вообще в поповском поучении.

Остается еще читатель-обыватель, — на него-то, кажется, и работает большая часть нашей новейшей литературы.

Обывателю-читателю нужны две вещи: отдых и забвение. Для отдыха ему нужен «легкий жанр», который поставляется заграни-

пей. Для забвения... он адресуется туда же. Из писателей российских выживают те, которые ловчее конкурируют с заграницей.

Легкий жанр нашей новейшей психологической литературы может тоже в меру конкурировать, — поскольку он безболен и бездействен, и поскольку постановкой «стыдненьких» вопросов хорошо шекочет обывательские нервы. Легкий жанр нашей литературы, фабрикуемой по деловским рецептам, явно не цепляет уже новое сознание (пусть даже обывателя) и потребляется читателем, лишь как гашиш, как способ ухода от «низких истин» в «возвышающий обман» романтики. Для наивных же он имеет всю видимость традиционного «учительства», и — услаждает, так сказать, дополнительно.

Ясно, что сколько-нибудь культурный обыватель не польстится, все же, на эту кустарщину, и — усладит себя «на стороне»...

В чем же распад?

Распад не в том, что литераторы распались на какие-то подгруппы и не могут найти общего друг с другом языка. Нет, нет: такой распад есть только в фикции, и распыленная литература «тематически» почти едина. Распад наш более серьезен, чем он выглядит, хоть и является только «формальным». Распад нашей литературы — в том глубоком органическом разрыве между новым, классово-революционным сознанием человека рабочего класса и заведомо негодными и классово-чужими методами и оборудованием этого человека путем литературы, которыми, т. е. разрывом, и литература и рабочий класс обязаны октябрьским сдвигам. Много взывая тематически «к живому человеку класса», возглашая в его адрес всякие «осанна», — литература наша, тем не менее, как будто забывает, что ведь человек этот проделал величайшую из революций, революция же, говоря «культурным» языком, есть сумма... не только хозяйственно-политических, но и широко-идеологических, и общественно-психологических сдвигов. Изменились в корне интересы человека класса, изменились установки, изменилось самое сознание человека и методы его восприятий, — методы же оборудования человека класса и самые подходы к нему остались одни и те же.

Литераторы фатально забывают, что имеют дело не с забитым обывателем какой-нибудь там Растеряевой улицы, а с подлинным распорядителем новой жизни, с подлинным хозяином ее, и — продолжают как ни в чем не бывало угощать его... розовой водицей вымысла.

Знают ли, по крайней мере, эти люди, что с тех пор что-то случилось?

Помнят ли они, что ныне — «каждая кухарка» призвана «управлять государством»?

17—Революция формы

Революция формы — это не революция одной только литературной «техники». Отнюдь.

Подобно тому, как культурная революция — это не значит: революция «культурничества». Вовсе нет.

И то, и это — много глубже.

Революция литературной формы, как и культурная революция, есть революция сознания прежде всего. Это — борьба за право выражения революционного сознания революционными средствами.

Вот — что такое революция формы, и революция эта — очень серьезно впереди.

Жизнестроение путем литературы, — или же пропускание уже построенного через призму осознания (не говорим уже — «прекрасного»)? Вся правда подлинно-реальной жизни, — или же правдоподобие идеалистического «реализма»? Стык науки и литературы в обработке факта, — или же праздная выдумка невежественных имитаторов жизни, если не классовых врагов?

Вот — как стоит вопрос, и так только вопрос о революции литературной формы стоять и может. Вопрос о технике — отсюда вытекает.

Нельзя практиковать приемы и подходы вечно и вне временно. Вопрос о практике — вопрос диалектический.

Нельзя перепевать мотивы беспредметного утверждения революции, когда вся жизнь кричит о конкретной производственной работе, — нельзя обращаться к самым формам «поучительной» подмены реальности, когда требуется живая работа над фактом.

Нельзя, наконец, опыт современного строительства осуществлять вчерашней техникой, — нельзя приемы литературного оборудования современного человека добывать из арсенала феодального мастера.

Изрядная часть современной литературы нашей как бы шествует вне жизни — мимо жизни.

Люди знают о своих далеких родичах по «разночинской» линии, но слабая оборудованность в области надстроек толкает их в объятия «дворянских» мертвецов. Люди знают о жизнестроительных тенденциях эпохи, но в области литературного строительства они бессильны перед натиском эстетствующих групп. Знают люди и о живой смене подходов к нуждам дня, но продолжают по инерции «воспевать» революцию по днесь, что было очень хорошо когда-то и чего совершенно недостаточно сейчас...

...Революция литературной формы — неотвратная задача дня. Молодежь наша задыхается от схоластических подходов. Продолжение разрыва между действительным сознанием и мертвыми приемами воздействия на человека невозможно. Лишь борьба с прощлячеством и фетишизмом выведет из тупика литературу. Только полное свержение мертвых эстетик закрепит продвиг живого мастерства.

„Вкус — это прихоть беременной женщины, которая есть общество“.
Тютюнджю-Оглу (О. И. Сенковский).

I.

Традиционное школьное литературоведение изучает историю литературы по полным академическим собраниям сочинений, от генерала к генералу, от Пушкина до Гоголя, от Гоголя до Льва Толстого.

Между тем, в динамике историко-литературного процесса большую роль играют „второстепенные“ (в традиционном представлении) не причисленные к лику святых писатели, которые упоминаются только в примечаниях к академическим изданиям классиков.

Такие журналисты, как Сенковский и Булгарин, известны только по эпиграммам Пушкина. Они заглушены народнической критикой и бездарными эпигонами Белинского.

Литературный быт сегодняшнего дня выдвинул на очередь проблемы изучения профессионализации писателя, появления журналов и связи журнала с его социальным заказчиком.

Понятно уже, что факторы эволюции историко-литературного процесса не могут быть изучены по творениям классиков. Не входившие в светлое поле научного сознания „низкие“, мелкие жанры — анекдот, очерк, *essai*, фельетон — должны быть изучены, так как они играют большую роль в развитии литературы.

Эти формы являются точками пересечения литературного ряда и вне литературных социально-бытовых нажимов. Ими ряд литературный соприкасается с близ лежащим социально-бытовым рядом¹. Именно в этих формах проходит „живая жизнь“ литературы.

До тех пор, пока мы не будем иметь научной истории журналистики, которая будет изучена не по публицистическим отзывам современников, а на основании описания и сведения фактов, попытки создания научной истории литературы, тем более социологической, есть работа на иллюзию, на советских Саводников или Сиповских.

Нам необходим научный анализ журнальных форм и их социальных функций, и прежде всего следует проанализировать смирдинскую „Библиотеку для чтения“, — этот первый в России толстый журнал.

Изучение прогрессивных для своего времени журнально-публицистических форм, их социальных функций и изменения этих функций весьма важно в нашу эпоху необычайной весомости публицистики.

¹ См. статьи Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского и Б. М. Эйхенбаума.

II.

„Все ожидают, — писал князь П. А. Вяземский И. И. Дмитриеву 14 августа 1833 г., — пришествия нового журнала Смирдина... На перспективе, в окнах книжной лавки Смирдина, объявление о нем колет глаза всем прохожим полуаршинными буквами“.

Этими строками было предварено самое крупное событие литературной жизни 30-х годов прошлого столетия — выход „Библиотеки для чтения“.

Первая книга „Библиотеки для чтения“ вышла в январе 1834 г. Это был первый толстый энциклопедический журнал, осознанный, как литературный факт.

Специфичной для него литературной установкой был синкретизм материалов, из которых он строился. В противовес современным журналам, в массе своей проводящим принцип дифференциации по материалу (журналы литературные, медицинские, спортивные и т. д.), „Библиотека для чтения“ избегала монотематизма и стремилась к универсализму, к энциклопедичности. Это был „журнал словесности, художеств, промышленности, наук, новостей и мод“.

Составлялся он из следующих отделов: I. Русская словесность. Стихотворения. Проза. II. Иностранная словесность. III. Науки и искусства. IV. Промышленность и сельское хозяйство. V. Критика. VI. Литературная летопись. VII. Смесь.

К каждой книге прилагались раскрашенные картинки, изображающие последние моды. Обычно они заимствовались из парижских журналов.

В энциклопедичности „Библиотеки“ журнально-прогрессивным моментом было не только многообразие тем, но и их пестрота, их контрастное порой соотношение.

Так, в первом томе наряду со стихотворениями Жуковского, Пушкина, Козлова, наряду с беллетристическими вещами барона Брамбеуса, Булгарина, Греча, наряду со статьей Сенковского „Скандинавские саги“ и „Взглядом на историю России“ Н. А. Полевого в отделе „Промышленности и сельского хозяйства“ были статьи Яценкова — „О состоянии мануфактур в России“, „О земледелии в России“, „Английский способ расчисления меры досок“, „Распиловка бревен“, исследование Максимовича „О составных частях почв“; в отделе „Смесь“ рядом с заметками „Новый балет Р. Тальони“ и „Новая драма В. Гюго“ печаталось „Объявление о беглых людях“, „Мемнонов колосс“, „Происхождение и различные употребления резины“, „Воляной паук“, „Прибыль английского банка“ и, наконец, „Моды“ с двумя картинками.

Возможно, что эта пестрота там имела такой же художественный расчет, как комбинация стилей в „Путевых заметках“ Гейне.

Белинский в своем враждебном „Библиотеке“ отчете „Ничто о ничем“ отдавал должное отделу „Смеси“, как одному из лучших. При этом он прибавлял:

„Конечно, чтобы хорошо составлять подобную смесь, нужно быть только великим человеком на малые дела; но журнал — странная вещь, и если для него нужны люди, способные на что-нибудь прекрасное и даже великое, то не менее их нужны и великие люди на малые дела“ (т. II, стр. 373).

Первоначально объем журнала предполагался в 18 печатных листов, но уже в январе 1834 г. Сенковский писал: „Вторая книжка „Библиотеки для чтения“, выйдет в свет завтра, 1 февраля. Вместо обещанных 18 листов издатель, не прекращая своей щедрости в отношении к своим подписчикам, опять напечатал 24 листа“. (Сенковский, Новые книги, „Северная пчела“, 1834 г., № 25, стр. 97.)

Толщина журнала воспринималась современниками как положительное явление, и Гоголь, например, говорил: „Он (журнал) уже выигрывал тем, что издавался в большом объеме, толстыми книгами. Это для подписчиков была приятная новость, особенно для жителей наших городов и сельских помещиков“. („О движении журнальной литературы“, „Современник“, 1836 г., т. I, стр. 202.)

Формат „Библиотеки для чтения“, как литературный факт, явился в результате эволюции альманаха.

Энциклопедический характер журнала также был подготовлен эпохой.

Уже в 1829 или 1830 г. Сенковский составил программу так и не вышедшей „Всеобщей газеты“, в которой имелись основные черты „Библиотеки для чтения“.

Исключая политику, все остальное было перенесено из программы „Всеобщей газеты“ в тематическую структуру „Библиотеки для чтения“.

Научно-популяризаторская тенденция, развиваемая в последнем абзаце программы предполагавшейся газеты, целиком была перенесена в план „Библиотеки“.

При установке на широкий рынок сбыта естественна была широковещательная реклама, которой было окружено появление „Библиотеки для чтения“. Реклама для того времени являлась новой формой в быту книжной торговли и литературы, а поэтому неудивительно, что она действовала эпатажно на некоторые литературные прослойки, главным образом на незараженные еще духом „торгового направления“.

Появление „Библиотеки для чтения“ было связано еще с одним внелитературным фактом — с рекламированием гонорара. Реакционно в этом отношении настроенный Шевырев писал:

„Она („Библиотека для чтения“) — огромный пульс нашей словесности, двенадцать раз в году толстым томом ударяющий по вниманию читателей, и если бы критика, этот медик литературы, захотела узнать о здоровье нашего русского слова, за „Библиотеку“ она должна взяться и, по движению этого пульса, судить о состоянии нашей словесности...“

„Библиотека для чтения есть просто пук ассигнаций, превра-

щенный в статьи, чрезвычайно разнообразные, прекрасные, но более плохие, редко занимательные и, часто, скучные“. (С. Шевырев, Словесность и торговля, „Московский наблюдатель“, 1835 г., кн. I, стр. 7.)

В связи с своим „коммерческим“ направлением „Библиотека для чтения“, в противовес прежним журналам, имевшим хождение главным образом в столичном масштабе, переключилась на нового читателя, расширила его круг, взяв курс на провинцию.

О том, какой популярностью пользовалась „Библиотека“ в провинции, можно судить по тому, что в редакцию начали обращаться провинциальные начинающие писатели, обладающие, впрочем, своеобразной профессиональной идеологией, с которой знакомы и редакционные корзины журналов наших дней.

Об одном таком авторе свидетельствуют следующие веселые строки.

„В числе посланий, часто очень странных, какие „Библиотека для чтения“ беспрерывно получает со всех концов России, многие достойны прямо с почты перейти к потомству. На одно из них, полученное весьма недавно, она спешит ответом:

„Милостивый государь. С некоторого времени я замечаю в себе решительный поэтический талант. Со времени смерти одного великого Пушкина, сего светильника русской поэзии, Парнас плачет со скуки, не имея достойного восприемника. Я нахожу в себе довольно силы и бодрости неть стихами все прекрасное и надеюсь, что сии стихи, которые суть первый опыт моего пера (у сего прилагаемые), достойны украсить листы „Библиотеки“. Для получения денег за сии стихи, не имея времени по причине тяжких департаментских работ, прошу переслать мне оные по 5 руб. асс. за строчку на мое имя. (Адрес дома поэта, который скрывается однако же под вымышленным именем.) За сим честь имею свидетельствовать мое неизмеримое почтение, с каковым и пребываю и пр.

Иаков Пищ.

Ответ.

„Библиотека для чтения“ заметила, что пятирублевые стихи г. Иакова Пища, положенные на каменный уголь, горят прекрасным темносиним пламенем, и о таком необычайном явлении имеет честь уведомить „достойного восприемника Пушкина“. („Библиотека для чтения“, 1837 г., т. XXII, отд. VI, стр. 72.)

Успех „Библиотеки для чтения“ был огромный. В этом была победа болгаринской группы профессионалов-ремесленников над группой „Современника“, занимавшей двойственную литературно-социальную позицию, борющуюся за „самостоятельность“ писательского „состояния“.

Пятидесятитысячная подписка для эпохи 30-х годов была явлением необычайным, если вспомнить очень скромную тиражность журналов-предшественников.

23 023
2

III.

Фактическим редактором и вдохновителем „Библиотеки для чтения“ в эпоху ее расцвета был Осип Иванович Сенковский, выступавший под псевдонимами Тютюнджю-Оглу, Т. О, О. О. О., С. С. С., В. В., Осип Морозова, А. Белкина, П. Спегина, Карло Карлини, Женихсберга, Байбакова, Биттервасера и барона Брамбеуса.

Сенковский принадлежал к старинному польскому роду Сарбевских, прославленному в Европе в начале XVIII века одним из его членов, Матвеем-Казимиром Сарбевским (Sarbivius, лучшим латинским лириком своего времени, венчанным в Риме и прозванным новым Горацием).

Сенковские составляли младшую линию этого рода. Многие из них были известны как писатели по вопросам богословской полемики на латинском и польском языках.

Сам Сенковский, перед тем как завоевать себе почетное место в рядах русской журналистики, участвовал в польском юмористическом листке „Wiadomości Białokowe“ („Уайичные ведомости“), издаваемом „Товариществом шаалунов“ — „Towarzystwo szubrawców“, — и в ряде других польских журналов.

Таким образом появление Сенковского в русском журнальном мире было не появлением дилетанта, а выступлением человека, вполне овладевшего техникой литературно-журнального ремесла, выступлением мастера.

Как редактор „Библиотеки для чтения“, Сенковский, в противовес прежним дилетантам журнального дела, стремился утвердить единый журнальный стиль, журнальный ensemble.

Он понимал, что эпоха требует осознания журнала, как литературной формы, понимал, что статья, написанная для журнала, должна быть не статьей „вообще“, а входить одним из компонентов в журнальное целое. Отсюда — его утверждение жесткой диктатуры редакторского пера.

„Право неприкосновенности он признавал только за классическими и вполне самобытными творениями, в которых выражается дух народа или эпохи, и никто не умел лучше его передавать местный колорит этих подлинников, когда он переводил их. Но журнальные статьи — другое дело: действие их условное, в известное время и на известную публику...“ (И. Савельев, О жизни и трудах О. И. Сенковского, стр. 81.)

Проблема редакторской воли была для эпохи 30-х годов такой же острой, как и проблема диктатуры режиссера при возникновении Московского художественного театра.

Редакторские поправки Сенковского (в которых он, правда, иногда перегибал палку) вызывали жестокие нападки и поклепы по его адресу.

Новаторам всегда свойственна гиперболизация утверждаемого ими дела. Свойственна она была и О. И. Сенковскому, новатору-

редактору, который в борьбе за журнальную форму часто переходил рамки литературно-бытовых канонов. Он понимал язык времени.

Против своей воли журнальные враги возносили Сенковского, когда, подобно „Московскому наблюдателю“, заявляли:

„Господа журналисты. Советуем взойти на наши минареты и покричать... во всеуслышание публике: „Несть Аллаха, кроме Аллаха и Магомет пророк его! Несть издателя „Библиотеки для чтения“ кроме А. Ф. Смирдина и несть редактора и директора ее кроме О. И. Сенковского и никто, кроме его!“

Новое осознание функций и формы журнала заставило привлечь Сенковского специфический журнальный жанр — жанр фельетона.

Неправильно переносить, как это делают некоторые современные исследователи, понятие, включенное в какой-нибудь термин и любой хронологический отрезок.

Термины это — как окаменевшие зинтеры, по Веселовскому. Они не изменяются. Понятие же, заключенное в них, эволюционирует. Так изменилась семантика слов. „Подлый“ в XVIII веке означало „простой“ и не имело того ругательного оттенка, которое оно имеет теперь.

Современный фельетон и фельетон 30-х годов — различные явления.

Современный фельетон произошел в результате сокращения емкости жанра. Ранее (30-е годы XIX века) фельетон синкретизировался с другими жанрами. Был роман-фельетон у Бальзака, у А. Люма, у Евгения Сю. В „Библиотеке для чтения“ речевая облекалась в форму комедии-фельетона.

Этот литературный симбиоз затем вырождается. Фельетон живет самостоятельно и „малой“ (размерно) форме (в дореволюционных газетах под заглавием обычно стояло „маленький фельетон“). Сенковской же опирался на традиции французского фельетона. Главным образом на Жюль-Жанена.

Конструктивным моментом в фельетоне Сенковский избирал отстраняющую маску рассказчика. Использовал для этого несомненные быта „программной“ темы фельетона и темы транспонирующей.

Маска рассказчика создавала естественную мотивировку для литературного использования псевдонима.

„Брамбеус“ взят из лубочной „Сказки о Францисе Венециане“. Псевдоним связывался с определенным стилем. Получался литературный персонаж. „Кузьма Прутков“ — его родственник по прямой линии.

Профессия ориенталиста заставляла Сенковского использовать восточную экзотику для фельетонных построений. Так был зачат Тютюнджю-Оглу — табачников сын.

Офельетонивая „Литературную легоньку“, Сенковский транспонировал ее на композиционные приемы и стилистику „Тысячу и одной ночи“. В качестве палача женщины здесь фигурировал Шюблик-Султан-Багалур. Визирем был Брамбеус-Ага-Багалур, имевший двух дочерей — Критикаду и Иронизаду.

Заинтересовывание, как мотивировка рассказывания „Тысячи и одной ночи“, заменилась контрастной мотивировкой — султан заснул при чтении. („Ночи Пюблик-Султан-Багадур“.)

Некоторые вещи Сенковского носили подражательный характер. Так, его „Незнакомка“ порождена „Асмодем“ Жюль-Жанена; „Выход у Сатаны“ — статью Бальзака „La comédie du diable“.

В борьбе за журнальный язык Сенковский отличался своими язвительными выпадами против архаических прилагательных, местоимений, союзов и предлогов. Эти выпады продолжались очень долго и приняли характер литературной мономании. Он боролся за разговорный литературный, сглаженный язык¹. Особенно любопытна его „Резолюция на челобитную сего, оного, такового, коего, вышеупомянутого, вышереченного, нижеследующего, и бо, а потому, поеляку, якобы и других причастных к оной челобитной, по делу об изгнании оных, без суда и следствия, из русского языка“. Здесь фельетонным приемом была персонификация грамматических категорий.

Борьбу с „сими“ и „оными“ Сенковский вел при каждом удобном и неудобном случае.

Это отметил в своей пародии К. П. Бахтурин, автор „Кузьмы Рощина“.

„До рассвета поднявшись, перо очинил
Нечестивый Брамбеус барон.
И чернил не шадил, сих и оных бранил
До полудня без отдыха он.
Улыбаясь привстал и статью отослал
В типографию Праца барон.
В ней он Греча ругал, но под видом похвал,
Разобрав с тех и этих сторон“.

Фельетонная подача научных фактов, которой пользовался Сенковский, породила подражателей.

В подражении его „Письму Тютюнджю-Оглу“, по поводу книги Гаммера, академик Френ, крупнейший ориенталист, выступивший с оружием сатиры под псевдонимом „доктора Андерсена“, написал свою известную резко нарушавшую каноны академической критики диссертацию „О дождевых червяках на поле восточной нумизматики“, где резко высмеивались труды казанского подражателя Гаммеру-Эрдмана.

Редактура Сенковского связана с расцветом „Библиотеки для чтения“. С 1848 г. Сенковский начинает уделять все меньше и меньше внимания созданному и руководимому им журналу и вместе с этим „Библиотека для чтения“ уступает почетное место, занимаемое ей в русской журналистике 30-х и 40-х годов, „Сыну отечества“, а затем „Современнику“ и теряет свое прогрессивное значение.

¹ В. Зильбер, Сенковский (барон Брамбеус), Сб. „Русская проза“, изд. „Academia“, Л., 1926 г.

ТЕХНИЧЕСКОЕ РИСОВАНИЕ

А. РОДЧЕНКО

Техническое рисование мною ведется в Вхутеине на дерево- и металлообрабатывающем факультете, как подсобный предмет для проектирования вещей. Зачастую студент не может использовать ряд современных конструкций вещей, которые он видел, он не разглядел принципов их устройства. Механизм современной вещи должен знать не только студент, проектируя новую вещь, но должен был бы знать и всякий человек, оканчивающий школу первой ступени.

У нас учат рисовать цветочки, пейзажи и головки, но не учат рисованием раскрывать и рассказывать объект. Вот почему когда встал вопрос на факультете, как учить старших студентов рисованию, которое было бы полезно и нужно ему для проектировки, я взялся вести такой предмет, назвав его „техническое рисование“ и составил программу.

Программа для III и IV курсов Дермета ВХУТЕИНА

Техническое рисование рассматривается как обучение студента видеть и запоминать принципы механизмов современных вещей, их рабочую функцию, систему их устройства и возможность применения этих принципов на своей практике.

Практика технического рисования должна развить в будущем инженере-художнике способность быстро схватить в попадающих к нему современных вещах принципы их устройства, форму и материал.

Работник по современной вещи должен хорошо знать возможно большее количество вещей, выпускаемых на рынок, знать их, чтобы, производя другие вещи, пользоваться достигнутой культурой, улучшать и усовершенствовать.

Курс проходит на практических занятиях в виде зарисовок обследованной вещи по вышеозначенному методу, для чего заводится студентом альбом, куда все это зарисовывается, и этот материал кроме зачета будет использоваться для проектов и моделей.

Каждый урок (2 часа) делается один рисунок, в учебный год делается 60 рисунков. Зачет для III курса — 60 рисунков, для IV — 60 рисунков.

1. Зарисовка вещей, принесенных на урок, с ясно видимым, открытым и простым устройством и способ зарисовки. Напр., перочинный нож, стул.
2. Зарисовка вещей, принесенных на урок, с наполовину скрытым устройством. Напр., письменный стол, гармонь.
3. Зарисовка вещей, принесенных на урок, с совершенно закрытым устройством. Напр., самопишущее перо, электрическая печь.

4. Зарисовка вещей по памяти, которые студенты много раз видели до урока. Напр., штепсель, электрическая кнопка, патрон, табурет.

5. Зарисовка вещей, показанных на уроке на очень короткий срок.

6. Зарисовка вещей и их принципов по фотографии.

7. Зарисовка вещей во время экскурсии и после.

Примеры.

Все пользуются:

Ножом перочинным.

Электрическим выключателем.

Трамвайными дверями.

Автобусными дверями.

Английским замком.

Зарисуйте принцип их устройства на память

Культура вещи и ее усовершенствование вытекает из ряда других вещей, может быть, из совсем далеких отраслей.

Например. — Мех гармонии и мех фотоаппарата.

Вибрирующее устройство мембраны граммофона, телефона и громкоговорителя. Замки и запоры разных систем на всевозможных вещах и т. д.

На зачетных уроках проверяется умение студентов разбираться в современных вещах, их функциях и принципах.

Примеры: 1. На принципе устройства ножниц, кусачек и т. п. спроектировать устройство новой вещи подобного типа (для металлостроителей).

2. На принципах устройства автобусных дверей нарисовать устройство ворот, ширм и т. п. (для деревообделочников).

ФАТА НА ФОТО

Л. ВОЛКОВ-ЛАННЕТ

(К рукографии или к фотографии?)

Не приходится подчеркивать, что если бы нужно было устанавливать методологию фото-лефа вообще, то первоочередной задачей явилось бы перенесение фотографии из категории эстетической в утилитарно-производственную и разоблачение всякого представления о ней, как о каком-то прикладном привеске изо-искусства.

Как во всяких утилитарно-используемых формах изобразительного воздействия, в фотографии важен элемент назначения, важна твердая целевая установка снимающего. Правильно

понять назначение способен не любительствующий фотограф — «щелкач»¹, а только фотограф-общественник, фотограф-публицист, для которого определение содержания (темы) снимка является не самоцелью, а средством сделать определенную общественно-полезную работу.

Нужен фотограф-публицист, которого отличает умение толковать тему. Умение своевременно изменять метод толкования темы отличает леф-фотографа.

Фотография как фиксатор жизни, документатор эпохи, иллюстратор печати, организатор агит-пропаганды (фото-плакат, фото-реклама, фото-газета и др.) в руках фотографа мощное орудие бытостроительства.

Но чтобы наиболее совершенно овладеть этим орудием, необходимо максимально использовать специфику технических качеств фотографии.

Это тем легче и успешнее достигается, чем меньше остается места для «творческого», «жреческого» отношения к фотографии, чем быстрее идет преодоление всяких эстетических традиций за счет изучения всех последних научных достижений фото-оптики и химии.

В своей работе, например, леф-фотограф не должен подчинять объектив аппарата только личным зрительным представлениям об объекте («как видит мой глаз»), а использовать все ему (объективу) присущие свойства. Известно, что такой несовершенной системе объектива, как человеческий глаз, совсем недоступно применение широких углов зрения. Глаз видит всего около 30°, объектив же гораздо шире: от 60° и более.

Поэтому объектив, предоставленный сполна самому себе для выполнения прямых обязанностей, при всей своей «объективной» беспристрастности, показывает нам внешний мир в довольно необычном виде. А по отношению к иллюзорно-трехмерному пространству это чаще всего резко измененная перспектива.

Рутинеры от фотографии, механически перенесшие понятие о перспективе из классиков живописного станковизма на свои фотополотна, конечно, не могут согласиться с тем, что законы графической перспективы действуют только в начертательной геометрии, но никак не в фотографии. И поэтому в своих «теоретических» проповедях (предназначенных, кстати, для массового фото-молодняка) они спешат прописать рецепты, вроде такого:

«В снимке, являющемся строго перспективным изображением, соблюдение правильного расстояния очень важно. Фотографу рекомендуется во избежание перспективного искажения не подходить с аппаратом ближе трехкратной высоты или ширины или диаметра снимаемого предмета» (Художник Н. Трошин, «Пространство и фотография», «Советское фото», № 5 1928 г., стр. 205).

¹ Или дилетант вроде писателя Л. Леонова, для которого фотография наравне с резьбой по дереву — только «лучший отдых» после изнуряющего «творческого» труда художника слова... (см. «Писатели о себе», «30 дней», 1927 г.).

Правда художник Трошин тут же делает легкий реверанс:

«Конечно, могут быть случаи, когда в силу художественных соображений нужно допустить легкое искажение».

Но, разумеется, не «сила художественных соображений» решает дело. В действительности, мнимое «искажение» объективом изображения (преувеличенная перспектива) является его единственным и самым драгоценным качеством, которое должно быть всемерно поставлено на службу изобретательской фотографии. Способность объектива сокращать перспективу (подчеркивать направление или положение объема) особенно выгодна для передачи изображения с движущихся форм. Это было известно еще живописцам. В стремлении увеличить зрительное воздействие художники натуралистической живописи (искусство Востока, русская иконопись и др.) нарушали так называемую нормальную перспективу (воздушную и линейную).

История возникновения выдающихся произведений искусства—зачастую история нарушения перспективы, трафарета композиционных схем, симметрия и пр., т. е. история нарушений автоматизма зрительного восприятия.

В современной европейской живописи нарушение перспективы используется уже в качестве сознательного приема (подражание детскому рисунку или примитивам ранней эпохи Возрождения). Если обратиться к живописному плакату, то в нем, как во всяком плакате вообще, усиление зрительных впечатлений основано на обновлении линейно-цветовых ассоциаций. По такому же принципу обновления линейно-объемных ассоциаций строится все завоевывающий права гражданства фото-плакат. В фото-монтаже это достигается смещением плоскостей, направленных преодолеть иллюзию двухмерности; наконец в снимке фотографа—ракурсным построением, применением «новых точек зрения»—этого своеобразного приема изобразительного остранения (родченковские «снизу» и «сверху»).

Однако для фотографа все это только один случай использования объектива, случай, который к тому же никогда не должен быть обращенным в догму. Приводится же он только для противопоставления взгляду боговдохновенных фото-художников, стремящихся все изобразительное воздействие снимка ограничить одними живописно-композиционными решениями, по раз навсегда установленным канонам, станковизма. Так, например, тот же самый «художник Н. Трошин» (такова подпись) в своей вступительной статье изрекает:

«Уже чувствуется потребность в создании нового типа снимка—фото-картины... Но прежде чем создавать свои фото-картины, фотограф должен познакомиться с тем, что сделано людьми в области картины... В произведениях великих мастеров живописи фотограф увидит самое главное—гармоничное расположение пластических форм, увидит композицию». (Статья «Живопись и фотография», «Советское фото» № 1, стр. 12.)

или:

«Различают несколько видов композиции. Но для фотографа интересны главным образом два вида: композиция линейная и композиция тональная и т. д. (Он же, стр. 339.)

Ограничиться «гармоничным расположением пластических форм» и композиций, принятых только в живописи, вместо того, чтобы использовать все существующие достижения светописной и композиционной техники, дать фото-картину, вместо того, чтобы дать снимок, отвечающий требованиям документа, иллюстрирующего или регистрирующего факт,—вот чему учат руководящие статьи «Советского фото», объединенные громким заголовком «Пути фотокультуры».

Мало того, новоиспеченные фото-ахрровцы удосуживаются провести ту мысль, что фотография служит только для того, чтобы передавать новый вариант зрительно-вкусовых ощущений «художника», доставлять зрителю «удовольствие», создавать у него «приятное впечатление» об объекте. Этому заключению, может быть, никто бы и не поверил, если бы нельзя было бы сослаться на другого мудреца, в своих рассуждениях договаривающегося, что:

«Конечный результат всех фотографических процессов сводится к тому, чтобы вызвать в зрителе более или менее приятное впечатление», и повторяет: «...неутомительное для человеческого глаза и приятное впечатление». («Советское фото», стр. 161.)

Это из статьи Н. Петрова «Рациональное применение объектива». Нечего сказать—рациональное применение объектива! А что статья не является индивидуальным взглядом автора, приводим официальную справку. В отделе «Переписка с читателями» («Советское фото» № 2) на вопрос читателя А. Вершинина (Чита):

«Чем руководится редакция, помещая на страницах «Советского фото» те или иные иллюстрации?»,

редакция отвечает:

«В нашем журнале помещаются, главным образом, такие фотографии, по которым советский фото-любитель может чему-либо поучиться, или же такие, которые могут доставить советскому зрителю художественное удовольствие».

Далее:

Фотограф, приближаясь к методам научного исследования, выходит за пределы обычной съемки: фиксирует детали, незамечаемые в быту или недоступные невооруженному глазу. Фотограф же «художник», приравливаясь к требованиям несовершенного человеческого зрения, детализированной съемки избегает абсолютно. Такая фальсификация живописи лишает возможности «объективом арестовывать факт», досконально в подробностях ранее ускользавший от нашего внимания. Это особенно легко проследить на портретуре, как области обособленной и до сего времени находящейся в

монополии «художественников». Известно, что так называемая исследующая фотография не боится некоррегированной оптики (резко работающей), которая уподобливает портретное изображение (судебные и медицинские снимки). Только в художественной портретной фотографии властвует притушённый свет и смазанные обобщенные лица. (Так именно сняты писатели, выставленные в фотографии Леонилова на Тверской.)

Эстетика станкового изобразительства тут продиктовала свои «трошинские» нормы: человеческое тело—суть устойчивый пластический материал. А посему лицо—пластическая маска, которая де-стандартизуется в рамках легких отклонений по своему первообразу—Аполлону и Венере. Отсюда со времени существования в искусстве таких показательных производителей и бытует эстетическая традиция—лесть оригиналу. Она выражается различно: то в придании лицеприятной «красивости» (ретушь), то в импрессионистской недоговоренности (наппельбаумщина), то в слабой модуляции светотени («мягко-рисующая оптика») — фото-Карьеры, фото-Уистлеры).

На этом основании портретную характеристику не принято определять субъективными качествами фактуры кожи снимающегося. Оттого и особенности лица оспенного или веснучатого при «художественной» съемке рискуют навсегда остаться незапечатленными.

Членами-ревнителями «О-ва развития эстетического вкуса у пролетариата» на этот случай сочинены даже специальные правила:

«При съемке веснучатых, красных лиц необходимы ортохроматические пластинки и светофильтр, так как на обыкновенных пластинках веснушки получаются в виде очень заметных черных точек». (А. Донде, «Фотографические беседы», «Советское фото», 1927 г., стр. 114—119).

Тоже и по отношению «к лицам с голубыми и синими глазами».

Немудрено поэтому, что А. Родченко, снимавший Н. Асеева и не посчитавшийся с цветом его глаз, не мало огорчил рецензента упоминаемого фото-журнала.

А для того чтобы в будущем «воля фотографа не могла столкнуться с волей модели», каждому снимающему настойчиво рекомендуют:

— «Прежде всего попытаться занять модель разговором, соответственно степени ее развития, установить на ее лице естественное, ненапрянутое выражение» (там же, стр. 114—119).

Словом, как говорят провинциальные фотографы: «Сделайте интеллигентное выражение лица». Только ни в коем случае не подвигать аппарат близко, так как:

«При большом приближении к модели нос может оказаться преувеличенным... Чтобы придать естественность в позе руки, полезно дать ей опору (придерживая, например, шейную цепочку, заложив руку за жилет и т. п.). Не следует соединять обе руки, иначе все десять пальцев производят неприятное впечатление...» (там же, стр. 114—119).

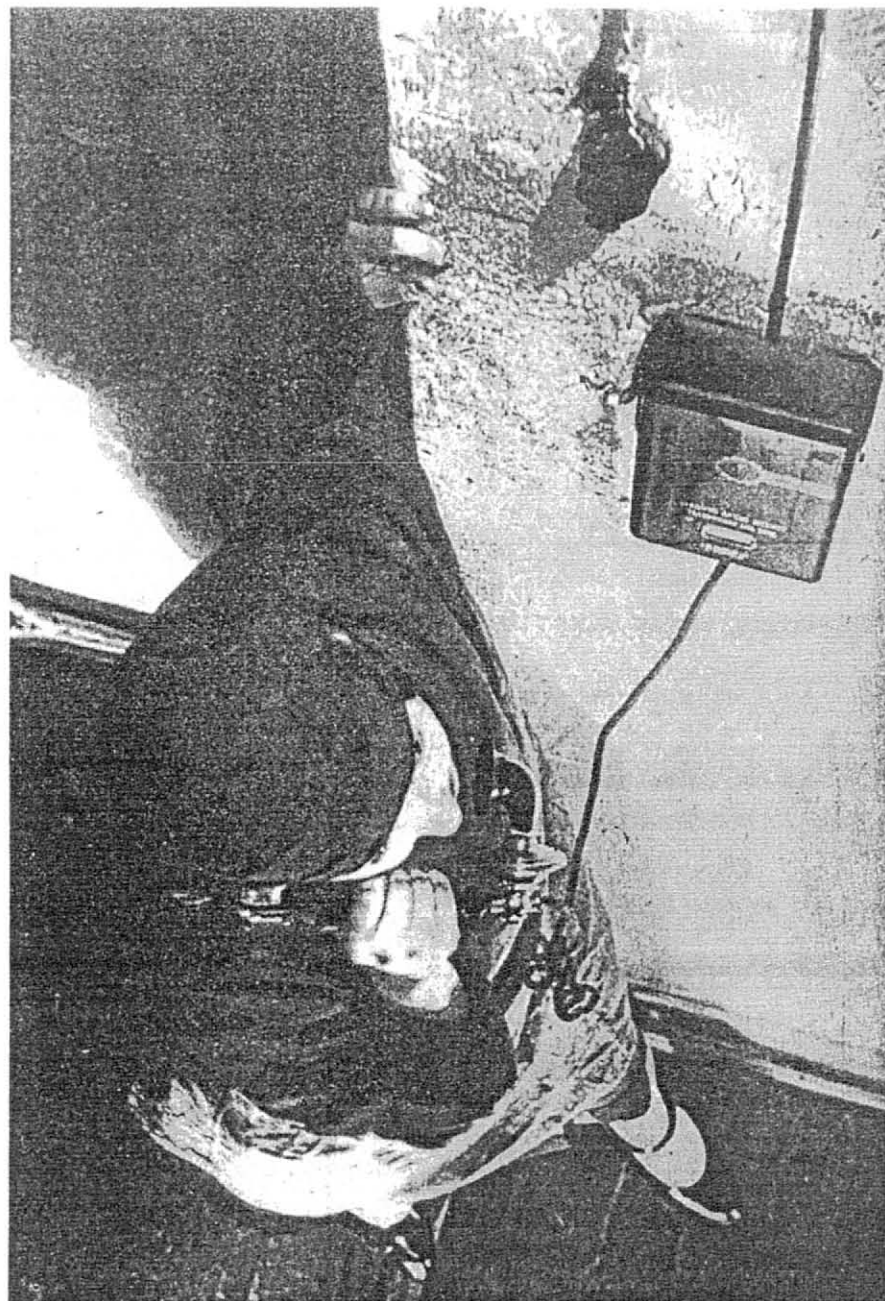
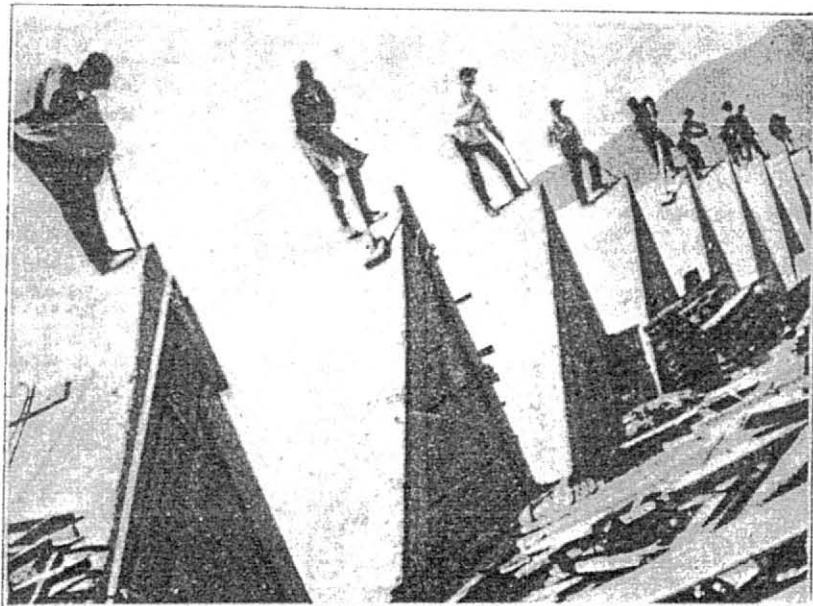
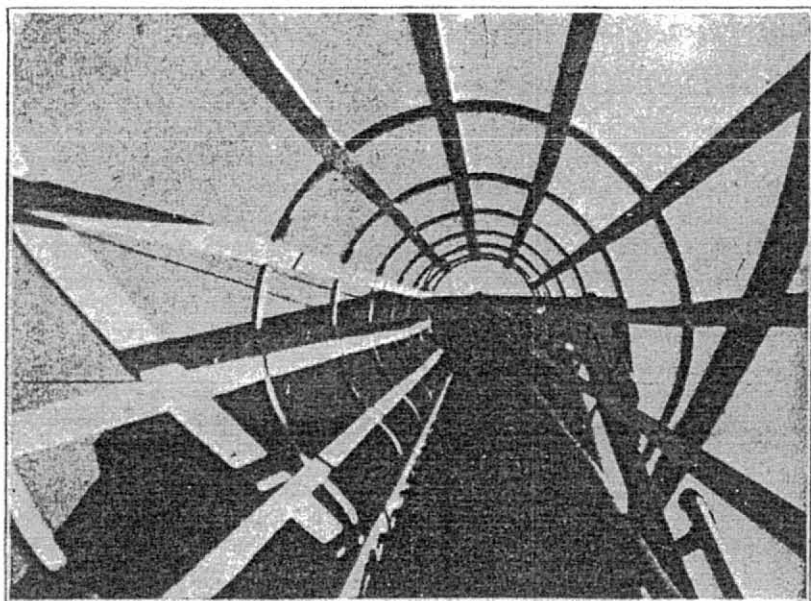


ФОТО А. М. РОДЧЕНКО



КАДРЫ ИЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ФИЛЬМА „ИХ ЦАРСТВО“—
РАБОТА М. КАЛАТОЗОВА И Н. ГОГОБЕРИДЗЕ (ГОСКИН-
ПРОМ ГРУЗИИ)



Сниматься по выбору на любом месте тоже нельзя.

«Следует обратить внимание на фон. Лучше всего серый, нейтральный... Неприятно, если фон сам по себе имеет рисунок... Хорошим фоном является листва деревьев... и т. д. и т. п.» (там же, стр. 114—119).

Все эти пошлости, в изобилии рассыпанные по журналу, к сожалению преподносятся как фундаментальный учебный материал,— в «Фотографических беседах». Трудно представить, в какие формы должно было бы вылиться наше массовое фотодвижение, если бы все сделались последовательными учениками подобных фото-педагогов из «Советское фото».

Но...

существует еще... зритель, который рассматривает портретную фотографию, как метод изобразительного репортажа. Роль такой фотографии он понимает хорошо:

«Работы Наппельбаума необычайно льстивы — в них нет характера (портрет П. С. Когана и Е. Никитиной). Художник-фотограф берет лучшее в человеческом лице, а не характерное—отсюда лезть». (Из отзывов зрителей на выставке «10 лет советской фотографии» см. «Новый лэф», № 7 за 1928 г.).

Как же в таком случае снять того же П. С. Когана?

Понашему, чтобы «не льстить», его нужно снять так, как зоологи снимают диких животных—телеобъективом—на большом расстоянии.

Это будет самый идеальный при современном состоянии фототехники портретный документ, зарегистрированный всеми доступными средствами фотографической бухгалтерии.

Как и П. С. Коган, так и говорящий с трибуны популярный, хотя и с физически отталкивающей внешностью оратор, в представлении работающего фотографа—только объемная форма, подлежащая документальной фиксации. Это значит, что фотографист исходит не из соображений эстетического порядка, не из желания сгладить физические недостатки объекта или снять его «красивым», но только из требования зрителя дать ему подлинный документ о подлинном человеке, из потребности зрителя разобраться в характеристических подробностях внешних черт знакомого лица.

Все это говорит за то, что производственный метод фотографа в своей утилитарности должен быть очень гибким.

У лэф-фотографа, например, он сейчас связывается с установкой на дискредитацию всякой «художественности». Практически это может осуществляться так:

1) Пропаганда и общее предпочтение некоррегированной оптике (анастигматов) перед коррегированным (апланатами и др.). Наводка на резкость, четкость, контрастность.

2) Отказ от анаморфических (искаженных) снимков в целях получения «художественного» впечатления.

3) Отказ от всех гуммиарабиковых масляных и бромомасляных способов печати, имеющих только одну цель: подражать фактуре живописи. (Против резинотипии, имитирующей пастельную живопись, против гуммидрука, бромойлей с «переносом» и др.)

Эстетизм—это фата на фото. Нужно снять фату—паранджу с лица фотографического факта. Нужно бороться с фото-эстетам, протестующими против «известной механичности фотографических процессов» (Н. Петров, «Советское фото»), против снимков, где «многое излишне детализировано, сухо, нет тех мелких погрешностей, которые замечаются в работе рук художника и которые помимо содержания подчеркивают его индивидуальность». (Е. Чеботаев, «Фотограф» № 1—2, 1928 г.)

Эта не вымершая порода эстетических вредителей индивидуалистов еще решается утверждать, что:

«Интересы фотографа сходятся с интересами художника—дать картину (художник Н. Трошин, «Советское фото»). Надо дать зернистое изображение рисунка, приближающееся к художественной передаче.

...Наши картины должны стать на одну ступень с одноцветными копиями их (т. е. живописцев—Л. В.—Л.) картин, и к этому некоторые из мастеров фотографии уже подходят.

В среде фотографов мы имеем своих Грезов, Карьеров, Генсборо и др.» (Чеботаев, «Фотограф» № 1—2, 1928 г.).

«...О размере будущих фото-картин. Нужно полагать, что они не смогут уже быть такими маленькими, какими выставляются (?) сейчас фотографические изображения... может быть, головы в портрете придется делать даже больше натуральной величины, смотря по тому, где они будут висеть»... (статья «О фото-картине», стр. 396, № 9, 1928 г.).

Касаясь подобных откровений доморощенных фото-Рембрантов (амнистированных и неамнистированных), которые пытаются навязать какой-то свой «фотографический станковизм», мы исходим из диагноза, правильно поставленного тов. Арватовым, касательно нынешнего состояния станковизма вообще, т. е. его временной стабилизации:

«Станковизм будет отсрочен на время, если он вообще может быть отсрочен: история не знает ни одного случая, когда бы формы художественного производства противоречили бы формам художественного потребления». (Б. Арватов «Современный художественный рынок и картина», «Новый лев», № 2, 1928 г.)

Станковая картина умирает. Доказано, что картина, как объект внеутилитарного любования, постепенно теряет потребителя. Кроме того, будучи рассчитанной на продолжительное существование и неповторимость в оригинале, она не может служить целям массовой агитации. Тем более нелепо существование станковой фотокартины, так как фотография по самой своей сущности аналитична и фиксирует только отдельные моменты. В силу этого наибольшая полнота зрительных представлений достигается только при наибольшем количестве сделанных снимков на данную тему. (Кроме того, фотографический оригинал по свойству позитивных процессов может существовать размноженным, что уже уничтожает смысл единичного, чисто-станкового отношения к вещи.)

Однако, по эстетической инерции, как и станковая картина живописца, фото-картина в том значении, в каком ее хотят представить, является незыблемой принадлежностью индивидуального част-

ноквартирного быта подобно живописному портрету. Тот же фото-портрет свободно квартирует, если предполагается только лезть оригиналу. И также здесь фото-картина призывается «заменить реальность», «вместить ее в себя, «быть реальным бытом в изобразительно-эфемерном существовании» (выражение Арватова). Разница сохраняется только качественная. Модернизированный вкус буржуазии, разрешившей себе использовать технические достижения фото-оптики и химии, допустив до гостиных фото-Рембрантов, определял их в виде некоего высокосортного суррогата живописи.

Поэтому и само отношение к новоявленному продукту «зрительно-эстетического воздействия» берется напрокат от живописного станковизма вплоть до сохранения за фотографией функций исключительно украшательских (и пейзаж и портрет под какою-нибудь из мастеров и та же багетовая рама).

«Художественность», стилизация объемных форм, эстетический иллюзионизм с обязательным для него свойством рамочного уединения, изоляция вещи (снимка),— все это моменты, твердо определившиеся в фотографии. Признаки, благоприятствующие такому станковому отношению к фотографии, выражаются прежде всего в некотором упрочении пессимистических настроений—в «еременщине» (мирискусстническое воспевание усадьбы жизни), в тематическом безразличии, в дешевой символике и пр. Это, например, наглядно показала последняя выставка «10 лет советской фотографии» в своем «художественном отделе», противопоставленном «репортажному».

Самый факт такого противопоставления не способствует уничтожению этих признаков. Только со свертыванием зоны действия художественной фотографии можно ждать уменьшения рецидивов чистого самоценного эстетизма.

Всякое же искусственное скрещивание «художественной фотографии» с «репортажной» (особенно модное сейчас) дает в результате так называемый «художественный репортаж».

Это нечто вроде телянка с медвежьей головой. Благодаря этому именно в «Журналисте» (№ 7—8, 1928 г.)—органе литературных работников печати—печатается приложением на вкладном листе фото... «Березовая роща» (надо заметить, работа квалифицированного фото-репортера).

Дать журналистам вместо снимка, отличающегося полиграфически или информационными достоинствами, «красивую» «Березовую рощу» чуть ли не по Куинджи—вот к чему можно прийти, если всерьез принять уверения «Советского фото», что нужно «уделить больше внимания окрашиванию своих работ... руководствоваться инстинктом художественного вкуса» и изучать «простые принципы эстетики, которые... должны быть известными каждому любителю светописы». (Статья В. Вейнберга «Теплые и холодные тона», № 5, стр. 216).

«Советское фото» и «Фотограф»—рассадники эстетизма.

Нужно бороться за уничтожение очагов заразы.
В фотографии допустима только оптическая aberrация (так называемая aberrация линз), но никак не производственная.
Фотографы, срывайте фату!

ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ

А. РОДЧЕНКО

Давая место заметке А. Родченко, редакция оговаривает свое решительное несогласие с основной мыслью автора, подменяющего борьбой за „новую эстетику“ те утилитарно-производственные функции, которые в новой фотографии, в первую очередь, интересуют Леф. Подробный ответ на „Предостережение“ редакция даст в № 12 „Нового лефа“.

Считая самым главным в фотографии то, «что» снимают, а не то, «как» снимают, некоторые товарищи из Лефа предостерегают от станковизации, от экспериментальности, от формализма в фотографии и впадают тем самым в эстетику аскетизма и обывательщину.

Нужно указать товарищам, что фетишизация факта не только не нужна, но и вредна для фотографии.

Мы боремся со станковой живописью не потому, что она эстетна, а потому, что она несовременна, слаба технически отображать, громоздка, уникальна и не может обслуживать массы.

Мы боремся собственно даже не с живописью (она и так умирает), а с фотографией «под живопись», «от живописи», «под офорт», «под гравюру», «под рисунок», «под сепию», «под акварель».

Бороться за то, «что» изображать, совершенно нечего, на это нужно просто указывать. И это сейчас всеми делается.

Плохо и просто снятый факт не является культурным делом и культурной ценностью в фотографии.

Никакой революции нет в том, что вместо портрета генерала стали снимать рабочих вождей в том же фотографическом подходе, как и при старом режиме или под влиянием художественного Запада.

Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт благодаря качеству («как снято») действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывать всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества.

Леф как авангард коммунистической культуры обязан показывать как и что нужно снимать.

Что снимать, знает каждый фото-кружок, а как снимать, знают немногие.

Снятый рабочий под Христа или лорда и снятая работница под богородица говорит о том, что лучше и что важнее.

Проще говоря, мы должны найти, ищем и найдем новую (не бойтесь) эстетику, подъем и пафос для выражения фотографией наших новых социалистических фактов.

Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не просто факт, а факт гордости и радости индустриализации страны Советов, и это надо найти, «как снять».

Мы обязаны экспериментировать.

Снимать просто факты так же как и просто их описывать дело не новое, но в том и беда, что просто снятый факт может покрыть живопись, а просто описанный факт кроет роман. Вы же, поклонники факта, тоже не так просто их пишете.

А то, товарищи, вы скоро потеряете, где правая или левая сторона.

Не тот лефовец, кто снимает факты, а тот, кто может фотографией бороться против «под искусство» образцами высокого качества, а для этого нужен эксперимент вплоть до станковизации фотографического ремесла.

Что такое станковая фотография? Вообще таких терминов нет, но можем подразумевать, это — экспериментальная фотография.

Не учите теоретически, не советуясь с практиками и не будьте друзьями хуже врагов.

Огромная опасность — абстрактные теории для практиков — выдуманные ради эстетики аскетизма.

ШАПОЧНЫЙ РАЗБОР ЛЕСОВ

В. СИЛЛОВ

Литературная судьба Хлебникова не менее легендарна и фантастична, чем его человеческая биография.

Он пришел в литературу уже сложившимся поэтом — пришел как деканонизатор и разрушитель.

Встреченный обывательским благожелательством Чуковского и руганью и плечепожиманием критики и литературной науки он быстро понял значение слова — „мы“.

„Стоять на глыбе слова „мы“ среди моря свиста и негодования“.
(Бурлюк, Крученых, Маяковский, Хлебников — „Грамоты и декларации русских футуристов“, 1914.)

Неумолимые в своей загорелой жестокости,
Встав на глыбу захватного права,
Подымая прапор времени,
Мы обжигатели сырых глин человечества.

(Правительство земного шара. 1917.)

23 037
2

Первыми литературными выступлениями он органически связал себя с историей русского футуризма.

Хлебников, Гуро, Д. Бурлюк, Маяковский, В. Каменский, Крученых — неразрывная цепь имен старшего поколения футуристов.

Воинствующий новатор, непримиримейший среди непримиримых, не желая того, он заставлял признавать себя людей, для которых вся его работа была объективно сплошным оскорблением, опроте-стовыванием привычных вкусовых ощущений и догматов.

Он шел по зеленой улице литературной критики, завоевывая признания.

Характерно, что большинству признаний сопутствовало разъяснение, что данные строки Хлебникова, данная вещь или сам Хлебников в целом отношения к футуризму не имеют.

Изолированный от футуризма, Хлебников был приемлем для литературных мещан всех рангов.

Так было до революции, когда Хлебников во многом определял собою футуризм.

Октябрь деформировал футуризм, выведя его прежде всего за рамки только литературного течения и за пределы искусства вообще. Обобщенные гуманитарные построения футуризма сменились четкой социально-онокретизированной целеустремленностью (комфуты, „Искусство коммуны“, дальневосточное „Творчество“, Маф, Леф).

Оставаясь „одним из наших (Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, Маяковского. — В. С.) поэтических учителей и великолепнейшим и чистейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе“ (В. Маяковский, „Велимир Хлебников“ „Красная новь“, 1922 г., IV), Хлебников абстрактностью своего творчества не мог характеризовать собою развивающийся футуризм.

С другой стороны, годы гражданской войны, вынудившие самообли-зацию левой литературы на агитплакатную работу, не способствовали возможностям собрания и печатания произведений Хлебникова, хотя и за эти годы вещи Хлебникова были помещены более чем в пятьдесят современных изданиях и более чем в десяти отдельных книгах. (См. В. Силлов, „Библиография Велимира Хлебникова 1908—1925“. Москва 1926.) Немалая доля этих изданий осуществлена по инициативе, при посредстве и участии его подлинных друзей и единомышленников футуристов.

Конечно, все эти моменты способствовали усилению активности людей, стремящихся во что бы то ни стало отделить Хлебникова от футуризма. Обремененные в большей мере кликушеским энтузиазмом, чем элементарной литературной грамотностью, выступили пропагандисты Хлебникова и защитники его наследства.

...Не стая воронон слеталась...

Результаты не замедлили сказаться. Появились воспоминания и характеристики, обладавшие всеми возможностями надолго скомпрометировать Хлебникова.

„Как Сакия-Муни, отказавшись от земных почестей для достижения духа — шел он по земле“.

„Если бы он был королем... он мог бы... сняв с себя драгоценную корону, надеть ее на голову ребенка“.

„Он мог бросить свою королевскую мантию жнущей рожь красавице и навсегда пройти мимо“.

„Его судьей была красота“.

(Воспоминания Веры Хлебниковой.)

Это провинциальное дамское рукоделие, мусолящее имя Хлебникова, приняло на свою канву ряд клеветнических намеков по адресу Бурлюка, Крученых, Маяковского, намеков, выходящих за пределы литературных споров, но в литературной своей части отмежевывающее Хлебникова от футуризма:

Наконец в брошюре непманских недорослей „Собачий ящик“ было опубликовано письмо Митурича к Маяковскому. В нем Маяковский обвинялся в присвоении рукописи Хлебникова или в передаче их Роману Якобсону, „который, — пишет Митурич — следуя стилистике гимназических романов, — сбежал с ними в Прагу“.

Насколько существенно это обвинение, показывает небольшая справка о судьбе рукописей, перечисленных в письме Маяковскому. Рукописи были переданы Романом Якобсоном в Московский Лингвистический кружок, где они хранились в несгораемом шкафу до 1924 г. В 1924 году они были переданы Г. О. Винокуру и мне.

О каких рукописях говорит Митурич?

1. „Ряд стихотворений и две поэмы к наступлению войны“. Одна поэма „К наступлению войны“, надо думать, „Война в мышеловке“, была подготовлена мною к печати и опубликована с моим предисловием в пятом выпуске серии брошюр „Неизданный Хлебников“. Рукопись хранится у меня. Другая поэма о войне, возможно „Война — смерть“, была напечатана в Союзе молодежи еще в 1913 году. Что же касается „ряда стихотворений“, то несколько стихотворений были переданы мною А. Крученых и напечатаны в той же серии и в „Новом лефе“. Неразобранные стихи и рукописи Хлебникова хранятся у меня. Недавно с ними ознакомился по приезде в Москву ленинградский редактор Хлебникова, Н. Л. Степанов.

2. „Памятник Пушкина“ — неизвестная мне вещь.

3. Повесть „Есир“ подготовлена к печати Г. О. Винокуром и напечатана в 1924 году в „Русском современном“. Рукопись хранится у Т. О. Винокура.

4. „Семя крылатых“ — отрывки рукописи у меня.

5. „Тринадцать в воздухе“ — тоже.

6. „Распятие“ — кажется так называется одно из многих стихотворений, рукопись которого находится у меня.

7. „Ладомир“ — четырежды отпечатанная поэма (литографированное издание в Харькове в 1920 году, в 1923 году во втором номере Лефа, в 1928 году в четвертом выпуске неизданного Хлебникова и наконец в 1 томе собрания произведений).

8. Разин — напечатана в I томе по рукописи, находящейся в распоряжении Ю. Тынянова и Н. Степанова.

9. „Царапина по небу“ — та же судьба, что и „Распятая“.

10. „Перун и Изаанаги“ — неполная рукопись хранится у меня.

11. „Каменная баба“ — тоже.

12. Статьи по филологии — у Г. О. Винокура.

Вот и весь реестр Митурича. Беспочвенность его обвинений очевидна так же, как очевидна ставшее уже традицией намерение этим письмом вырвать Хлебникова из контекста футуризма.

В вышедшем на днях первом томе собрания („Собрание произведений Велемира Хлебникова“ под общей редакцией Ю. Тынянова и Н. Степанова, том первый. Поэмы. Редакция текста Н. Степанова. Издательство писателей в Ленинграде. 325 страниц. Цена 3 р. 15 коп. Перепл. 45 коп. Тираж 2 500 экземпляров. Ленинград, 1928). М. Степанов в статье „Творчество Велемира Хлебникова“ говорит: „Хлебников до сих пор был заслонен лесами футуризма“ (34). Разборкой лесов футуризма вокруг Хлебникова заняты оба редактора на протяжении 5 печатных листов редакционных статей. Занятие не новое, как мы знаем из краткого обзора отношений к Хлебникову, но отличающееся от прежних попыток большими иллюзиями наукоподобности. По существу все леса уже должны быть разобраны, и Тынянов — Степанов пришли, можно сказать, к шапочному разбору этих самых лесов. Но академики не свойственно торопиться. Не важно, чья была завязка, — важно по возможности полнее и научнее канонизировать Хлебникова, изолировать его от футуризма и Лефа, а между прочим заодно и от литературного времени и литературной среды.

Н. Л. Степанов при всей внешней убедительности своих построений на протяжении двух страниц тщетно примеривает Хлебникова то к символизму —

„По своему пониманию „дела поэта“ Хлебников был несомненно близок поэтам эпохи символизма и в этом отношении далек от многих теоретических принципов футуризма“ (39), то к футуризму —

„Хлебникова объединяла с футуристами общность в отношении к искусству как к словесному мастерству, „ремеслу“ (40).

Казалось бы, что „понимание дела поэта“ и „отношение к искусству“ — понятия близкие, но в первом случае Хлебников оказывается символистом, во втором футуристом. Отношение к искусству как к мастерству в противовес религиозно-философскому „теургическому“ пониманию значения и роли поэта у символистов страхует Хлебникова от насильственных причислений к символическому лику.

Поэтические эпохи и школы не имеют водораздела: здесь кончаются рубежи символизма, здесь начинается футуристическая территория. Бесплодное в методологическом отношении занятие: отыскивать у поэта черты чуждой ему в основном соседней поэтической тенденции.

Эти черты могут существовать, но не они существенны.

Вопросы литературных взаимовлияний и зависимостей мало разработаны, тем осторожнее стоит относиться к ним.

Первая книжка Пастернака „Близнец в тучах“ носит на себе следы неполностью преодоленных влияний символизма. Последние стихи Брюсова окрашены лексикой и синтаксическим строем Пастернака. Можно ли на основании этого говорить о символизме Пастернака и футуризме Брюсова?

Андрей Шемшурин мог (Футуризм в стихах Брюсова, М. 1913). Но ведь и книга его осталась на полке литературных курьезов.

Нужно говорить о специфике литературных фактов, а не о контрастирующих им деталях.

„Футуризм и Хлебников — понятие, не покрывающее друг друга (36), — пишет Н. Л. Степанов.

Получается несерьезный разговор.

Пусть Николай Леонидович укажет, когда направление или школа и писатель „покрывали друг друга“.

Ю. Тынянов в начале своей статьи достаточно убедительно говорит об условности школ и направлений. К этому надо прибавить значение тактических моментов, формирующих литературное направление, расшифровку самого понятия „литературной школы“ спецификой, которой мы никогда не считали сумму литературных приемов.

И наконец совершенно неубедительно заявление Степанова: шумиха и внешний эффект слома, произведенного футуристами в 1909—1913 годах, самая обстановка литературного скандала отпугнули читателя от Хлебникова, исказили его поэтический облик в призме раннего футуризма (стр. 34).

Расценивать период становления футуризма как шумиху и внешний эффект могут Полонский и Ольшелев, но не историк литературы.

Полемическая тенденция, которой проникнуты обе статьи редакторов (и в особенности статья Н. Л. Степанова), снижает значение первой большой работы по объединению произведений Хлебникова.

Значение выпуска этого тома заключается в том, что впервые печатается Хлебников не в сырых и разрозненных заготовках, а в виде цельных, законченных вещей.

Правильно отмечает Н. Л. Степанов:

„...Рукописи свидетельствуют о тщательной и неоднократной шлифовке Хлебниковым своих произведений, а отнюдь не о безразличном или небрежном к ним отношении“ (35).

У меня имеется написанный Хлебниковым план подбора к изданию его стихотворений, где очень тщательно размечены все страницы, выборки из напечатанных уже вещей (листок частично приведен в VI выпуске „Неизданного Хлебникова“).

Версия об исключительной фрагментарности творчества Хлебникова, о небрежном отношении Хлебникова к своим работам, опровергаются материалом тома.

Редакторы собрания поступили вполне правильно, издав в первую очередь именно законченные крупные вещи.

Первый том содержит 21 поэму. Из них впервые печатаются 9: „Царская невеста“ (1907—1908 г.), „Поэт“ (1919 г.), „Три сестры“ (1920 г.), „Лесная тоска“ (1920 г.), „Разни“ (1920 г.), „Труба Гульмуллы“ (1921 г.), „Ночной обыск“ (1921 г.), „Переворот во Владивостоке“ (1921 г.), „Синие оковы“ (1922 г.).

В примечаниях ошибочно указывается, что „Ночь перед Советами“ печатается впервые. Большая часть поэмы помещена в журнале „Новая деревня“ № 15—16 за 1925 г.

Шестнадцать поэм печатаются по рукописям, что придает точный характер всему изданию.

„Уструг Разни“, „Ладомир“ и „Ночь перед Советами“ значительно исправлены и дополнены по рукописям. „Мария Вечора“, „Шамшан и Венера“, „Гибель Атлантиды“ и „Хаджи Тархан“ проверены по рукописям.

И только пять поэм („Журавль“, „И и Э“, „Вилла и леший“, „Сельская дружба“ и „Ночь в окопе“) печатаются без рукописи, по ранее напечатанному тексту.

Издание помимо статей Ю. Тынянова и Н. Степанова снабжено краткой, но обстоятельной биографической сводкой и примечаниями.

Укажем замеченные при первоначальном просмотре издания неточности.

В 1918—19 гг. Хлебников живет не в Харькове и Ростове, как сообщают „Биографические сведения“, а в Красной Поляне, иногда наезжая из Харькова.

Художница Мария Михайловна Снякова во Владивостоке не была, поэтому поэма „Синие оковы“ и „Переворот во Владивостоке“ не могли быть написаны на основании ее рассказов. О Владивостоке Хлебникову могли рассказывать Н. Асеев с женой Оксаной Сняковой (Асеев был во Владивостоке не в 1921 г., а в 1918—1919—1920 гг. В начале 1921 г. Асеев и О. Снякова уехали из Владивостока).

Первый том включает далеко не все известные поэмы Хлебникова. Заметно отсутствие таких вещей, как „Война в мышеловке“, „Война—смерть“, „Правительство земного шара“, и „Змеи поезда“, „Внучка Малаша“.

Конечно, первый том не мог претендовать на полность собрания даже поэмы, как справедливо отмечает предисловие. Издание не загружено излишними комментариями, обычными спутниками „академического“ издания. Для настоящего времени такая точность в издании Хлебникова была бы излишней. Но воспроизведение текста везде сделано возможно более точное.

Вызвавшее у Л. Н. Степанова сомнение в разделении строк в поэме „Вилла и леший“ (воспроизведенной по ранее напечатанному тексту в сб. „РЯВ“) по проверке с авторской черновой рукописи, отрывки которой имеются у меня, оказалось вполне правильным.

Приведу ненапечатанные отрывки и вариации поэмы по рукописи:

„Лежит, как сноп травы, простерт —
Мертвец так падает на землю.
Его могучее заплечье,
Его роскошная брада
Все указывает: человека
Природа спящему чужда.
Усы пучком сухой травы
Закрыли клюв кривей совы.
На теле морщинок резьба:
То жизни с временем борьба.
Он телом стар, но духом пылок,
И сед и желт
Его затылок.
Давно, давно ли стал он стар?
Какая скорбь, каков удар.
Лег посох возле его ног.
Она дика; кругом плющи...

.....
Кругом теснилась мелюзга,
Блестя мерцанием двух крыл.
А ветер вечером закрыл
Долину, зори и луга.
Сверчки свистели и трещали
И прелесть жизни обещали.

.....
Куда ушел, в его конец
Бросала дева-сорванец
Хвою, зеленой липы ветки,
Сердито горькие заметки,
Немного желчные надсмешки,
Сухие листья, сыроежки,
Бело-малиновые крышки
Семьи изящной мухомора,
Клок меха белого зайчишки
Летят как способ разговора.
До прочь сорванных шляпенек
Семейства нежного опенки.
А с ними вместе сосен шишки,
Залог верные победы,
Глухонемой разгар беседы.
О неуважении к летам.
Она за ним шла по пятам.
Неутомима, как Суворов,
Горя огнем воздушных взоров.
Его настойчиво преследуя,
Землей и ветками беседуя“.

Эти отрывки значительно отличаются от напечатанной в сборнике „РЯВ“, но построение строк совершенно соответствует редакции Н. Степанова.

Также были размещены строки в отрывках поэмы, напечатанной в сборнике „Мирсконца“ (1912 г.) и во 2-м издании сборника „Старинная любовь“.

Датировать ее правильнее 1912, а не 1913 годом.

Таковы итоги первоначального просмотра первого тома „Собрания“.

Полемическая заостренность редакционной подачи материала, помимо воли редакции вызовет споры и обсуждение роли поэтической работы Хлебникова в общем контексте истории футуризма.

В конце своей статьи Ю. Тынянов пишет:

„Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его также неповторима, как поэзия любого поэта“.

Это верно. Но история посмертной канонизации поэта, насильственное отмежевание его от эпохи литературной среды — эта история традиционна.

Только раньше это не называлось „разборкой лесов“.

ПОД ЗНАКОМ РАЗДЕЛИТЕЛЬНОГО

в. шкловский

Канонизаторы

Наконец издан Велимир Хлебников. Вышел первый том его поэм. Все издание будет в трех томах. Книга не только хорошо издана Ленинградским издательством писателей, но даже неплохо идет. Прошло десять лет, и Хлебников получил свою аудиторию.

Примечание к книге сделано академично Степановым и Тыняновым.

Очевидно, дело идет о создании нового классика.

Тынянов в своих теоретических статьях по старой литературе и даже в своих романах умел рассредотачивать писателя, снимать с него лак.

Тынянову удавалось показать связь Тютчева с архаистами, Пушкина с Кюхельбекером, Грибоедова с Катениным и лично понимать, как жанровое и групповое.

Между тем, в статьях о Хлебникове Тынянов начинает «снимать леса» и заниматься обратной работой, работой создания классика, выделения писателя из группы, из жанра.

Говоря о Хлебникове, можно и не говорить о символизме, футуризме, и необязательно говорить о зауми. Потому что до сих

пор, поступая так, говорили не о Хлебникове, но об „и Хлебникове“: „Футуризм и Хлебников“. „Хлебников и заумь“. Редко говорят „Хлебников и Маяковский“ (не говорили) и часто говорят „Хлебников и Крученых“.

Это оказывается ложным. Впервые, и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы.

„Не случайно ведь Хлебников называл себя будетлянином (не футуристом), и не случайно удержалось это слово“ (стр. 19).

„Ни в какие школы, ни в какие течения не нужно зачислять этого человека. Поэзия его также неповторима, как поэзия любого поэта“ (стр. 30, статья Ю. Тынянова „О Хлебникове“, Собрание произведений Велимира Хлебникова, т. 1. Из-во писателей в Ленинграде, 1928 г.).

Отделение Хлебникова от футуризма — теоретически реакционная работа, она минус для Хлебникова, так как она работа типовая, именно так всегда делают классиков и именно так стремятся окончить литературную группировку.

Андрей Белый в красноречивой книге «Ветер с Кавказа» хвалит меня. Он утверждает, что все у меня жест, пантомима и символ и что я «сплошность весьма содержательных тем», а вина моя в том, что я наплодил седобородых убийственно скучных формалистов.

«Я же люблю натолкнуться на Шкловского; люди мы — разные, но с ним не скучно и просто: он — остр, непредвзят, умен, добр и терпим, хотя силится выглядеть непримиримым; потом — человек без «приема», без «формы»: он — сплошность весьма содержательных тем; и одно содержание — всегда интересно: то — «метод формальный», им выдуманный, потому что анализ приемов, сведение к приему в нем — жест, пантомима и символ; когда говорит он «прием», я — не верю: «прием» — угаданье: его интуиция; «метод формальный» его нечто вроде известного «психо-анализа»; а преступление его в том, что он, наплодив формалистов, добыл им кафедры: «профессора» от шкловизма — седы, препочтенны, убийственно скучны». (Андрей Белый, «Ветер с Кавказа», изд-во «Федерация» 1928 г., стр. 180.)

Таким образом, Андрей Белый «снимает леса» с Виктора Шкловского и отделяет его от Тынянова и Эйхенбаума так, как Тынянов отделяет Хлебникова от футуристов.

Благополучные хуторяне

Есть еще более печальный случай — в этом году Брик иронизировал над Сергеем Эйзенштейном, который поставил себя вне групп и думал ориентироваться прямо на политическое руко-

водство, художественно додумывая все «собственной гениальной головой».

«Решив, что он сам себе гениальная голова, он решительно отошел от всех своих товарищей по производству, вышел из производственной дисциплины и начал работать, опираясь непосредственно на мировое признание» («Новый леф», № 4 за 1928 г., стр. 29, ст. О. Брига „Октябрь“ Эйзенштейна“).

Сегодня Брик «снимает леса» с Маяковского. Маяковский уже готов, и Леф может вырваться из клетки лесов.

На диспуте в АРКе и кризисе советской кинематографии Рафес укоризненно говорил, что Эйзенштейн считает себя ответственным непосредственно перед ЦК ВКП.

Маяковский более скромно — в своей афише «Левее лефа» в пункте — Семь или 2 миллиона — он противопоставляет группе Леф ВЛКСМ. Это одно и то же, Эйзенштейн только последовательней, и здесь есть только самодеятельность — люди сами себя изолируют. В основе эта замена художественной группировки непосредственным обращением к политическому руководству является всего только крайним индивидуализмом, отсутствием понимания коллективности творчества.

Партия никогда не предлагала себя и никогда не брала на себя роль руководительницы художественного творчества непосредственно. Вся работа партии сводилась к поддержке и руководству группировок. Здесь просто были перенесены на искусство правильно понятые и для искусства обязательные принципы коллективизма. Человек входит в партию не непосредственно, а через свою ячейку, через маленький рабочий коллектив, перед которым он отвечает. Человек, который хотел бы входить в партию через Коминтерн непосредственно, болен индивидуализмом, у него всего-навсего психология швейцарского средневекового крестьянина, который считает свой участок земли леном, данным от императора, это психология картофелины, которая понимает, как объединение только мешок.

Отрицание литературных коллективов, литературной групповой работы, выделение одного себя, под чьим бы протекторатом оно ни происходило, — это повторение старой песни о классике.

Очень жалко, что вещи гениального писателя Хлебникова вышли под этим знаком выделения и очень симптоматично, что превосходно мыслящий Тынянов в своей работе над современностью сделал обратное тому, что он делает в работе над историей.

Очень симптоматично, что трезвый Брик не сумел применить к себе и Маяковскому то, что он так резко, таким высоким голосом сказал про Эйзенштейна.

Если старая группировка отжила свой век — значит рождается новая группировка, потому что люди должны работать и думать вместе.

НОВООТКРЫТЫЙ ПУШКИН

в. ш.

(М. Горький. „Рабселькорам и военкорам“. О том, как я учился писать. Гиз, 1928 г., стр. 55, цена 10 коп.)

Вопрос о массовой литературе сейчас является основным. Изданная Гизом книжка М. Горького представляет собою попытку написать массовое руководство по теории литературы. Это нечто вроде замены личного разговора с Горьким. Эта книжка в то же время должна служить связью между старым и прославленным писателем и новыми кадрами, которые должны нас заменить. Поэтому в ней особенно ясны все испытываемые нами затруднения и основные спорные вопросы сегодняшней культуры. Сам Горький говорит, что в его книжке есть немало спорного и много недоговоренного.

Очень спорным является та библиография, которую дает Горький. Он советует читать очерки гоголевского периода русской литературы Чернышевского, книгу в 400 страниц, давно написанную и мало доступную. Книжку Крайского «Как писать рассказы», книжку мало авторитетную и чрезвычайно претенциозную догматически, переполненную иностранной терминологией, курс В. Брюсова «Основы стихосложения».

Ошибка издательства является то, что все эти книги даны без года издания и без цены, что очень затруднит их выписку, кроме того, Горький советует читать «Очерки монистического мирозерцания» Плеханова. Книжки или статьи под таким названием, к сожалению, не существует.

Вся книжка Горького наполнена такими спорными местами. В ней упоминаются несуществующие книжки, как, например: «Записки ни павы ни вороны, Сиповича Надворского» (стр. 17), вместо «Эпизод из жизни ни павы, ни вороны».

Спорным или недоговоренным является также название Горьким героя турецкой кукольной комедии Карапетом. Его зовут Карагезом и это, в сущности говоря, бесспорно. Но это сравнительно мелочные ошибки.

Основным спорным вопросом является вопрос учобы у классиков. Мы стоим на точке зрения изучения культуры, а не обучения у нее. Дело в том, что нам нужно построить не старую культуру, а новую, и ей научиться нельзя.

Мысль о том, что можно учиться у классиков, основана на мысли неизменности и всегдашней ошутимости старой художественной формы. Мысль эта неверная. Нельзя противопоставить Пушкина Асееву, потому что Асеев ошутимый писатель, а Пушкин совершенно не ошутимый. И человек, восхищающийся сейчас Пушкиным, более всего похож на сторожа в деревне Обломовых. Этот сторож в пятницу доедал господский пирог. Впрочем, приведу точную цитату.

«...Пекли исполинский пирог, который сами господа ели еще на

другой день; на третий и четвертый день остатки поступали в девицию; пирог доживал до пятницы, так что один совсем черствый конец, без всякой начинки, доставался, ввиде особой милости, Антипу, который, перекрестясь, с треском неустрашимо разрушал эту любопытную окаменелость, наслаждаясь более сознанием, что это господский пирог, нежели самым пирогом, как археолог, с наслаждением пьющий дрянное вино из черепка какой-нибудь тысячеклетней посуды.

Сам Горький убежден в том, что он воспринимает классиков. Из Пушкина у Горького приведены две цитаты, на стр. 40 и на стр. 41.

Приведем их.

1. Мои неудачи всегда заставляют меня вспоминать горестные слова Пушкина:

«Нет на свете мук сильнее муки слова».

2. «Холоден и жалок нищий наш язык, — сказал Пушкин в минуту отчаяния, должен быть, знакомого всем великим поэтам, потому что редкий из них не жаловался на «нищету» языка».

К сожалению, обе эти цитаты взяты не у Пушкина, а у Надсона и обе из одной строфы. Приведу ее:

Напечатана она в стихотворениях Надсона на стр. 51, цитирую по 7-му изданию.

Вот вторая половина строфы:

«Нет на свете мук сильнее муки слова, тщетно с уст порой безумной рвется крик, тщетно душу жечь любовь порой готова, холоден и жалок нищий наш язык».

Корректор с инициативой или секретарь могли бы проверить цитату Горького, но насколько я помню статья перепечатана в книжке из «Известий».

Таким образом несколько сот тысяч человек прочли очень плохое стихотворение Надсона и восхитились им как очень хорошим стихотворением Пушкина. И это не случайность, как не случайность и то, что Горький требовал от Асеева восхищения перед статуей Моисея перед описанием храма Петра, в котором этой статуи нет.

Старое явление искусства не ощущается. Мы живем и вчувствуемся в них по традиции. Для того чтобы на самом деле понять Пушкина, нужна очень большая работа, а тот Пушкин, которого всякий понимает, это Пушкин не настоящий, с неощутимой формой и легко переходящий в Надсона.

Ошибка Алексея Максимовича Пешкова является то, что он не хочет познать самого себя. Он хороший писатель и как всякий хороший писатель произошел не от великой русской литературы, а от литературы младшей линии. Он вырос из французского бульварного романа, из газетного очерка. Связи с классиками у него нет, и в них он ничего не понимает, что совершенно не уменьшает его литературной значимости.

Алексею Максимовичу нужно было поделиться с рабселькорами своим реальным литературным опытом. Вместо этого он дал предметный урок на тему потери осязаемости форм старой литературы современным читателем.

О. Брик (1927) Мы — футуристы (Итальянский футуризм и фашизм. Русские футуристы и Октябрьская революция. Инцидент со стихотворением Маяковского «Приказ по армии искусств») — 8-9 — 49.

Л. Кассиль (1928) «Изуственный период» в г. Покровске (из материалов к книге «Кондуит») — 42. Из книги «Кондуит» (Февральская революция. Ее восприятие в гимназии) — 5 — 34.

С. Кирсанов (1927) Черноморские футуристы (Литературные организации в Одессе ОАФ — Одесская ассоциация футуристов. Журнал «Юголеф» — 8-9 — 83.

В. Маяковский (1927) Только не вспоминания (работа футуристов в первые годы революции. Агитстихи. Подписи к плакатам. Постановка «Мистерии Буфф» Мейерхольдом в 1-м театре РСФСР) — 8-9 — 31.

В. Перцов (1927) Современники (вспоминания о Гастеве и Хлебникове) — 8-9 — 75.

Фото

А. Алексеев (1928) Ленинград — 10.

Альтшуллер (1927) Группа русской рыбацкой молодежи села Кагальниц — 11 — 12.

Гафиз (1928) Башня Шейхантаурской мечети и угол гробницы Венгита (Ташкент) — 2. Узбекский оркестр — 6.

В. Жемчужный (1927) 2 фото — 4. (1928) Рабочий — 4.

Кармен (1927) Москва ночью в октябрьские дни — 10.

М. Кауфман (1927) Пароходный компас — 10.

И. Кривец (1928) Дерево — 6.

Е. Некрасов (1928) — 2.

А. Родченко (1927) Двор на улице 1-го Мая — 2. Снятие царских памятников — 3. Дом Вхутемас. Мачта Шатурской электростанции — 5. Маневры Красной армии — 6. Пушкино. — 2 фото-портрета — 7. Из реархива — 8 — 9. Стена Брянского вокзала — 10. (1928) Конвейер Госспиртового завода. Кусочки Москвы. Негативный отпечаток — 1. Железнодорожный мост — 2. Опыт съемки предметов на просвет. Из реархива. — 3. Из реархива — 4. 1-е Мая в Москве. Пионер — 6. 4 фото, снятых на киноплёнке — 7. Уличная торговля — 9. 1 фото — 11.

Е. Соколова (1928) Аллея в «Детском селе» — 9.

А. Телешов (1928) Лифт — 4. Вспаханное поле — 8.

С. Третьяков (1927) Китайские маски на ярмарке в Пекине. Демонстрация протеста против расстрела в Шанхае 1925 г. — 5. Верхняя Сванетия — 11 — 12.

Умбо (1928) Нитки — 10.

Б. Франциссон (1927) Снимок молнии — 10.

(Окончание в № 12)

В номере:

Литматериал

С. Третьяков — Большая ошибка. Н. Асеев — Лирический фельетон. С. Третьяков — На колхозы. Н. Чужак — Литература жизнестроения. Т. Гриц — Журнал барона Брамбеуса. А. Родченко — Техническое рисование. Волков-Ланит — Фата на фото. А. Родченко — Предостережение. В. Силлов — Шапочный разбор лесов. В. Шкловский — Под знаком разделительным. В. Ш. — Новооткрытый Пушкин.

Кино-кадры

Кадр оператора М. Кауфмана — «Человек с киноаппаратом». Культурфильм — режиссер И. Капалин, оператор П. Зотов — «Борьба за урожай». Документальный фильм — работа М. Калатозова и Н. Гогоберидзе — «Их царство».

Фото — А. М. Родченко.

Обложка — А. М. Родченко. Фото на обложке — Кино-кадры из фильма «Человек с фотоаппаратом».

Государственное издательство. Ответственный редактор С. М. Третьяков. Адрес редактора: Москва, М. Бронная, 21/13, кв. 25, тел. 96-40. С 10 до 12 ч. (Кроме дней отдыха).