

Цена 50 коп.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА

на 1928 год

НА

Н О В Ы Й

Л Е Ф

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВА

Ответ. ред. В. В. Маяковский

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год — 5 р., на 6 мес. — 3 р., на 3 мес. — 1 р. 50 к. Цена отдельного номера — 50 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Главная контора подписных и периодических изданий Госиздата: Москва, центр, Рождественка, 4, телефоны 4-7-19 и 5-88-91; в магазинах, киосках и провинциальных отделениях Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, во всех киосках Всесоюзного контрагентства печати, а также во всех почтово-телеграфных конторах и у письмовещев.

Продажа отдельных №№ во всех магазинах и киосках ГОСИЗДАТА.

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

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

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

4

леф

НОВЫЙ

В НОМЕРЕ:

Страдания молодого Вертера —
Н. Асеев.

„Война и мир“ Л. Толстого —
В. Шкловский.

Заявленная книжка Лева

Вместо заключительного слова —
Н. Чуман.

Римг Лева — О. Брин, В. Перцов,
В. Шкловский.

Советский Чуркин — И. Мещанов.

ГОСИЗДАТ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА ЛЕНИНГРАД

НОВЫЕ КНИГИ ГОРЬКИЙ

СБОРНИК СТАТЕЙ
И ВОСПОМИНАНИЙ О **МАКСИМЕ ГОРЬКОМ**

ПОД РЕДАКЦИЕЙ **И. ГРУЗДЕВА**

Стр. 480.

Цена 3 руб. Переплет 25 к.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИИ. В. Деницкий.—Горький Нижегородских лет. Н. Семашко.—Революционер-культурник. С. Я. Елпатьевский.—Человек сказки. С. Протопопов.—Заметки о Горьком. И. А. Белоусов.—Максим Горький. Алексей Толстой.—Ранний Горький. Вл. Немирович-Данченко.—М. Горький и Московский Художественный театр. К. С. Станиславский.—„На дне“. С. Маршак.—Издали и вблизи. М. Пришвин.—Мятежный наказ. Иван Новиков.—О Горьком. А. Пинкевич.—М. Горький и начинающий писатель. Л. Френкель.—Маленький эпизод. Вячеслав Шишков.—Встречи. А. Демидов.—Моя встреча с М. Горьким. Р. Арский.—М. Горький во время войны 1914 г. Ефим Зозуля.—Без штампа. Макс Бартель.—Привет Максиму Горькому. Всеволод Иванов.—Сентиментальная трилогия. К. Чуковский.—Горький во „Всемирной“. Н. Никитин.—О Горьком (заметка). Виктор Шкловский.—Пафос количества. Д. Лухотин.—М. Горький (А. М. Пешков). С. Сергеев-Ценский.—Жизнелюбие. П. Керженцев.—У Горького в Сорренто. Вл. Лидин.—Горький. П. Коган.—У Горького. Ольга Форш.—Портреты. Николай Асеев.—В гостях у Горького.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

ПАМЯТКА

БИО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК
СОСТАВИЛИ С. ГРУЗДЕВ и С. БОЛУХАТЫЙ.

Стр. 71.

Ц. 45 к.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ

1868 — 1928

КАТАЛОГ КНИГ

СОДЕРЖАНИЕ:

Арт. Халатов.—Юбилей М. Горького. Г. Н. Поршнев.—М. Горький и книга. Н. К. Пиксанов.—Что читать по Максиму Горькому. Летопись жизни и творчества Максима Горького. КНИГА О МАКСИМЕ ГОРЬКОМ.

КАТАЛОГ ВЫСЫЛАЕТСЯ ПО ТРЕБОВАНИЮ БЕСПЛАТНО.

Страдания молодого Вертера

Н. Асеев

Тов. Зелинский когда-то, в первые дни своей молодости, был искренне и глубоко увлечен творчеством поэта Маяковского. Именно этот поэт был для него той первой любовью, которой для других поколений, для иных юношеских увлечений был Пушкин. Единственно так может быть истолковано определение значимости Маяковского самим Зелинским, употребляющим именно эту метафору.

Но шли годы, менялись вкусы и симпатии, наслаивались новые встречи, и первое свежее чувство т. Зелинского уступило место мужественной расчетливости; накопилось множество „умя холодных наблюдений и сердца горестных замет“. Первичные безоговорочные симпатии цельных душевных движений уступили место некоторой доле скептицизма, явилось познание „высокого спокойного холода вековой человеческой культуры“, одним словом, пришел период стабилизации своего внутреннего лица, закрепляемого в солидных общечеловеческих чертах доморощенной философии, медлительной созерцательности, меланхолической улыбки над былыми порывами юности.

Смена эта, смена взглядов и вкусов — не лишена некоторой горечи от сознания преходящести всего земного, некоторого душевного содрогания от ощущения себя иным, не столь горящим и уверенным в своей собственной правоте; некоторой скорби от сожаления о своем прошлом, пусть менее солидном и уравновешенном, но зато во сколько раз более ярком и жизненном.

Об этой своей внутренней драме и повествует К. Зелинский в № 5 журнала „На литературном посту“ в статье „Итти ли нам с Маяковским“.

Пусть читателя не смущает риторическая множественность местоимения, вставленного в заголовке статьи. Расшифровав его, убеждаешься, что слово „нам“ не относится ни к группе конструктивистов, ни к редакции журнала „На посту“, ни, тем более, к широким кадрам пролетарского читателя, так как доводы и утверждения автора целиком не могут быть поддержаны ни одной из этих групп, как будет доказано ниже.

Дело обстоит гораздо проще: К. Зелинский в обхватку борется с самим собой, то отступая к своему прошлому признанию революционной роли поэзии Маяковского, то бросаясь вперед, в решительном стремлении во что бы то ни стало уничтожить бывшего властителя своих чувств. Это длительная, на шести страницах, борьба не приводит автора ни к чему, кроме как к утомлению и к выступившему на лбу обильному поту. Однако, чтобы показать всю решительность этой борьбы, т. Зелинский, заканчивая свою статью вариациями на тему гоголевской тройки, все же делает из восклицаний своих немилосердно суровые выводы: к новому пони-

манию революции можно притти, только перешагнув через Маяковского.

Почему же так крупно шагают и в какую сторону шагают т. Зелинские, если предположить, согласно заголовку статьи, что автор не одинок в своих стабилизационных настроениях?

Нельзя сказать, чтобы К. Зелинский точно формулировал причину своей разочарованности в творчестве Маяковского. Много раз он в своей статье задает вопросы такого рода самому себе:

„В чем же дело? Разве кто-нибудь может сказать, что Маяковский не нужен революции? Нет, этого никто не может сказать.“

„Значит ли это, опять-таки, что Маяковскому уже нет места в революции, что роль его окончена? Нет, из сказанного этого вовсе не следует.“

Так, удивляя самого себя разнообразием своих соображений, автор в конце концов приходит к формуле „перешагивания через Маяковского“. Какими же рассуждениями руководствуется он в этом своем окончательном выводе?

Первые свои сомнения относительно качественной ценности творчества Маяковского автор основывает на неприязни и нелюбви к Маяковскому нашей критики. Зелинского удивляет, что критика „не с той стороны, не из эмигрантских рядов, она рождается здесь, она находит себе место в самых распространенных советских газетах, в самых основательных марксистских ежемесячниках. Неужели это все только кружковщинная или булгаринская критика?“ — понукает себя в нерешительности К. Зелинский.

Я не уверен, серьезны ли в полной мере эти вопросы т. Зелинского, так как самая постановка их несколько монотонна и однобока. Но допустим, что они вполне серьезны. Что же, эмигрантская критика разве не ругает также Маяковского, как наши отечественные зоицы? Если бы это было не так, рассуждения т. Зелинского еще имели бы смысл. Но ведь у белой критики нет других названий для Маяковского, кроме как „хулиган“, „казенный писака“ и т. п.

Свидетельствует ли это о „кризисе“ того или иного поэта?

Или, быть может, о стирании граней между нашей и эмигрантской критикой в поисках „общечеловеческой красоты“?

„Почему революция не хочет, как сына своего, полюбить Маяковского?“ — спрашивает дальше К. Зелинский.

Потому, отвечу я Зелинскому, что ходить в маменькиных сынах у кого бы то ни было — не задача революционного поэта. Потому, что революция — не семейное дело, и сравнение ее с матерью отдаст риторикой дешевого пафоса. А ведь т. Зелинский посерьезному и побольшему хочет вскрыть лефовское мирозерцание.

Что же касается дружного лая противников, треплющих за последнее время „Леф“, т. Зелинский мог бы ответить на все свои недоуменные вопросы, не вынося их на широкое обсуждение, дома, наедине, вчитавшись хотя бы в следующие строки из письма

Баратынского к Пушкину по поводу выходявших тогда в свет глав „Евгения Онегина“.

„Вышли еще у нас две песни Онегина; но большее число его не понимают. Ищут романтической завязки, ищут обыкновенного и, разумеется, не находят. Высокая простота создания им кажется бедностью вымысла... Я думаю, что у нас в России поэт только в первых незрелых своих опытах может надеяться на большой успех: за него все молодые люди, находящие в нем почти свои мысли, облеченные в блистательные краски. Поэт развивается, пишет с большею обдуманностью, с большим глубокомыслием: он скучен офицерам, а бригадиры с ним не мирятся, потому что стихи его все-таки не проза“. (*Переписка, т. 11, стр. 54—55.*)

Вот, т. Зелинский, в чем дело: „бригадиры с ним не мирятся, а офицерам он скучен“. Отсюда и разговоры о кризисе, то и дело затеваемые и „офицерами“ и „бригадирами“, причем „офицеры“ не прочь сослаться иногда на „бригадиров“.

Тов. Зелинский ссылается на т. Л. Троцкого, пять лет тому назад выражавшего уверенность, что Маяковский тогда еще переживал кризис.

Приняв это утверждение безоговорочно, К. Зелинский в дальнейшем говорит об этом „первом кризисе“ как о явлении бесспорном, переходя прямо уже ко второму кризису, на этот раз не подтвержденному ссылкой ни на какого бригадира.

Вот как он формулирует наличие этого второго кризиса.

„Да, Маяковский и Леф переживают снова кризис. Этот второй кризис является не столько продолжением первого, сколько новой проверкой (чего? кого? — Н. А.) в свете новых требований, предъявляемых революцией к старой нигилистической интеллигенции, передавшей футуристам в Октябре свою эстафету.“

Серьезно ли это рассуждение? Достаточно ли оно грамотно?

„Кризис... является проверкой... старой интеллигенции (как будто так, т. Зелинский?), передавшей в Октябре футуристам свою эстафету“.

Выходит так, что старая нигилистическая интеллигенция бежала со всех ног к Октябрю и, запыхавшись, передала эстафету Лефу? Можно ли с серьезным лицом слушать такое истолкование путей русской интеллигенции вообще и Лефа в частности?

Но Зелинскому важно закопать Леф поглубже в „мужицкую тяжкую нашу землю“ и утвердить на могилке — „конструктивизм, накопление культуры, который никогда не был знакомым русской жизни“. А для этого он залпом выпаливает еще и не такие тирады.

Вот пример такой безудержной горячности автора:

„Маяковский и Есенин — это орел и решка. Это в сущности две стороны одной и той же монеты. Этой монетой

в каком-то смысле (в каком же именно? — Н. А.) мы платим татарский ясак (кому?). Мы расплачиваемся ею с российским наследственным бескультурьем нашим”.

Сравнение Есенина с Маяковским сделано автором в расчете на неожиданную его новизну. Новизна эта далеко не так разительна; толчком к такому сравнению было, конечно, общественное утверждение о том, что „крайности сходятся”. Зелинский, используя его, не удержался от соблазна щегольнуть афористичностью своего мышления, забыв о том, что ряды таких сравнений уходят далеко в шаблон истории. Стоит хотя бы вспомнить небезызвестное сравнение Ленина с Петром Великим, сделанное в расчете на его озаряющую неожиданность Устряловым.

Для чего же нужны все эти вопросы, сравнения, ссылки т. Зелинскому?

Для того, чтобы доказать, что Леф бескультурен. Для того, чтобы окончательно убедить себя, что Маяковскому ни по чем не может быть понастоящему понятен Фауст или шекспировские трагедии.

„Тот мир чувств и идей человеческих, какого-то предельного (разрядка наша — Н. А.) отстоя и высочайшего напряжения, что из поколения в поколение передается как основной капитал культуры, как исторический жизненный опыт”.

Вот „предельность”-то отстоя и заслонила от глаз Корнелия Зелинского облик творческих черт Маяковского. Хотя странно звучат в „марксистском ежесемечнике” эти утверждения о „пределе”. Ведь предел не перейдешь — выше лба не прыгнешь, а значит, что же беспокоиться о строительстве какой-то новой культуры, предельность которой уже обусловлена в том „высоком, спокойном холодке вековой человеческой культуры”, которой занят теперь т. Зелинский.

Ученичество — хорошая вещь, но нельзя каждый сланный экзамен по философии именовать „культурной революцией”, швыряясь тяжелыми томами в головы занятых другим делом товарищей. Такую „революцию” проделывают немецкие студенты много раз в год, но тихо и спокойно, без истерики и раздиранья на себе рубашек. Тем более университетские скамьи не следует выдавать за конструктивизм „новой, более глубокой (более чего глубокой? — Н. А.), более человеческой, более социалистической культуры”.

Тов. Зелинский увлечен драмами Шекспира? Честь ему и хвала за любознательность. Тов. Зелинский хочет изучать Гоголя? Проникается уважением к его усидчивости? Но для этого не стоит так трагически громко прощаться с Маяковским, а тем более „перешагивать” его на пути „к предельному отстоя и высочайшему напряжению” при усвоении вековой человеческой культуры. Нужно заботиться не только о „шагистике”, но и смотреть себе под ноги, чтобы не споткнуться как раз на том самом месте нигилистического

пренебрежения к ценностям культуры, отыскивать которые, согласно логике т. Зелинского, можно, только шагая к проступающим „знаковым чертам, знакомым старым проблемам”.

С Маяковским (поэтом) идут многочисленные кадры советского молодняка. Его кажущаяся для вас, т. Зелинский, упрощенная схематичность организует и укрепляет десятки тысяч молодых сознаний.

„Снижение” его из советских толстых журналов в „Комсомольскую правду” и на кафедру многочисленных аудиторий есть творчески сознательный путь поэта. То, что вы отстали и стали в сторонку от этого пути, — ваше личное дело; то, что вы стесняетесь соседства, оговариваясь о Полонском и Лежневеве, никого не обманет. Отныне вы идете с ними по обочинам истории литературы. Сначала это неприятно, но потом, говорят, привыкают.

Но Маяковский здесь ни при чем.

Устраивать же культурную чехарду, перешагивая через живого человека, думаю, вам не удастся, как не удалось это и многим другим, по иным, быть может, соображениям и иными средствами пытавшихся сделать это.

PS. Еще одна характерная черточка, сближающая т. Зелинского, быть может, вопреки его желанию, с компанией Лежневых, Полонских, Горбовых и т. д. Это — ужас перед оскорблением авторитетов, в котором автор видит сразу базаровщину, печоринщину и смердяковщину. Не ведь оттого что футуризм в свое время прогрозил пальцем памятникам, пьедесталы их не покачнулись, а вот вы, т. Зелинский, плетясь сзади Маяковского, сознательно хлюпаете грязью на его живые брюки, зная, что охотников до этого в „распространенных еженедельниках” хоть отбавляй. В чем же больше сходства со смердяковщиной: в осуждаемом всяческими „бригадами” протесте против культа могил, или в дозволенном ошельмовании живого, крупнейшего поэта современности?

Думается, что и этот вопрос следует включить т. Зелинскому в число задаваемых им самому себе при сдаче следующих зачетов на звание магистра культурной революции.

„Война и мир” Л. Толстого

В. Шмаковский

ГЛАВА 3-я

Что именно вытеснял Толстой из того материала, который был у него на руках

Материал, находившийся во время написания „Войны и мира” на руках Льва Николаевича Толстого, подвергался им систематической обработке.

Через несколько недель работы над Толстым и его источниками вы почти наверное можете указать, какой кусок из источника мо-

жет войти в произведение Толстого и какой нет; это делается не только на основании знания толстовского текста.

Мне пришлось просмотреть толстовские материалы и сделать пометки для себя; причем мы выписывали тот материал, на который Толстой обратил внимание, а не только тот, который он должен был выписывать. Эти пометки при проверке в Толстовском музее с пометками Толстого в очень большой степени оказались совпадающими.

Наиболее простой вопрос — об использовании Толстым материала; это вопрос о системе пропусков. При разрешении этого вопроса мы одновременно сталкиваемся с вопросом о том, как воспринимался двенадцатый год до Толстого. Я напомину читателю отношение к двенадцатому году и к Кутузову Пушкина. Пушкин высказывался о Кутузове вскользь, он выдвигал другую фамилию — Барклая де Толли — в следующих стихах:

О, вождь несчастливый! Суров был жребий твой:
Все в жертву ты принес земле чужой.
Непроницаемый для взгляда черни дикой,
В молчаньи шел один ты с мыслью великой... и т. д.
И тот, чей острый ум тебя и постигал,
В угоду им тебя лукаво порицал..

А. С. Пушкин, „Полководец“ (Барклай де Толли).

Пушкину пришлось в этих стихах самому сделать пропуск, который восстанавливается Анненковым следующим образом.

Воше! Преемщик твой стяжал успех, сокрытый
В главе твоей, — а ты, не признанный, забытый
Винючник торжества, почил, — и в смертный час
С преврешем, может быть, воспомял об нас.

(„Сочинения и письма А. С. Пушкина“, книгоиздательское т-во „Просвещение“, СПб, 1909 г., т. II, стр. 551.)

Официальная критика отметила резкими выпадами заметку Пушкина, и ему пришлось извиниться в „Современнике“ в своей известной заметке „Объяснение“ (о стихотворении „Полководец“) ¹.

Программу отношений к двенадцатому году писателя из дворян 20-х годов мы имеем в зашифрованных строфах Пушкина, которые восстановлены Морозовым в отрывке из десятой главы (политической), сожженной 19 октября 1830 года и записанной особым шифром. До нас дошли только первые четверостишия 14-строф, черновики двух строф и черновое начало строфы, которую, по всей вероятности, Пушкин и прервал писание десятой главы:

I
Властитель слабый и лукавый,
Плешивый шеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовала тогда.

II
Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого шипали
У Бонапартова шатра.

¹ См. Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово, 1827—1832 гг. Академия наук, „Труды Пушкинского дома“, выпуск XLVIII, 1927 г., стр. 128.

Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима иль русский бог?

(А. С. Пушкин, „Евгений Онегин“, Гос. издат., Петербург, 1920 г., стр. 310.)

Здесь мы не видим никакого увлечения Александром; правда, здесь образ Александра, плешивый, несколько анахроничен; т. е. в двенадцатый год передвинут более старый Александр, но поражение Пушкина сказывается здесь совершенно ясно в словах: „О, русский глупый наш народ, скажи зачем ты в самом деле...“ Пушкин определенно воспринимает двенадцатый год как поражение. Как поражение воспринимает двенадцатый год и современник Льва Николаевича Толстого, но придворный дворянин более высшего класса, чем Лев Николаевич — Алексей Толстой („Русская история от Гостомысла до Тимашева“ (862—1868).

Царь Александр первый
Настал ему взамен.
В нем слабы были нервы,
Но был он джентльмен.

(„Русская старина“, 1883 г., ноябрь, стр. 493.)

Когда на нас в азарте
Стотысячную рать
Надвинул Бонапарт,
Он наша отступать.

Двенадцатый год был темой официальной, и легенда о том, что Бородино было победой, вернее, степень доверия к этой легенде, явилась как бы реактивом для определения почтительности граждан. Сами же государи при путешествиях за границу называли себя, когда они путешествовали инкогнито, графами Бородинскими.

Известные реакционные статьи В. Белинского были написаны на две темы: одна содержит анализ критических статей Менцеля, а другая посвящена бородинской годовщине и воспринимает бородинскую годовщину как победу; причем в комплекс бородинской победы попадает и прославление самодержавия. Любопытно, что эти две почти одновременно написанные статьи имели разную судьбу. Твердо запомнилась статья о Бородинском сражении, а статья о Менцеле почти позабыта, и мы не видим, как на нее реагировали. Равность резонанса этих статей объясняется чрезвычайной точностью значения отношений к Бородинскому сражению.

Конечно, мы можем сказать другое, что у Пушкина есть стихотворение „Бородинская годовщина“, но это стихотворение относится к разряду называемых князем Вяземским „шинельными“, причем тут „шинельность“ нужно понимать не в смысле простой солдатской службы, а гораздо более обидно — это хождение по домам в шинели с выпрашиванием подачек.

Любопытно отметить, что „Бородинская годовщина“ Пушкина связана со „взятием Варшавы“, и вообще в литературном сознании

эпохи Польша и Франция находились в паре. Я думаю, что это объясняется не только тем, что поляки сочувствовали Наполеону. Польский вопрос издавна решал судьбу национализма в России; на польском вопросе потерял свою популярность Герцен и раскололось так называемое либеральное русское общество. Пара — Польша и Франция — встречается в стихах в первом номере „Сына отечества“.

Их сочинил покойный Иван Афанасьевич Кованько, лишь только пришло известие о взятии Москвы. Они оканчивались следующим куплетом:

Побывать в столице — слава,
Но умеем мы отмирать:
Знает крепко то Варшава,
И Париж то будет знать*.

(Греч, Н. И. „Записки о моей жизни“, СПб., изд. Суворина.)

Не менее важно отметить отношение к польскому вопросу и Толстого.

„Что вы думаете о польских делах? Ведь дело-то плохое! Не придется ли нам с вами и с Борисовым снимать меч с заржавленного гвоздя?“ 1863 г.

(А. Фет, „Мои воспоминания“, ч. I, стр. 418.)

Тут все интересно, начиная с терминологии. Почему меч? Для артиллериста меч не такой обязательный символ, а вернее этоимейно символ, и символ условный, а не оружие. Может быть, можно определить общественное настроение, в котором была создана „Война и мир“, как настроение, создавшееся после польского восстания; причем Лев Николаевич Толстой, уже переживший послекрымское похмелье и разочарование, теперь реставрирует те представления, которые были разрушены Крымом.

Война двенадцатого года — это как бы крымская кампания, но удачно совершенная, причем Толстой сам сознает сказочность своего пересказа. В своей Яснополянской школе, которую Борис Михайлович Эйхенбаум чрезвычайно удачно определил как литературную школу Толстого, Лев Николаевич так рассказал будущее содержание своего романа „Война и мир“.

„Немец, мой товарищ, стоя в комнате. „А, и вы на нас, — сказал ему Петька (лучший рассказчик). — „Ну, молчи!“ — закричали другие. Отступление наших войск мучило так слушателей, что со всех сторон спрашивали объяснений — зачем? И ругали Кутузова и Барклая. „Плох твой Кутузов“. — „Ты погоди“, — говорила другой. — „Да что ж он сдастся?“ — спрашивала третья. Когда пришла Бородинская битва, и когда в конце ее я должен был сказать, что мы все-таки не победили, мне жалко было их: видно было, что я страшный удар наносу всем. „Хоть не наша, да и не ихняя взяла!“ Как пришел Наполеон в Москву и ждал ключей и поклонов, все загрохотало от сознания непокоримости. Пожар Москвы, разумеется, одобрен. Наконец наступило торжество — отступление. „Как он вышел из Москвы, тут Кутузов погнал его и пошел бить“, — сказала я. „Окорячил его!“ — поправила меня Федька, который, весь красный, сидел против меня и от воднения корчил свои тоненькие черные пальцы. Это его привычка. Как только он сказал

это, так вся комната застонала от гордого восторга. Какого-то маленького придушили сзади, и никто не замечал. „Так-то лучше! Вот те и ключи, и т. п.“ Потом я продолжал, как мы погнали француза. Больно было ученикам слышать, что кто-то опоздал на Березине, и мы упустили его; Петька даже крикнул: „Я бы его расстрелял, зачем он опоздал“. Потом немощко мы пожалели даже мерзлых французов. Потом, как перешли мы границу, и немцы, что против нас были, повернули за нас, кто-то вспомнил немца, стоявшего в комнате. „А, вы так-то? то на нас, а как сила не берет, так с нами?“ — и вдруг все поднялись и начали ухать на немца, так что гул на улице был слышен. Когда они успокоились, я продолжал, как мы проводили Наполеона до Парижа, посадили настоящего короля, торжествовали, пировали, только воспоминание о крымской войне испортило нам все дело. „Погоди же ты, — проговорил Петька, потрясая кулаками, — дай я вырасту, я же им задам“. Попался бы нам теперь Шевардинский редут или Малахов курган, мы бы его отбили... „Больше не будет?“ — „Нет“. И все полетели под лестницу. Кто обещал задать французу, кто укорял немца, кто повторял, как Кутузов его окорячил. „Sie haben ganz russisch erzählt (вы совершенно порусски рассказывали), — сказал мне вечером немец, на которого ухали. — Вы бы послушали, как у нас рассказывают эту историю. Вы ничего не сказали о немецких битвах за свободу. Sie haben nichts gesagt von den deutschen Freiheits kämpfen“.

Я совершенно согласился с ним, что мой рассказ не была история, а сказка, возбуждающая народное чувство*.

(Лев Толстой. Полное собрание сочинений, т. XIII, ред. Бирюкова, „Яснополянская школа“ за ноябрь и декабрь месяцы).

Теперь, сделавши эти предварительные замечания, перейдем к вопросу, что вытеснил Толстой из своих материалов.

„Хамово отродье“ — картина русского быта — Ушакова Василия Апполоновича, так назывался рассказ о двенадцатом годе, напечатанный в третьем томе „Сто русских литераторов“. Содержание этой повести следующее. Дворовый воспитывается вместе с барчуком, переносит от него всякие издевательства, но не ссорится с ним, потом становится лакеем его, поворовывает у барина. Становится чиновником, богатеет. Дает взаймы барину деньги. В результате покупает барское имение, оставляя своего друга барина пожизненным управляющим без отчета. После этого он держит в своем имении свою бывшую барыню, но крестьяне бунтуют против помещика из своей среды, и подъячий вынужден просить ее уехать из своего имения. Дворянка уезжает, увозя с собой икону божьей матери и проклинает Вязьмина. В исполнение этого самого проклятья сын Вязьмина при вступлении Наполеона в Россию переходит на сторону наполеоновских войск и гибнет при отступлении.

Слово „хам“, „хамское“, „хамово“ — чрезвычайно пестрит в этом отрывке. Любопытно отметить, что среди действующих лиц ушаковского рассказа есть Шельме, тот самый Обер-Шельме — торговец модными товарами, который попал к Толстому в „Войну и мир“; правда, вероятно, не из этого источника, а из Жихарева. Из рассказа, может быть, Толстому неизвестного, мы видим возможность такого представления русского разночинца — он во время двенадцатого года переходит на сторону Наполеона — и вообще видим, что классовый вопрос и вопрос о новых соперниках дворянства в двенадцатом году в России чрезвычайно обострился.

Возьмем Рафаила Зотова, роман которого „Леонид или некоторые черты из жизни Наполеона“ находился в библиотеке Льва Николаевича Толстого. Основной герой Леонид—дворянин, но дворянин только что получивший дворянство. Дворянин из семинаристов. Его так и ругают „семинаристом“.

„А угрюмый твой товарищ, которого мы прозвали семинаристом“ (стр. 4)—этот Леонид, участвуя в сражениях, потом поставлен перед необходимостью перейти на сторону Наполеона и, правда, не сражается против русских, но находится у Наполеона во французской форме в Москве. Леонид кончает тем, что становится бароном, графом, и эта его выслуга утверждается наконец Бурбонами. Таким образом и для Рафаила Зотова, который не был крупным писателем и поэтом сам не мог придумать ничего чрезвычайно изысканного или необыкновенного, и для Рафаила Зотова вторжение Наполеона в Россию было моментом, обостряющим взаимоотношения разночинца с дворянством, возбуждающим какие-то надежды разночинца на выдвижение.

Как известно, у Льва Николаевича в „Воине и мире“ разночинцев как будто совсем нет. На это указывали Льву Николаевичу уже его современники. Например у Анненкова:

„...И в самом деле, почти непонятно, как мог автор освободить себя от необходимости показать рядом со своим обществом присутствие элемента разночинцев, получавшего все большее и большее значение в жизни“.

(Анненков П., *Воспоминания*, СПб., 1879 г., стр. 383.)

Эти упреки (на которые впоследствии Л. Н. Толстой ответил, и довольно резко) были в то время всеобщими. Приведу еще одну цитату:

„Между всеми этими личностями, прилично говорящими пустяки или неприлично болтающими свысока о „важных материях“, мы не нашли ни одного человека, который мог бы назваться представителем тогдашней русской интеллигенции“ (Пятковский) ¹.

У Льва Николаевича на это был ответ, и ответ очень резкий, что он этих разночинцев не знает и знать не хочет, но их знала история, и впоследствии мы увидим, что знал о них и Лев Николаевич Толстой, но они существуют в его произведении в скрытом виде. Разночинцы—это Сперанский и Наполеон. Художественно они связаны у Льва Николаевича тем, что у обоих белые руки; причем белые руки не заслуженные, не дворянские. Эти белые руки сравнены с белым цветом лица мужика или солдата, который долго сидел в комнате.

Сперанский в эпоху Льва Николаевича Толстого был совершенно злободневная фигура, и злободневная именно как разночинец. На появление книги барона Корфа о Сперанском, по которой и построен образ Сперанского у Льва Николаевича Толстого, Черны-

¹ Отзыв этот нашел сочувственный отклик в журнале „Библиограф“, 1869 г., № 1, стр. 9—10 (не отмечено в толстовской библиографии).

шевский написал рецензию, в которой подчеркивает поповство, разночинство Сперанского.

„Сперанский был сын священника, как известно читателю, попросту сказать—был бурсак или попович“. Барон Корф справедливо выставляет очень рельефным образом это обстоятельство, которому принадлежало значительное влияние на судьбу Сперанского.

(Н. Г. Чернышевский. *Полное собрание сочинений*, т. VIII, Петроград, 1918 г. стр. 294.)

Но куски, которые вырезывает Чернышевский из книги барона Корфа, конечно, совершенно другие, чем куски, взятые Львом Николаевичем Толстым. Чернышевский берет героического Сперанского и рассказывает о том, как Сперанский явился на вызов своего начальника-самодура не в форме, а в роскошном фраке серого цвета с кружевными манжетами, чем поразил самодура, который ждал увидеть трепещущего подъячего, а не элегантного молодого человека.

Вместо неуклюжего, раболепного, трепещущего подъячего, какого он, вероятно, думал увидеть, перед ним стоял молодой человек очень приличной наружности, в положении почтительном, но без всякого признака робости или замешательства, и притом, что кажется всего более его поразило, не в обычном мундире, а во французском кафтане из серого грограпа, в чулках и башмаках, в жабо и манжетах, и завитках и пудре,—словом в самом изысканном наряде того времени... Сперанский угадал, чем взять над этою грубою натурою. Обольянинов тотчас предложил ему стул и вообще обошелся с ним так вежливо, как только умел“.

(Барон М. Корф. *Жизнь графа Сперанского*, Москва, 1861 г., т. I, стр. 52—53.)

Чернышевский в скрытом виде утверждает, что в основе тенденция деятельности Сперанского была революционна:

„...Приверженцы политических людей, при жизни их, стараются обыкновенно выставлять за клевету мнение противной партии о целях и стремлениях деятелей, защищаемых ими. Сами эти люди часто принуждены бывают говорить в таком же смысле. Оно так и бывает нужно, чтобы успокоить общество и выигрывать время. Но очень часто историк находит, что государственный человек действительно имел отчасти те стремления, какие приписывались ему врагами. Сперанского называли его враги революционером. Характеристика, взятая нами из книги барона Корфа, показывает что этот отзыв врагов Сперанского не был совершенно безосновательною клеветою.“

(Чернышевский, *Полное собрание сочинений*, т. VIII, Петроград, 1918 г., стр. 300.)

Сперанский и Наполеон связаны у Льва Николаевича Толстого одинаковостью акцента, одинаковостью черты, которая их соединяет. Для современника они были связаны ближе: и Сперанский и Наполеон (хотя Наполеон был из каких-то полудворян) были выскочками, людьми нового класса; и, читая отрывок из мемуаров Сперанского, просто находишь совпадения с мемуарами Наполеона.

В Наполеоне тогдашних русских дворян—правящий класс—поражала незаконность власти, причем вопрос о царубийстве был поставлен при Наполеоне на повестку дня.

Весь „Леонид“ Зотова основан на том, что Леонид работает

при Наполеоне, спасая Наполеона от кинжалов немецких революционеров, так как личность миропомазанника священна. Встретившись до этого с Наполеоном в бою, Леонид не решается в него стрелять по той же причине.

У однорукого генерала Скобелева, который приготовил для Белинского сухой каземат в Петропавловской крепости и был вообще добряком, у этого военного писателя в его переписке „Инвалидов“ есть такое место. Во время Бородина пленный генерал под страхом штыков объявляет себя неаполитанским королем. На это Скобелев дает сентенцию о том, что для русского солдата каждый венценосец священен. Положение действительно было трудно. Мюрат в качестве миропомазанника выглядел не традиционно. Но мысль об убийстве Наполеона в то же время являлась революционной и по методу и по объекту. Сознание охранителей двоялось.

Мысль об убийстве Наполеона проходит через записки Радожицкого; попадает в снах Фигнера; она является темой неоконченного романа из наполеоновской эпохи Пушкина, где Полина хотела быть Шарлоттой Корде, причем русский цензор зачеркивает эту попытку на убийство, хотя бы и незаконного, но царя.

...Однажды Поляна мне объявила о своем намерении уйти из деревни, явиться во французский лагерь, добраться до Наполеона и там убить его из своих рук.“

(Собрание сочинений Пушкина, изд. Брокгауз и Ефрон, СПб., 1910, т. IV, стр. 558—9.)

Эта линия несовершенных царубийств, как мы знаем, заканчивается тоже несовершенной попыткой Пьера Безухова, но колебания по этому вопросу объясняются не легитимистской природой власти Наполеона Бонапарте.

Наиболее подробный анализ противоречия мы видим в одной книге, написанной по свежему следу двенадцатого года.

...Никакая история не представляет нам другого примера, чтоб кто-нибудь, даже из величайших государей, мог столь самовластно располагать чужими коронами и венчать ими других по собственному своему произволу.

В самом деле, что может быть непостижимее вопроса, может ли тот раздавать короны, кто сам не имеет оной? Бонапарте в личности своей заключает только все государственные титула, начиная от простого земледельца до фельдмаршала или верховного консула. Но императорское достоинство или власть на королевские дипломы и привилегии, не входит в круг государственных достоинств к его особе: следовательно все действия, которые клонятся к личности одних только монархов, не принадлежат ему.

(Дух Наполеона Бонапарте или истинное и беспристрастное изображение всех его свойств, ч. II, СПб., 1813 г.)

И Толстой совершенно точно и строго последовал за этой схемой, всюду, шаг за шагом, оспаривая титулы принцев и королей, окружающих Наполеона, и не просто как титулы, а как титулы, им незаконно принадлежащие.

В этом отношении Лев Николаевич тоже оказался архаичным

по своей природе. Это является причиной того, что весь Наполеон и вся французская линия не рассказаны Толстым, а пересказаны; пересказаны принципом остранения, так что стилистическое построение мест с французами иное, чем стилистическое построение мест с русскими. Сегодняшний читатель ощущает в этом чисто художественный прием. Особенно заметна двойственность отношений Толстого к власти Наполеона и Александра I там, где оба императора встречаются вместе и где реагирует на них простой и квадратный Николай Ростов. Но в вопросе о легитимизме Льва Николаевича Толстого мы установили, что этот его легитимизм является как бы реставрацией отношений к Наполеону известной части общества. В отношении же идеализации двенадцатого года Лев Николаевич Толстой, во всяком случае, с современниками двенадцатого года имеет мало общего. У нас сохранился план драмы из эпохи двенадцатого года, написанный Грибоедовым.

Я привожу его конец.

Село под Москвой.

Сельская картина. Является М. (ополченец-офицер из крепостных). Всеобщее ополчение без дворян. (Трусость служителей правительства — выставлена или нет, как случится.)

Отделение III.

Зимние сцены преследования неприятеля и ужасных смертей. Истязание Р. и поседлого воина. Сей юноша показывает пример, и оба умирают героями. Подвиги М. Множество других сцен.

Эпilog.

Вильна.

Отчаяние, искательства; вся поэзия великих подвигов исчезает. М. в пребрежении у военачальников. Отпускается восвояся с отеческими наставлениями покорности и послушания.

Село или развалины Москвы.

Прежние мерзости. М. возвращается под палку господина, который хочет ему сбрить бороду. Отчаяние... самоубийство.

(А. Грибоедов, т. I, стр. 262, Акад. библ. русских писат.)

Вот этот самый план и является как бы планом того, что выбрасывал Лев Николаевич Толстой из своей книги. Грибоедов говорит: 1) ополчение без дворян, 2) недовольство крестьян, 3) злоупотребление в ополчении, 4) истязания французов и прочие мерзости.

У Льва Николаевича все это до такой степени вытеснено, что, вообще, появление декабристов или настроения декабристов в конце романа совершенно ничем не обоснованы.

Потому что и отношение к России, и отношение к загранице у Толстого совершенно другое, чем у современников двенадцатого года, — более элементарное.

Мы будем приводить только тот материал, который находился у Льва Николаевича под руками, т. е. сознательно пропущенный.

(Окончание главы в следующем номере).

16 013

2

Против суммированного портрета за моментальный снимок

А. Родченко

Мне пришлось спорить с одним художником о том, что фотография не может заменить живопись в портрете. Он говорил очень основательно о том, что фотоснимок есть случайный момент, а портрет живописный есть сумма наблюдаемых моментов, да еще и самых характерных для этого человека. К слову, художник никогда не давал объективную сумму данного человека, а всегда индивидуализировал его и идеализировал, и давал то, что он сам представлял о нем, так сказать, сумму личную; но об этом я не буду спорить, допустим, что он давал сумму, а фото этого не дает.

Фото дает документально точный момент.

Вопрос о суммовом портрете необходимо выяснить, иначе будет та путаница, которая сейчас идет. Одни говорят, что портрет должен быть только живописным, другие, ища в фотографии возможность дать эту сумму, идут по очень фальшивой дорожке и, подражая живописи, делают туманные лица, обобщая и смазывая детали, что дает портрет внешне похожий не столько на данного человека, сколько на картины Рембрандта и Карьера вообще.

Каждый интеллигентный человек вам будет говорить о несовершенстве фото перед живописным портретом, каждый будет говорить о характере Монны Лизы и каждый забывает, что живописные портреты писались, когда не было фотографии, и писались не со всех интеллигентных людей, а с богатых и властных. Даже людей науки и тех не писали.

Не ждите, интеллигенция, вас и сейчас Ахрры не будут писать; правда, они не только сумму, но и 0,001 момента не изобразят.

Теперь сравните вечность в науке и технике. В старое время открывал ученый истину, и эта истина стояла законом лет на двадцать. И заучивали это, как непреложное и неизменяемое.

Составляли энциклопедические словари — и обслуживали они целые поколения своими вечными знаниями.

Существует ли теперь нечто подобное?.. Нет.

Теперь не энциклопедией живут, а газетой, журналом, каталогом статей, проспектом, справочником.

Современная наука и техника ищут не истин, а открывают области для работы в ней, изменяя каждый день достигнутое.

Теперь не открывают общих истин — „земля вертится“, а работают над проблемой этого верчения.

Возьмем: авиация,

радио,

омоложение и т. д.

Это не общие законы, а области, в каждой из которых тысячи работников делают свои эксперименты, расширяя эту область и вглубь и вширь.

Это уже не один ученый, это тысячи ученых и десятки тысяч сотрудников.

И поэтому никогда не будет вечных самолетов, приемников и одной системы омоложения.

Будут тысячи самолетов, авто и тысячи способов омолаживать.

Эта та же моментальная фотография.

Вот пример первого крупного столкновения искусства с фотографией, бой вечности с моментом, при этом фотография была случайна, а живопись навалилась на нее со всей своей тяжелой и легкой артиллерией и сорвалась...

Это Ленин.

Снимали его случайные фотографы. Часто снимали где нужно, часто — где не надо. Было некогда, была революция, и он был первым в ней, а потому не любил, когда ему мешают.

Все же мы имеем большую папку фотографий с В. И. Ленина.

Теперь в течение 10 лет, всячески поощряемые и вознаграждаемые, художники всех мастей и талантов, чуть не по всему миру, не только в СССР, понаделали его художественных изображений, в тысячу раз по количеству покрывая папку фотографий, часто пользуясь ею всюю.

И укажите мне, где и когда и про какое это художественно-суммированное произведение можно сказать, — это вот настоящий В. И. Ленин.

Этого нет. И не будет.

Почему же? Не потому, как думают многие, что „еще не сумели, еще нет гениального, но некоторые уже кое-что сделали“.

Нет и не будет потому, что имеется папка фотографий, и эта папка моментальных снимков не дает никому идеализировать и врать на Ленина. Эту папку каждый видел и каждый, сам того не замечая, не позволит признать художественное вранье за вечного В. И. Ленина.

Правда, многие говорят, что нет ни одного снимка абсолютно похожего, но каждый в своем роде немного похож.

Утверждаю, что суммы о Ленине нет, и быть не может суммы о Ленине для всех одной и той же... Но сумма о нем есть. Это — представление на основании фотодокументов, книг, записок.

Нужно твердо сказать, что с возникновением фотодокументов не может быть речи о каком-либо едином непреложном портрете. Больше того, человек не является одной суммой, он — многие суммы, иногда совершенно противоположные.

Всякую художественную сумму, сделанную одним человеком про другого, мы можем развенчать фотографией и другими документами.

Так не позволяем мы врать искусством на Ленина.

Искусство в борьбе с фотографией на Ленине сорвалось.

Ему осталось только увеличивать фотографии, ухудшая их.

Чем меньше о человеке подлинного, тем человек этот романтичнее, интереснее.

Вот поэтому часто современные художники так любят изображать дела давно минувших дней, а не сегодня. Вот почему, изображая современность, художники пользовались меньшей популярностью, — их критикуют, им трудно врать в глаза... и таких признают после, когда вымрут современники.

Скажите честно, что нужно, чтобы осталось о Ленине:

художественная бронза,

масляные портреты,

офорты,

акварели,

дневник его секретаря, воспоминания друзей—

или

папка фотографий, снятых во время работы и отдыха,

архив его книг, блок-ноты, записные книжки, стенограммы,

киносъемки, граммофонная запись?

Я думаю, выбора нет.

Искусству нет места в современной жизни. Оно еще существует, поскольку есть романтическое маньячество и живы люди красивой лжи и обмана.

Вести борьбу против искусства как опиума должен каждый современный культурный человек.

Не лгите!

Снимайте и снимайтесь!

Фиксируйте человека не одним „синтетическим“ портретом, а массой моментальных снимков, сделанных в разное время и в разных условиях.

Пишите правду.

Цените все настоящее и современное.

И мы будем настоящими, а не игровыми людьми.

Вместо заключительного слова

Н. Чужак

(О новом, о живом, о гармоническом)

1. — Кто первый сказал „э“

В начале моей статьи о гармонической психопатии я писал: „Не помню, кто первый поднял шум о гармоническом человеке. Знаю только, что идет он из лагеря психологества. И это вполне понятно. Менее понятно, почему перекатился этот шум в лагерь пролетписателей и их попутчиков“.

Напостовцы тут и обиделись. Полулидер гармонизма В. Ермилов (вторая половина — Авербах) в „Налитпосту“ с апломбом заявляет:

„Чужаку следовало бы знать, что впервые в наши дни проблему гармонического человека поставили критики и писатели напостовского стана. И руководились мы, ставя

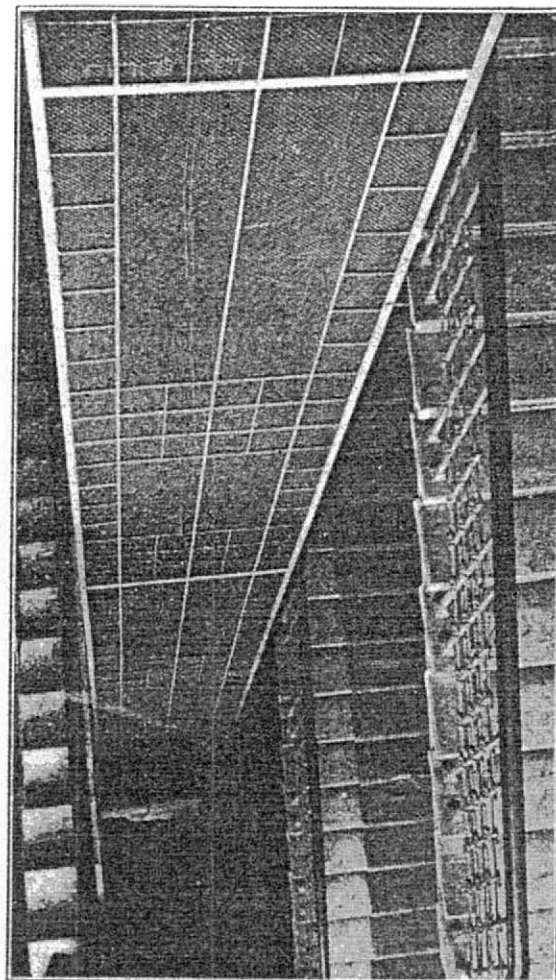


Фото А. Телешова: „Лифт“.
(Выставка ГАХНА „10 лет советской фотографии“.)



Фото В. Жемчужного: Рабочий.

эту проблему, ленинским учением о культурной революции, не говоря уже о Марксе, у которого Чужак мог бы найти кое-что о гармоническом человеке, если бы он умел читать Маркса*.

Должен признаться, я был бы окончательно посрамлен гармонистами, — тем более, что я действительно не читал у Маркса о гармоническом человеке, — если бы на помощь мне не пришел В. М. Фриче, который в „Красной нови“ категорически свидетельствует, что автором проблемы „гармонического человека“ был... насадитель „подсознательного“ на Руси, А. К. Воронский, позаимствовавший в свою очередь „кое-что“ в этой проблеме у... Фрейда.

Выходит, что это Воронский первый сказал „э!“ о гармоническом человеке, а Маркс и Ленин здесь ни при чем. А ныне, вслед за Воронским, тянут это „э“ шустрые близнецы напостовства. Психоложки всех станом, соединяйтесь?

2. — Гармонический, но не новый

И еще одно любопытное обстоятельство. Оказывается, что „гармонический человек“ и старенький-престаренький наш знакомец „социалистический человек“ — это одно и то же. Тот же бойкий напостовец Ермилов показывает:

„В своей книге „Наши литературные разногласия“ Л. Авербах вполне правильно формулирует, что ленинская культурная революция есть процесс выработки нового социалистического человека. Чужаку, со всей высоты его чуждости ленинской постановке вопроса, абсолютно наплевать на замечательные строки Ленина“.

Должен и тут покаяться, товарищи: у Ленина я тоже ни одной строчки о „социалистическом человеке“ не читал. Зато читал много строчек о „социалистическом человеке“ у... А. А. Богданова.

Помните ли вы такой период в нашу первую десятилетку (Ермилов-то едва ли помнит, ибо вряд ли он в то время что-нибудь кроме сказок Андерсена читал), когда во всех тогдашних пролеткультах обновленного отечества нашего выделялись социалистические человеки?

„Социалистический человек“ — это такой свежее-румяный гомукулос иконописного вида, из солидных молодых человек, что-нибудь вроде редактора толстого журнала, больше всего беспокоящийся о том, как бы не замарать свои бесклассово-социалистические галоши о нашу грешную классовую землю. „Социалистический человек“ — это гармония между классовой революцией и „слава в вышних богу“, это сплюснутая херувимская пролетариата в ответ на бомбометы врага. Ленин не мало издевался над этими херувимами социализма, беспощадно обнажая их святительское пустословие да и сами пролеткульты, как только подросли, выбросили „социалистических человек“ за борт.

Ныне собираются культивировать „социалистического человека“ — гармонисты напостовства. Что это: действительное выявление шумливой „гармонической“ сущности или уж просто безграмотность?

3. — *Даже и не живой, к сожалению*

Наиболее уязвимым пунктом моей статьи было — построение ее на аналогии. То-есть — формально уязвимым.

„После революции 5-го года, — говорил я, — был период глухой подавленности и интеллигентского отхода под вывеской переоценки (революционных!) ценностей; десятилетка нашей новой драки не могла тем более не породить своей депрессии, а кое у кого и замаскированного отхода“.

Отсюда дерзкое сближение — настроения „живого“ стертвичества после 5-го года и настроения „живого“ психо-гармонизма сейчас.

Ведь как легко было отделаться от этого сближения дешевой отпиской: аналогия, мол, не доказательство! И все же, ни один из возражавших мне противников к этой дешевой отписке не прибег. Вон даже сами напостовцы — уж на что ругаются, но и они обиделись скорее на сравнение их с головкой депрессированной обывательщины прошлых лет, но вовсе не на сравнение вообще.

Почему?

Не потому ли, что, формально уязвимое, это сравнение мое по существу было вполне законно, т. е. уместно и убедительно?

Людам, стоящим на „посту“, оно, конечно, нестерпимо, но...

Люди толкуют о живом человеке, но эти толки фатально обращаются в болтовню, поскольку не делается различия — на какого же живого человека установка: на живого человека революции или же на живого человека реакции? Отсюда и смешение приемов.

Живой человек революции — это собранный для удара человек, со всеми даже внутренними несовершенствами его, а подчас и противоречиями, — человек именно революцией собранный, а до того, может быть, даже просто сырье. Это полезность, это нужный революции материал, это орудие революции, и — как вы не понимаете, что преступно, ибо пагубно для революции, развинчивать это орудие, занимаясь пошлым самоковырянием тогда, когда нужно жить и действовать?!

Что же такое человек реакции? „Живой“ человек реакции — это именно развинченный, распсихоложенный человек, человек в его сомнениях, „сомнительный“ (для дела) человек и разлагающийся. Вот что такое ваш „живой человек“, и — этого живого мертвеца вы фатально творите, делая упор не на разум и чувство революции, а на дрябленькое обывательское психоложество.

Понимаете ли вы теперь, почему так законно это сближение вас с теми классическими прошлецами, к каким бы вы там „постам“ приставлены ни были?

4. — Литература о „стыдненьком“

В статье „Догматическая кастрация“ („с одной стороны — нельзя не признать“, „с другой — нельзя не согласиться“), вечно мудрый О. М. Бескин упрекает меня в том, что я едва ли не кастрирую всю так называемую психическую жизнь человека.

Нет, товарищ, это неверно. Это значит только, что вы едва ли различаете так называемую психику (употребляю старый термин) и психологизм. А это вещи совершенно разные. Даже неловко как-то...

Психика есть... (см. учебники реактологии). А психологизм есть выворачивание человека наизнанку. Я думал, что это уже хорошо известно¹. Психологизм есть подчинение „сознательного“ в человеке его „подсознательному“. Психологизм есть соскабливание застарелых мозолей. Психологизм — это воронщина, ермиловщина, это „экзамен Ф. М. Достоевскому“, как выразился однажды М. Горький.

Я уже говорил об этом довольно подробно Авербахам (см. мою книжку „Литература“ в кавычках, М. 1924), когда они еще только-только начинали культивировать „живые“ повести о „стыдненьком“ в революции и революционерах², но Авербахи могут только обижаться и... высмеивать ваши фамилии.

Сторонники выявления „подсознательного“ в человеке, они делали бы, может быть, и не плохое дело, если б подвергали этой нудной операции тех горьковских интеллигентов-обывателей, из груди которых чорт „душу“ вынул. Оставалась бы тогда в итоге дрябленькая тряпочка, и мы, вместе с живыми молодыми людьми, не мало бы над выхолощенным обывателем смеялись. Но в том-то и беда, т. Бескин, что проделывается эта операция вытягивания „души“ отнюдь не над горьковским обывателем, — ибо кому же обыватель интересен, и что еще в нем можно „переоценить“! — а над собранным в революцию революционером, да еще по возможности человеком класса, и его-то, собранного в классовый таран, пытаются подать читателю под соусом тряпичного интеллигента!

¹ Есть еще один термин, и он многое путает: психология. Психология — это есть психика в действии. Против психологии, так же как и против психики, мы не преем (в их новом, реактологическом толковании). Никакой рефлекторной деятельности человека мы не убиваем, за невозможностью такую убить. Но мы решительно убиваем психологизм (термин совершенно определенный и условный), который означает человека, вырванного из действия и вовлеченного в стихию специально „душевных“ переживаний). Психологический (он же психо-ложный) человек — это человек приостановленной воли и действия. Рациональное начало — разум — в нем подавлено. Не путайте же ради всего вам „святого“ эти три слова: психика — психология — психологизм!

² К примеру — повесть „Ненасущие“ в № 6 „Мол. Гвардия“ 1923. Из жизни комсомольцев. — „Пусть каждый расскажет про себя... что-нибудь... такое... Стыдненькое что-нибудь... жалкенькое“. „Стали играть по-свиному. Пылали щеки“. И т. д., и т. д. Стыдненькая литература ширилась.

Посмотрите: мы — можно подумать — только и живем сейчас, что „стыдненьким“.

Повесть о том, как испытанная в боях партия млеет в думках о неотразимом инженере; стыдные „переживания“ на этой почве, и — десятки тысяч развращаемых читателей с нетерпением ждут окончания мешанской трагедии, где патентованный бездельник разрешит вопрос, можно или не можно вышедшей из рабочих революционерке полакомиться красивым спецом.

Повесть о том, как закаленный сылкой и подпольем коммунист поддался стыдной слабости, бросив порученный ему поезд беженцев; мучительное наворачивание надуманной интеллигентской дрянности, и — целые стада социалистических человек, не имеющих другого занятия, трагически преют над „живой проблемой современности“: можно или не можно коммунисту быть предателем революционного дела!

Повесть о том, как...

И — десятки прочих стыдных измышлений, налагаемых на человека действия в процессе действия; десятки прочих высочайших из бездейственного пальца вопросов, навязываемых революционеру задним числом; десятки, наконец, иных, искусственно создаваемых казуистических предположений и сомнений, убивающих самую волю в человеке к революции и действию, — все это серьезно фабрикуется новейшей беллетристикой во имя поисков „живого“, „гармонического“, „нового“ и какого еще там „человека“, и — все это серьезно мешает по-настоящему живому человеку действия без дрожи и мешанственного перепуга делать его классово-необходимое — и продолжающееся! — дело.

Скажите, разве не было всего этого в те, печальной памяти, „переоценочные“ годы, вплоть до фатального, до рокового совпадения трактовок и приемов искусства, — с той только разницей, что старые искатели гармоний явно не прочь были унизить поверженную революцию, вымещая на ней неосторожные свои вечерние увлечения, в то время как вы...

А впрочем, кто вас разберет, товарищи гармонисты, чего вы больше хотите: „то ли конституции, то ли севрюжины с хреном“!

Особые приметы ваши все, конечно, говорят за „конституцию“ (иносказательно!). Но метод буржуазного психологизма, позаимствованный вами от чужих объедков, метод сумерек, раздумья и упадка специфически, подход переоценочный по самому существу — он повелительно толкает вас, вот в этом неожиданном его применении, на путь слепого выпирания всякого рода нано сной, иногда произвольно-рефлектирующей и случайной дрянности на теле неподдельного революционера, на путь непредусмотренного смакования и культивирования его болячек. Есть, видимо, и другая какая-то, уже не столь художественного порядка, а поглубже, видимо, причина, по которой вы, будучи с у б ь

ективно необыкновенно живыми и социалистическими, делаете объективно... чье-то чужое дело ¹.

Вот еще два слова — о „здоровом психологизме“.

Есть у нас еще такие товарищи, которые вредность просто „психологизма“, как наследства буржуазного, уже усвоили, но им еще хочется попробовать здорового „психологизма“. К таким принадлежит всепримиряющий т. О. Бескин; к таким принадлежали, нужно думать, и те товарищи из Красного зала, которые после доклада Ермилова о живом и гармоническом так дружно „требовали психологизма“.

Откровенно вам скажу, дорогие товарищи: „здорового психологизма“ не бывает. Самый „психологизм“ есть болезнь, а слышали ли вы что нибудь о здоровой болезни? Всякий здоровый психологизм начинается примерно с больницы или дома отдыха, а кончается... кладбищем класса.

Нет, и здоровый психологизм нам не по пути. Давайте уж обходиться без социальных болезней буржуазии.

Будем творить живого человека революции — приемами живыми и здоровыми. В области социального строительства это значит — продолжать однажды начатое дело прямо. В области социального воспитания это значит — собирать конкретного участника грядущих драк — для новых, основательных ударов!

Слякоть же, нытье над стыдненьким и прочий „здоровый психологизм“ — долой с корабля современности!

5. — „В Париж или в Прагу“

Когда у ближнего твоего не хватает аргументов, он старается обойтись под ножку. Напостовцы слишком живые полемисты для того, чтоб, обнаружив у себя кое-какие нехватки, не попытаться поиграть на... стыдненьких приемах.

В самом деле, стоит только указать, что фамилия Чужак происходит от слова „чужой“, и сделать отсюда натуральный вы-

¹ Голос с места:

— А что вы скажете о тех товарищах, нередко из рабфактовцев и рабкоров, которые повторяют вслед за гармонистами их термины „живой“ и прочий человек и даже „требуют психологизма“, но которые проделывают это только по недоразумению, так как они вкладывают в эти слова свое, совершенно не гармонистское, содержание? Они хотят только сказать, чтобы им живо показывали человека, — т. е. не давали бы одних ходячих мавкефов, набитых хорошими идеями, а и показывали бы, как эти идеи превращаются в эмоции, — но, вместо требования „живого показа человека“ с его плотью, нервами и кровью, получается-то у них требование „показа живого человека“, который в теории и практике гармонистов органически соскальзывает в горьковского дохлого интеллигента!

— Возможно. Я скажу таким товарищам, что, во первых, мы не только не против живого показа чего-либо, в том числе и человека, но всячески за него, а во вторых, нужно учиться приемам живого показа. В частности, я охотно продемонстрировал бы перед вами на ряде литературных примеров, в чем заключается разница между живым показом и психологизмом — в случае, если бы мне было предоставлено для этого особое слово.

вод, что и аргументация его чужая, как тотчас же всем станет ясно, что дело с гармоническим победило. А если еще сделать сближение Чужака с Исайкой Чужачком из „Луны с правой стороны“, то будете уверены, товарищи, что и самому Чужаку станет стыдно.

Жаль только, что прием этот не очень оригинален. Это, ведь, не первый изобрел его В. Ермилов. Впрочем — и не последний. Последний изобретатель пока что — Иуда Гросман-Рошин.

Следуя примеру этого „пока последнего“, мы могли бы также очень кстати вспомнить, что, ведь... первый Иуда, по писанию, вышел из Кариота, второй из эскеков, третий из анархистов, четвертый из старого „Лефа“, — до пятого еще история не докатилась. Но... „аналогия — как кстати вспоминает и Иуда Гросман — не доказательство“.

Следуют „доказательства“ из детски надерганных чужачьих фраз, ссылки Ермилова на Авербаха, Авербаха на Ермилова; ну, а когда уже ссылаться больше не на что, пытаются сослать Чужака „в Париж или в Прагу“.

Тут тоже не совсем оригинально.

Первый сослал меня „в Париж или в Прагу“ М. Н. Покровский, ошибки которого в оценке Пугачева я отметил в книжке „Правда о Пугачеве“. Ответить М. Н. Покровскому в свое время я возможности не получил, и вот — как ныне замечает сам т. Покровский (в письме на имя Ф. Я. Кона) — „эта хлесткая фраза, которой на несчастье повезло“, пошла гулять по свету.

Вторым нашел, что место моим писаниям „в Париже или в Праге“ — В. П. Полонский, не сошедшийся со мной во взглядах на руководительство поэзией и сославшийся при этом на „авторитетное свидетельство М. Н. Покровского о книжке Чужака о Пугачеве“. Реагировать на эту вторую высылку меня я также в свое время возможности не получил, но ныне, к превеликой моей радости, и сам Полонский амнистирует меня, печатно объявляя, что „Чужак — партийный коммунист, старый большевик, подпольщик, с каторжным стажем (в этом пункте т. Полонский пере-амнистировал, но я нахожу, что масло каши не портит. — Н. Ч.), единственный настоящий революционер среди лефов“.

Третьим стал сослать меня в „Париж или в Прагу“ удивительно изобретательный редактор „Современного театра“ А. Орлинский, разошедшийся со мной во взглядах на театр и не преминувший сослаться при этом на „авторитетное свидетельство историка-марксиста о книжке Чужака о Пугачеве“. Нужно ли доскашивать, что я и в третий раз „сморчал“?

Напостовцы — это уж, выходит, четвертые.

Ермилов в № 1 „На посту“, отставив своего живого человека, категорически заявляет:

„Ведь, это о нем, о Чужаке, авторитетнейший М. Н. Покровский написал следующие выразительные строки (следует цитата о необходимости послать меня „в Париж или Прагу“).

Пугачев, поэзия, театр, живой (он же дохлый) человек — явление, как видите, явно начинает обращаться в дурную бесконечность. Стоит кому-нибудь разойтись со мной во взглядах, скажем, на последнее землетрясение, как тотчас выплывают ссылки „на“, и люди „постового“ склада начинают высылать меня „в Париж или в Прагу“!

Ну, что же, дорогие гармонисты: вот, поеду я, допустим „в Париж или в Прагу“, но ведь и там мне работенка найдется. Это там, ведь, сколько я знаю, вырабатываются „живые“, „гармонические“, „новые“ и прочие „социалистические“ человеки? Будет — значит — с кем и там подражаться!

Записная книжка Лефа

*Она пошла налево,
А он пошел направо.*

„Выросшая в эпоху расцвета русского символизма, написавшая под сильным влиянием Л. Андреева драму „Атлантида“, находившаяся в литературной зависимости от поэтов-акмеистов во главе с Гумилевым, она нашла в себе достаточно мужества и таланта, чтобы порвать с „высокой“ литературой и уйти в журналистику“.

Это о Ларисе Рейснер. (Т. Гриц, „Красная новь“, № 3, стр. 263.)
А вот другое, совсем другое. „Высокое.“

„Горький сделал для меня неизмеримо много, между прочим содействовал прекращению моей постоянной работы в газетах“.

Это пишет Федин о Федине. (Бюллетень Гиза, посвященный Горькому.)
Чтобы Федину было не совсем одиноко, посадим ему Берковского из № 5 „На литературном посту“.

„...если тут (в „Мятеже“) материал шел ему (Фурманову) наперекор, то в „Чапаеве“ материал подчинился конструктивной воле. „Чапаев“ — оригинальное романное построение.

„Нужно отказаться от взгляда на него, как на сырые мемуары.“

Фурманов идет наперекор конструктивной воле монументалистов.
Ничего — управятся. Долой публициста-мемуариста, да здравствует беллетрист-романист!

„...все высокое, все прекрасное...“
Мы знаем широту благословляющих жестов М. Горького. И все же страшно, когда великий рабкор и репортер благословляет уход из газет в романное тома.

Писателя на это только помани. Оно легче.
Совершить переход через пустыню на страницах романа легче, чем поставить домок поставив мусорные ящики на черной лестнице.

Беллетристика — платеж фальшивыми монетами по счетам действительности.

О том же

Когда доказываешь газетчикам-повседневцам, очеркистам, фактоловам, фиксаторам и продвигателям действительности их приоритет перед беллетристами, но требуешь повышения квалификации, газетчики не верят:

— Что вы! Разве мы творцы? Наша работа — ремесло. Где уж нам до Бабеля и Всеволода Иванова!

Так дворовые холопы не брали вольных даже тогда, когда крепостное право было сломано.

Рабкор мечтает о звании писателя. Газетчик целует беллетриста в плечико. Ненавидит ежелевность, неподписанность, заданность, жесткую обусловленность газетной статьи и фельетона.

Газетчики!

Голову выше!

Вы не смеее держаться последышами беллетристов!

Помесь попа с князем

Летом 1927 г. я надрывался, доказывая бессмыслицу и реакционность постройки Госкинпромовского ателье в „грузинском“ стиле. Стиль этот получен в результате скрещивания феодального замка и средневекового монастыря. Мне долго объясняли, что стиль этот у д о б е н, даже красив. Но я не унимался и был пресечен фразой:

„Есть постановление Тифсовета возводить новые здания в грузинском стиле“.

Я все-таки позволил себе недоумевать, рискуя получить кличку „великодержавника, антикультурного вандала“.

Прошло 6-7 месяцев.

Я читаю в № 4 „На литературном посту“:

„Почему-то принято, что раз строится помещение, непременно надо строго соблюдать грузинский стиль. Строителя думают, что это больше нравится советскому правительству Грузии, и, когда нужно и когда ненужно, выдумывают грузинский стиль: какие-то своды с узкими окнами, точно в церкви. Оказывается, этот стиль — старинный, заимствованный из древних церквей. В старое время церкви Грузии служили местом, где подчас оборонялись от нападения неприятелей; соответственно этим условиям и создался такой стиль. Но почему при советской власти нам нужно скрываться в этих узких местах — я совершенно не понимаю. (Аплодисменты.) Вероятно, инженеры или архитекторы, которые строят в таком стиле, думают, что они приносят пользу совласти, но вам кажется, что таких людей надо немножечко взгреть“.

(„Культурная революция и фронт искусства“, „На литературном посту“, № 4, февраль 1928 г.)

Это пишет секретарь ЦК компартии Грузии т. Кахнани.

Товарищи из Госкинпрома, я кончила недоумевать. (С. Т.)

Работа на вечность

Пролетарский поэт Иван Доронин написал стихи, в которых усумнился в компетентности лиц, принимающих сейчас в редакциях толстых и тонких журналов поэтическую продукцию.

Он спросил меня, может ли такое стихотворение пойти в „Новом лефе“.

Стихотворение проигрывало оттого, что было длинным, очень общим, написанным в порядке обид, а главное, никому не адресованным. Это была вещь о редакциях вообще, редакциях, не имевших никаких типических и злободневных черт.

Я сказал Доронину об этом, попутно указав на действительно сегодняшние стихи этого рода В. Маяковского и Н. Асеева в № 5 „Нового лефа“ за 1927 г., имевшие совершенно определенный адрес.

Недоумению Доронина не было конца.

— Ну, уж это совершенно лишнее, — развел он руками, — называть имена или фамилии. Вот то-то и хорошо, что мои стихи не злободневны, я их и писал с таким расчетом, чтоб они не были злободневными. А то как же их будут читать в будущем? Надо так писать, чтобы во всякое время пригодилось. Тут типы нужны, а не фамилии...

Так и разошлись: Доронин в одну сторону, а я в другую — противоположную типам. (П. Н.)

„О самохвалах“

А. М. Горький в „Читателе и писателе“ приводит целый ряд соображений о пользе грамотности. В этой же статье содержится несколько упреков по поводу Лефа. Лефы называются прежде всего „самохвалами“.

Поговорим по пункту первому.

Хорошо или плохо быть самохвалами?

Плеханов в одной из своих статей доказывал, что бывает литературный период, когда лозунг „искусство для искусства“ прогрессивен. В эпоху Смирдина ругали группу „Современника“ самохвалами. Группа тем не менее была хорошая. Конечно, технически удобнее иметь сеть рецензентов, связанных с центром, и передавать им директивы похвалы.

Пункт второй.

Горький говорит, что самохвалы пытаются смутить молодых литераторов проповедью ненужности художественной литературы.

Это не точно. Мы проповедуем ненужность многих форм художественной литературы и опровергаем противопоставление художественной литературе нехудожественной.

Мы считаем, что старые формы художественной литературы не годны для оформления нового материала и что вообще установка сегодняшнего дня на материал, на сообщение.

Но мы, например, за романы Тынянова, в частности за его „Кюхлю“, мы за книгу „В дубрах Уссурийского края“, а я лично за книгу Горького о Толстом и за горьковские внефабульные вещи.

Пункт третий изложен в газете не совсем ясно.

„Леф убеждает молодежь не учиться у классиков совершенно напрасно“. Это непонятно. Фраза темная.

Но мы действительно убеждаем молодежь не учиться у классиков. Вместо этого мы советуем молодежи изучать материал. В частности изучать литературу, а не учиться у литературы. Напрасно, Алексей Максимович, вы забыли свой собственный литературный путь. Вы учились не у классиков. Вашими книгами были Дюма и Рафаэл Зотов с „Тремя добрыми делами алого духа“. Не думайте, что ваш путь был ошибочным. Что есть другой путь, лучше.

Пушкин не происходит от Державина. Тютчев не происходит от Пушкина, а происходит от арханстов. Некрасов не происходит от Пушкина, а происходит от традиции водевильного стиха, и Толстой в числе влиявших на него писателей называет Поля де Кока, а изучал не классиков, а „московского жителя Комарова“, автора „Георга английского милорда“ и „Ваньки Каина“.

Спор о том, можно ли представить себе историю литературы в виде прямой линии, — спор научный, и он не может быть разрешен выговорами в газетах, а может быть опровергнут только научным исследованием.

Вы предлагаете у классиков учиться русскому языку. У кого из классиков, какому языку? Лев Толстой имеет язык, непохожий на язык Тургенева, и эти два писателя стремились не учиться друг у друга, а оттолкнуться друг от друга. И Толстой учился языку не у классиков, а в военной литературе, и вот почему Дружинин ругает толстовский язык „офицерским“, а Пятковский — „унтерским“.

Мы видим невозможность учиться у классиков на вашем собственном примере, Алексей Максимович, потому что после удачных автобиографических вещей и удачной книги о Толстом, заново перестраивающей представление об этом писателе, вы, несмотря на свою одаренность, сорвались на романе. Ведь и „Дело Артамоновых“ и „Клим Самгин“ — неудачи. (В. Ш.)

Ас-сади на троттуар

Тяжкий припадок ведомственного усердия случился с „Кино-газетой“. Передовица 12-го номера ее так выступила на защиту Эйзенштейновского Октября“.

16 025

2

„У нас в печати уже появились голоса критики, которые, подходя к картине с точки зрения беспочвенного эстетизма или узкого формализма, пытаются охватить ее и снизить ее достоинство. Таким критикам нужно указать их место. Этим политическим кретинам и несправлимым эстетам нужно указать, что за мелочами чисто формального и технического характера они не видят громадного социально-политического значения картины“.

Мы не сомневаемся в высокой мудрости кино-газетных утверждений, но осмеливаемся покорнейше задать несколько недоуменных вопросов: Вот Р. Пикель указал, что эстетика доминирует у Эйзенштейна над социологией.

Какие последуют распоряжения насчет Р. Пикеля?

Прикажет ли кино-газета числить вышеозначенного Пикеля политическим кретином, или несправлимым эстетом?

А еще т. Мещеряков написал, что большой недостаток фильма в том, что она может быть плохо понята.

Эта, позволяющая себе сомневаться, личность относится к политическим кретинам, или несправлимым эстетам?

Рецензент „Известий“ тов. Н. О., анализировавший ошибки „Октября“ и указавший, что фильма не захватывает публики, что публика отключается на нее слабо и уходит неудовлетворенной. Он эстет или кретин?

Тов. Н. К. Круйская указала, что в фильме слишком много символики, непонятной массам, что неудачен Ленин, что есть определенная уступка мешавским вкусам.

Это кретины, или эстетство?

А Эйзенштейн, сам Эйзенштейн, пишущий о том, что „Октябрь“ есть вещь, переломившаяся надвое, одна часть которой выполнена в пределах „более или менее патетической традиции предыдущих работ“, а другая часть являет собою „частичную лаумь“. Кто же Эйзенштейн—неужели одновременно и кретин и эстет?

Так корчащийся в судорогах доброжелатель может дойти до членовредительства и своего собственного и тех, кого он хочет защитить.

Не спасают положение и прямые циркулярные приказы передовицы:

„Все в один голос говорят: картина по своим художественным качествам, по своему содержанию превосходит все виденное нами досих пор“.

Как же так—все говорят, а в то же время т. Пикель, т. Мещеряков, т. Крупская... Впрочем, не будем, не будем.

Довольно о „политических кретинах“ и „несправливых эстетам“ из передовицы кино-газеты!

Думаем, редактор кино-газеты т. Мальцев, намет вышеозначенному передовику что надо за незадачливый пыл, пока досужие остряки не состреляли каламбура о „политических... эстетам и несправливых... кретинах“, отнесся сии эпитеты вовсе не к рецензентам „Октября“. (В. Ж.)

Театр Игоря Терентьева

В мае в Москве состоятся гастроли режиссируемого Игорем Терентьевым театра Ленинградского Дома Печати.

Своеобразие методов и приемов работы этого театра, его особое лицо, отличное от облика прочих сегодняшних театров, речевая обработка текста, какой не знают другие театры, заставляют обратить на него пристальное внимание.

В следующем номере „Нового Лефа“ будут даны статьи о работе этого театра.

Ринг Лефа

— Товарищи! Сшибайтесь мнениями! —

Тема: — „Одиннадцатый“ Д. Вертова
— „Октябрь“ Эйзенштейна и Александра
На ринге: — О. Брик. В. Перцов. В. Шкловский

„Одиннадцатый“ Вертова

О. Брик

Картина „Одиннадцатый“ работы Дзиги Вертова и М. Кауфмана — показательное явление на фронте борьбы за неигровую фильму. Плюсы и минусы этой картины одинаково важны и интересны.

Картина представляет собою монтаж неигровых за съемок, произведенных на Украине. Чисто операторски за съемки сделаны Кауфманом блестяще. Что же касается монтажа, то единого целого из картины не получилось.

Почему?

Прежде всего потому, что Дзига Вертов не нашел нужным положить в основу картины точный, строго разработанный, тематический сценарий. Вертов легкомысленно отвергает необходимость сценария в неигровой фильму. Это крупная ошибка.

Неигровая фильму требует сценария еще в гораздо большей степени, чем фильму игровая. Под сценарием не следует разуметь простого фабульного изложения событий. Сценарий — это мотивировка съемочного материала, и неигровой материал требует этой мотивировки еще в большей степени, чем материал игровой. Думать, что хроникальные за съемки, склеенные без внутренней тематической связи, могут дать картину — более чем легкомысленно.

Вертов пытается заменить сценарий надписями. Пробует дать кадрами семантику через слово, но от этого толка никакого не получается.

Семантика не может быть извне приложена к кино-кадру, семантика заключена в самом кадре. Если ее в кадре нет, то никакими словесными надписями дать ее невозможно. И обратно, если в кадре имеется определенная семантика, то никакими словесными надписями переменить эту семантику нельзя.

Вертов берет от целого съемочного куска отдельные кадры, комбинирует их с кадрами от других съемочных кусков и связывает все это общею надписью, думая, что эта общая надпись сольет различную семантику кадров в одну новую. В действительности же эти кадры расползаются, тянутся к основным съемочным кускам, и надпись болтается над ними, никак их не объединяя.

В картине „Одиннадцатый“ есть большой съёмочный кусок, дающий работу в угольных шахтах. Весь этот кусок имеет свою семантику; и есть другой кусок, дающий работу на металлургическом заводе, имеющий свою, отличную от первого куска, семантику.

Вертов отрезает от каждого куска несколько метров, соединяет их вместе и пишет над ними: „Вперед к социализму“, а в действительности зритель, воспринимая угольный кадр, вспоминает семантику всего угольного куска и, воспринимая металлургический кадр, вспоминает весь металлургический кусок — и никакой ассоциации с темой „Вперед к социализму“ у него не появляется. Для того, чтобы дать новую тему — „Вперед к социализму“, необходимо было дать новый, неиспользованный еще съёмочный материал.

Отсутствие тематического сценария сказывается также на чрезвычайной бедности тематических заданий оператору.

Вертов собирался сделать картину к 10-летию Октября и не нашел никаких других тем, кроме застройки работы металлургического завода, работы угольных шахт и Днепростроя (вода и земляные работы). Разумеется, что на этих трех случайных темах сделать юбилейную картину о нашем строительстве совершенно немислимо.

Надо твердо установить, что движение вперед неигровой фильму тормозится сейчас пренебрежением работников к сценарию и к предварительной тематической разработке всего плана. Поэтому неигровые картины рассыпаются на отдельные съёмочные куски, плохо склеенные патетическими надписями.

Любопытно, что картина Шуб „Падение династии Романовых“, составленная из старых заснятых кусков, производит гораздо более цельное впечатление благодаря тщательной проработке тематического, монтажного плана.

Отсутствие тематического плана влияет, конечно, и на работу оператора. При всех блестящих качествах кауфмановских застроек они не выходят из рамок зрелищного показа.

Сняты они только потому, что представляют собою чисто зрелищный интерес. Они могли бы быть включены в любую другую картину. Момент репортажа, момент публицистический в них отсутствует совершенно. Это — прекрасные натурные съемки, неигровые куски для игровой ленты.

Происходит это потому, что Кауфману не было известно, для какой темы он производит свои застройки, с какой семантической точки следует эту натуру взять. Он снимал их так, как ему, оператору, казалось интересней, и с этой точки зрения, с точки зрения операторского вкуса и мастерства — они превосходны, но сняты они в плане эстетическом, а не хроникальном.

Надо думать, что большую роль в этом отсутствии тематического плана играют ненормальные условия, в которых приходится работать работникам неигровой фильму. К услугам художественной, игровой фильму — фабрики, сценаристы, деньги, а не-

игровая питается остатками. Между тем предварительная разработка тематического плана неигровой фильму требует огромных затрат труда и внимания. Для этого должны быть созданы соответствующие условия, должна быть создана фабрика неигровой фильму. Без этого неигровая фильму не вылезет из кустарного состояния и не сумеет развернуть те возможности, которые в нее вложены.

„Октябрь“ Эйзенштейна

С. М. Эйзенштейн попал в чрезвычайно тяжелое и глупое положение.

Его внезапно провозгласили мировым режиссером, гением, надали ему кучу политических и художественных орденов и тем самым связали по рукам и ногам его творческую инициативу.

В нормальных условиях Эйзенштейн мог бы спокойно и не пыжась проделывать свои художественные эксперименты в поисках нового метода киноработы. Его фильму в таком случае представляли бы очень большой и методологический и художественный интерес.

Но мировому режиссеру мелко заниматься частичными экспериментами; он по своему положению обязан решать мировые проблемы, делать вещи в мировом масштабе.

Нет ничего удивительного, что Эйзенштейн делает заявку не более, не менее, как на кинофикацию „Капитала“ Маркса. С меньшей темой ему иметь дело не подобает.

В результате получаются болезненные надрывы и безнадежные попытки прыгнуть выше головы, чему наглядный пример — последняя картина Эйзенштейна — „Октябрь“.

Конечно, молодому режиссеру очень трудно не воспользоваться всеми теми материальными и организационными удобствами, которые вытекают из почетного звания „гений“. Не устоял против этих соблазнов и Эйзенштейн.

Решив, что он сам себе гениальная голова, он решительно отошел от всех своих товарищей по производству, вышел из производственной дисциплины и начал работать, опираясь непосредственно на мировое признание.

Если бы Эйзенштейн был осторожней и осмотрительней, он понял бы опасность, которая грозит каждому художнику от такой чрезмерной лесты, и поступил бы, как в свое время поступил Гоголь в письме к своей матушке:

„Теперь поговорим о не так важных пунктах вашего письма. Вы слишком предаетесь вашим мечтаниям. Вы, говоря о моих сочинениях, называете меня „гением“. Как бы это ни было, но это очень странно. Меня, доброго, простого человека, может быть, не совсем глупого, имеющего здравый смысл, называть гением. Нет, маменька, этих качеств мало, чтобы составить его. Иначе у нас столько гениев, что и не толпиться.“

Итак, я вас прошу, маменька, не называйте меня никогда таким образом, а тем более еще в разговоре с кем-нибудь."

История всех искусств знает не мало печальных примеров такого мгновенного производства в гении и гибели этих гениев от непомерности возложенных на них надежд.

Эйзенштейну было поручено к 10-летию Октября сделать юбилейную фильму. Задача с точки зрения нас, левовцев, выполняемая только в одном плане: в плане монтажа документальных киносъемок. Это и было выполнено Эсфирью Шуб в ее картинах „Великий путь“ и „Падение династии Романовых“.

Мы, левовцы, полагаем, что Октябрьская революция настолько крупный исторический факт, что никакая игра этим фактом немислима. Мы полагаем, что мельчайшее отклонение от исторической правды в изображениях октябрьских событий должно возмущать всякого мало-мальски культурного человека.

Вот почему мы считали, что сама задача, поставленная Эйзенштейну — дать не киноправду об октябрьских событиях, а кинопоэму, кинофантазию, заранее обречена на неудачу. Но Эйзенштейн, примыкая в некоторых отношениях к Лефу, в этом пункте точку зрения Лефа не разделяет и считает, что можно найти способ показать октябрьские события не в плане документального монтажа, а в плане художественной игры.

Конечно, Эйзенштейн с самого начала откинул мысль дать просто-напросто реставрацию исторических фактов. Неудача „Москвы в Октябре“, сделанная в плане чистой реставрации, доказывает, что в этом отношении он был прав. Надо было найти какой-то художественный метод показа октябрьских событий.

С нашей, левовской, точки зрения такого метода нет и быть не может. Но Эйзенштейн думает иначе. И если бы на нем не тяготело тяжкое звание гения, он мог бы свободно экспериментировать и своими экспериментами блестяще доказал бы невозможность поставленной себе задачи. Такая картина имела бы известное культурное значение. Но теперь он вынужден был помимо чистого эксперимента делать готовую юбилейную ленту и причудливо смешивать в одной и той же работе формальные эксперименты и лубочные штампы. В результате получилась неинтересная работа.

Отказываясь от голый реставрации, Эйзенштейн, однако, для юбилейности должен был так или иначе показать центральную фигуру Октября — Ленина. Для этого он прибег к самому безобразному, ниже всякой культуры стоящему приему: заставил человека, похожего на Ленина, сыграть роль Ленина. Получилась безобразная фальшивка, в которую могут поверить только люди, совершенно нечувствительные к исторической правде.

Все патетические места фильма сняты Эйзенштейном по штампам наших трафаретных художников типа Бродского и Пчелина и никакого ни художественного, ни культурного интереса не представляют. Работа кинорежиссера видна в картине только на

эпизодах, имеющих чрезвычайно отдаленную связь с основным развитием октябрьских событий. Если говорить о фильме „Октябрь“, то только об этих эпизодах, второстепенных, может идти речь.

Ударницы. Тема ударниц занимает в картине „Октябрь“ гораздо большее место, чем занимал ударный женский батальон в октябрьских событиях. Объясняется это, конечно, тем, что женщина в военном наряде представляет собою богатый материал для обыгрывания.

Однако в тематической обработке этого эпизода Эйзенштейн допустил грубую политическую ошибку. Увлечшись сатирическим изображением женщины-солдата, он вместо сатиры на женщины, защищающих Временное правительство, дал сатиру вообще на женщину, берущуюся за ружье. Получилась сатира не на женщину, защищающую данную власть, а на женщину-солдата, защищающую всякую власть.

Получилось неожиданное идеологическое совпадение с приказом белогвардейского полковника Томашевского по гарнизону г. Кустаная от 23 апреля 1919 г.

Говоря о женщинах, принимающих активное участие в партизанских отрядах, полковник заключает:

„Считаю совершенно неприменимым и слишком почетным расстреливание и повешение такого рода преступниц, а посему предупреждаю, что в отношении означенных лиц будут применяться мною исключительно розги, вплоть до засечения виновных.“

Более чем уверен, что это домашнее средство произведет надлежащее воздействие на эту слабоумную среду, которая по праву своего назначения исключительно займется горшками, кухней и воспитанием детей будущего, более лучшего поколения, а не политикой, абсолютно чуждой ее пониманию“.

Тема женщины, взявшейся не за свое дело, подкрепляется у Эйзенштейна метафорическим сочетанием ударниц с фигурой Родэна „Поцелуй“ и фигурой „Матери с ребенком“.

Ошибка произошла потому, что Эйзенштейн слишком разыграл ударниц и параллельно не доиграл ту власть, которую эти женщины защищали, и не дал поэтому политической нелепости этой защиты.

Люди и вещи. В поисках кинематографической метафоры Эйзенштейн использовал вещи и в целом ряде эпизодов скрепывал линию людей и линию вещей (Керенский и павлин, Керенский и статуя Наполеона, меньшевики и дощечка классной дамы и др.), причем во всех этих построениях Эйзенштейном допущена одна и та же ошибка.

Вещи предварительно не показаны в их реальном, не метафорическом значении. Не видно, что все эти вещи находятся в Зимнем дворце. Не видно, что дощечка „классная дама“ осталась

в Смольном от прежнего института. Поэтому, в метафорическом значении они возникают неожиданно, неизвестно откуда взявшись.

Если в словесной метафоре мы можем сказать — „труслив, как заяц“, потому что в данном контексте заяц не реальный заяц, а только сумма признаков, то в фильме мы не можем показать после трусливого человека зайца и думать, что у нас получается метафора, потому что в фильме данный заяц будет реальный, а не только сумма признаков.

Поэтому нельзя в фильме строить метафору на предметах, не имевших своей реальной судьбы. Такая метафора будет не кинематографическая, а литературная. Это ясно из эпизода с люстрой, которая дрожит от октябрьских выстрелов. Так как мы этой люстры раньше не видели и не знали, что она делала до Октябрьской революции, то ее содрогания никак не могут нас волновать, и весь кадр вызывает неуместный вопрос: „Неужто последствия Октябрьской революции так-таки всего и отразились, что на люстре“?

Небрежное сочетание вещей и людей приводит Эйзенштейна к тому, что он начинает их соединять без всякого метафорического смысла, а по принципу чисто зрелищного парадокса: маленькие люди у больших мраморных ног. Благодаря этому сбивается метафорическая установка на эти сочетания и поневоле начинаешь искать метафорический смысл там, где, оказывается, его вовсе и нет.

Разводка моста. В канун Октябрьского переворота в Питере разводили мосты. Разумеется, Эйзенштейн, как режиссер, не мог отказаться от съемки этой разводки мостов. Мало того, он развил этот эпизод пикантными подробностями: скользящие по мосту женские волосы, повиснувшая над Невой лошадь.

Не приходится говорить, что все эти подробности, сделанные в плане гиньоля, ни в какой связи ни с какой темой фильма не стоят и, данные отдельно как пикантное блюдо, совершенно неуместны.

Историческая ложь. Всякое отступление от исторической правды допустимо только в том случае, если оно доведено до полного гротеска, когда даже и не может явиться и мысли о том, что это в какой-нибудь мере соответствует действительности.

Блестящий пример такого гротеска — сцена из пьесы Василия Каменского „Пушкин и Дантес“. Происходит дуэль между Пушкиным и Дантесом, и... Пушкин убивает Дантеса.

Но когда отступление от исторической правды до такого гротеска не доходит, а останавливается где-то на полпути, то получается самая обыкновенная историческая ложь.

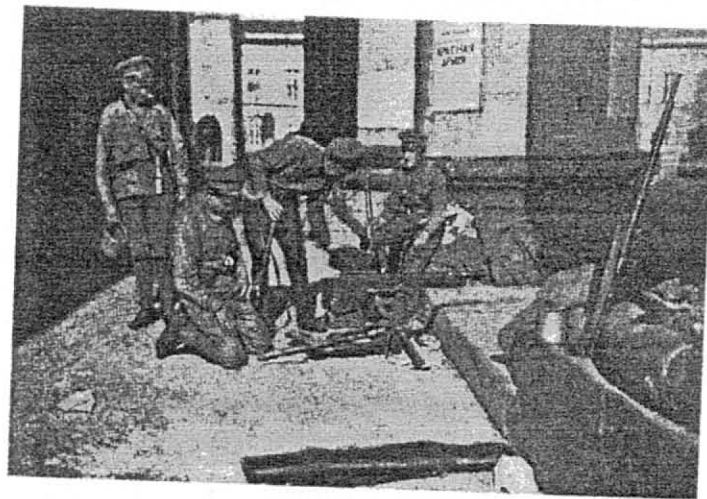
Таких мест много в фильме „Октябрь“:

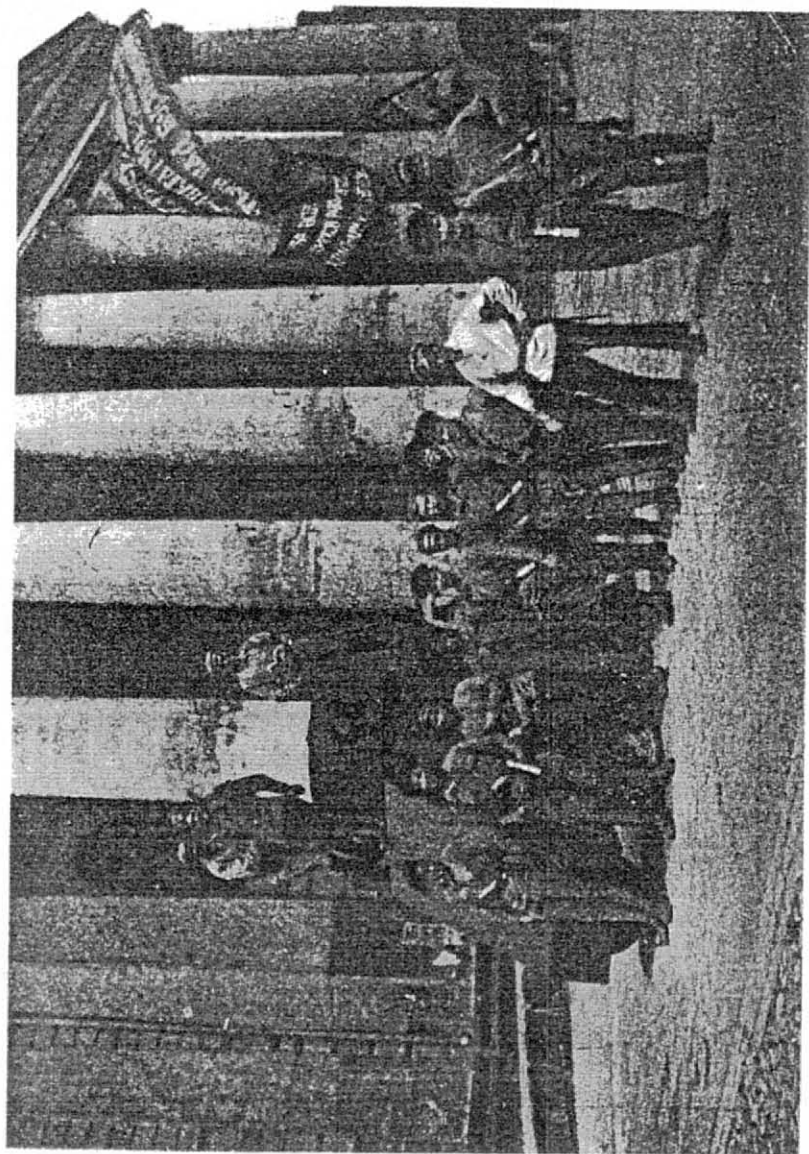
1. Избиение большевика дамами в Июльские дни. Похожий случай был: юнкера избили большевика, распространявшего газету „Правда“.

Желая символически повисить этот эпизод, Эйзенштейн ввел дам с зонтиками. Получилось неправдоподобно и в духе



Охрана 5-го съезда Советов в Москве.
(Из Ревархива А. М. Р.)





Охрана 5-го съезда Советов в Москве. (Из Ревархива А. М. Р.)

штампованных рассказов о Парижской коммуне. Дамские зонтики оказались не символом, а потрепанным бутафорским реквизитом, искажившим реальность факта.

2. Матрос, разбивающий винный погреб.

Всем известно, что борьба за винные погреба сейчас же после переворота — один из мрачных эпизодов Октября — и что матросы не только не разбивали погребов, а норовили их распить и отказывались стрелять в тех, которые за этим вином приходили.

Если бы Эйзенштейн сумел найти такое символическое изображение этого дела, что, дескать, пролетарское сознание в конце концов с этим вином справилось, то этот эпизод мог бы быть кое-как оправдан. Но когда реальный матрос деловито разбивает реальные бутылки, получается не символ, не плакат, а ложь.

Идея Эйзенштейна так, как она выразилась в его последних статьях и выступлениях, заключается в том, что художник, кинорежиссер не должен быть рабом материала, что основным в киноработе должен быть художественный замысел или, по терминологии Эйзенштейна, „лозунг“. Этим лозунгом определяется не только подбор, но и самая формовка материала. Лэфовская точка зрения, что основным в киноискусстве является материал, кажется ему слишком узкой, слишком приковывающей творческий взлет к реальной эмпирике.

Эйзенштейн не хочет понимать кинематографию как способ показа реальной действительности, он претендует на философские кинотракаты. Мы полагаем, что это ошибка, что на этом пути дальше идеографической символики не пойдешь. „Октябрь“ — лучшее тому доказательство.

С нашей точки зрения заслуга Эйзенштейна в том, что он ломает каноны игровой фильма, что он доводит до абсурда принцип творческого претворения материала. Эту работу в свое время продельвали символисты в литературе и беспредметники в живописи, и работа эта исторически нужна.

Мы жалеем только, что Эйзенштейн в силу своего звания мирового режиссера вынужден 80% своей работы строить на штампах, и эти штампы значительно снижают ценность той экспериментальной работы, которую он пытается в своих работах провести.

Об „Октябре“

В. Перцов

„Броненосец“ поражал расчетом целого.

Композиционный монолог „Броненосца“ заставил многих говорить об Эйзенштейне — инженере.

В картине „Октябрь“ инженер превратился в подрядчика, который без плана, хозяйственным способом, возводит здание, а углы у него не сходятся.

„Октябрь“ в целом — вещь физиологически невыносимая. Беспорывное движение толп, масс, рождает контрреволюционную мечту о

тишине интерьеров, неге любовных сцен, уюте индивидуальных переживаний.

Бесперывная возня заседания и сражения не противопоставлена наивному покою обывателя. В тот день, когда брали Зимний дворец, когда осаждали Владимирское военное училище, трамвайное движение по городу не было нарушено. Судьба революции была решена на узких боевых плацдармах. Облик исторического дня 25 октября (7 ноября) 1917 года постигается из противопоставления пассивного или враждебного покоя энергичному движению, сосредоточенному на нескольких (а не на одном — Зимнем дворце) участках.

Этот контраст не использован.

Весомость частей картины обратных тому порядку, в котором они показываются зрителю.

Картина „Октябрь“ собрана из кусков различного значения и направления, приклеенных друг к другу по признаку названия в номенклатуре.

Если по такому принципу монтировать аэроплан, то в качестве колес можно привинтить два маховика. Удивительно ли, что такой аэроплан не полетит?

Если из картины „Октябрь“ сделать бой пленки, то в корзинах мы найдем крупичи гения. Это вам известные номера, которые я не стану перечислять.

Насколько высоки эти частные достижения?

Настолько, что представить их сравнительную высоту также трудно, как сосчитать бесконечное число.

В этих кусках Эйзенштейн становится на путь исследователя-изобретателя такого масштаба, что он уж не может рассчитывать на то, что его идеи получают товарную форму в данную кинематографическую эпоху.

Его замысел экранизации „Капитала“ — это решительный отказ от „человека“, как „Броненосец“ был решительным отказом от актера.

Эйзенштейн идет к чистому „вещизму“.

Причины неудачи

В. Шкловский

Напрасно Сергей Михайлович Эйзенштейн говорит о необходимости создания „особого отдела“ в кино. Его лента понятна и в общем, не в особом порядке. Лента не нуждается в панике.

Сергей Михайлович поднял вопрос о причинах неудачи. Прежде всего нужно решить вопрос о том, что такое неудача?

Мы знаем очень много вещей, которые при появлении сознавались как неудача и только потом осмысливались как новая форма.

Сергей Михайлович в этом для своей ленты неуверен. Мне тоже кажется — в ленте есть элементы прямой неудачи.

Вся лента, по своим художественным приемам, резко делится на 2 части: на левую и ахрковую; причем левая сделана интересно, а ахрковая нет.

Ахрковая часть ленты Эйзенштейна украшена только масштабом, только количеством световых единиц. Кстати, не пора ли бросить снимать мокрые вещи? Октябрьская революция не непременно происходила в дождь, и стоило ли поливать Дворцовую площадь и Александровскую колонну? Благодаря этой поливке и миллионному свету кадры кажутся смазанными машинным маслом. Между тем, в ленте есть замечательные достижения.

Кинематография по одной отрасли своей сейчас ходит между пошлостью и изобретением. Чрезвычайно важно создать однозначный кадр, выявить язык кино, т. е. добиться точного воздействия кинематографического изображения на зрителя, создать слово кадра и синтаксис монтажа.

Эйзенштейну в картине это удалось. Он ставит вещи рядами, переходя, например, от бога к богу, доходя в результате до фаллического негритянского бога и от него через понятие „статуя“ к Наполеону и к Керенскому с последующим снижением. Здесь вещи похожи друг на друга только одним свойством — своей божественностью, — а различаются друг от друга смысловыми тембрами, и вот эти тембры и создают дифференциальные ощущения, необходимые для художественного произведения. Создавая этот переходящий ряд, Эйзенштейн ведет зрителя точно туда, куда он хочет. С этим связано и знаменитое, совершенно блестяще построенное Эйзенштейном восхождение Керенского по лестнице. Восхождение это дано реально; одновременно идет перечисление титулов Керенского.

Преувеличенность лестниц и элементарная простота восхождения, совершаемая одной и той же походкой, и самая далекость понятия „восхождение“ и „лестница“ создает вполне понятную форму. Это — огромное изобретение, но возможны пробелы в нем, т. е. это может быть плохо понято даже самим автором.

В качестве заболевания этого изобретения появится элементарно-кинематографическая метафора с слишком близким отношением двух частей. Например: идет река, люди идут рекой, или сердце какого-нибудь человека, как незабудка.

Нужно помнить здесь, что так называемый образ работает своими не совпадающими частями — ореолами.

Во всяком случае, Эйзенштейн чрезвычайно далеко продвинулся на этом пути, но новая форма, создаваясь, в силу своей новизны, воспринимается как комическая. Так воспринимали кубистов, до них так воспринимали импрессионистов и так Толстой воспринимал декадентов, так Аристофан воспринимал Эврипида.

Поэтому новую форму лучше всего применять в вещах, в которых комическая эмоция обусловлена. Так и сделал Эйзенштейн. Его новый прием, который, вероятно, будет общекинематографическим, применен им только в отрицательных характеристиках. Им построен Керенский, Зимний дворец, наступление Корнилова и т. д.

Распространить этот прием на патетическую часть ленты было нельзя. Новый прием еще не годен для героики.

Неудача ленты объясняется тем, что изобретение не совпало с материалом, и поэтому заданная часть сделана не изобретательно, сделана в лоб и, вместо того чтобы быть построенной хорошо, построена только грандиозно. Таким образом сюжетные места ленты, ее смысловые узлы не совпали с ее наиболее сильными местами.

Кроме изобретения смысловых кинематографических рядов (не параллелей) Эйзенштейн строил в своей ленте особое кинематографическое время, что хорошо разобрано в статье Пудовкина. На этом построен, например, развод моста. Но Эйзенштейн так развел мост, что ему уже нечем было взять Зимний дворец.

Искусство нуждается не в победах, а в продвижениях. Революцию 1905 г. нельзя оценивать только как неудачу, поэтому говорить о неудаче Эйзенштейна можно только с особой точки зрения.

Преступление эпигона

В. Ш.

„Преступление Мартина“, роман Бахметьева.

Традиционный психологический роман трудно поддается акклиматизации в советских условиях, так как его фабульные формулы не годны для оформления нового материала. Поэтому советский психологический роман болеет всеми болезнями и может даже погибнуть от насморка. Именно с этим родом литературных произведений должно происходить наибольшее количество недоразумений, и в этом не вина авторов. Просто: форма не по климату.

Для психологического романа основное — это человек не на своем месте. Психологизация полицейского романа Сю у Достоевского состоит прежде всего в смещении масок, в том, что преступники и проститутки начинают философствовать. Честный вор, т. е. элементарный оксюморон, — типичное зерно романной фабулы.

Если Джозефу Конраду нужно, чтобы определенное преступление было совершено идеальным англичанином, то Бахметьеву нужно, чтобы определенное преступление было совершено героическим партийцем.

Мотивировка, которую берет Бахметьев, довольно неудовлетворительная и опять-таки фабульно традиционна. Эта мотивировка в старых романах была следующая: человек в простом звании ведет себя героически. В результате оказывается, что он сын знатных родителей и это в нем сказывалась кровь.

Сейчас эта формулировка применяется с обратным знаком. В детской литературе она дается таким образом: сын знатных родителей ведет себя чрезвычайно героически; оказывается, что он подкидыш простого происхождения. Такими примерами забита халтурная часть детской литературы.

Нелепость применения в том, что современность ставит в ничто влияние крови и устанавливает ставку на значение социальной среды.

Бахметьев использовал фабульную схему несколько иначе. У него измена революционному долгу или непонимание революционного долга Мартьяном объясняется тем, что Мартын по матери — интеллигентского происхождения, причем мать свою он даже никогда и не видал. Неловкость мотивировки, натянутость ее объясняется тем, что она цитатна и перенесена из чужих схем.

Далее Бахметьев попадает во власть старых фабул, потому что если вы вошли в чужой дом и поцеловали руку хозяйке, то вы открыли этим целый ряд поступков, попали в смысловой ряд, который вас, может быть, приведет к тому, что вы будете драться на дуэли.

Характеристику героя Бахметьев дает английскую, традиционную. Приведу параллель: одна характеристика героя Конрада, другая — Бахметьева.

„Ростом он был шесть футов, — пожалуй, на один-два дюйма меньше — сложения крепкого и шел прямо на вас, слегка сторбившись, опустив голову и пристально глядя исподлобья, что заставляло думать о быке, бросающемся в атаку. Голос у него был глубокий, громкий, а держался он так, словно упрямо настаивал на признании своих прав“.

Джозеф Конрад. Собрание сочинений. Т. V. „Лорд Джим“. Изд. „ЗИФ“, стр. 9.

„Он был молод и выглядел богатырем, но его сила и молодость оставались обычно в тени. Он как бы прятал от людей и свои синие глаза, брызжущие дикою радостью существования, и свои плечи, развернутые упругими крыльями. У него был несомненно большой голос, но говорил он столь сдержанно, что только по глубокому звону на гласных можно было догадываться о безупречности голосовых его средств“.

Вл. Бахметьев. Собрание сочинений. Т. III. „Преступление Мартина“. Изд. „ЗИФ“, стр. 7.

Оговорюсь. Далее я буду говорить не о плагиате. Я буду говорить о случайном попадании писателя, имеющего неправильную литературную установку, в чужие фабульные схемы.

У Джозефа Конрада есть роман „Лорд Джим“. Этот роман с точки зрения английской традиции построен неправильно, т. е. в нем есть 2 сюжетных центра. Первый из них мы и будем разбирать. Второй — не понадобится для параллели, но он, в сущности говоря, представляет самостоятельный роман. Итак, разберем первый эпизод.

Молодой идеальный англичанин попадает капитаном на старый пароход. Пароход везет паломников, людей совершенно беспомощ-

16 037

ных. Команда парохода плохая. Молодой человек все время чувствует свое превосходство над командой. Пароход терпит крушение: должен потонуть. Джим остается на капитанском мостике, команда бежит. Пароход вот-вот должен погибнуть, и Джим, по неясным психологическим побуждениям, по чувству самосохранения, которое вдруг прорывается через его долг капитана, прыгает в лодку и оставляет паломников на произвол судьбы. Дальше дело развивается так: пароход с паломниками случайно не гибнет, Джима судят в суде за нарушение профессионального долга, причем судьи в недоумении, потому что подсудимый симпатичен. В результате Джим уезжает к малайцам и там героически гибнет.

Содержание „Преступление Мартина“ изложу словами Фадеева:

...В Мартине чрезвычайно развит эгоцентризм. Выступая где-нибудь, он думает о том, как сейчас выглядит он со стороны. Его занимают думы о подвиге, о способе выдвинуться. Для него характерен мелкобуржуазный индивидуализм.

В чем же преступление Мартина? Сопровождая беженцев, охранять которых поручено ему, он неожиданно под влиянием подсознательного инстинкта в момент ложной тревоги пытается бежать, покинув беженцев на произвол судьбы.

А. Фадеев. Наша литературная суббота. Что говорят писатели о романе Бахметьева „Преступление Мартина“. „Вечерняя Москва“, № 60, суббота, 10 марта 1928 г.

Пароход заменился поездом, лодка — паровозом, паломники — беспомощными женщинами, но совпадения от этого не уменьшились. Приведу параллель:

„Прыгай, Джордж! Мы тебя поймаем! Прыгай!“ — Судно начало медленно опускаться на волне; водопад обрушился ливень; фуражка слетела у меня с головы; дыхание сперлось. Я услышал издали, словно стоял на высокой башне, еще один дикий вопль:

„Джо-о-ордж! Прыгай!“.

„Судно опускалось, опускалось под моими ногами, носом вперед...“

Он задумчиво поднял руку и стал перебирать пальцами, как будто снимая с лица паутину; затем полсекунды смотрел на свою ладонь и, наконец, отрывисто сказал:

— Я прыгнул... — Он запнулся, отвел взгляд... — Оказывается, — добавил он.

Джозеф Конрад. Собрание сочинений. Т. V. „Лорд Джим“. Изд. „ЗИФ“, стр. 157.

— Может быть! Но я подхожу к концу, Зина, не перебивай меня!.. Вагон наш прибавлял ходу, я видел, что он начинает двигаться сильнее меня. Я уже на локоть отстал от

подножки... Какие-то ящики с грузом загородили от меня Уткина... Там, дальше, было темно, ветренно, пустынно... Мне кричали с площадки вагона: „Скорей! Скорей!“ Тогда я вцепился рукою за перильца над подножкой. Меня с силой толкнуло, сбilo с ног, но перилец из своей руки я не выпустил...

— И ты... поехал, да? — шопотом спросила Зина.

Вл. Бахметьев. Собрание сочинений. Т. III. „Преступление Мартина“. Изд. „ЗИФ“, стр. 156.

Совпадение увеличивается тем, что в обоих случаях инцидент дан в пересказе. Психология самолюбования, готовности на подвиг и внезапная неготовность к подвигу, которая отмечена Фадеевым у Мартина, чрезвычайно типична и для Джима.

Вообще, так как оба романа вышли в одном издательстве — „Зифе“, то сравнения проделать очень легко, и все-таки я не говорю о плагиате. Плагиата нет.

Бахметьев просто написал чужой роман. Его человек — Мартин — просто не человек, а цитата; цитата вообще из английского романа. Его ситуация — банальна и трагедия — романна. На этом пути, на пути создания больших полотен и живого человека такие поражения — полуплагиаты и переизобретения — будут попадаться все время.

Ошибка Бахметьева не в том, что он читал или не читал „Лорда Джима“ Конрада, а в том, что он события большевистской революции, совершенно специфические, пытался оформить старыми традиционными приемами, — и поэтому он выдумал в Мартине англичанина.

Мне передавали из Воронежа, что случай, аналогичный случаю с Мартином, был где-то в этом районе. Это не меняет дела. Все построение вещи настолько традиционно, что старая чужая романная форма лишила даже фактический материал его специфичности. Не нужно думать, что любая художественная форма годна для оформления любого материала.

Очень часто семантическая окраска приема настолько сильна, что она совершенно изменяет направленность материала.

Так Л. Н. Толстой писал свою дворянскую агитку „Войну и мир“ приемами натуралистической разночинской школы.

В результате вещь дошла не до того читателя, которому она была предназначена. Люди одного класса с Толстым — Норов и Вяزمский, обиделись на Толстого, а интеллигенция, которую Толстой презирал, приняла его.

Вывод:

Мартин не живой человек. Он из палье-маше. Он взят напрокат из кладовых старой литературы. А в литкружках клубов, библиотек, писательских ассоциаций и школ Мартина изучают как революционный тип. Бессмысленная, вредная работа.

Советский Чуркин

(Вор. Роман Л. Леонова)

П. Незнамов

Гул и радость

Последний роман Л. Леонова „Вор“, вышедший отдельным изданием, попал в самую гущу разговоров об „углубленно-психическом показе человека“ и об „учобе у классиков“, ибо и то и другое, по мнению большинства, присуще роману в превосходной степени.

На романе сошлись и воронские люди и напосты. А один из последних, В. Ермилов, еще даже и не дочитав романа, поспешил сообщить, что „Вор“ находится

„в том узловом пункте... где перекрещиваются все вопросы и задачи, стоящие перед современной литературой. Таким узловым пунктом является проблема живого человека в литературе... того живого человека, которого пытается показать в своем романе Л. Леонов“.

„На лит. посту“ № 56, 1927 г.

Радость по поводу нового леоновского достижения, связанного с „проблемой личного душеустройства“ в литературе, стала таким образом обязательной для наших пролетарских критиков.

Но почему?

„Драгоценный нарыв“

Тема леоновского романа — это человек, потерявший социальную директиву и опустившийся на дно; большевик, пригодившийся на фронте гражданской войны, но спасовавший перед фронтами хозяйственными; это тема честного вора, который дается в романе то мечущимся революционером, то преуспевающим шинфером.

Отсюда — двухплановость романа. Один план — план интеллигентских разговоров о революции: это для философии и романа. Другой план — план блата, воровской среды и уголовных похажений: это для фабулы и собственно романа.

Главный герой романа, Дмитрий Векшин, или короче — Митька, называет себя так:

„просто вор, подлежащий истреблению“, но товарищи-налетчики говорят ему:

„Ведь ты только протестуешь, а мы уж кормимся нашим делом“.

Таким образом, по традиции писателей-прозорливцев, писателей-провидцев (кстати сказать, провидящих задним числом), Митька у Леонова — и подлец и святой. Он делает свои гнусности, протестуя против нэпа; ворует, презирая эпоху малых дел. И уж во всяком случае без большой совести — этого, по выражению Троицкого,

„драгоценного нарыва старинтеллигентского радикализма“ — шагу ступить не может.

Для авторских ремарок о нем мобилизованы самые „роковые“ слова:

„Митька — есть бедствие“

„Митька длится нескончаемо. Он есть лучшее, что несет в себе человечество. Он — несчастье, предвечно сопутствующее бурям“.

„Митькин лоб честный, бунтовской“.

В результате же — нечто уголовно-богоскательское, воспринимаемое преимущественно сюжетно, так как перекричать „блат“ у „больной совести“, разумеется, голосовые связки коротки! Это довольно хорошо понимал, например, В. Каверин („Конец хазы“) и не понимает Леонов.

Когда Каверин писал свою вещь, он не заботился ни о судьбах революции, ни о душеустройстве своих героев. Он набрел на „ворье“ в поисках эстетического материала и использовал „блат“ в его чистом виде. Его вор так вором и выглядел, когда „чуть не зашухерывался со своим бабьем“. Никто из налетчиков не походил на Бакунина. И пели все эти ребята такое:

„Черную розу, блему печали

При встрече последней тебе я принес“...

„Блема“ вместо „эмблема“ — это было подходяще. Лексика работала. Самая вещь начиналась так:

„В дни, когда республика, сжатая гражданской войной, голодом, блокадой, начала выпрямлять плечи... ушла и не вернулась стенографистка Е. И. Молотова“.

И дальше шел рассказ о том, как Молотова была пленена налетчиками и очутилась в хазе, о гражданской же войне больше не упоминалось. Война эта, таким образом, послужила лишь для того, чтобы подчеркнуть необычность обстановки, и для того, чтобы сдвинуть людей с привычных мест. Во всем же остальном это был рассказ, который, после маленькой перестановки, мог сойти и за вещь... из мексиканского быта.

Приблизительно также брали „блат“ и фэкс в „Чортовом колесе“. Тоже и И. Сельвинский, Мотья Малхемувес которого перекинулся с „блемой“ каверинских налетчиков тем, что был „первый блатной“ и — „любил родительного падежа“.

Все это были эстетические вещи, но откровенно-эстетические, и как таковые они держались.

Претенциозней у Леонова. Его „ворье“ без шикарной философии и без „драгоценного нарыва“ не может. Однако „нарыв“ от этого не перестал быть основным. Потому что „нарыв“ — „нарывом“, а „блат“ — „блатом“.

Леонов — в процессе создания романа — надеялся, очевидно, све-сти концы с концами, но испытанные романские пружины погнулись и уже не подбрасывают вверх — и писатель просчитался с мотиви-ровками.

Выигрышное и достоверное

Ибо, что делает Митька в романе, после того, как он порубил пленного капитана и был исключен из партии? Он совершает на-леты. Но получается дико и комично. Походит-походит Митька около своей возлюбленной, поболает о судьбах революции и опять кого-нибудь обворует.

Следующие тексты говорятся Митькой или относятся к Митьке — и вообще связаны с одним и тем же персонажем.

„Какая дрянь смеет бахвалиться, что она отдала слишком много революции, что она породила ее?“

„Но кто из нас остался честен перед революцией и ожоги ее... выносил до конца.“

„Он был тот, на которого глядел весь воровский мир, блат, ища себе примера.“

„Гастролировал полтора месяца за границей... Тройная ин-кассовая афера... потрясла знатоков этого дела. Целые откро-вения по шниферному искусству.“

Пока Митька просто крал, все это было еще сносно. Он и во-обще-то двигается в романе от кражи к краже. Но когда дело дошло до „откровений по шниферному искусству“ и недавний ко-миссар превратился в „Рокамболя с русским коэффициентом“, каза-лось бы, для него не осталось уже никакого другого честного вы-хода, кроме высшей меры.

Но леоновский герой недаром — литературный герой, недаром — обобщение. Он состоит из двух половинок — двухстворчатый. Руки — „шниферовские“, а лоб — „бунтовской“. С одной стороны, главор, а с другой — главкающийся.

И вот окружающие начинают в романе передавать друг другу —

„про посещение Митькой (это Рокамболом-то! — П. Н.) Дома союзов, где стоял гроб с Лениным“.

Все это совершенно чудовищно, так как есть предел, за который не должна ступать нога художественного искажения. Советский чита-тель сейчас охотно идет на собственное переоборудование. Он начинает ценить газетный материал и болезненнее, чем когда-либо, реагирует на его порчу. Но это не чудовищнее многого другого, что сейчас про-поведует — от Лежнева до Авербаха — и имеется хотя бы, например, в неосторожно брошенном лозунге А. Безыменского:

„Одной из основных черт героического реализма является углубленный психологический анализ — показ психологии пер-сонажей, обнаружение их внутренних переживаний, их т е м н ы х инстинктов, их подспудных желаний“ („Веч. Москва“).

Но ведь и Леонову столкновение „шнифера“ с „Домом союзов“ понадобилось для „углубленно-психологического анализа“. Ведь и у Леонова тот его герой, который говорит:

„Ну, а если я о потайных корнях человечества любопыт-ствую? Если для меня каждый человек с пупырышком... и о пу-пырышках любопытствую я?“

— говорит это не зря, а для разворачивания в романе „под-спудного“ и „темного“.

Тут, следовательно, налицо обычная история с применением ли-тературной традиции к вещам, к которым она, по существу, непри-менима. Леонов, не делая поправки на наше время (да ее и нельзя сделать, коль скоро для него выигрышность положения дороже его достоверности), просто переписывает Достоевского, кото-рый в таких случаях сталкивал „революцию“ с вещами и похуже „шниферов“ и вообще писал ее полемически.

Но Достоевский был человек одного социального заказа, а Лео-нов — другого. Последнему не из-за чего полемизировать. И вот на этом-то пункте как раз и срывается вся пресловутая „учоба у классиков“ и все так называемое красное реставраторство. Тут эта „учоба“ и леоновы всех мастей, оформляющие свой материал вне прямого социального назначения, — противостоят нам фронтом.

Убийственный отзыв

Спрашивается, почему понадобилось Леонову „ворьё“? Конечно, не потому, что оно в какой-то мере социально характеризует эпоху. Он взял „ворьё“, потому что, во-первых, его легче взять. Этот ку-сок лежит под рукой, за ним не нужно далеко ходить, уже име-ются соответствующие мууровские словари.

И во-вторых, потому что так удобнее для драматической интриги — этого неумолимого божества фабульного построения.

Но он не рассчитал, что с таким прилипчивым материалом можно „заиграться“. Он-то столкнул его с „Домом союзов“, а ока-залось, что далеко не все можно оброманить. Об этом писал еще Белинский в своей статье о „Парижских тайнах“ Э. Сю.

Э. Сю был одним из первых, кто социально осмыслил уголовно-полицейский роман. „Низы“ у него получили „чувства“, и они у него назывались — „тоже люди“.

„Парижские тайны“... роман дидактический. Правда, он за-ставил общество несколько потолковать о народе... Но тем не менее, это все-таки не роман, а сказка и притом до-вольно нелепая.

Автор водит читателя по тавернам и кабакам, где собираются убийцы, воры, мошенники, распутные женщины... Почему вместо них автор не придумал лиц интересных, но возможных?

Многочисленные действующие лица поставлены в насильственные отношения... Большая часть характеров, и притом самых главных, безобразно нелепа, события завязываются насильно, а развязываются посредством *deus ex machina*... В них так и виден выписывающийся сочинитель".

Белинский отнесся к роману сурово: даже и для его времени эта вещь казалась фальшиво-мелодраматической. Но что же можно сказать о сегодняшнем дне, когда уже имеется богатая исследовательско-социологическая литература о преступности и когда эта богатая литература должна уложиться в примитивные схемы уголовного романа?

В леоновском произведении нет реальных вещей, одни условности и поэтические предметы, вроде той „испепеляющей любви“, которую любят в этом романе, или вроде ресниц Маши Доломановой, — „таких длинных, что мерещился Митьке слабый холодок, когда она ими взмахивала“.

„Взмахивала!“ — ну разве реально такое лицо? Это „вамп“, „женщина горных вершин“. Это не роман, а „вечер старой фильма“ на М. Дмитровке.

Неудивительно, что такие герои ведут себя в романе, как на необитаемом острове. По авторскому произволу — то, что Белинский называл „насильственными отношениями“, — они совершенно неуловимы. Неуловимы, потому что невесома.

У Каверина в „Конце хазы“ в 22 году все дома Ленинграда „были вновь учтены и перенумерованы... Но учет миновал пустыри. Таким образом хазы выпали из учета, из нумераций, из города“. Вот почему одна из таких хаз могла превратиться в отдельное государство, „неподведомственное Откомхозу“.

Леоновские же налетчики не имеют прав на такую суверенность, они шлятуют по сегодняшним московским пивным, и потому неуловимость их ничем не оправдана. Они свободны, как ветер, но ветер — плохая музыка для романа. На таких героев можно врать, как на мертвых.

Они едва названы и, подобно Мясницким воротам, где никаких ворот уже давно нет, существуют только для обозначения. Они держатся, как цитата. И в них „так и виден выписывающийся сочинитель“, превративший московские пивные в „таверны“.

Солнце в диафрагму

Леоновский роман — роман с семейной тайной. Эта тайна — тайна Митькиного рождения. Около нее пускает слюни Чикилев и мечет петли сочинитель Фирсов. Фирсов — это ни что иное, как „ложная разгадка“. Его предсказания все время опираются автором, но

они подогревают интерес к судьбе главного героя и мешают роману развалиться. Впрочем, это мало помогает.

Уже Белинский считал, что завязка, основанная на семейной тайне, законна лишь для романов Диккенса (традиции английского майоратства), „но у Сю (во французской обстановке. — П. Н.) подобная завязка не имеет никакого смысла“. И вот „Сю принужден был ангажировать в благородные отцы немецкого князька“.

У Леонова же для этих целей появляется облезлый барин Митюкин. Это несколько объясняет Митькины художества, но, конечно, в наши дни такая семейная подробность не работает: ступилась. И выдавать все это теперь за литературу, это — ошибка и притом почти столетней давности.

Роман написан в порядке паники — и уж тут было не до пригонки. В невыносимое позерство Митьки не верит, вероятно, и сам Леонов. Когда он рисует Митьку на фронте, он его дает в откровенно-олеографическом, еруслано-лазаревичевом облике:

„Одаренный как бы десятками жизней, он водил свой полк в самые опасные места и рубился так, как будто не один, а десять Векшинных рубилось. Порой окружала его гибель, но неизменно выносил его из всякого места конь“..

Чем это не разбойник Чуркин из лубочного пастуховского романа? Причем Чуркин ведь тоже был симпатичный разбойник: он не трогал бедных, и он, например, „расправился с приказчиком, который бесчестил беззащитных фабричных девиц“.

Чуркина в конце концов придавило деревом. Леонов же писал роман в порядке паники — даешь революцию и современность! — и потому у него советская концовка.

Митька не погибает. Он уходит к десорубам и над ним, как когда-то над арцыбашевским Саниным после его жеребачьих подвигов, — восходит солнце: солнце в диафрагму.

Романы этого рода идут сейчас косяком, и таким образом, на ближайшее время мы вступаем в полосу вещей, спекулирующих на подобной тематике. Это как бы ответ на вопль о „подспудном“ и „темном“.

И хотя „психологизм пролетарской литературы“ — по убеждению В. Ермилова — выше и осмысленнее леоновского, но такова уж природа „пупырышек“, что они мало изменяются даже и тогда, когда делаются рабоче-крестьянскими „пупырышками“.

Не заболванивайте ребят

О. Пушас

Литературный смотр идет уже больше месяца. Пока он еще только раскачивается, но современем грозит принять угрожающие размеры, во всесоюзном масштабе. Вслед за Москвой потянется провинция — эпидемия смотров, премий и популярности очень заразительна.

Речь идет не о смотрах библиотек. Это — дело, действительно, полезное и нужное. Наши библиотеки завалены дрянью и случайным, не систематическим подбором книг.

Разговор идет о литературном смотре, о рекрутировании и премировании начинающих беллетристов и поэтов.

Вот что пишет о смотре „Молодой ленинец“:

„Литературный смотр не даст мандата, как думают многие, на звание лучшего поэта или писателя. Его задача — выявить наиболее даровитый молодой, помочь ему совершенствоваться, продолжать свою литературную учебу“. (Статья А. П. в № 32).

Это написано в руководящей статье к смотру. Хорошо было бы, если бы „Молодой ленинец“ действительно держался линии отказа от выдачи мандатов. Но об этом после.

Возьмем самый типичный случай: молодой парень написал стихотворение. Можно ли расценивать этот факт как особое проявление творческой активности, дающее кому бы то ни было основания говорить о специально литературных устремлениях автора? Мы думаем, что это было бы ошибкой.

Один играет в шахматы, другой решает ребусы, третий пишет стихи. Нужно ли из этого делать вывод, что из решения ребусов и игры в шахматы нужно сделать профессию? Помоему, это ошибка. Нельзя рассматривать случайное дилетантство как серьезное устремление.

Часто человек начинает баловаться стихами как одним из способов „ухаживания“. Написал 4 строки — и уже поэт, а слово поэт в обывательской среде окружено почетом: „особенный, выделяющийся человек, не такой как другие“.

Быть музыкантом, быть художником, даже быть танцором — нужна предварительная хоть какая-нибудь выучка. Для „поэта“ такая выучка минимальна. Поэтовство — линия наименьшего сопротивления, а эффект от поэтовства — максимален.

Сам „Молодой ленинец“ признается:

„Но как пишут ребята в общем? Надо сказать прямо — плохо. Написал парень несколько слов на одной строке, срифмует кое-где и кое-как и думает, что это похоже на стихи. А некоторые не знают даже, как внешне должна выглядеть стихотворная строка. Много грамматических ошибок.“

А когда анкета задает вопрос: „Думаешь ли в дальнейшем продолжать творческую работу?“, то большинство ответов говорит: „Да, желаю заниматься в союзе поэтов“.

Пишут много стихов и очень мало прозы. Было бы величайшим непониманием природы литературного явления объяснять это так, как объясняет т. А. П. в цитированной уже статье:

„Проза дается много труднее. Для того, чтобы создать вещь крепкую как по форме, так и по содержанию, нужно большое знание жизни, родного языка, стиль, острая наблюдательность, — все это приобретается не сразу, а благодаря долгой работе. Стихи же может писать каждый человек, овладевший основными правилами стихотворной техники.“

Это чудовишно.

Что это за подход к технике стиха — „овладение основными правилами стихотворной техники?“ Те, кого мы называем хорошими поэтами, именно потому и сделались хорошими, что создавали свои правила стиха и ломали старые. Но даже если ничего не ломать, разве этого достаточно?

Было бы неправильным ругать вещи, которые пишут участники смотра. Все они пишут плохо. Не в них дело. Дело в том отношении, которое существует ко всему этому делу. Энергия, которая в обычных условиях пошла бы на самообразование, тут пойдет на третьесортную литературную работу, на работу вхолостую, на создание огромного кадра дилетантов в тщетной надежде, что из их среды выйдет какой-нибудь „красный Достоевский“ или „красный Тютчев“.

Ну, а если время таких прошло и они не выйдут?

Как тогда с тысячами полупоэтов и полубеллетристов?

„Молодой ленинец“ старается извлечь из смотра наибольшее количество „чемпионов“ и показать, что смотр действительно „выявляет“ „литературные силы“. Вот пример:

„Но не только бытовые детали интересуют Грекова. Он истинный поэт (?), остро воспринимающий природу. Вот отрывок из его стихов „Весна“:

Птицы в седе звонко поют
И вокруг расцветают луга
И стоит, словно зеркало, пруд,
Отражая свои берега.“

Тут же приведен портрет Грекова. Тут же его биография. Тут же описывается и полученный приз.

Если это не раздача мандатов, то что же тогда назвать мандатами?

Посмотрим теперь, какие критерии применяются при оценке материала. Они тоже чрезвычайно показательны для смотра:

„Премировались первой премией стихотворения совпартшкольца Кортефа. Его стихи — простые агитки, не отличающиеся особой грамотностью, но из всех стихов, прочитанных на вечере, лучшие.“

Кого-нибудь нужно премировать! Премируют безграмотные стихи...

Но самый любопытный случай был в Госторге. Мы выпишем полностью отчет „Молодого ленинца“.

„Хорошее впечатление произвели частушки Сухановой на госторговскую любовь дня. Нужно прямо сказать, что частушки оставили далеко за собой все прочитанные на вечере стихи. У жюри было единодушное мнение премировать из всех стихов частушки — первой премией, но только дань стихотворению, как наиболее высокому продукту поэзии (Курсив наш.—О. П.) заменила решение жюри.“

Почему вместо выдвижения молодежи через рабкоровскую, гаветную работу художественные руководители ищут других путей?

Им нужны „высокие жанры“. Если за „простые агитки“ можно получить пренебрежительно-нисходительный отзыв, то за лирический отрывок (пусть даже и плохой) можно от „Молодого ленинца“ и от жюри (которое на очень большой процент—чисто мапповское) получить одобрение. Молодежь хочет выдвигать в так называемую „большую лирику“, в „высокое искусство“.

Мы великолепно знаем, чем похвала обычно кончается. Одобренный начнет носить свои эстетические продукты в редакции, плюнув на все другие дела. И тот же „Молодой ленинец“ первый не станет его печатать. Одно дело похвалить „на дому“, другое дело пустить в газету. Такое выхваление—прямая дорога к разложению, к богеме, к тысячам литературных недоучек, не годящихся ни в беллетристику ни в газету. К писательству без умения, но с гонором.

Литературный смотр еще раз ставит вопрос о том, что сначала нужно ликвидировать безграмотность, а потом уже учиться писать. И даже учась писать, знать для чего писать: для „высокого ли искусства“ или для газеты, начиная со стенгазеты.

Очевидно, руководители смотра этого не понимают.

Об олимпиадниках.

Устроители „Олимпиады поэтов“ (чтение стихов поэтами всех направлений и последующее присуждение им публичкой призов) поставили самовольно на свою афишу ряд фамилий Лифовцев.

Считая такой тип соревнований лотерейно-обывательского характера перед случайной аудиторией глубоко нецелесообразным, Асеев и Незнамов своевременно написали протестующее письмо в ред. „Правды“.

Кирсанов такого заявления сделать не мог, ибо давно уже живет в Одессе, что же касается Маяковского, то о своем отсутствии из Москвы ко времени „Олимпиады“ он сам предупреждал ее устроителей.

В номере:

Лит. материал.

Страдания молодого Вертера.—Н. Асеев. „Война и мир“ Л. Толстого.—В. Шкловский. Против суммированного портрета за моментальный снимок.—А. Родченко. Вместо заключительного слова.—Н. Чужак. Записная книжка Лефа. Театр Игоря Терентьева. Ринг Лефа: На полпути к негровой.—О. Брик. О картине Эйзенштейна „Октябрь“.—В. Перцов. Преступление эпиграма.—В. Ш. Советский Чуркин.—П. Незнамов. Не заблуживайте ребят.—О. Пушас.

Фото.

Фото. А. Телешев. В. Жемчужный. Из резерва. А. М. Р. Обложка.—А. Родченко.

Ответственный редактор *В. В. Маяковский*.

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

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

Главлит № А—11364.

П. 12/Газ № 26398.

Тираж 2750 экз.

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

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА

ЛЕНИНГРАД

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

НАУЧНОЕ СЛОВО № 1

ОТВЕТСТВЕН. РЕДАКТОР **О. Ю. ШМИДТ**

С
Л
О
В
О

Проф. П. С. Осадчий.—Наука в планоной работе социалистического строительства. Проф. Н. И. Вавилов.—Географическая изменчивость растений. Проф. А. С. Сербровский.—Получение новых наследственных свойств рентгеновыми лучами. Проф. В. А. Любарский.—Вакцинация против туберкулеза. Проф. Я. И. Френкель.—Международный физический конгресс в г. Комо. Проф. М. Я. Лапиров-Скобло.—Америка и ее техника. Г. Д. Красинский.—Проблемы Севера. Прив.-доц. К. Х. Кекчев.—Механизация умственного труда. Н. Н. Гусев.—Как работал Л. Н. Толстой. Из жизни науки. Библиография. Стр. 192. Ц. 1 р.

ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1928 год.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: на год 10 руб.—8 р., на 6 м. 4 р. 50 к.
ЦЕНА ОТДЕЛЬНОГО НОМЕРА 1 р.

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ № 2

ЖУРНАЛ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА,
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ.

С
О
Д
Е
Р
Ж
А
Н
И
Е

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ. Дивильковский А.—„Каменный гость“—самейшее звено Пушкинского реализма. Сергеевский И.—Проблема читателя у Пушкина. Лана Евгений.—Мироощущение немецкого экспрессионизма. В дискуссионном порядке. Новицкий Павел.—Строительство социализма и стиль современной архитектуры. Материалы по истории литературы. Горький Максим.—Письма к С. П. Дороватовскому (с предисл. и примеч. И. С. Дороватовского). Бельчиков Н. Ф.—Как писал романы Достоевский. Желанский А.—Мнимая сказка Блока. Смирнов-Кутаческий А. М.—Песенно-сатирические мотивы современной деревни. Обзорные искусства и литературы. Тугендхольд Я.—Смотр искусства (с иллюстр.). Линник Валентина.—А. Чапыгин. Журбин Евгений.—Современные фельетонисты. Михаил Колдой. Лейтейсен М.—Валерий Ларбо. Вархин К.—„Педагогическая энциклопедия“. Отзывы о книгах. Стр. 240. Ц. 2 р.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА: На год—12 руб., на 6 м.—8 р. 50 к., на 3 месяца—3 рубля 75 копеек.

ПОДПИСКУ НАПРАВЛЯТЬ: МОСКВА, ЦЕНТР, РОЖДЕСТВЕНКА, 4. ГОСИЗДАТ, В ОТДЕЛЕНИИ И МАГАЗИНАХ.