

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКВА
ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1927 год
НА ЖУРНАЛ

НОВЫЙ ЛЕФ НОВЫЙ
ЖУРНАЛ ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВ

ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО

Под редакцией В. В. МАЯНОВСКОГО

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

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

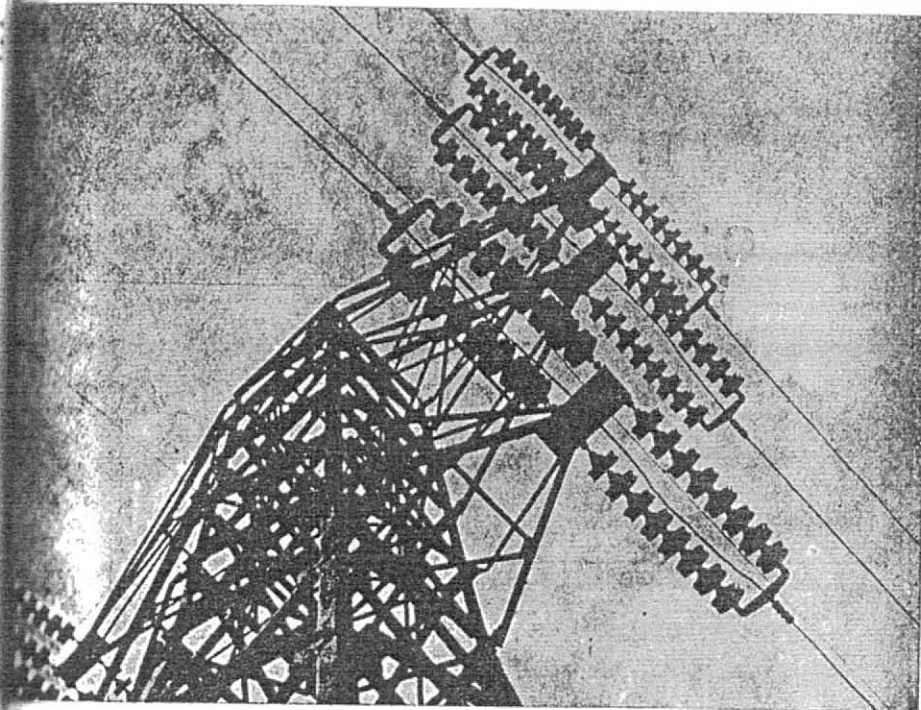
на год—**6** р., на 6 мес.—**3** р. **30** к.,
на 3 мес.—**1** р. **75** к.

Цена отдельного номера—**60** коп.

Для годовых подписчиков допускается рас-
срочка: при подписке—**4** р. и не позднее
1 июня—**2** р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Отделом подписных и периодических изданий Торгсектора
Госиздата: Москва, Воздвиженка, 10, телефон 5-88-91;
Ленинград, Проспект 25 Октября, 28, телефон 5-48-05
в книжных магазинах, киосках, провинциальных отделениях
и филиалах Госиздата, у уполномоченных, снабженных соот-
ветствующими удостоверениями, и во всех почтово-телеграф-
ных конторах



НОВЫЙ
ЛЕФ

ГОСИЗДАТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

С. ТРЕТЬЯКОВ

**СЛЫШИШЬ,
МОСКВА!**

ПЬЕСА

ЧЖУНГО

ОЧЕРКИ О КИТАЕ

Н. АСЕЕВ

ИЗМОРОЗЬ

СТИХИ

Ц. 50 к.

П О Э М Ы

Ц. 60 к.

СОВЕТ ВЕТРОВ

Ц. 40 к.

Б. ПАСТЕРНАК

СТИХОТВОРЕНИЯ

(СЕСТРА МОЯ ЖИЗНЬ и др.)

1905 ГОД

ПОЭМА

С. КИРСАНОВ

О П Ы Т Ы

СТИХИ

Ц. 1 р. 25 к.

И. УТКИН

**ПЕРВАЯ КНИГА
СТИХОВ**

Изд. 2-е.

СЕЛЬВИНСКИЙ

ДЕСЯТЬ ЛЕТ

СТИХИ

УЛЯЛАЕВЩИНА

Б.

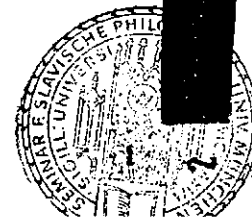
Новый Леф

1927

**Венера Милосская и
Вячеслав Полонский**

В. Маяковский

Сегодня я,
поэт,
боец за будущее,
оделся, как дурак.
В одной руке —
венок
огромный
из огромных незабудочек,
в другой —
из чайных
розовый букет.
Иду
сквозь моторно-бензиновую мглу
в Лувр.
Складку
на брюке
выправил нервно,
не помню,
платил ли я за билет,
и вот
зала
и в ней
Венерино
дезабилье.
Первое смущенье.
Рассеялось когда,
я говорю:
„Мадам!
По доброй воле,
несмотря на блеск,
сюда
ни в жизнь не наострил бы лыж.
Но я
поэт СССР —
ноблес
оближи!
У нас
в Республике
не меркнет ваша слава.
Эстеты —
мрут от мраморного лоска.



05 001

Короче:
я — от Вячеслава
Полонского.
Носастей грека он.
Он в вас души не чаёт.
Он
поэлладистей Лициниев и Люциев.
Хоть редактирует
и „Мир“,
и „Ниву“,
и „Печать
и Революцию“,
Он просит передать,
что нет ему житья.
Союз наш
грубоват для тонкого мужчины.
Он много терпит там
от мужичья,
от лефов и мастеровщины.
Он просит передать,
что „леф“ и „праф“ косяк,
в Элладу он плывёт
надклассовым сознанием.
Мечтает он
об эллинских гостях,
о тогах,
о сандалиях в Рязани,
Чтобы гексамером
сменилась
лефовца строфа,
чтобы Радимовы
скакали по дорожке,
и чтоб Радимов
был
не человек, а фавн, —
Чтобы свирель,
набедренник
и рожки.
Конечно,
следует иметь в виду,
у нас, мадам,
не все такие там.
Но эту я
передаю белиберду.
На ней
почти официальный штамп.
Велено
у ваших ног

положить
букеты и венок.
Венера,
окажите честь и счастье —
катите
в сны его
элладских дней ладью...
Ну —
будет.
Кончено с официальной частью.
Мадам,
адыю!“
Ни улыбки,
ни привета с уст ее.
И пока
толпу очередную
загоняет Кук,
расстаемся
без рукопожатий
по причине полного отсутствия
рук.
Иду —
авто дудит в дуду.
Танцую — не иду.
Домой!
Внимателен
и нем
стою в моем окне.
Напротив окон
гладкий дом
горит стекольным льдом.
Горит над домом
букв жара —
гараж.
Не гараж —
сам бог!
„Миль вуатюр,
де сан бокс“.
В переводе на простой —
„Тысяча вагонов,
двести стойл“.
Товарищи!
Вы
видали Ройльса?
Ройльса,
который с ветром сросся?
А когда стоит —
кит.

И вот этого
автомобильного кита ж
подымают
на шестой этаж!

Ставши
уменьшеннее мышей,
тысяча машинных малышей,
Спит в объятиях
гаража-колосса.

Ждут рули —
дорваться до руки.

И сияют алюминием колеса
круглые,
как дураки.

И когда
опять
вдыхают на заре
воздух
миллионом
радиаторных ноздрей,
кто заставит
и какую дуру
нос вертеть
на Лувры и скульптуру?!

Автомобиль и Венера — старо-с?
Пускай!

Поновее и ахрров и роз.
Мещанская жизнь
не стала иной.

Тряхнем и мы футурстариной.
Товарищ Полонский!

Мы не позволим
любителям старых
дворянских манер
в лицо строителям
тыкать мозоли,
веками
натертые
у Венер.

Записная книжка Лефа

Если бы в зал заседания Совнаркома ворвался возбужденный человек и с восторгом сообщил, что посещаемость публичных домов достигла довоенной нормы, — его усадили бы в кресло, вылили бы на голову графин холодной воды и объяснили бы, что радоваться тут нечему, что об этом можно только скорбеть.

Если бы человек, продолжая настаивать на своем, добавил, что социальный состав посетителей в корне изменился, что раньше в публичные дома ходили буржуи, а теперь ходят рабочие и крестьяне, — ему вылили бы на голову еще один графин холодной воды и объяснили бы, что это обстоятельство еще меньше дает основания радоваться, а только усугубляет прискорбность факта.

Читая отчеты наших театров, кино, выставок, толстых журналов, архитектурных конкурсов, невольно тянешься к брансбою.

Библиотечная статистика показывает, что спрос на классиков, в том числе и на Пушкина, увеличился с прошлого года на 15%.

И вот вижу:

Хулиган, бандит, пьяница. Все бросил. Стоит у раскрытого окна. Глаза мечтательно устремлены вдаль. Уста шепчут:

„Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты.
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты“.

Хорошо!

И еще вижу:

Комсомолец, активист, общественник, вузовец. Все бросил. Стоит у раскрытого окна. Глаза мечтательно устремлены вдаль. Уста шепчут:

„Я помню чудное мгновенье,
Передо мной явилась ты.
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты“.

Отвратительно!

Кто эти 15%, бандиты или комсомольцы?

(О. Б.)

Современник

Это был журнал, издаваемый Пушкиным и руганный Булгариным в „Северной Пчеле“. Приведу заглавия некоторых статей или наиболее характерные фразы:

„В других современных журналах излишне хвалят друзей редакторов“ (№ 213).

„Ни Шиллер, ни Гете не участвовали в мелкой вражде писак и не держались партий“. „Пусть уверяют — пушкинский период кончился“. „Упадок таланта Пушкина“ (№ 216). „Я сердит на Пушкина“ (№ 146).

В общем Булгария не травил Пушкина. Он только давал ему руководящие замечания.

„Современник“ почти не печатал сюжетную прозу.

За первый год в нем напечатаны: „Коляска“ Гоголя и „Нос“ Гоголя. Вторая вещь с оговоркой.

Зато напечатаны: „Путешествие в Арзерум“. „Разбор сочинения Георгия Кониского (с включением крупных цитат из трудов этого архиепископа).“

Ряд статей, письма из Парижа, записки А. Дуровой, статья о теории вероятности, статья о партизанской войне, исторические анекдоты, перевод приключений мальчика, взятого в плен индейцами, путешествия по Москве.

Романов, конечно, нет. Но есть статья: „Как пишутся у нас романы“ (с подписью Ф. С.).

Это явление не объясняется тем, что в это время у нас не было вообще прозы, или тем, что публика прозой не интересовалась. Наоборот. Из статьи Гоголя в том же „Современнике“ мы узнаем,

„... Распространилось в большой степени чтение романов, холодных, скучных повестей и оказалось очень явно всеобщее равнодушие к поэзии“ („О движении журнальной литературы“, „Современник“, № 1, стр. 218).

Но половина журнала из стихов.

„Современник“ был журнал изобретательский. Он искал перехода к новой прозе, к установке на материал.

Нельзя даже сказать, что произрачаические документальные отрывки, даваемые в „Современнике“, тематически были другие, чем тогдашняя сюжетная проза.

Скорее, они тематически с ней совпадали и ее предупреждали.

Например, цитаты из Георгия Кониского с его описанием казни над казаками почти текстуально совпадают с „Тарасом Бульбой“ Гоголя.

Здесь была борьба между „подробностями“ и генерализацией, между романом и фактом. Тогда она стучалась резко. Вот цитаты из № 3 „Современника“.

„Пишите просто собственные записки, не гоняясь за фантазией и не называя их романом; тогда ваша книга будет иметь интерес всякой летописи, и произойдет еще та выгода, что вас будут читать люди не с намерением читать роман, ибо такое расположение духа в читателе губительно для всего того, что вы почитаете лучшим в своем сочинении! Не обманывайтесь даже успехами: читатели ищут в ваших романах намеков на собственные имена, когда не ищут романа“...

Тиражи наших журналов

Тираж „Литературной газеты“ был „едва его“ (Барсуков, кн. III, стр. 14). В этом журнале писал Пушкин.

Но тираж „Телескопа“, в котором писал Белинский, был так низок, что издатель сознательно взорвал журнал, напечатав в 15-й книжке „Философическое письмо“ Чаадаева.

Журнал „Европеец“ с именами Жуковского, Языкова, Баратынского и Пушкина имел пятьдесят подписчиков.

Но „Современник“ достиг до пятисот подписчиков.

„Библиотека для чтения“ имела успех, что, конечно, не может быть ей поставлено в укор.

„Миргород“ и „Арабески“ не разошлись.

О Булгарине

Мы знаем его по борьбе с Пушкиным, по борьбе с аристократией, во имя массового читателя.

Докладная записка Ф. Булгарина генералу Потапову вещь умная. В ней хорошо характеризован читатель из среднего и „низшего состояния“.

Сам Булгарин не был плебей. По справке Санкт-Петербургского губернатора Кутузова: „Подпоручик Фадей Булгарин из дворян Минской губернии: за отцом его 750 душ крестьян мужского пола“. (Справка от 9 мая 1826 года.)

В 1832 году барон Розен писал Шевыреву: „Сказывал ли вам Пушкин, что Булгарин добивается княжеского достоинства? Он утверждает, что он князь Скандерберг Буггарн“.

Но, конечно, происхождение Булгарина и его претензии не определяют класс, который он обслуживал.

Родовитость аристократа Пушкина условна и литературна. О ней без уважения говорит Вяземский, настоящий аристократ: Ганнибал — негр, большое место для аристократизма, с трудом исправляемое экзотикой.

Аристократизм Пушкина связан с биографией Байрона, и является частью его литературного облика.

Геральдический лев Пушкина совсем молоденький. Привел в порядок русскую геральдику Павел I.

Русские бояре гербов не имели. Ставили как свою печать случайные оттиски разных камней. Не всегда были поняты и эти оттиски. Так, например, птичка с фалусом обратилась впоследствии в птичку на пушке и стала гербом Смоленской губернии. (В. Ш.)

Когда мы ездили с Маяковским по провинции с лекциями и чтением стихов, меня поразило единообразие подаваемых слушателями записок. В Туле и в Курске, в Киеве и в Харькове записки были до того похожи, что будто бы они писались одними и теми же людьми, переезжавшими из города в город вместе с нами. Делились записки на сочувствующие, недоумевающие и враждебные. Но помимо отношения публики к нам, самый стиль записок был до того повторен в своем синтаксическом и смысловом трафарете, что, казалось, бежит за нами многократное эхо, или записки писаны в одном месте на гектографе. В них до того выпукло встала передо мной значимость социального факта, что как будто я начал видеть распространяемость мыслевых волн одинаковой длины, воспринимающих откуда-то извне одинаковой силы раздражение. Это замечательно по наглядности выявления общественного мышления, в котором явление распространяется, как волна плоской поверхности.

Брик еще подметил наличие социального факта в движении прогуливающихся толп центральных улиц. Как до войны и революции ходили по определенному (не обязательно) маршруту:

Столешников, Петровка, Кузнецкий до Рождественки и обратно, так ходят и теперь. Причем социальный состав, лица, профессии гуляющих подверглись коренному видоизменению, а маршрут остался неизменен. Им, бессознательно переданным от поколения к поколению, определяется социальность не только обусловленных необходимостью или целесообразностью, но и эстетических инерций, совершенно не изученных и не обследованных.

В одной из записок, переданных мне на лекции в Харькове, было написано: „Тов. Асеев! В ваших стихах видна большая тоска: не потому ли они так бравурны?“ Записка эта завалилась каким-то образом в кармане. Как раз в разгар травли Лефа, поднятой дружной компанией Ольшвец-Полонский-Шенгели, когда нервы у меня были достаточно напряжены не столь убедительностью, сколь дружным натиском противника, лезу в карман на одном из диспутов и нахожу записку: „Тов. Асеев! В ваших стихах большая тоска и т. д.“

Так и не решил — старая ли она, харьковская, или только что подана на диспуте.

В тот же день, разбирая почту с обычными предложениями выступить на вечерах, докладах и т. д., вскрываю конверт, написанный от руки и вообще по виду частный. В конверте стихотворение дружеское и не плохое по качеству. Вот оно:

Незнакомый собрат мой
И недрут по птичьему делу,
Я стальные раскаты
И взгляд твой давно приглядела.

И чего бы, казалось,
Кукушке из древнего леса
Твоя пылкая жалость
О, словесный повеса.

Но закинутый лоб твой
И легко и высоко,
И романтики ропот
Сквозь пружинные строки.

Слышу, слышу отзывы
На кукушечьё пение
Той же песни отзывы
Да в ином лишь колене.

И не так уж ты весел,
Как себе повелел ты заказом,
Оттого с этих песен
Тихо кружится разум.

И трепещет под ветром
Рябый пух оперенья:
Кукованье ответом
На стальное волнение.

Подпись: В. З.

С чего вы, товарищи, надо мной раскуковались?

Ведь если у меня в стихах пробиваются тоскливые строчки, если „не так уж я весел“, то неужели это единственная причина вашей симпатии ко мне?

Это означает мою болезнь и мою слабость, которую злорадно подмечают и раздувают враги. Неужели друзьям ей тоже радоваться? Я такого сочувствия и поощрения не хочу, во всяком случае. И не хочу, чтобы с этих строчек „тихо кружился разум“ у моих читателей. Буду их выжигать из стихов каленым пером.

На углу Кузнецкого и Петровки чистильщик сапог устроил для клиентов подобие салона. У магазина Ленинградодежды пристроил единственный стул, так что можно чистить сапоги сидя. За десять минут чистки перед глазами проходят несколько сот человек. Лица озабоченные, деловые, безразличные к окружающему. И вот все они близ указанного пункта вдруг и сразу освещаются широкой многозначительной, понимающей улыбкой. Это — пристроившийся около чистильщика подозрительный парень в кепке выводит их из озабоченного равнодушия возгласом: „Что делает жена, когда дома мужа нет! Пять копеек! Смеяться две недели!“

Краткое предисловие это к популяризируемому изданию, бесконечно повторяемое, вызывает буквально у всех проходящих загадочную и многозначительную усмешку. Женщины, мужчины, старые, молодые — все одинаково не могут сдержать общечеловеческой понимающей ухмылки: уж они-то знают, что делает жена.

Стоит ли удивляться наблюдавшему это, что П. Романов имеет колоссальный тираж?

Писатель Леонов, выпимши, обратился ко мне с рюмкой: „Выпьем, Асеев, за душу! Как, по вашему, душа есть? Признаете вы душу?“ Отвечаю: „Отчего же, если на распахну душу, очень хорошо“. Другой присутствовавший писатель, Катаев, очень был доволен каламбуром и уверял меня, что он случайно вышел.

На вечере партийной газеты (15-летие) разговор с артистом О.
— Вот приезжаешь совершенно больной, простуженный, но нельзя же — такой день!

— Да, знаете, мы, молодые артисты, всем жертвуем. Ведь нам и за границу поехать нельзя — не примут! Мне из Италии так прямо и не советуют: никакого успеха не будет. Советские!

— А вот, знаете, в случае чего первым нам пострадать придется. Советские. Новые.

Пел новый советский артист на вечере партийной газеты арию из „Паяцев“: „Позвольте просить вас... Итак, мы начинаем!“
Всем пожертвовал.

В Орехове-Зуеве рабочий театральный кружок поставил собственными силами оперу „Русалка“, которая прошла с большим

успехом. К этому и относятся мои строчки в стихотворении, помещенном в прошлом номере „Лефа“.

Каждый писатель должен знать своего читателя. Это — бесспорно. Знать круг его интересов, диапазон его представлений, иметь с ним общую культурную установку. В этом мы достигли всяческих успехов. Есенин, Леонов, Калинин, Евдокимов — разве они не знают, или не знали вкусов и требований своего читателя? Знают и знали настолько тонко, что стоит им только руку протянуть — вот они уже хлопают по плечу своего сочувственника и читателя. Они читателя и читатель их. Но это панибратское, похлопывание может однажды закончиться отхлопнутыми плечами. Ведь у писателя две руки, а у читателей их сотни тысяч. Закачаешься!

О том, что нужно создавать читателя, у нас говорить не принято. А мне кажется, мой насчитывающийся единицами читатель, вроде того шахтера Анненского рудника, что прислал нам письмо (см. № 4 „Лефа“), в тысячу раз сильнее тысячи поклонников Романова. Он — наша гордость и наша сила. Это мы его создали, вопреки всяческим цуканьям и одергиваниям опекунов старых традиций. Такого читателя не хлопнешь по плечу: он снимет вежливо похлопывающую руку и сам отдаст себе отчет в литературных спорах наших дней. И его „привет всем сотрудникам“ звучит, как перекличка часовых в темноте.

(Н. Асеев)

Польза благодетеля

Я дал Воронскому в „Красную Новь“ стенограмму своего доклада в Литсекции Комкадемии об итальянском футуризме и фашизме.

Воронский встретил меня нелюбезно, но рукопись одобрил и заказал из стенограммы сделать статью (просил сократить до 1 печатного листа). В обработке итальянского текста мне помог писатель Петр Ширяев, и я сдал статью в марте.

Воронский обещал напечатать в июньской или июльской книжке.

Вышел № 3 „Нового Лефа“. Как-то в Госиздате я увидел Казина и сказал ему: „Вы должностное лицо в „Красной Нови“. Воронский принял мою статью. Я, со своей стороны, написал статью в Лефе о толстом журнале. Скажите, может ли так случиться, что Воронский теперь мою статью о футуризме забракует?“

Казин перестал улыбаться и ответил: „Нет. Он не такой человек“.

И в самом деле, подумал я, — на юбилее своего журнала Воронский, расчувствовавшись, заявил, что он с охотой выслушает не только похвалы, но также и упреки. Были только одни похвалы. Ну вот, а я постарался по части упреков.

Время шло. В начале мая я справился в редакции „Красной Нови“ о судьбе моей рукописи. Ее разыскали в недрах и показали мне резолюцию: „Возвратить“.

Я был взбешен. „Когда сделана резолюция?“ — „Недавно, перед тем, как т. Воронский уехал в отпуск“.

Я вышел из редакции, статью оставил, злобу затаил и решил дождаться Воронского для объяснений.

Дождлся. Когда я пришел, его в редакции не было. Вновь Казин заявил: „Не может быть. Да он и не читал Лефа“.

Я приготовился к схватке с редактором-гидрой, хитрым и изворотливым дипломатом, который во что бы то ни стало будет запираться во всем, вплоть до того, что станет отрицать свою собственную личность.

Действительно, Воронский в отпуску загорел, ходит в белом костюме, но меня не так-то легко провести. Я без труда установил тождество этого поправившегося человека с тем, несколько выцветшим от чтения рукописей советским лицом, которое заказывало мне статью.

Я двинулся на него выяснять „недоразумение“.

„Да, хотел печатать, — услышал я, — но после вашей статьи в Лефе, ни эту, ни вообще какую угодно печатать не буду“. В группе писателей, приехавших из провинции, наступила благоговейная тишина. „Вы — мой литературный враг, и я вас печатать не стану!“

Я возражал, но не так, как думал. Очень мирно. „Вы имеете дело с материалом. Нельзя лишить советскую публику возможности ознакомиться с материалом, содержащим в себе новые данные о важнейшем явлении современности“.

Но Воронский стоял на своем редакторском месте, говорил, что так поступают все, что так нужно поступать с литературными врагами.

„Да я намерен был печатать эту вашу статью. Но Леф занял определенную позицию. Вы обливаете помоями „Красную Новь“ — нам с вами не по пути.“

Впрочем, этот вопрос сейчас теоретический. Я передам вашу статью новой редакции и скажу ей все, что сейчас сказал вам“.

Присутствовали Казин и Лежнев.

Положительно мне начинал нравиться этот человек, который обещал мне вредить.

Захотелось ему это сказать, но побоялся, что он примет открытое выражение симпатии в таком неподходящем случае за очевидную лефовскую извращенность.

Поэтому я вышел из редакции, статью оставил, симпатию затаил и решил извлечь общественную пользу из этого личного благодетеля.

А именно, поставить вопрос: о допустимых последствиях литературных разногласий. Имеет ли право редактор советского журнала объявлять локаут советскому литературному работнику на том основании, что последний, по крайнему своему разумению, не за

страх, а за совесть старается на литературном фронте, примыкая к инакомыслящей художественной группировке?

Или, поступая так, он приносит вред тому делу, для пользы которого ему дана власть: советской литературе! (В. П.)

Ездил я так

Я выехал из Москвы 15 апреля. Первый город Варшава. На вокзале встречаюсь с т. Аркадьевым, представителем Вокса в Польше и т. Ковальским, варшавским Тассом. В Польше решаю не задерживаться. Скоро польские писатели будут принимать Бальмонта. Хотя Бальмонт и написал незадолго до отъезда из СССР почтительные строки, обращенные ко мне:

...И вот ты написал блестящие страницы,
Ты между нас возник как некий острозуб"... и т. д.

я все же предпочел не сталкиваться в Варшаве с этим блестящим поэтом, выродившимся в злобного меланхолика.

Я хотел ездить тихо, даже без острозубия.

В первый приезд я встретился только с самыми близкими нашими друзьями в Польше: поэт Броневский, художница Жалновер, критик Ставер.

На другой день с представителем Вокса в Чехо-Словакии, великолепнейшим т. Калюжным, выехали в Прагу.

На Пражском вокзале — Рома Якобсон. Он такой же. Немного пополнил. Работа в отделе печати пражского полпредства прибавила ему некоторую солидность и дипломатическую осмотрительность в речах.

В Праге встретился с писателями-коммунистами, с группой „Деветсил“. Как я впоследствии узнал, это — не „девять сил“, например, лошадиных, а имя цветка с очень цепкими и глубокими корнями. Ими издается единственный левый, и культурно и политически (как правило только левые художественные группировки Европы связаны с революцией), журнал „Ставба“. Поэты, писатели, архитектора: Гора, Сайферт, Махен, Бибел, Незвал, Крейцер и др. Мне показывают в журнале 15 стихов о Ленине.

Архитектор Крейцер говорит: „В Праге при постройке надо подавать проекты здания, сильно украшенные пустяками под старинку и орнаментированные. Без такой общепринятой эстетики не утвердят. Бетон и стекло без орнаментов и розочек отцов города не устраивает. Только потом при постройке пропускают эту наносную ерунду и дают здание новой архитектуры“.

В театре левых „Освобождене Давидло“ (обозрение, мелкие пьески, мюзикхолльные и синембузные вещи) я выступил между номерами с „Нашим“ и „Левым“ маршами.

„Чай“ в полпредстве — знакомство с писателями Чехо-Словакии и „атташе интеллектюэль“ Франции, Германии, Юго-Славии.

Большой вечер в „Виноградском народном доме“. Мест на 700. Были проданы все билеты, потом корешки, потом входили просто, потом просто уходили, не получив места. Было около 1500 человек.

Я прочел доклад „10 лет 10-ти поэтов“. Потом были читаны „150 000 000“ в переводе проф. Матезиуса. 3-я часть — „Я и мои стихи“. В перерыве подписывал книги. Штук триста. Скучная и трудная работа. Подписи — чехо-словацкая страсть. Подписывал всем — от людей министерских до швейцара нашей гостиницы.

Утром пришел бородатый человек, дал книжку, где уже расписались и Рабиндранат Тагор и Милуков, и требовал автографа, и обязательно по славянскому вопросу как раз — пятидесятилетие балканской войны. Пришлось написать.

Не тратьте слова
на братство славян.
Братство рабочих
и никаких прочих.

Привожу некоторые отзывы о вечере по яacobсоновскому письму:
а) В газете социалистических легионеров (и Бенеша) „Národní osvobození“ от 29/IV сообщается, что было свыше тысячи человек, что голос сотрясал колонны и что такого успеха в Праге не имел еще никто!

б) Газета „Lid. Nov.“ от 28/IV сожалеет о краткости лекции, отмечает большой успех, остроумие новых стихотворений, излагает лекцию.

в) В официальной „Ceskoslov. Republika“ — отзыв хвалебный (сатира, ораторский пафос и пр.), но наружность не поэтическая.

г) В мининдельской „Prager Presse“ — панегирик.

д) В коммунистической „Rudé Právo“ — восторгается и иронизирует по поводу фашистских газет „Večerní list“ и „Národ“ (орган Крамаржа), которые возмущены терпимостью полиции и присутствием представителей мининдела, сообщают, что ты громил в лекции Версальский мир, демократию, республику, чехо-словацкие учреждения и Англию, и что английский посланник пошлет Бенешу ноту протеста.

Этих газет тебе не посылаю, потерял, но посылаю следующий номер „Národ“, который суммирует обвинения и требует решительных мер против „иностранных коммунистических провокаторов“.

„Národní osvobození“ от 29/IV насмехается над глупой клеветой газеты „Národ“.

...Из Праги я переехал в Германию. Остановился в Берлине от поезда до поезда, условясь об организации лекции.

На другой день — 3 часа — Париж.

Когда нас звали на чествование Дюамеля в Москве, Брик, основываясь на печальном опыте с Мораном и Берро, предложил чествовать французов после их возвращения во Францию, когда уже выяснится, что они будут писать об СССР.

Первым мне попало в Париже интервью с Дюамелем. Отношение к нам наредкость добросовестное. Приятно.

С Дюамелем и Дюртеном мы встретились в Париже на обеде, устроенном французскими писателями по случаю моего приезда.

Были Вильдрак — поэт-драматург, автор „Пакетбота Генеси“, Рене — редактор „Европы“, Бушон — музыкант, Базальжетт — переводчик Уитмена, Мазарель, известный у нас по многим репродукциям художник, и др.

Они собираются на свои обеды уже с 1909 года.

Люди хорошие. Что пишут — не знаю. По разговорам — в меру уравновешенные, в меру независимые, в меру новаторы, в меру консерваторы. Что пишут сюрреалисты (новейшая школа французской литературы), я тоже не знаю, но по всему видно — они на лефовский вкус.

Это они на каком-то разэстетском спектакле Дягилева выставили красные флаги и стали говор спектакля покрывать Интернационалом.

Это они устраивают спектакли, на которых действие переходит в публику, причем сюрреалистов бьет публика, публику бьют сюрреалисты, а сюрреалистов опять-таки лупят „ажаны“. Это они громят лавки церковных украшений с выпиленными из кости христами.

Не знаю, есть ли у них программа, но темперамент у них есть. Многие из них коммунисты, многие из них сотрудники Кларте.

Перечисляю имена: Андрей Бретон — поэт и критик, Луи Арагон — поэт и прозаик, Поль Элюар, поэт Жан Барон и др.

Интересно, что эта, думаю, предреволюционная группа начинает работу с поэзии и с манифестов, повторяя этим древнюю историю лефов.

Большой вечер был организован советскими студентами во Франции. Было в кафе „Вольтер“. В углу стол, направо и налево длинные комнаты. Если будет драка, придется сразу „кор-а-кор“, стоишь ноздря к ноздре. Странно смотреть на потусторонние, забытые с времен бродячих собак лица. Насколько, например, противен хотя бы один Георгий Иванов со своим моноклем. Набалдашник в чолке. Сначала такие Ивановы свистели. Пришлось перекрывать голосом. Стихли. Во Франции к этому не привыкли. Полицейские, в большом количестве стоявшие под окнами, радовались — сочувствовали. И даже вслух завидывали: „Эх, нам бы такой голос“.

Приблизительно такой же отзыв был помещен и в парижских „Последних новостях“.

Было около 1 200 человек.

Берлин. Чай, устроенный обществом советско-германского сближения.

Прекрасное вступительное слово сказал Гильбо (вместо заболевшего т. Бехера).

Были члены общества: ученые, беллетристы, режиссеры, товарищи из „Ротэ Фанэ“, как говорит товарищ Каменева, „весь стол был усеян крупными учеными“. Поэт был только один — говорят (Розан говорил), в Германии совестятся писать стихи — глупое занятие. Поэт довольно престарелый. Подарил подписанную книгу. Из любезности открыл первое попавшееся стихотворение — и отступил в ужасе. Первая строчка, попавшаяся в глаза, была: „Птички поют“ и т. д. в этом роде.

Положил книгу под чайную скатерть: когда буду еще в Берлине — возьму.

Отвел душу в клубе торгпредства и полпредства „Красная звезда“. Были только свои. Товарищей 800.

В Варшаве на вокзале встретил чиновник министерства иностранных дел и писатели „Блока“ (левое объединение).

На другой день начались вопли газет.

— Милюкову нельзя — Маяковскому можно.

Вместо Милюкова — Маяковский и т. д.

Оказывается, Милюкову, путешествующему с лекциями по Латвии, Литве, и Эстонии, в визе в Польшу отказали. Занятно.

Я попал в Варшаву в разгар политической борьбы: выборы.

Список коммунистов аннулирован.

Направо от нашего полпредства — полицейский участок. Налево — клуб монархистов. К монархистам на автомобилях подъезжают пепезовцы. Поют и переругиваются.

Мысль о публичном выступлении пришлось оставить. Помещение было снято. Но чтение стихов могло сопровождаться столкновением комсомольцев с фашистами. Пока это не к чему.

Ограничился свиданиями и разговорами с писателями разных группировок, пригласивших меня в Варшаву.

С первыми — с „Дзвигней“. „Дзвигня“ — рычаг. Имя польского левого журнала.

Это самое близкое к нам.

Во втором номере — вижу переведены и перепечатаны письма Родченко, так великолепно снижающие Париж. Хвадить Париж — правительственное дело. Он им займы дает. (Чего это Лувр Полонскому втемяшился — Полонскому с него даже займа нет!) Бороться против иностранной мертвой классики за молодую живую польскую литературу и культуру, левое и революционное — одно из дел „Дзвигни“.

Интереснейшие здесь: поэт Броцевский, только что выпустивший новую книгу стихов „Над городом“. Интересно его стихотворение о том, что „сыщик ходит между нами“. Когда оно читалось

в рабочем собрании, какие-то молодые люди сконфуженно вышли.

Поэт и работник театра Вандурский. Он один на триста тысяч лодзинских рабочих. Он ведет свою работу, несмотря на запрещения спектаклей, разгромы докораций и т. д. Одно время он начинал каждое действие прологом из моей „Мистерии Буфф“.

Критик Ставер.

Художница Жалновер — автор обложки „Дзвигни“ и др.

Следующая встреча — с большим объединением разных левых и левствующих, главным образом „Блока“ (не Александра).

Первыми вижу Тувима и Слонимского. Оба поэты, писатели и, кстати, переводчики моих стихов.

Тувим, очевидно, очень способный, беспокоящийся, волнующийся, что его не так поймут, писавший, может быть, и сейчас желающий писать, настоящие вещи борьбы, но, очевидно, здорово прибранный к рукам польским официальным вкусом. Сейчас выступает с чтениями стихов, пишет для театров и кабаре.

Слонимский спокойный, самодовольный. Я благодарю его за перевод „Левого марша“. Слонимский спрашивает: „И за ответ тоже?“ Ответ его вроде шенгеловского совета (удивительно, наши проплеванные эстеты с иностранными беленькими как-то случайно солидаризируются — вместо „левой, левой, левой“ он предлагает „вверх, вверх, вверх“.

Говорю: „За „вверх“ пускай вас в Польше хвалят“.

Я не перечисляю друзей из „Дзвигни“. Кроме них: Захорская — критик, Пронашко — художник-экспрессионер, Рутковский — художник, Стэрн — поэт, Ват — беллетрист и переводчик и др.

Читаю стихи. При упоминании в стихе „Письмо Горькому“ имени Феликса Эдмундовича вежливо спрашивают фамилию и, узнав, — умолкают совсем.

Последняя встреча — с „Пен-клубом“. Это разветвление всевропейского „Клуба пера“, объединяющее, как всегда, маститых.

Я был приглашен. Я был почти их гостем.

Утром пришел ко мне Гетель — председатель клуба.

Человек простой, умный и смотрящий в корень. Вопросы только о заработках, о профессиональной защите советского писателя, о возможных формах связи. Гетель увел меня на официальный завтрак с узким правлением — маститых этак шесть-семь.

Разговор вертелся вокруг способов получения авторских гонораров за переводимые Советским союзом, хотя бы и с кроющими примечаниями, вещи. Малость писателей завтракающих при большом количестве членов, объясняется, должно быть, дороговизной завтраков и боязнью, как бы из-за меня чего не вышло, а им чего не попало.

Общие выводы.

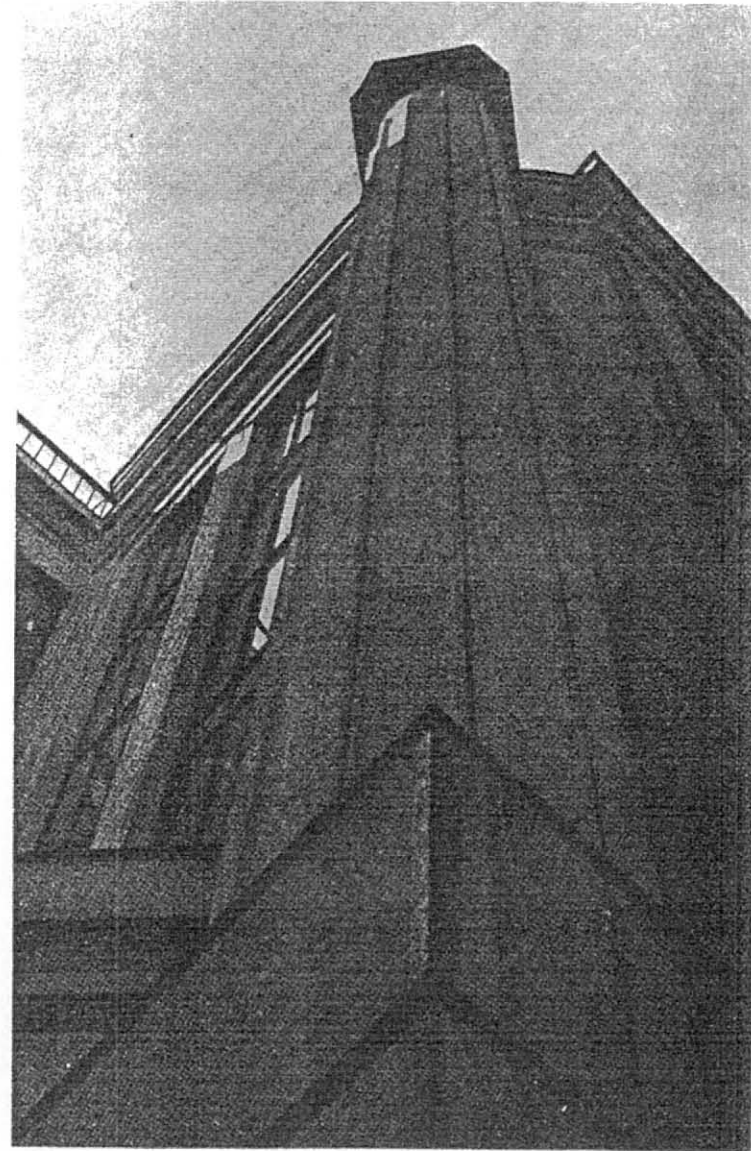


Фото А. М. Родченко Дом Вхутемаса

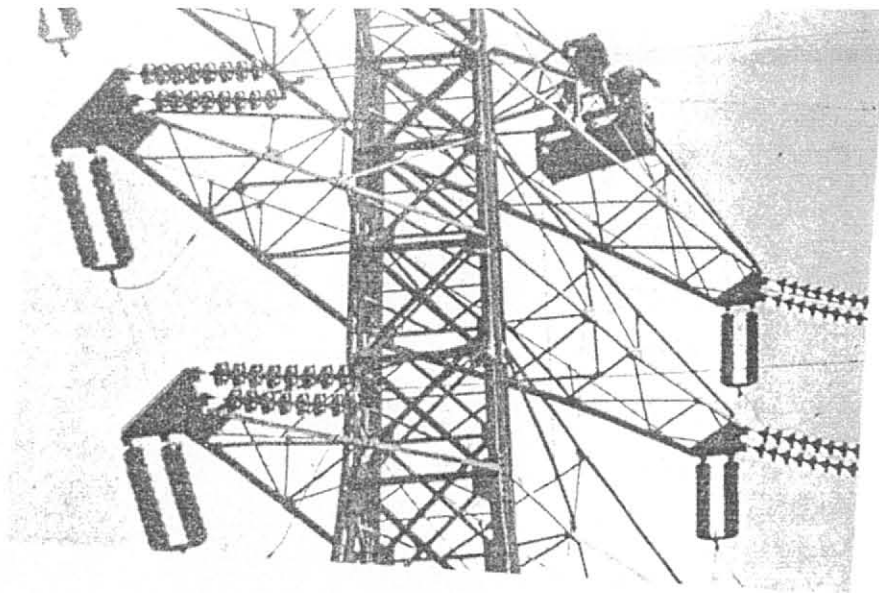
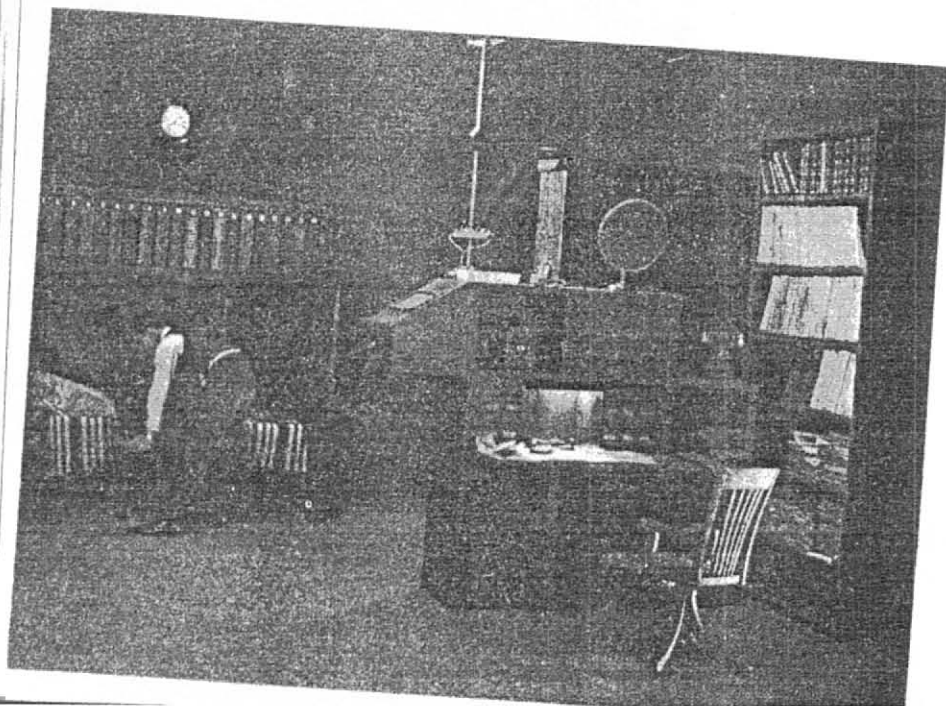


Фото А. М. Родченко Мачта Шатурской электростанции

Комната репортера (нотовца) из фильма „Ваша знакомая“ —
режиссер Л. В. Кулешов, оформление А. М. Родченко



По отношению к нам писатели делятся на три группы: обосновавшиеся и признанные своей буржуазной страной, которые и не оборачиваются на наше имя, или вполне хладнокровны, или клеветают. Центр — это те, степень сочувствия которых измеряется шансами на литературную конвенцию и связанную с ней возможностью получить за переводы. Последние, это первые для нас, — это рабочие писатели и лефы всех стран, связь которых с нами — это связь разных отрядов одной и той же армии — атакующей старье, разные отряды одного революционного рабочего человечества.

(В. Маяковский)

Во 2-м университете вечер оканчивающих студентов. Выступают представители от партийных, профессиональных, студенческих организаций и профессуры. В речах — строительство социализма, борьба с упадочничеством, культурная революция.

Перерыв 10 минут — и:

— „Жажу лобзаний, жажу свиданий...“

Это — цыганским романсом и еврейским анекдотом напутствуют окончивших, в „художественном отделении“ вечера.

Когда дело дошло до кабацкой Москвы Есенина, терпение студентов кончилось.

С эстрады:

— „Я читаю стихи проституткам...“

Из зала:

— „Довольно! Долой! Прекратите чтение!“

Напрасно растерявшийся конферансье убеждал, что „Есенин же талантливый поэт“, — студенты крепко стояли на своем. Скофуженная актриса принуждена была, не окончив чтения, ретироваться с эстрады.

Привет студентам 2-го университета!

(В. Ж.)

Литературный фельетон

Н. Асеев

Довольно
в годы бурные
глухими
притворяться:
идут
литературные
на нас
охотнорядцы.
Одною скобкой
стрижены,
сбивая
толпы с толка,
идут они на хижинны
Леф-поселка.

Распаренные
 злобою,
на всех,
 кто смел родиться, —
грудятся
 твердолобые
 защитники традиций.
Смотрите,
 как из плоского
 статьи кастета —
к громам
 душа Полонского
и к молниям
 воздет!
Следите,
 как у Лежнева,
на что уж туп
 и робок,
тусклеет
 злее прежнего
зажатый обух.
Как с миной
 достохвальною,
 поднявши еле-еле,
дубину
 социальную
 влачит Шенгели.
Коснись,
 коснись багром щеки!
взбивая
 на пух перины!
Мы знаем вас,
 погромщики,
ваш вид
 и вой звериный!
Вы будто на век
 стаяли,
приверженники Линча,
но вновь,
 сбравшись стаями,
на нас
 идете нынче.
Вы будто
 были кончены —
 тупое племя,
защитники казенщины,
 швейцары академий.

Вы словно
 в даль Коперника
ушли
 и скрылись,
но вновь
 скулите скверненько
с под ваших крылец.
В веках
 подъемлют зов они,
им нет урона.
Но мы
 организованы.
Мы —
 самооборона!
Чем
 злее вы,
 тем лучше нам,
тем крепче
 с каждым годом
привыкшим
 и приученным
к дубинам
 и обходам.
Чем диче
 рев и высвисты,
чем гуще
 прет погромщик,
тем —
 песню сердце вызвезди
острей.
 и громче!

Идеология и техника в искусстве. В. Перлов

I

В настоящее время в полемике вновь поднят один из центральных вопросов современной теории искусства — о соотношении идеологии и техники в художественном произведении.

Еще в 1925 г. т. Воронский писал по этому поводу: „В нашу пору со стороны писателей и критиков так называемого левого фронта („Леф“, „Горн“, сюда следует отнести и формалистов) ведется довольно энергичная литературная кампания против толкования искусства как творческого акта. „Творчество“, „интуиция“, „вдохновение“ подвергаются злостному осмеянию... Их пытаются заменить „работой“, „мастерством“, „ремеслом“, „энергичной словообработкой“, „приемом“, „техникой“, „деланием вещей“. („Об искусстве“.)

Воронский выдвигает против этой механистической терминологии теорию „снятия покровов“. Михайлов (художник) „как бы снимал с нее (фигуры Карениной) покровы, те покровы, из-за которых она не вся была видна“. (Л. Н. Толстой, Анна Каренина.)

Вот это субъективное ощущение художника Михайлова, описанное Л. Н. Толстым в его романе, т. Воронский возводит в теорию искусства. Иными словами, фактам психологического порядка он придает значение методологическое.

Установив эту „теорию“, Воронский заявляет с таинственным видом: „Одно разъяснение чрезвычайной важности, однако, необходимо сделать“. (Разрядка наша. — В. П.)

В этом „однако“ вся психология т. Воронского, которая целиком определяет его идеологию. Разъяснение: „...художник, изображая действительность, снимая с нее покровы, действует под определяющим влиянием дум и чувств в классе, который оказал на него наиболее сильное влияние“... (Разрядка наша — В. П.)

Вот теперь и разберите, что на чего влияет у этого теоретика!

Совершенно так же, как Воронский защищает „интуицию“ против „техники“, т. Лежнев в настоящее время берет под свою защиту „идеологию“ против той же „техники“: „...тяготению к агитке на практике соответствует у футуристов отрицание идеологической функции искусства в теории. Искусство — не идеология, а техника“.

Предположим, что правильно противопоставлять идеологию технике. Но в том и в другом случае искусство не перестает быть определенной профессиональной деятельностью. Содержание этой деятельности и отношение к ней не оставались постоянными, но менялись с течением времени. Еще в 40-х годах у нас „литература за исключением крупных талантов была делом подозрительным. За писателями признавалось их значение, когда они достигали видного положения в обществе путем службы“. (И. А. Гончаров — Лучше поздно, чем никогда.) Нельзя сказать, что искусство — или идеология или техника. Писатель-любитель 40-х годов, отдавая свое призванию в часы досуга и получая средства к существованию путем службы или доходов от имени, действительно склонен был считать свои занятия искусством — боговдохновенной интуицией. Тот же Гончаров оправдывал перед читателями медленность своей работы (один роман в 10 лет), ссылаясь на чрезмерную служебную нагрузку.

Как само искусство появилось в результате разделения общественного труда, так и его функция изменяется вместе с новыми общественными отношениями.

Т. Лежнев восклицает: „Нет у нас никаких оснований ожидать смерти искусства. При социализме у людей, как и сейчас, будут глаза широко открыты на мир... Как и сейчас, будут дети любить яркие цветы“ и т. д. (Разрядка наша. — В. П.) И вообще т. Лежнев в будущем интересуется то, что будет „как и сейчас“. Но что касается широко открытых глаз, ярких цветов и прочей

безвкусовой возвышенной чепухи, то ведь так было и при царе. Какая же тогда разница (по Лежневу) между царем и социализмом?

Нас интересует в будущем, в частности в будущем художественной культуры, именно то, чем оно отличается от настоящего и прошлого. Мы исследуем изменения функций, а не их сохранение. На наших глазах роль одних отраслей искусства безмерно вырастает, а других падает. Многие обречены, но еще роскошно живут. Многие влачат жалкое существование на задворках жизни, но за ним — народный энтузиазм.

Границы между искусствами не проходят по тем же самым линиям, которые в XVIII веке провел между живописью и поэзией Лессинг в своем „Лаокооне“. На сегодняшний день мы имеем неслыханное падение и измельчание живописной культуры. С другой стороны, в кино мы имеем рост баснословного темпа. Оба эти факта в левовской концепции искусства находят свое объяснение, а в практике — свое выражение.

Искусство в целом в последние десятилетия претерпело жесточайший кризис, а теперь, пользуясь временным затишьем и усталостью человечества после мировой войны и революции, его хотят вернуть в прежние русла, отношения и пропорции. Валовое, оптовое превосходство классиков хотят сделать фактом „второго пришествия“.

Между тем, как бесповоротно изменилось соотношение между различными отраслями и формами искусства, точно так же изменилось отношение искусства в целом к другим формам культурного воздействия.

„Распределение... идеологических „производственных“ отраслей определяется в конечном счете экономической структурой общества. В самом деле, почему, например, гигантское количество народного труда в древнем Египте шло на постройку гигантских памятников феодального искусства: пирамид, колоссальных статуй фараонов и т. д. Потому что тогдашнее общество с его экономической структурой не могло держаться, если бы рабам и крестьянам не внушались на каждом шагу величие и божественная мощь господствующих. Тогда не было газет и телеграфных агентств. (Разрядка наша. — В. П.) Искусство служило идеологической спайкой. (Н. Бухарин, Теория исторического материализма, стр. 255.)

Сравните это с тем, что писал Третьяков о газете.

Наши противники не видят, не хотят видеть происшедших изменений. Они мнят себя реалистами, отстаивая реакционную утопию „большого искусства“. Когда вопрос об искусстве ставится профессионально, они обижаяются.

„Надобно вжиться и сердцем и помыслом, войти в новую общественность. Остальное — техника, стиль, форма — приложится“, — уговаривает Воронский.

„Техника не знает убеждений“, — с болью в сердце замечает т. Лежнев.

Но эти жалостливые люди забывают уроки пролетарской учобы, закрывают глаза на то, что убеждения имеют свою технику.

Убеждения, о которых тоскуют наши противники, играют совершенно особую роль в художественной работе. Эта особая роль заключается в том, что „убеждения“, как таковые, не создают произведения искусства. Скажем определеннее: убеждения, или идеология, сами по себе не являются ни тем материалом, ни тем рабочим инструментом, с помощью которых получается художественная вещь. Однако эта не работающая область играет исключительно важную роль. Именно эта область определяет социальную природу произведения искусства и его направленность к данному классовому потребителю.

Идеология выполняет функцию катализатора, т. е. того совершенно своеобразного химического вещества, которое само не участвует в реакции, но при наличии которого реальные агенты реакции входят между собой в бурное и правильное соединение. Так, например, серная кислота, не изменяясь сама, превращает крахмал в сахар. Серная кислота является катализатором по отношению к данному превращению крахмала.

Сам по себе катализатор никакой реакции не дает и в соединении ни с одним элементом, участвующим в ней, не вступает. Вот почему мы не говорим об идеологии как таковой, а говорим о технике, в которой идеология наличествует имманентно.

В искусстве кино зависимость „убеждений“ от „техники“ выступает с оголенной очевидностью. Мощная вещественная база кино делает гораздо более отчетливыми те процессы создания произведения искусства, которые в других видах художественной деятельности протекают в скрытом или нерасчлененном виде. Для социологии кино первостепенное значение приобретает такой материал, как приказы по кинофабрике и весь распорядок ее работы. Если мы будем анализировать этот материал, то увидим, что нет ни одной стадии в производстве картины, начиная от зародышевой формы идейной инициативы через сложный аппарат режиссерского и актерского оформления и вплоть до предъявления публике готового произведения, которые не укладывались бы в строгие рамки технической функции.

Точно так же, как в отделе заготовки сырья треста обсуждается его качество и производятся испытания, в художественном отделе обсуждаются комбинации встреч, разлук, поделуев, реплик, рождений, браков, смертей и пр. гражданских состояний с точки зрения наибольшей выразительности конечного продукта, выбрасываемого этой машиной, — готовой фильмы. Все это предприятие по производству идеологического продукта обслуживается в штатном порядке.

Когда картина готова, она проходит через особый аппарат, оценивающий ее с точки зрения соответствия интересам трудящихся. Этот аппарат — цензура, и его особенность заключается в том, что, запрещая определенное произведение, цензура работает идеологией

как техникой, т. е. в ее руках идеология из катализатора превращается в агента.

Но в то время, когда картина работает, все идеологические вопросы находят (во всяком случае должны находить) свое имманентное техническое разрешение.

Возьмем простейший случай, когда симпатии зрителя склоняются на сторону отрицательного типа благодаря привлекательной внешности актера. Для того, чтобы правильно регулировать симпатии зрителя и направлять их по надлежащим руслам, приходится решать техническую проблему типажа.

Когда Вильгельм Кюхельбеккер читал Дуне свою трагедию о тиране, она сказала ему: „Я боюсь, что тиран выйдет у вас более привлекательным, чем герой, который его убивает. Чтобы можно было полюбить человека, он должен иметь хоть один порок“. И добавила лукаво: „А у вас их много“. (Юрий Тынянов, „Кюхля“.) Это замечание Дуни устанавливает правильное соотношение между техникой и идеологией.

Единственная реальность, о которой мы вправе говорить, анализируя произведение искусства, это его выразительные средства, чувственно постигаемые нами. Вот почему нельзя быть ничем иным, как техником литературы, ибо понятие художественной техники включает в себя учет идеологического момента как катализатора. Воронский верует, что „техника приложится“, а по сути дела он хочет расплодить волшебников, которые, вызвав духов, не в силах затем с ними справиться.

Для того, чтобы определить функцию художественного деятеля, нужно отдать себе отчет в современном состоянии художественной культуры. Один плодовитый английский писатель (Арнольд Беннет), который выполнял обязанности рецензента в течение ряда лет, признается, что он не прочитывал целиком всех книг, о которых давал отзыв. Несмотря на это, он утверждает, что его отзывы были достаточно обоснованы и правильны.

„Большинство романов, — а все эти замечания касаются только романов, — не содержит в себе никаких сюрпризов для профессионального рецензента. Он может предсказать их, как мореходный календарь предсказывает астрономические явления. Обычно установившийся популярный писатель никогда не сворачивает, или очень редко, с намеченного им пути; а этот установившийся популярный писатель и есть тот, от которого рецензент существует как паразит...

...Не было еще такого писателя на свете, который мог бы написать страницу и не выдать себя. Вся книга, где бы я ее ни открыл, полна для меня всяких указаний. Целиком прочитывать ее в 9 случаях из 10 было бы не только трудом сверх должного, но, со стороны профессионального рецензента, просто греховной тратой времени...

...Нельзя, однако, достаточно ясно растолковать, что профессиональный писатель, который живет исключительно пером и доход которого в полной зависимости от случайной болезни, даже от го-

2 05 023

ловной боли, живет в вечном компромиссе со своей славой". (А. Беннет, Карьера писателя.)

Профессиональный писатель относится к предмету своего труда с таким же ремесленным удовольствием, как инженер, любящий свое дело, относится к чертежу, модели или конструкции. Однако из всех трудящихся-изобретателей только люди искусства сохраняют до сих пор благодаря невежественности и косности художественных критиков право на особое восхищение не столько даже предметом, сколько процессом своего труда.

Между тем можно утверждать, что всякого хорошо грамотного человека можно научить, например, писать романы или рассказы, точно так же, как можно научить человека строить жилище. И в этом сугубо техническом деле он может быть проводником определенной классовой идеологии.

II

Не так давно Георгу Гроссу пришлось выступить на защиту „агитки“ против буржуазных ревнителей искусства, которые „критикуют не работу художника, пытаясь уничтожить определенное художественное произведение указанием на его тенденциозность“, а идею, которую он представляет“. („Искусство в опасности“.)

У нас агитка скомпрометирована плохой, неумелой работой. Поэтому говорить, что агитка „избавляет от необходимости прорабатывать идеологию самостоятельно в самом себе“, что „роль поэта (в этом случае) сводится к роли спеца“, — значит обнаруживать полное незнание специфики художественной работы.

Самое легкое — это заниматься идеологической дилетантской болтовней, как это делает Лежнев, наводя критику на Всеволода Иванова и Артема Веселого:

„Сила и выразительность его (Иванова) последних рассказов удивительна. Художник нашел как о й-то (разрядка здесь и дальше — В. П.) новый подход к вещам, к людям, и это подняло его на какую-то высшую ступень“.

„Артему Веселому нужно нащупать какой-то новый путь и, судя по плану его ближайших работ („Ермак“), он собирается это сделать“. („Итоги литературного сезона“, „Известия“ от 15 мая 1927 г.)

Как не-спец т. Лежнев не знает о роли материала в работе художника. Он не знает, что факт, попадая в лабораторию художника, становится материалом. В этом профессиональном отношении к факту, как к сырью, осуществляется первая стадия работы мастера.

Писатель (художник) — всеядное животное: никакой другой деятель не может сравниться с ним по причудливой широте и разнообразию интересов, используемых, как предпосылка для профессиональной работы.

Лежнев говорит, что Леф не имеет права выступать против „тезисной“ литературы. Но по тезисам пишут те писатели, которые не умеют работать, ибо они пользуются тезисом как инструментом, в

то время как тезис для литературы не только не инструмент, но еще далеко не всегда — сырьевой материал.

Мы против „тезисной“ литературы, как мы против литературы, „снявшающей покровы“. Мы за такое изобретение в литературе, через которое она сможет осуществлять свое изменившееся социальное воздействие. Традиционной художественной формой нельзя работать в новой исторической обстановке. Из прошлого искусства так же мало можно черпать для создания новых воздейственных средств, как из прошлой материальной техники нельзя почерпнуть для создания новых индустриальных принципов.

В широкой публике, к которой следует отнести большинство художественных критиков, распространено убеждение, что новые и важные усовершенствования в технике появились путем „открытий“ (снятия покровов). На деле подобные случайные открытия чрезвычайно редки. Существует миф, что финикийцы открыли случайно стекло, разложивши костер на песчаном берегу. Однако позднейшие раскопки обнаружили стеклянные изделия, на 4 000 лет древнее финикийцев. Примерно такого же порядка современный миф о красном Толстом.

Изобретатель органически растет из производства, но его судьба заключается в том, что он становится в противоречие с этим производством. Он дает всегда не то, что идет на улучшение и укрепление производственной рутин, но нечто, вносящее дисгармонию в как будто уже налаженный ход производства. В этом его судьба. Производство сплошь и рядом извергает из себя изобретателя как враждебное тело. В капиталистическом строе прогресс техники приходит в столкновение с частными интересами отдельных предпринимателей. Изобретатель Фессенден приводит огромный каталог отклоненных изобретений. Причем смысл всех этих неудач один и тот же.

— Не газовые кампании изобрели электрическое освещение. Не кампания конок изобрела электрический трамвай. Не кампания паровых двигателей изобрела двигатели внутреннего сгорания. Ни шелководы, ни шелкопряды не изобрели ни вискозы, ни искусственного шелка. Мягкий воротничок изобретен не фабрикантами воротничков, и предложенное им изобретение они отклонили.

При социалистической системе хозяйства враги изобретательства располагаются по линиям бюрократизма, чиновничье-административного отношения к производству или отношения спецов старого покроя.

Эта плановая система коренным образом облегчает борьбу за более высокий производственный строй, но сущность столкновения старого и нового, когда оно происходит, остается той же.

Изобретатель большого масштаба, вскормленный предшествующей практикой производства, только преодолевая, разбивая ее, выполняет свою функцию.

Этот закон не знает исключений и в области художественной культуры. И здесь легче всего работать тем, которые путем мел-

тких улучшений, использования или пересадки готовых форм укрепляют господствующее течение, не раздражая ничье самолюбие.

Как правило всякое изобретение в технике является значительно раньше, чем оно может получить свое промышленное применение¹⁾. Тем не менее социальная и экономическая обусловленность технического творчества представляется совершенно бесспорной.

Изобретение в области художественной культуры является с такой же принудительностью и разделяет судьбу технического изобретения. Оно вступает в жестокий конфликт со сложившейся художественной системой, и в наше время его смысл и значение хотят обесценить заявлениями о „формализме“, „баловстве формой“ и прочими, по существу совершенно невежественными, утверждениями.

Всякое подлинное изобретение в художественной технике, по самой сути дела, представляет собой новое орудие социального воздействия.

Идеология в художественной работе, как мы говорили выше, играет роль катализатора.

Изобретатель-художник — это техник, который дает всегда не то, чего ждет от него рутинная художественная культура.

В этом очень часто его личная трагедия, но в этом же всегда общественный смысл его работы.

Хороший тон

С. Третьяков

Рабочему показывали балет в актеатре.

Потом спросили: „Ну, как?“

— Хорошо, — сказал рабочий, — однако вещь вредная, — является отношение к жене.

По совести говоря, я считал этот рассказ более анекдотом, чем фактом.

Обзор „О театре и клубе“ в „Правде“ от 7/IV 1927 г. показал, что это факт.

В этом обзоре приведен ряд любопытнейших выдержек из откликов на статью о театре т. Дубовского.

Сначала о позиции Лефа.

Леф говорил и говорит, что традиционное театральное искусство, консервируемое в наших актеатрах, являет собою:

1. Социальный наркотик, состоящий в ближайшем родстве с религиозным действием.

¹⁾ В среднем за 5—10 лет. Однако история техники знает ряд случаев гораздо более длительного (50—70 лет) пребывания изобретения в экспериментальном состоянии. Чаще всего это происходит, когда для промышленного использования требуется кроме данного технического принципа еще другой, причем из пересечения рождается их практическое применение.

В. П.

2. Способ для людей дезертировать от реальности (со всеми ее корявизнами и трудностями) в некий экзотический мираж. (Эстетический прорыв действительности по Гаману.) Чем сей мираж от переживаемого момента отдаленнее, тем его способность „уводить от будней“ полнее.

3. Школу бытовых навыков, манер, поведения — при этом тех правящих классов, которые, породив данный театр, через него формировали поведение подчиненных классов, причем через старое театральное искусство диктует свой кодекс хорошего тона и придворно-феодалная среда (аристократия рода) и буржуазно-интеллигентская (аристократия духа).

Теперь посмотрим, что говорят выдержки.

Тов. К. Зайцев пишет:

„Рабочий едет в „верхние“ театры не только из-под Си-монова или Семеновской заставы, а из дачных местностей, с риском не попасть на последний поезд; он затрачивает на покупку (даже льготного) билета непосильную сумму, и все же он „прет“, ибо, к сожалению, для нас посещение „верхних“ театров до сих пор „событие“, которое смакуется долгое время. Много желающих, но слишком мало удовлетворенных“.

Как это ни странно, но, по сообщению т. Зайцева, „опера теперь у рабочих занимает доминирующее положение перед остальными видами сцены, что доказывает спрос на оперу на местах при распределении билетов“.

„Прет“ и „затрачивает непосильные суммы“.

К сведению товарищей, бубнящих об „отображении“ и о „вечно человеческом“ в искусстве.

Подобное „прет“ и „затрачивает“ мы видим, увы, не у дверей производственных совещаний, и не у университетов, и не у библиотек, а у церковных ворот к Пасхе с предварительной покупкой в кондитерской пасхи, кулича и бумажных цветов, и у дверей Госспирта.

Значит, явно — речь идет не об учебе и не о практической драке за какое-то, пусть минимальное, но реальное улучшение жизни. Речь идет о наслаждении, наркотике, иллюзии, „нечаянной радости в храме искусства“ на фоне „серых будней“. То, что опера доминирует, кажется товарищу К. З. странным. Нам это не странно.

Если только общая тенденция ходить за своим куском грезы в госпиум (академические театры то ж) не встречает общественного сопротивления, а наоборот, поощряется, — что удивляться, что выбор падает на наиболее экзотическую, фантастическую, необыкновенную область театрального искусства. Ведь опера и балет наиболее далеки от реальности — в них не ходят, а танцуют, не говорят — а поют, не действуют — а переживают, не среди вещей — а среди картин, не среди шумов — а среди музыки. Антипод реальности. Не потому ли любая попытка положить современность на

2 05 027

оперу кладет неизбежно на обе лопатки либо современность, либо оперу.

Невольно напрашивается на сличение китайский театр.

Несомненна роль его как оформителя манер, внедрителя правил хорошего тона и места, где накапливающее за трудовой день безысходное негодование или тоска находят себе исход и нейтрализуются.

И в китайском театре есть и фарс и драма, но самой мистической, самой реакционной является опера (там неправильно называют мелодрама с пеннем). Последнее время характерно усилением интереса к опере.

Китайские студенты-революционеры видят в этом реакционный признак, признак повышенной эстетической наркотизации китайского мещанина.

К слову, нашим искусствоведам есть чему поучиться у китайских студентов в их отношении к старому театру, стиху и т. д.

Никогда не видя в глаза Лефа, эти студенты являются 100-процентными левовцами в своей ненависти к этому театру — слуге всех прожитых рабовладельческих эпох.

И когда я однажды, говоря со студентом, предложил использовать приемы старого театра для современных агитцелей — студент мне рассмеялся в лицо и заявил, что со старым театром надо кончить. Меня студент пристыдил — он был более меня левовцем. Я еще увлекался киттеатром, не разглядев до дна его социальной ливреи, — а она была придворная.

Новый киттеатр — если только он будет, и не сменится кино (ведь перешли же китайцы прямо от безрессорных арб к автомобилям, минуя дилижансы) — родится из студенческой политагитки, строящейся по современным образцам, а поэтому абсолютно чуждой старому театру.

Продолжаю цитаты корреспондентов „Правды“.

Тов. Слесарь пишет:

„Когда побываешь раз-другой в академическом театре, не потянет в рабочий театр, потому что рабочий театр есть действительно рабочий: натуральные и весьма популярные слова и движения, точно вы на фабрике разговариваете. Манеры слишком грубые, слова точно выходят из-под кувалды или из-под пилы. Даже и пьесы такие же грубые подбираются. Нам нужен театр, который бы отполировывал, выглаживал, выхорашивал чувства и манеры нашего рабочего зрителя. Театр должен облагораживать, перерождать весь грубый, невоспитанный мир“.

Приведенные отрывки из статей отражают огромную тягу к культуре, охватывающую все большие и большие слои рабочего класса.

Тягу-то оно тягу. Но только, да будет позволительно спросить, к какой культуре? И кроме того, раз есть тяга „куда“, то одно-

временно есть тяга и „откуда“. „Отполировать, выгладить, выхорашивать чувства и манеры“. Манеры Евгения Онегина, Фауста, Демона, Бориса Годунова и прочих царей от сказочных Салтанов и до Федор Ивановичей включительно — это что же, социалистические манеры? А, может быть, эти манеры от придворного церемониала (ведь до сих пор слова „кавалер“ и „барышня“ на наших танцуйках напоминают о феодальных временах). А изящные переживания ихатовских „Чаек“ и милых, умных „дядей Ваней“ — это пролетарская культура? А „натуральные и популярные слова и движения — точно вы на фабрике разговариваете“, не есть ли это та самая „жена“, к которой после балета отношение меняется?

Товарищ по простодушию попал в точку.

Соблазн полированных манер велик. Разве не во имя этих полированных манер, потрясая студийными чемоданчиками и брезгливо пяля губки над прозой советских будней, мчат на козьих ножках совбарышни в драмкружки и студии, чтоб забыться, вживаясь в образы цариц, героинь, русалок, соблазнительниц, „Чаек“, вампиров? Разве не потому с наших киноэкранов не слезают патентованные красавицы, что мужское население кинотеатров предъявляет требование на женщину с атласной кожей, маленькой ножкой, аристократической рукой, узкой костью, благородным профилем, породистым ртом? И разве в этом наборе атрибутов не скрывается полностью старый феодальный взгляд на женщину — постельную принадлежность? Ибо какая же она, малonoгая, узкокая, нежуркая, — работница, деятельница, товарищ? Она именно то „нежное создание“, к которому убегают от собственной корявой, усталой, курносой, узкоглазой, скуластой. Но вместо того, чтобы объявить прежнюю красавицу низложенной во имя нашей скуластой и ширококостой, — объединенными усилиями кинозавсегдатаев и кинодельцов, точно под гипнозом, движутся тысячи смазливых мордочек к маяющим их огням „храмов искусства“, „богемы“, изящества.

Что фабричные манеры, может быть, и плохи и грубы, не спорим. Что их надо выправлять, согласны. Но итти выправлять их в аки? Есть люди, которые думают, что цель революции — это самому сесть в барском особняке, жить на коврах, курить сигары, пить шампанское, а чтоб барин пальто подавал.

Если мы живем в особняках, то лишь потому, что нет сил сразу выстроить такие дома, как нам надо. Мы не шадим особняков и перегораживаем их фанерой. Но никогда мы не будем советовать пролетариям усвоить стиль жизни их классовых предшественников.

Не в особняки, благородные собрания, Яры и Стрельны, а к с трудом создаваемым рабочим поселкам, домам-коммунам, производственным клубам, общественному питанию.

Мы — работники. Рабочий процесс — наш организатор. Если фабрика огрубляет, значит в производственных распорядках и взаимоотношениях людей есть дефекты. Значит надо фабрику выправлять,

Банкир же просто
вынул чек
холёной ручкой
и сказал:
— С-с-адитесь!

гробовеет свастика...
Упакой
УПА-А-А-КОЙ
ДУШУ
НЕВЕСТЫ
ЕГО!..

Ритм и синтаксис

О. Брик

Строка, как ритмико-синтаксическая единица

Синтаксис — это система сочетаний слов в обычной речи. Поскольку стихотворная речь не отходит от основных законов прозаического синтаксиса, постольку эти законы для нее обязательны. Но стихотворная речь имеет свои законы словосочетания — законы ритмические. И эти ритмические законы усложняют синтаксическую природу стиха.

Похожие внешне синтаксические структуры прозаической и стихотворной речи могут семантически, по смыслу своему, быть совершенно различными. Строка „Ты хочешь знать, что делал я на воле“ будет читаться в прозаической речи иначе, чем она читается в стихотворной. В прозаической речи вся сила интонационного повышения лежит на слове „на воле“, в стихотворной речи оно равномерно распределится между словами „знать“, „делал я“, „на воле“.

Расстановка слов в прозаической речи в данном примере требует определенной интонации, в стихотворной речи ритмический строй эту интонацию не допускает. Вот почему при так называемом осмысленном прозаическом чтении стихов разрушается их ритмический строй.

Люди, читая стихи, видят обычные прозаически-синтаксические формы и, не учитывая их ритмической природы, пытаются произнести их так, как обычно произносятся прозаическая речь; получается прозаически осмысленное, но поэтически бессмысленное чтение.

Стих складывается не просто по законам синтаксиса, а по законам ритмического синтаксиса, т. е. такого, в котором обычные синтаксические законы усложнены ритмическими требованиями.

Самое первое стихотворное словосочетание — это строка. В строке слова сочетаются по определенному ритмическому закону и одновременно эти же слова сочетаются по законам прозаического синтаксиса.

Самый факт сосуществования некоторого количества слов по двум законам составляет особенность стихотворной речи. В строке мы имеем результаты ритмико-синтаксического словосочетания.

Ритмико-синтаксическое словосочетание отличается от просто синтаксического тем, что слова включены в определенную ритмическую единицу (строку); от чисто ритмического сочетания оно отличается тем, что слова соединены не только по фоническому признаку, но и по семантическому.



Фото С. М. Третьякова Китайские маски на ярмарке в Пекине



Фото С. М. Третьякова Демонстрация протеста против расстрела в Шанхае 1925 г.



Строка — это первоначальная ритмико-синтаксическая единица; поэтому изучение ритмико-синтаксической конфигурации стиха следует начинать с нее.

Ритмико-синтаксические фигуры четырехударного ямба

Законы синтаксиса прозаического обязательны, разумеется, для всей стихотворной речи, но ритмико-синтаксическая конфигурация стиха меняется от изменения размера.

Яmb отличается от хорея, двухдольники от трехдольников. Можно, разумеется, найти общие ритмико-синтаксические фигуры, но каждый из размеров будет иметь свои индивидуальные признаки. Поэтому изучение ритмико-синтаксической конфигурации необходимо начать с точно определенного одного размера.

Самым подходящим для этой цели является четырехударный яmb. Этим размером написана подавляющая масса русских стихов — от Ломоносова до наших дней. Этот размер оказался наиболее приспособленным для выражения многообразных ритмико-синтаксических форм.

Причина в том, что четырехударный яmb не симметричен, не распадается на симметричные отрезки. Благодаря этому строка четырехударного ямба допускает большее количество вариаций, чем какая-либо другая.

Двух- и трехударные ямбы слишком коротки, пяти- и шестиударные распадаются на двух- и трехударные. Четырехударный хорей с легкостью распадается на два двухударных. И только четырехударный яmb остается цельной строкой.

Если мы возьмем строку четырехударного ямба как синтаксическую единицу, как ритмико-синтаксическую единицу, то мы увидим, что примерно в семидесяти случаях из ста строка эта представляет собою сочетание трех слов или трех словесных комплексов. Это следствие ритмической природы четырехударного ямба, который в семидесяти случаях из ста дает только три ударения из заданных четырех.

Благодаря тому, что кривая ритмических интенсив в нашем стихосложении совпадает с кривой прозаических интенсив, эти три ритмических ударения требуют именно трех словесных интенсив, т. е. требуют три значимых слова. Эти три слова и составляют, с одной стороны, ритмический комплекс строки, а с другой — ее синтаксический комплекс.

Сочетание трех слов — строка из трех слов — есть типичная конфигурация четырехударного ямба. Остальные строки из двух, четырех и большего количества слов являются как бы добавочными к основной строке в три слова.

Сочетания из трех слов

Три слова, составляющие типовую строку четырехударного ямба, могут иметь различную синтаксическую природу. Они могут представлять собою вполне законченное предложение, могут представ-

лять собою законченную синтаксическую единицу и могут составлять только обрывок словосочетания, конец которого или перед этой строкой или после нее. В первом случае мы будем иметь такие строчки, как например, „Богат и славен Кочубей“. Во втором — такие строчки, как „Духом смелый и прямой“ или „Полон чистою любовью“, и в третьем случае такие, как „Он себе на шею четки“.

Если мы возьмем любое стихотворение, написанное четырехударным ямбом, и разобьем его на отдельные строчки, то увидим, что в огромном большинстве случаев эти строчки относятся ко второму типу, затем к первому и как редкое исключение к третьему типу синтаксической конфигурации.

Такие строчки как „Махнул рукой неторопливой“, „Гуляют легкими роями“, „Поникли юной головою“, „Покрыты белой пеленою“, легко вынимаются из общего контекста стиха, не нарушая синтаксической связи всего стихотворения. Есть целые стихотворения, написанные такими отдельно сделанными строчками, которые легко переставляются, уменьшаются, увеличиваются, убавляются и прибавляются без ущерба для общей ритмико-синтаксической структуры всего стихотворения; и только рифма сшивает их в строфы.

Привычное словосочетание

Ритмическая структура четырехударной ямбической строки предопределяет количество слов в этой строке. Как уже было сказано, обычно это три слова, потому что ритмическая структура четырехударного ямба тяготеет к трехударности. А если требуются три логических ударения, то носителями этих ударений должны быть три слова или три словесных комплекса.

Что же это за три слова?

При кажущемся разнообразии стихотворной семантики в действительности эти три слова легко укладываются в несколько обычных словосочетаний. Например, словосочетание местоименного прилагательного, прилагательного и существительного. Если мы обозначим местоименное прилагательное через „а“, прилагательное через „б“, а имя существительное через „в“, то получим следующие возможные сочетания:

абв

„Мои студенческие годы“.
„Твои лихие непогоды“.
„Свои потерянные годы“.

вба

„Ланиты свежие твои“.
„Душе неопытной моей“.
„Любви возвышенной моей“.
„Любви неконечной моей“.

бва

„Кипучей младости твоей“.
„Лихая молодость моя“.
„Великой родине своей“. И т. д.

Или такое словосочетание: имя существительное плюс имя существительное в родительном падеже, а третье слово — прилагательное, согласованное с одним из этих существительных.

Обозначим первое существительное через „А“, а второе через „Б“, имена прилагательные обозначим через „а“ или „б“, в зависимости от того, с каким существительным оно согласовано. Из этих четырех элементов получаем следующие фигуры по три слова:

1. АББ

„Краса полуночной природы“.
„Восторги вольного поэта“.
„Остатки каменной стены“.

2. АаБ.

„Порывы буйные страстей“.
„Надежда творческая славы“.

3. БаА.

„Любви могущественный жар“.
„Дерев безжизненная тень“.
„Озер живые зеркала“.
„Любви чарующая сила“.
„Восторгов пламенная сила“.

4. ББА.

„Восторгов пламенных порв“.
„Безделья вольного сына“.

5. аАБ.

„Лихие шалости любви“.
„Железной волею Петра“.

6. БАа.

„Стихов гармония живая“.
„Дождя потоки проливные“.
„Реки течение ночное“.

7. АБб.

„Удары силы непощадной“.
„Порывом страсти молодой“.

8. бБА.

„Минувших дней воспоминание“.
„Живой мечты очарование“.

9. аБА.

„При ярком месяца сиянии“.

10. АБА.

„И взор филолога угрюмый“.

11. БАБ.

„Житейских бременем забот“.

Или такая фигура: существительное плюс два существительных в родительном падеже, соединенных союзом „и“.

„Певец Руслана и Людмилы“.
„Раздолье Вакха и Свободы“.
„В садах науки и свободы“.
„Во имя родины и Бога“.

Или существительное плюс два прилагательных, соединенных союзом „и“.

„Любви не меткой и не славною“.
„Души простой и близорукой“.
„Богини скромной и веселой“.

Или прилагательное плюс два существительных, соединенных союзом „и“.

„Пустые взгляды и слова“.
„Мои надежды и мечты“.
„Мои товарищи и други“.
„Моя надежда и забава“.

Или существительное в родительном падеже плюс два существительных, соединенных союзом „и“.

„Стихов гармония и сила“.
„Любви восторги и жеманство“.

Или глагол плюс два существительных, соединенных союзом „и“.

„Валяются всадники и кони“.
„Бегут надежды и мечты“.

Та же фигура с существительными в винительном падеже.

„Взрывает воды и леса“.
„Пугали старцев и младых“.
„Я воспевал любовь и радость“.
„Я обожал уста и очи“.

Анализ этих привычных словосочетаний показывает, что семантическая их сторона почти заглушена. Не трудно вместо одного эпитета подставить другой, вместо одного существительного подставить равнозначное, причем замена будет происходить не столько по семантической линии, сколько по ритмической. Это есть явление, которое создает стихотворные штампы.

Не нужно думать, что штамп касается только какой-нибудь одной стороны стихотворной речи. Стихотворный штамп — это и есть результат полного сращения ритмической, синтаксической и семантической стороны стихотворной речи; образуются привычные словосочетания, которыми поэт и мыслит.

Вполне естественно, что такого рода штампы, такого рода привычные словосочетания в огромном изобилии встречаются у всех эпитонов, т. е. у тех поэтов, которые принимают эти штампы как исходную точку своей поэтической работы. В настоящее время при огромном стихотворном опыте, накопленном за все время существования русского силлаботонического стиха и особенно опыт четырехударного ямба дает возможность поэтам разговаривать ямбами с наименьшей легкостью, чем человеку говорить пофранцузски, выучившись по карманному самоучителю с готовыми фразами.

Четырехударный ямб в настоящее время уже не стихотворная проблема, не речь, которая ищет своих форм выражения, а уже-

готовый штамп, в котором едва ли можно внести какое-либо разнообразие. Этим объясняется, почему поэты, пишущие в настоящее время четырехударным ямбом, непременно и синтаксически и семантически впадают в подражание поэтам пушкинской и послепушкинской поры.

На какие темы, какими бы словами ни писать сейчас стихов, по скольку эти стихи будут написаны четырехударным ямбом, они непременно будут звучать, как стихи, написанные сто лет тому назад. Нельзя вырывать из ритмико-синтаксического и семантического комплекса отдельные элементы и пробовать сочетать их с другими, им чуждыми. Такого рода искусственное скрещивание никаких положительных результатов дать не может.

Поход твердолобых

Н. Асеев.

Тяжелоорудийная канонада по Лефу продолжается с возрастающим ожесточением. К мелкокалиберному Ольшевцу — не будем забывать почина его — присоединился широкожерлый Полонский, тупожерный Лежнев и даже бешеный огурец профессор Шенгели пытается взять нас на пушку, всеми силами стараясь выдать себя за артиллерию. Но это уже гром не из тучи, ясно каждому. Дружность и одновременность этих выступлений говорит если не об общем сговоре, то о какой-то внутренней солидарности и согласованности главных наводчиков — „Красной нови“, „Известий“ и „Нового мира“. Если нельзя назвать эти выступления общим фронтом, то общий тыл здесь вырисовывается с достаточной непривлекательностью для читателя. Об одном из участков этого тыла, самом назойливом, одержимым таким интендантским апломбом, который может служить образцом для всех военных писарей, нам придется поговорить всерьез.

Читатель уже, наверно, догадался, что речь идет о достославном красноречии Вяч. Полонского, предмете зависти всех готовящих себя к карьере правозащитников, бывших студентов юридического факультета, ныне пребывающих в затруднении: носить ли им шевелюру и лаковые ботинки, или же стричься наголо и натягивать сапоги. Спешим разрешить их сомнения: шевелюра допустима и социально оправдана; бархатистость голоса общепринята; тоимость движений и благородство позы безусловны; остроумие берется из старых комплектов „Будильника“; пафос и самоуверенность — из адвокатской практики Плевако и Карабчевского. Все это сдобривается цитатами из Бухарина и подается в виде очередной критической заметки довоенного качества.

Дежурным блюдом такого рода, насыщающим до тошноты своего читателя, и является вторая статья Полонского „Блеф продолжается“ в № 5 журнала „Новый мир“.

Чем, как не уязвленным адвокатским самолюбием, объяснить ее появление? Чем, как не визгом ущемленного хвоста, определить ее содержание?

Полонский 15 лет не удосужился высказать свое мнение о работе Маяковского. И вот, раздраженный неуважением к своей редакторской шевелюре, внезапно проявляет лихорадочный интерес к его творчеству, начиная с 1912 года. Дрожщими от бешенства руками перелистывает страницы „Всего сочиненного Маяковским“, чтобы доказать, что „богема остается богемой, даже когда она меняет желтую кофту на красную“. Казалось бы, о смене „одежь“ не пристало говорить Полонскому, потому что аргумент этот давно перекочевал в ряды кликушествовавших демагогов. Да и вообще эта тема щекотливая — кто на что менял: желтую кофту на красную, адвокатскую визитку „Новой жизни“, на скромный френч „Нового мира“. Но дело не в этом. А в том, что проснувшийся на пятнадцатом году работы поэта критик не нашел ничего более остроумного, как использовать строки Маяковского против хулиганства для пострамления... Маяковского же.

Доказательства этого положения чрезвычайно просты и честны. Берутся строки поэта и все их образные и метафорические средства приводятся в качестве свидетельства о плохом поведении поэта. Так, например, строка

„возьму и убью солнце“

приводится в качестве свидетельства нарушения тишины и спокойствия во вселенском масштабе.

Строки

„Эй, вы,
небо,
снимите шляпу —
Я иду“.

приводятся в качестве характеристики непочтительности Маяковского к явлениям природы, а значит и порядку мироздания.

Обращение

„Нерон, здравствуй!“

просто нервит Полонского, явно опасавшегося за престиж неронова образа в представлении читателя „Нового мира“.

Множеством таких цитат Полонский якобы последовательно приходит к выводу:

„Да ведь это бедный Поприщин, вообразивший себя Фердинандом 2-м“.

Не правда ли замечательно, читатель? С таким же успехом на основании цитаты из Лермонтова

„Тебя я, вольный сын эфира,
возьму в надзвездные края...“

можно, следуя методу Полонского, утверждать, что Лермонтов был авиатором.

Такое надергивание цитат очень напоминает казуистические вопросы адвокатов старого времени, пытавшихся скомпрометировать показания противоположной стороны. Но практика Полонского идет

в этом направлении и дальше. Что должен сделать адвокат, чтобы очернить противника? Представить его биографию, по нисходящей линии падения нравственного и физического. Вызвать дрожь отвращения у судей и публики к облику подсудимого какими бы то ни было средствами.

И вот, после всевозможных ухищрений над текстом Маяковского, Полонский выступает и в качестве критика внешности Маяковского. Ведь в публике всегда найдутся эстетически настроенные дамы, которых следует перетянуть на свою сторону характеристиками вроде следующих:

„Грузный мужчина под сорок, „сед височный блеск“, но замашки остались те же“;

или:

„нарцисс, кокетничающий с собой“,

и даже:

„чтобы стоять рядом с Пушкиным, надо хотя бы отдаленно походить на Пушкина“.

Увы, т. Полонский, можно „отдаленно походить“ на литератора и даже фамилию взять литературную и все-таки оставаться душкой адвокатом со всеми характерными особенностями этой профессии несмотря на назойливое втирание в литературную среду.

На что еще бил довоенный адвокат в своем красноречии? На напускное благородство интонаций, на присущую ему будто бы справедливость и „уважение личности“ противника. Не беда, если намеками, недомолвками противник стирается с лица земли, смешивается с грязью. Но зато в патетических местах речи с наигранной объективностью выставлялось признание заложенных в нем положительных качеств, заглушенных дурными инстинктами.

Полонский и в этом верен трафарету „обличительных речей“ таких бутафорских судоворителей.

Вот места из его статьи, сопоставление которых выясняет эту манеру чисто юридической казуистики:

„Я не хочу сказать, будто бы Маяковский — Хлестаков русской поэзии“. „Это было бы чудовищной недооценкой поэтической роли, сыгранной Маяковским“.

„Как видит читатель, я не умаляю заслуг нашего поэта“.

„Маяковский как явление культуры встретит с нашей стороны положительную оценку“. (Когда? Где? — Н. А.)

Вы видите, как извивается литературный адвокат в своем стремлении создать видимость объективности и справедливости.

Но рядом с этим — характеристика богемы, представителем которой Маяковский является, — по словам того же Полонского, — ярчайшим, типичным чертой которой нашли в нем наибольшую завершенность:

„Непризнанные гении, отвергнутые новаторы, литературные неудачники, выгнанные рецензенты, поэтические оболтусы, стихофоны (?), стихоманы, постоянно поглядывающие на себя в зеркальце, влюбленные в себя, упоенные мощью своего голоса, нередко полуграмотные, невежды и нахалы, крикуны и забияки,—они из глубин своего литературного дна поплевали на все, что под руку попадет, — на Атлантический океан, на Шекспира, Пушкина, на Венеру Милосскую“.

Хорошенький букет истерических ругательств по адресу... а вот тут-то и не поймешь адвоката! Ведь это по адресу богемы вообще. Ничего не значит, что тут ловким вольтом вкраплена исковерканная строчка Маяковского „упоенные мощью своего голоса“ — „мир огромив мощью голоса“. Ничего не значит, что автобиографичен Атлантический океан, а вот поймать скользкого даже в гневе адвоката нельзя — это он так, вообще, характеризует богему. А Маяковский... „О, Маяковский как явление нашей культуры встретит (когда? где?) с нашей стороны с (чьей? с какой?) положительную оценку.“

Еще парочка характеристик Маяковского, свидетельствующих о том, что: „как видите, читатель, я не умаляю заслуг нашего поэта“:

„Мещанство, даже бунтующее, перестало бы быть самим собой, если бы способно было на охват поистине гениальный: оттого-то лейтмотивом бунта Владимира Маяковского оказывается уязвленное „я“, на которое кто-то наступил ногой, совершенно пьяный эгоцентризм, невероятное самолюбование, отвратительное даже в подлинных талантах и совершенно невыносимое для гения“.

Ого! Вот так положительная оценка! Но это еще ничто, по сравнению со следующей:

„Явное безумие, нечто среднее между циркулярным психозом и бредом паранойки. Но спешу успокоить слабонервного читателя — желтый дом нашему Дон-Кихоту не страшен, хотя нелюбовь к врагам и именно к психиатрам у него налицо“.

Значит, мания притворства под сумасшедшего? Что-то уж слишком сложно даже и для тонко извитого адвокатского языка Полонского!

Но вот Полонскому необходим переход от ругательств, грозящих перейти в апологию, к снижению грандиозности качеств, хотя бы и отрицательных, у „нашего поэта“. Смотрите, каким ловким пируетом наливаем он воду в стакан, готовясь промочить свое разгоряченное горло.

„Эта развязность, это желание шикануть „свободой манер“, „пронзить“ до печенок восхищенную галерею (все-таки восхищенную?) все это было когда-то дерзанием, поэтической гипер-

болой, бунтом, правда, мещанским, против авторитетов, признанных великанов и т. п. Все это звучало в свое время весьма забавно. Но теперь это превратилось в штамп и просто непонятно, как друзья Маяковского ему этого не укажут, не разъяснят. „Генеральничанье“, титанизм сделались привычкой очень скучной, потерявшей прелесть новизны и дерзости, „привешейся и потому надоевшей“.

Чувствуете ли, читатель, какой барский рокот бархатного душки баритона пущен адвокатом в этом месте. Прежде, мол, „восхищенная галерея“ еще поддерживала авторитет поэта и поэтому с „галеркой“ надо было считаться. „Все это было весьма забавно“, а теперь Полонскому все это приелось и его, „обкушавшегося“ новизной, потянуло к старым привычкам и вкусам „представителей первых рядов“.

Присяжный поверенный этих вкусов, их охранитель и защитник, самоуверенно изрекающий остроты „одного сатирического журнала“ на потеху этой публике, трусливо оговаривается о „значимости нашего поэта“ только потому, что не уверен в своих силах. За красноречием помощника присяжного поверенного видна сторожкая оглядка на всех, могущих неодобрительно воспринять наигранный пафос и благородство бывшего человека.

Как было уже указано, статья начинается с цитирования т. Бухарина. В конце ее проделана небольшая манипуляция с цитатой из резолюции ЦК по вопросу о литературе. Здесь бесцеремонность Полонского не меньшая, чем в обращении с цитатами Маяковского.

Следите за ловкостью жестов адвоката:

„Ведь в резолюции ЦК о политике партии в области литературы — перед нею расшаркиваются все, кому не лень (вам, Полонский, — и лень, да приходится!) — черным по белому вырезано, вырублено, высечено:

„Марксистская критика должна... давать отпор всякой макулатуре и отсебятине в своей собственной среде“.

„Сказано это или не сказано?“ — патетически восклицает Полонский.

„Сказано“, — отвечает он сам себе.

„Правильно это или неправильно?“ — бьет себя в грудь Полонский.

„Правильно“, — чрево вещает он же.

Есть макулатура и отсебятина в лэфовской среде? — умозаклочает он. Еще бы! Больше чем надо! С избытком! Курсивом вопит критик. Почему же нельзя ударить по этой макулатуре и отсебятине? — разрывает на себе визитку все тот же сам себя убеждающий Полонский.

Вот именно потому, что нельзя передергивать цитат, ответим мы Полонскому. „Свою собственную среду“ вы подменяете лэфовской, которую считаете мещанской и богемной. И именно с этой вашей

1705041
2

точки зрения цитата здесь неприемлема. „Если же, — как пишет дальше адвокат антилефовства, — резолюция ЦК говорит о левых и вы нас считаете левыми, тогда к чему доказывать здесь же, что мы правые?“

„А восторгах, в том-то и суть, что под левым знаменем в „Лефе“ орудуют самые настоящие „правые“.

В чем же, собственно, дело? А в том, что адвокату наплевать правые мы или левые.

Ему важно доказать гибельность лефовой теории и практики для читателей „Нового мира“. И поэтому он с одинаковой бессовестностью передергивает цитаты из Маяковского, как и цитаты из резолюции ЦК. Прямой смысл в последней об „отсебятине в своей среде“ Полонский грубым вольтом подсовывает под обвинение во всех грехах Лефа. Криком, пафосом и биением себя в перси пытается заглушить невязку своих умозаключений. Или притвориться совершенно не понимающим смысла цитируемого. „Дурачком из „Новой жизни“, по меткому выражению, характеризовавшему в свое время позицию, занимаемую тогда Полонским.

Сказанного было бы достаточно для характеристики полемических приемов этого помприсповеренного от литературы. Но Полонский пыжится стать в позу критика-общественника; для которого дороги решения политики ЦК в области литературы. Цитируя резолюцию, Полонский не нашел более удобного маневра, как извратить смысл этой резолюции. Стоит сказать о том, как он обращается с „неведомыми ему“ остальными сотрудниками Лефа.

На т. Малкина он считает удобным вставить в статью прямой доклад, опираясь на столь ароматный материал, как сплетническая книжка Мариенгофа. О Третьякове в двух строчках он уже заранее высказывается как об авторе, не способном произвести „хорошее литературное потомство“. А между тем „Противогазы“, „Рычи, Китай!“ — не только в революционном репертуаре нашей страны, но и в соответствующих зарубежных театрах прочно приняты, как единственно пригодные для рабочих клубов. Но это ведь для Полонского „восхищенная галерка!“ И наконец уже совершенно бестактная выходка по отношению к Брику с акцентированием фраз в весьма недвусмысленном духе. Как понять эти игриво-обывательские интонации Полонского?

„О Брике было почти все сказано в первой статье... Его участие в „протоколе“¹⁾ лишний раз убедило меня, что дописать анонсированную повесть „Еврей и блондинка“ — так он „не беллетрист“, а вот посквернословить — так он „да беллетрист“.

Акцентировать даже в пивных запрещено, а вот у Полонского в „Новом мире“ позволительно.

¹⁾ Речь идет о протоколе, напечатанном в № 3 „Нового Лефа“.

Что уже говорить о каких-то там Шкловских и других участниках Лефа. Пусть они „да беллетристы“, но и их можно под ногу взять: на них можно натравить „наших военных работников“, у которых с Полонским близкие сношения: всю гражданскую войну на редакторском кресле просидел.

А все-таки хорошо было бы Полонскому, так любящему заслоняться цитатами против мнимых опасностей Лефа, дочитать резолюцию ЦК до § 12, где сказано о бережном отношении критики к литгруппировкам, стоящим на стороне пролетариата. Но тут адвокат Полонский становится „таки не беллетрист“, и не только не беллетрист, а вообще невидимым и неслышимым.

Пропустив говоря, ныряет за кафедру и держит нос по ветру, имитируя наивность человека, лишь иногда „впадающего в грубые ошибки“, но на самом деле без лести преданного делу строительства советской литературы.

О критике Полонском сказано довольно.

Редактор Полонский обижается на то, что мы осмелились обозвать его лабазником и пожарным. Но ведь это только образы, характеризующие его положение в литературе. Быть пожарным там, где есть опасность от огня — вовсе не позорно. Лабазник советского лабаза — не ругательство.

Правда, это преуменьшает роль Полонского как общественной величины, но он же сам пошел на это, закричав „горим, спасайтесь!“ по поводу „красной кофты“, „Лефа“. Ведь он же сам объявил себя лабазником, прикинувши трехтысячный тираж „Лефа“ на весах „Известий“ и объявив его легковесность. Ни „параноиком“, ни „хулиганом“ его никто не называл. А в редакторстве своем он виден именно как скупщик.

Полонский, как известно, был недоволен письмами из-за границы „некоего Родченко“, которые казались ему малосодержательными и плохо написанными. Теперь он сам, очевидно, в противовес этим письмам, печатает путевые впечатления своего сотрудника „за рубежом“.

Не знаю, какими внутренними процессами объединяется в Полонском цитирование против Лефа бухаринских „Злых заметок“ с печатанием этого, но думается все-таки, что материала, помещаемого в „Новом мире“, его редактор не читает. Иначе он все-таки исправлял бы его, расставлял точки там, где период грозит затянуться до бесконечности, сглаживал бы неуклюжесть фразы, не говоря уже о содержании, трактующем о „спокойном величии византийского стиля“ как о единственно близком русскому сердцу.

Полонский достаточно цитировал письма Родченки, составив из этих цитат добрую половину подвала в „Известиях“. Мы не будем следовать его примеру. Приведем на выбор лишь одно место этих записок, помещенных в „Новом мире“, редактируемом В. Полонским. Слушай, читатель, как нужно, по мнению Полонского, писать о загранице.

„Пусть специалисты спорят о том, какой именно из всех стилей лучше и красивее — каждый из нас чувствует себя дома только на этих улицах с многочисленными церквами, с их широкими позлащенными или яркозелеными куполами с плоскими крышами домов, с древними „Кремлями“ наших старых городов, с их вычурными стенами „Китай-города“ или длинными мавританскими окнами, а в особенности со столь родной и любимой нами, потому что типичной, несуразностью контрастов, когда рядом с девятиэтажным небоскребом ютятся крохотный одноэтажный или даже длинный, но во всяком случае низкий розовый или желтый домик с колоннами александровской эпохи“. („Новый мир“, стр. 140, кн. V.)

Хорошо написано, читатель? Куда уж Родченко! „Каждый из нас чувствует себя дома! Ну, а если „многочисленные церкви“ пойдут на слом? Значит, уж не будет чувствовать себя дома? Ну, а если рядом с девятиэтажным небоскребом не будет ютиться „одноэтажный или даже длинный, но во всяком случае низкий розовый или желтый“, — значит, уже окажемся на чужбине? Мы не виним автора в неуклюжести его строк. Мы не виним даже его за славянофильское сюсюканье — расчувствовавшийся парень, потянуло на лирику. Но почему Полонский вспоминает цитаты Бухарина только в связи с полемикой против Лефа и забывает их, редактируя „Новый мир“? Ведь помня их, он должен был бы как-нибудь причесать и умыть своего зарубежного „любителя контрастов“ с его трогательной склонностью к „александровским особнякам“?

Но разве Полонского уговоришь? Он в восторге от самого себя! Он упоен своими редакторскими способностями! Послушайте, как он скромно оценивает себя в своих критических заметках.

„Я плохой редактор для Левидова, Шкловского, Чужака. Но если я плох для них, это именно и хорошо! Вот это и превосходно! Было бы очень печально и, прямо скажу, подозрительно, если бы меня поощрял Шкловский, если бы мной восторгался Чужак! („Н. М.“, стр. 164, кн. V)“.

Гордясь и умиляясь собой как редактором, упрекая Леф в самолюбленности и отклоняя от себя в его сторону „злость“ бухаринских заметок; Полонский выступает невиннейшей девушкой, проведшей всю свою молодость без единого пятнышка в прошлом. Что это не так, что плохим редактором Полонский был не только для Чужака, Левидова и Шкловского, об этом Полонский не помнит. Мы ему вежливо и не напоминали этого до тех пор, пока он шел опустя глазки. Но если его крик о собственной добродетели становится назойливо-безапелляционным, то мы ему рекомендуем бросить стыдливый взор на шестую книгу „Нового мира“ за прошлый год. Там редакция, — а редакция „Нового мира“ и есть Полонский, — скромно признается в явной и грубой ошибке, допущенной незадолго перед тем.

Как быть с этим, т. Полонский? Ведь это-то уже не превосходно!? Ведь это-то уж „прямо скажу, подозрительно“ не только для вышеупомянутых вами в столь презрительном контексте товарищей?

Впрочем, разве это умерит пафос византийствующего редактора, лабазника, пожарника и адвоката?

Вот спасибо

С. Третьяков

У нас принято, что культурным человеком называется тот, который умеет умиляться красотами стихов, разбираться в фарфорах и картинах Возрождения, восхищенно стонать в концертных залах, цитировать „великих“ с надлежащим подобострастием и скромно презирать низовое стадо младших братьев, которое никак не может возвыситься достаточно быстро до вершины „духовного аристократизма“.

У нас принято, что девушки и юноши с восторженным шопотом озираются и становятся на цыпочки, услышав сигнал — смотрите, вон идет поэт такой-то, актер такой-то, художник такой-то — и восхищенными глазами облизывают физиономию „особенного, творца, избранника“. Но у нас не росли еще до того, чтобы поставить эстетических самогонщиков по крайней мере в один честный ряд с прочими трудами и ремесленниками и чтобы восхищенным шопотом встречать не этих жрецов, а настоящих больших сегодняшних людей: врача, открывшего новую сыворотку, кооператора, проведшего снижение цен, строителя электростанции, изобретателя тормоза или создателя новой породы плодов.

В века феодализма главным социальным дрессировщиком была церковь, и искусство в этой церкви стояло на положении того самого „вкуса поощрения“, которым Владимир Дуров кормит своих морских львов после правильно выполненного номера.

Суровые приказы церковной морали безболезненно внедрялись в самые подсознательные глубины прихожан сложными гипнотическими и наркотическими способами эстетического воздействия. Искусство было на ролях сладкого оболванивателя: стихи молитв, напевы клиросов и органа, живопись икон, архитектура соборов, театр литургии в золоченых декорациях и ризах, даже балет религиозных радений, даже гастрономия — первоначальный обед с вином, выродившийся потом в причастие, даже искусство благоуханий — ладаны и фимиамы, ныне выродившиеся (или возвысившиеся) до честной производственности парфюмерных фабрик.

Суровая категорическая директива религии уходит, уступая место научному методу. Но оболваниватель искусства остается. Потеряв прежнюю единую целеустремленность, оно вырождается в партизанство, в одиночное кустарничество людей, принявших от рухнувшей религии ее титулы жрецов, проповедников, учителей морали, пророков и тайновидцев.

Чтоб властвовать так, как властвовала церковь, — авторитарно, беспрекословно, магически, — нужно уметь гасить человеческое разумение. Гасить аналитическую работу интеллекта и размыкать тормоза упорства и протеста. Этим размыканием интеллектуальных тормозов занималось и занимается искусство, особенно в своем лирическом секторе. Подавить интеллект и выпустить на волю стихию подсознательного — основная объективная функция искусства, и этой функцией господствующие классы пользуются в своих интересах.

Понятно, почему представитель „высокого искусства, вдохновенного искусства“ является постоянным противником научно-рассудочного элемента во имя стихийности, непосредственности нутра.

Я пишу это не к тому, чтобы здесь же произвести ряд весьма нужных социологических анализов искусства. Об этом речь в Лефе будет впереди. Я считаю только нужным обратить внимание на то, что даже в нашей Рес-

публике пролетарской диктатуры, в наше время торжества ясного интеллекта и научного метода, даже в самых, казалось бы, толковых головах, бессмертен фетиш высокого искусства и его жрецов.

Журналистка, человек, ни строчки не написавший вне газетного заказа, вне социальной злободневности тем, опытный работник пера, но она искренне тоскует о том, что она не романистка и даже в мыслях не позволяет себе, журналистке, стать рядом с записным беллетристом.

А Демьян Бедный фельетонист-газетчик первой руки, разве в некоторых его „лиризах“ не прорывалась нота — фельетонная газетчина и частушки — все это чепуха, — лирика, поэма — это настоящее.

Газетчика, который бы не умалял себя сравнительно, почти не найдешь. Больше того, газетчик радуется, если от его репортажа пахнет мармеладными, в развалку ходящими оборотами классических романистов. Каждый рабкор тянет в рабжуры, но не желая застывать в них, в конечном итоге мечтает о „вырвавшемся из души стихе или вдохновенном рассказе“, помещенном на страницах журнала и адресованном прямо в вечность.

Сегодняшний день ставит людей на нужную и целесообразную работу. Вчерашний день крутит им мозги, подсовывая их мечте фигуры вчерашних магнатов искусства — классиков, этих рантье таланта, идолов эстетического фетишизма.

Характернейшим образчиком этого раздвоения на деловое признание „газетничества“ (понимая под этим всю фактическую, злободневную, целенаправленную, утилитарную литературу) и совершенное почтение к чистому искусству является точка зрения т. Керженцева, изложенная им в статьях о газете и беллетристике, помещенных в „Журналисте“.

Оказывается, есть два Керженцева. Один — нотовец, создатель лиги Время, скончавшейся не по его вине, а по вине общего нашего тугого, бытового, уклада, человек, ясно отдающий себе отчет, что такое газета, чему в ней место и чему в ней не место.

Керженцев спокойно подставляет голову под упреки за то, что он-де вытравляет беллетристику с газетных страниц. Он правильно определяет разницу между нашим и заграничным газетным читателем: западный мечтания, читающий неважные романы, и советский активист, который покупает газету:

„...желая узнать, взят ли Навкин, но не ради того, поймал ли Ник Картер ловкого бандита“.

Газетному редактору, — говорит Керженцев, — „уделить пятьсот строк рассказу (!) в нашу эпоху мировой революции, это вещь немислимая“.

„Беллетристика в газете теперешнего дня никак не найдет себе места“. А дальше идет Керженцев — „с совершенным почтением к классикам“.

„Мы позабыли юбилей классиков. Надо агитировать против позорной безграмотности наших читателей в области классиков литературы“.

„...почему „Красной ниве“ не пойти по следам старой „Нивы“ и не давать дешереых классиков в приложении?“

Почему не организовывать „недели“, посвященные тем или иным классикам, с докладами в главнейших аудиториях, клубах, по радио, со спектаклями из произведений этих писателей, продажей их творений со скидкой, статьями в газетах и пр.?“

— Вот спасибо, — скажем мы восхищенно. Значит даже у самого железного нотовца под потертой прозодеждой бьется ослепительная манишка тонкого ценителя-гурмана, радеющего о „меньшом брате“ и мечтающего приобщить его к высоким восторгам вкушения сладостей классических строк, когда-то революционных и взрывчатых, а ныне благополучно выродившихся в легковесные мумии.

Радеть о классиках, когда люди не знают строк „не пейте сырой воды“, „проветривайте жилища“, „работайте добросовестно“, „канцелярист для граждан, а не граждане для канцеляриста“, „как обеспечить высокую производительность труда“, „как работать так, чтобы слова советская работа не были ругательными“, „будь враг врагу и товарищу товарищ!“

Текущие дела.

В. Маяковский закончил 1-ю часть новой поэмы, посвященной Десятилетию Октябрьской Революции. Тема этой части — октябрьский переворот — под общим названием „25 Октября 1917 г.“

Литературная разработка темы для синтетического представления в дни юбилейных празднеств, сочинения В. Маяковского, под названием „25 октября 1917 г.“, юбилейной комиссией одобрена и в настоящее время ведутся переговоры с композиторами о сочинении для него музыки. В этом представлении примут участие все роды театрального искусства, включая кино и громкоговоритель радио; представление будет дано в Мал. оп. театре в постановке Н. В. Смолича при ближайшем сотрудничестве, с дальнейшей разработкой текста, В. Маяковского.

По предложению Коминтерна, поэма будет переведена на иностранные языки.

В Гизе вышел 5-й том полного собрания сочинений В. Маяковского, включающий произведения 1925—26 года. В ближайшее время выйдет в свет т. 1 (все до-революционные произведения В. Маяковского).

С 25 июля В. Маяковский прочтет ряд лекций и стихов в городах Крыма и Кавказа.

На Одесской фабрике ВУФКУ ставится картина „Октябрюхов и Декабрюхов“ по сценарию В. Маяковского.

В Ялте заканчивается съемка картины „Дети“ (из жизни пионерского лагеря Артек) по сценарию В. Маяковского.

Н. Асеев работает над поэмой („Партизанская биография“) по подлинной биографии партизана Ивана Проскакова (архив Профинтерна, ЦК союза горняков); заканчивает поэму „Курские края“.

Гиз принял к изданию „Собрание Стихотворений“, Н. Асеева в 2 томах.

В конце месяца Гиз выпускает книгу очерков о Китае „Чжунго“ С. Третьякова.

Пьеса С. Третьякова „Рычи, Китай!“ в настоящее время переведена на китайский, испанский, датский, немецкий, английский, французский языки, и издана отдельной книжкой в переводе на грузинский в Тифлисе.

Режиссер В. Ф. Федоров получил через ВОКС предложение Датского Рабочего Театра в Копенгагене поставить эту пьесу в текущем зимнем сезоне.

А. Лавинский заканчивает съемку культур-фильма „Радио“ под научным руководством проф. Бонч-Бруевича. Фильму выпускает Совкино.

Художницы В. Степанова, Е. Лавинская и Е. Семенова приглашены к участию в конкурсе по убранству площадей — Лубянской, Советской и Красной к Десятилетию Октября.

Е. Семенова работает в Музее Революции по плакатам к выставке по Десятилетию.

Приняты витрины для Дома Книги Гиза — работа Е. Семеновой и Е. Лавинской.

Группа действенников в составе Жемчужного, Королькова и Чекавинова привлечены к работе в Московской Комиссии по организации празднования Десятилетия Октября. Им поручена проработка планов проведения октябрьской демонстрации в Москве.

По докладу действенников был принят проект организации уличных демонстраций; вместе с тем, этой группе поручен организационный и художественный инструктаж районов по проведению этих демонстраций.

Действенники предполагают организовать показательный коллектив, выезжающий на места для практического инструктирования.

Письмо подписчикам.

Уважаемые товарищи!

Каждый интересующийся Лефом должен способствовать распространению журнала „Новый Леф“.

Как? — Вот как

Вербовать индивидуальных подписчиков.

Организовывать коллективную подписку.

Настанывать, чтобы „Новый Леф“ выписывался всеми местными библиотеками.

Проверять, имеется ли журнал „Новый Леф“ в местных книжных магазинах, выставляется ли он в витрине и получается ли своевременно в достаточном количестве экземпляров.

Просьба: обязательно информируйте редакцию „Нового Лефа“ о деле распространения.

Помните, товарищи, что журнал „Новый Леф“ — не для прибыли.

Увеличение подписки и розницы даст нам возможность удешевить журнал.

Укрепляя материальную базу „Нового Лефа“, вы участвуете в борьбе за новую культуру.

С товарищеским приветом

„Новый Леф“.

От редакции: рукописи не возвращаются.

В номере:

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

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

Обложка. — А. М. Родченко.

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

Ответственный редактор В. В. Маяковский.

Главлит № 90729.

Гиз № 20463.

Тираж 3 000.

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

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА — ЛЕНИНГРАД

Владимир МАЯКОВСКИЙ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

в 5 томах в переплетах

Вышел из печати том V (1925 — 1926)

СОДЕРЖАНИЕ

О поэзии ♦ Стихи об Америке ♦ Публицистика
Сатира ♦ Мое открытие Америки ♦ Как делать
стихи ♦ Примечание

Стр. 435.

Ц. 3 р. Переплет — 25 к.

В. МАЯКОВСКИЙ

Владимир Ильич ЛЕНИН

ПОЭМА

Ц. 20 к.

В. МАЯКОВСКИЙ

О К Т Я Б Р Ь

СТИХИ

Печатается

Продажа во всех отделениях, магазинах и киосках
Госиздата

МОСКВА, 9, ГОСИЗДАТ, „КНИГА ПОЧТОЙ“

высылает книги немедленно по получении
заказа наложенным платежом