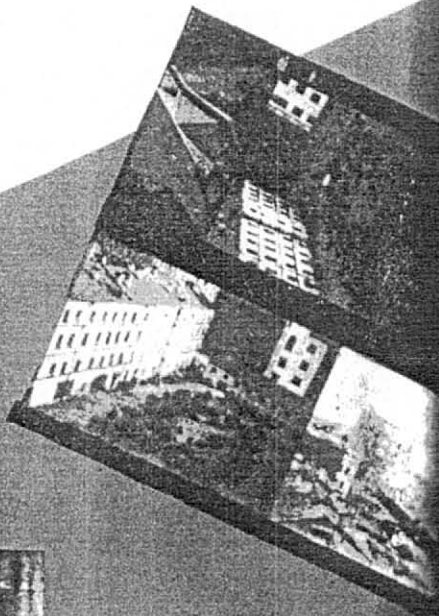


Цена
50
коп.



Кадры из культурфильма «Стеклянный глаз». Режиссеры Л. БРИН
и В. ЖЕМЧУЖНЫЙ. Производителем
Молжарлом фильм.

1928

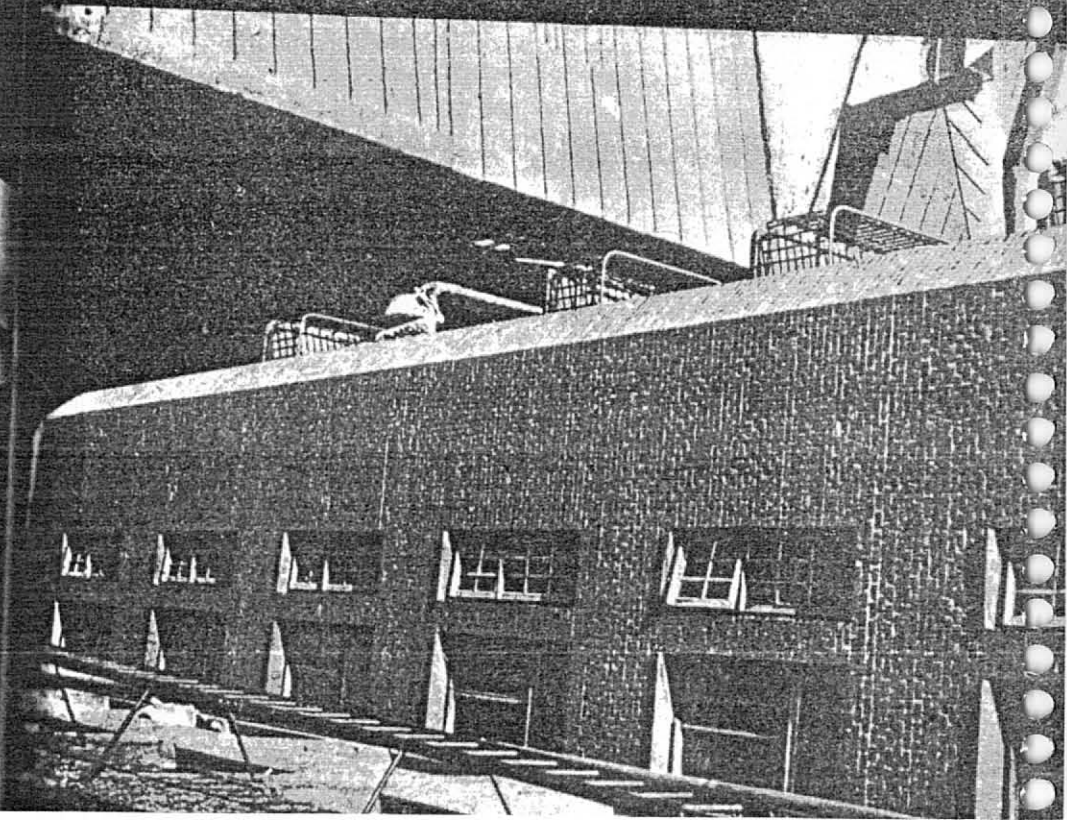
9

А

НОВЫЙ

леф

СЕРИЯ 9209



В лице Я. Коробова мы потеряли одного из лучших пролетписателей. В ряде своих повестей — „Дема Баюнов“, „Катя Долга“ и пр. Я. Коробов нарисовал яркую картину современной деревни на фоне борьбы отмирающего старого быта и нарождающегося — нового. Незадолго до смерти Коробовым были закончены автобиографические воспоминания, издающиеся Госиздатом в 3-х томах.

ЯКОВ КОРОБОВ



ДЕМА БАЮНОВ

Повесть в 5 частях.
(В А П П. Новинки пролетарской литературы.)
Стр. 302. Ц. 1 р. 50 к.

ПЕТУШИНОЕ СЛОВО

Повесть.
Стр. 242. Ц. в/п. 1 р. 75 к.

ЗЕМЛЯНАЯ ПОРОДА

Повести и рассказы.
Стр. 167. Ц. 1 р. 15 к.

КАТЯ ДОЛГА

Хроника современной деревни.
Стр. 174. Ц. 90 к.

ВОСПОМИНАНИЯ

Том первый **НА УТРЕННЕЙ ЗАРЕ** Стр. 259. Ц. 2 р. 50 к.
Том второй **НА ОСТРИЕ НОЖА** Печатается.

**ПРОДАЖА ВО ВСЕХ МАГАЗИНАХ
И КИОСКАХ ГОСИЗДАТА РСФСР**

С. Третьяков

ЧТО НОВОГО

Нам, левовцам, приходится выслушивать много суждений со стороны наших полу-друзей, полу-врагов о дефектах Лефа и его судьбах.

— Какой же вы левый фронт, — говорят одни, — когда целый ряд искусств у вас в Лефе даже не затрагивается? Где ваше отношение к живописи? А к музыке? А к танцу? А к театру?

Другие же, соболезнуя о былом величии Лефа и констатируя сжатие поля его удара, говорят:

— Вы превратились в журнал, трактующий проблемы документально-публицистической литературы.

То, что журналы левого фронта никогда не охватывали одновременно всех видов искусства, гнездится, думается мне, в особенностях левого движения в искусстве.

Максимум воинствования левого фронта в искусстве, его приливы и отливы происходят далеко не по всей линии искусств и не одновременно.

Наоборот. В каждый данный момент, высшая точка левого изобретательского и воинствующего напряжения приходится на одно какое-нибудь определенное искусство.

Процесс этот далеко не сознательный. Это стихия, но и в стихии чувствуется мудрость тактического правила не распыления сил по всей линии, а концентрации их в одну точку.

Это вспыхивание максимума и его перемещение мы можем легко проследить. А проследив, сумеем представить себе обстоятельства его угасания.

Существует момент в истории левого фронта, — это, примерно, эпоха 1918—1919 гг., когда максимум приходится на картину, на станковой футуристической композиции.

Разверните „Искусство коммуны“ и подсчитайте, какое количество строк уделено в ней живописи и какое прочим искусствам.

В эту эпоху клянутся кистью и палитрой. Траншея гражданской войны в искусстве проходит под полотнами выставок и уличных росписей.

Даже Маяковский в этот период зачастую более ошутим как художник, чем поэт (работа над плакатами РОСТА).

Но вслед за тем начинается закат картины, как орудия вернейшей организации массовых эмоций. Левые лозунги утилитарности, публицистичности, массовости сталкиваются в сложной и медленной борьбе с эстетической инерцией потребителя и мирно благополучествующий АХРР заканчивает острые процессы на изо-

21 001

2

фронте приводом всех наличных станковых сил к единому знаменателю „революционной тематики“.

В годы 1920 и 1923-й максимум проходит через поэзию и через театр, затем он задевает кино, вспыхивающее спором об „игровой“ и „неигровой“, а в настоящее время этот максимум живет в споре за литературу факта, за прозаика-публициста против беллетриста.

Максимум левого фронта на театре, это — „Театральный Октябрь“ Мейерхольда. Был год 1921. Тенденции театра стали универсальны. Театр Мейерхольда рассматривал себя, как школу людей нового, повышенного социально-тренированного типа. Задачи этого театра, внутри сценической коробки сводившиеся к надругательству над эстетическими канонами публики, ощущались где-то далеко за пределами театрального здания — на физкультурных стадионах, политических митингах, уличных демонстрациях, в клубах и институтах труда.

Обычно судьба лефовского изобретения переживает два этапа: сначала среда отвергает это изобретение, тогда лефовская работа расценивается криком — „Хулиганство! Сумасшедшие! Надругательство!“ Лефовские произведения на этой стадии рассматриваются во вне-эстетическом плане и противопоставляются всему отрезку искусства, в котором они возникают.

Первые футуристические стихи расцениваются не как стихи, а как кривлянье, стремящееся ниспровергнуть стихи вообще.

Футуристическая картина — это не картина, а оскорбление красками, наносимое всему изобразительному искусству от древнейших времен до наших дней.

Театральный Октябрь — это отрицание театра, как такового.

Таков первый этап.

На втором этапе происходит включение ненавистного произведения в свой сектор искусства. Признание заумных стихов — стихами; кубистской композиции — картиной; конструктивной постановки — спектаклем.

Вместо крика: „Караул! Хулиган!“, теперь раздается кислое брюзжание.

Ну и что особенного? Подумаешь, какая новость! Да это еще при Пушкине существовало. Просто слабая и малоталантливая композиция.

На этом этапе на смену искренним и уязвленным врагам выступают неуязвимые, академической пылью веков запыленные, Шенгели, Тугендхольды, Волкенштейны.

Эта кислая мина притяжения знаменует момент победы Лефа, победы, являющейся в то же самое время и поражением, ибо проравшись в сознание, пропитанное эстетической инерцией, левое достижение начинает стремительно опутываться, нивелироваться, приводиться к среднему уровню.

То же было и с Театральным Октябрем.

А когда перелом произошел — уже не важно, с „Тарелкина“ или „Леса“ — Мейерхольд стал ощущаться не как ниспровергатель.

противопоставленный всему старо-театральному фронту, а как та лантливый, эксцентричный режиссер, проделывающий очередные варианты внутри единого театрального массива.

Натиск Мейерхольда был необычайно мощен. Его влиянию поддавался, по существу, весь наш театр, за исключением разве 1-го МХАТа. Но растворенный и умиротворенный Театральный Октябрь пришелся на Любимове-Ланском.

Период максимума прошел. Если раньше было безразлично, какую пьесу ставит театр, а зрители бежали смотреть, как эту пьесу поставит тот или иной режиссер, и аудитории были строго распределены по режиссерам-изобретателям, то сейчас работа режиссера почти неощутима. Спектакли отличаются только по материалу, даваемому пьесой. На фотографии без подписи нельзя распознать, чья постановка — Малого театра, МГСПС, Революции, или Пролеткульта? И никого не смущает, что, скажем, режиссер студии МХАТ может перейти на сезон в Пролеткульт, оттуда перебраться в Малый театр, и артисты могут кочевать из МГСПС к Мейерхольду, из МХАТа в театр Революции и обратно.

Большой нивелировки трудно себе представить. Жидкости в сообщающихся сосудах уравнились, и возобновленный „Рогоносец“, вырванный из эпохи повышенного театрального пафоса и обостренных зрительских антагонизмов, звучит уже не откровением, а просто незамысловатым фарсом.

Изобретение усвоено и растворено, но фигура изобретателя остается попрежнему одинокой. По отношению к ней нивелировщикам приходится всегда быть настороже: — кто знает, а вдруг опять выкинет новое коленце. Не в этой ли опаске корни того деловито-радостного ликвидаторства, которое сейчас вспыхнуло вокруг Мейерхольда и его театра в тот момент, когда тяжелый кризис, переживаемый мятежником и изобретателем, казалось бы, должен был продиктовать высшую товарищескую заботливость о нем самом и его театре?

Примерно тот же процесс пережила и поэзия.

Был момент в эпоху „Искусства коммуны“, когда стих казался абсолютно годным материалом для газетных передовиц. Было время, когда обширная аудитория буквально существовать не могла без потребления в огромных количествах резких публицистических подъемных стихов лефов и лефовских продолжателей, пролетарских поэтов, формировавшихся по линии группы „Октябрь“.

И опять-таки: широкое признание, привычное и успокоенное, пришлось не на Маяковском с его изобретениями высокой концентрации.

Нет. Драматизм, эксцентризм, публицистика Маяковского была принята с поправочкой на интимизм, лиризм, архаизм, наиболее отчетливо выраженные в поэзии Есенина.

Эпос перешел в лирику даже в заглавиях: „Баллада о...“ сменялась заглавием „Песня о...“ красивой девушке, великом походе, гитаре и т. п.

Маяковский, деленный на Есенина, дал лирическую публицистику Жарова, т. е. ту стандартную стихотворную продукцию, которую потребляют советские издания, скорее по привычке, чем по действительной надобности, ибо сейчас несомненно переживается резкое падение читательского аппетита на стихи.

Спад напряжения на стихотворном участке левого фронта искусства ощущается и внутри группы Леф. Асеев уже в „Проскакове“ превращает стихи в комментировочный материал к прозаическим документам необычайной силы, дающей некоторым читателям основание утверждать, что стихи Асеева не в состоянии „покрыть“ проскаковского эпоса.

Тот же Асеев пишет „Разгримированную красавицу“, первый свой большой прозаический опыт. Самый факт нападения Горького на прозаическую часть этой книги и полное игнорирование стихов показывает, до чего напряжено сейчас внимание в сторону именно прозы.

Маяковскому в Красном зале МК комсомольцы, знающие его наизусть и любящие его, кричат: „Долой Маяковского-поэта, да здравствует Маяковский-журналист!“ И Маяковский аплодирует этому выкрику. Илл — давая наказ о том, что и как писать из-за границы, говорит: „Напишите нам много про за границу, но только напишите прозой“.

Оставляя хихикание на эту тему куплетистам и Тальниковым, я должен со всей серьезностью констатировать, что призыв „пишите прозой“ к поэту такого колоссального поэтического напряжения, как Маяковский, со стороны любящей его аудитории, означает решительный сдвиг в сознании сегодняшнего читателя. То, что Маяковский переводит свой стих целиком на газетно-фельетонную работу, противопоставляя его оде и романсу, есть шаг, снова противопоставляющий Маяковского-газетчика поэтам литературных страниц.

Новосибирский журнал „Настоящее“ печатает обращение — „Пишите пожалуйста прозой“.

На страницах „Нового лефа“ стихи неуклонно усыхают. В портфелях издательств стихи сейчас самый трудный и самый неходкий продукт, распевывающийся сниженно.

Сейчас максимум левого движения проходит по линии утверждения документальной литературы. Проблема фиксации факта; повышение интереса актива к действительности; утверждение примата реальности перед выдумкой, публициста перед беллетристом — вот то, что в Лефе сейчас наиболее жгуче и злободневно.

Мемуар, путешествие, очерк, статья, фельетон, репортаж, обследование, документальный монтаж — противопоставлены беллетристическим формам романов, повестей, новелл, рассказов.

Драка за факт против выдумки отделяет сегодняшних футуристов от пассеистов. В этом вопросе позиция Лефа тем сильнее, что в утверждении документальной литературы Лефу удалось угадать прогрессивный интерес широких читательских масс к сегодняшней реальности, защитить газету, как ведущую литературу

актива и предсказать совершенно исключительное внимание читателя к литературе факта (успех мемуаров).

Если еще год тому назад защитники беллетристической традиции обрывали нас презрительным окриком: „Где ваша проза?“, то в этом году, когда уже нельзя сопротивляться фактам, они бормочут — „Подумаешь, новости! Мы сами давно знали, что документальная литература в высокой степени интересна. Мы сами не прочь порекомендовать писателям перейти от описывания выдуманных людей к описыванию действительно существующих“ (так пишет Ю. Соболев в „Вечерней Москве“). А вот вы, левовцы, не умеете работать в жанре документальной литературы“.

Так создается налет Тальникова на американские очерки Маяковского, и Маяковский-фельетонист получает упрек — почему он плохой-очеркист. Так создается обвал Горького на Асеева с упреками в искажении фактов. Т. е. повторяется то, что было всегда.

Первый этап — „какая ерунда!“

И второй — „без вас давно знаем, не учи левовские“.

И Горький и Тальников, даже если их налет на Леф и не согласован, знаменуют судороги беллетристических канонизаторов, вынужденных признать свое поражение. Традиционалисты, покинув свои окопы, уходят на вторую оборонительную линию; признавая примат литературы факта, они спешно отсортировывают в ней большие формы (книжные) от малых газетно-журнальных. Большие они согласны взять под свое особое покровительство, а за малые, подобно Тальникову, конечно, будут травить нас презрительными кличками газетчиков, злободневников, фотографов.

Следующий этап нашей драки, на котором мы, окрещенные кличкой „репортеришек“, изобретательно напряжены — это газета. Там мы будем биться не за литературу факта как за эстетический жанр (в который она возможно, выродится), а за литературу факта, как метод утилитарно-публицистической работы над сегодняшними социалистическими проблемами — поднятия грамотности, удвоения урожая, коллективизации сельского хозяйства, повышения производительности труда и прочими ежедневностями, в почтительных километрах от которых предпочитают эстетически парить защитники вдохновенной выдумки и художественной синтетике. Им невыносимо, что „писатель“, соль земли, объявляется под сомнением, а вот „репортеришко“ вырастает в ведущую фигуру современья.

П. Незнамов

О ПОЭТАХ И ОБ УСТАНОВКАХ

Противостояние и борьба

Положение, сложившееся сейчас в поэзии, своеобразно, так как обычное деление на группировки и течения происходит в ней не по школам, а по установкам.

Сейчас не Жаров противостоит Мандельштаму и не Багрицкий — Кириллову, а всем им вместе перешли дорогу газетные стихи.

Последние противостоят и лирике высокого парения и сельвинскому эпосу.

По эту и по ту сторону газетного листа — вот где проходит теперь разделяющая черта. Именно по этой черте вытягиваются фронты, собираются силы, идет борьба.

Тема настоящей статьи — о творчестве поэтов, которые силою вещей оказались по ту сторону газетного задания. Мы взяли наиболее характерных из них и по их последним сборникам проследили рост и усиление демобилизационных настроений в поэзии.

Баяны и гуслиры

Прежде всего, о горячо любимых опорах и о посконном рядне. Одним словом, о Петре Орешине („Откровенная лира“, изд. „Федерация“, 1928 г., 148 стр.) и о Павле Дружинине („Черный хлеб“, изд. „Федерация“, 1928 г., 104 стр.).

Основной лирической темой их является тема „погибающего“ в городе мужика.

У Дружинина это выражено особенно традиционно:

Был я в Пензе, был в Рязани...
А в недобром часе
Насмотрелся всякой дряни
Вволю на парнасе.
И, теперь лишь сердцу внемля,
Об одном жалею,
Что пахать родную землю
Больше не сумею (стр. 62).

Эти стихи — даже и в пределах лирической панихиды — не более, как повторные. Они почти слово в слово перепевают „Москву кабацкую“ в следующем ее полустрофии:

Мне приснилось рязанское небо
И моя непутевая жизнь.

Самое скрещивание „парнаса“ с „Рязанью“ — тоже есенинское, хотя наиболее блестящее использование этого приема и не принадлежит ему. Такие бракосочетания несходственных натур были часты в стихах футуристов.

В пределах этой же лирической темы подвывает и Орешин:

Я не знаю, что со мною будет,
Но одно мне ясно до конца:
Прежде срока похоронят люди
Смелого и дерзкого певца (стр. 34).

Смелого — по части передразнивания, и дерзкого — по части попадания в чужой след. Но дело даже и не в подражании.

Стихи Орешина и Дружинина отвратительны тем, что они насильственно „внатягивают“ человека деревни в круг чувств — до самооплевания включительно, — свойственных самим авторам, но не этому человеку.

Они отвратительны тем, что наглухо застилизуют деревню. Деревня оказывается напетой на А. К. Толстом и возникает не на разговорном — мужицком, а на каком-то претенциозно-славянолюбском словарном фундаменте.

Ну-ка, жена, свет-Алена,
Что взгрустнула?
Аль, бабена, про милена
Вспомянула? (стр. 42).

Характерно, что таким ой-калина-ой-малина-языком Дружинин рассказывает не про какую-нибудь несмеяну, а про сегодняшнюю горькую бабью долю.

Тоже и Орешин. „Родина-краса“ посажена у него на такой ах-ты-гой-еси-стиль, состоящий из таких „чудо-гуслей“, „баянов“ и „ковшей застольных“, что в результате не остается ни родины, ни красоты. Орешин замечательнее еще и тем, что у него живая комсомолка превращается в „девчонку-атаманку“ (стр. 133), а Пугачов именуется „Емельяном-разбойником“ (стр. 126), несмотря на то, что этот Емельян был не атаманом и не кудеяром, а вооруженным восстаем.

Очень претенциозны и следующие строки:

Где хоры музык, рев знамен,
Походный гул и шквал?
Далекий сон, прекрасный сон
Приснился и пропал.

Как будто если без „музыки“, то уж и не революция!

А между тем деревенская психика, хотя и без оркестров, а перестраивается заново. Появляются новые культурные навыки. Комплекс социальных инстинктов перетряхивается. И, конечно, в условиях такой деревни, возлюбившей технику и электричество, — „овсяная“ и всякая иная „непышная“ красота (Дружинин) звучит ложью и юродством во мужике.

Дружинин и сам, разумеется, понимает, что он лжет, „удивляя Москву лаптями“ (стр. 96), но, во первых, это его признание — не более, чем очередное лирическое раздумье, а во вторых, на остальных ста страницах книги литературным фактом являются именно „лапти“, „сарафаны“ и другие окаменелости.

У него, например, —

Поет ямщик о горькой доле
С надрытым хлипком мужика (стр. 55).

И хотя под эту песню 100 лет тому назад дремали исключительно путешествующие помещики, — „ямщик“ не умолкает и сегодня.

Он не умолкает, потому что „поет“ в русской литературе с самого Пушкина. Он — привычка.

Дурная.

В тихих заводах

О продукции Иосифа Уткина („Первая книга стихов“, Гиз, 1928 г., 121 стр.) писалось так много, что я ограничусь здесь только воспроизведением беседы, которая если и не существовала в природе, то могла существовать между автором этой статьи и поэтом.

Автор. Ваша „Повесть о рыжем Мотэле“ была хороша наличием в ней некоего сплошного разговора „со всем Кишиневом“. Она была „местной“ и была укомплектована „наречием“. Стихи имели отчетливую общественную нагрузку. И просто удивительно, что от таких вещей вы скатились к умудренной лирике (умудренной за счет чужих эпох).

И. Уткин. Мы выросли,
Как вырастает
Идущий к пристани корабль (стр. 31).

Автор. Да, но одно дело — рост и становление пролетарского молодого сознания, происходящие в жестких условиях боевого сегодняшнего задания, а другое дело — плавание по тихим заводам „вечных тем“.

И. Уткин. Когда утрачивают пышность кудри
И срок придет вздохнуть наедине,
В неторопливой тишине
К нам медленно подходит мудрость (стр. 48).

Автор. Здесь слишком много „тишины“ и „утрат“ — так много, что стихи кажутся написанными поэтом „пушкинской плеяды“. Это — плеядина поэтика. И кроме того, какое вы имеете право „вздыхать наедине“? Если вы — человек коммунистической культуры, то каждый свой „вдох“, каждую потяготу на усталость — несите под контроль. Вас „обдумают“, „починят вам нервы“ (И. Сельвинский) и опять пустят в работу.

И. Уткин. Мне за былую муку
Покой теперь хорош.
(Простреленную руку
Сильнее бережешь!) (стр. 28).

Автор. Тематически это — упадочность, как и всякое вообще воспевание покоя там, где еще предстоят классовые бои. А как поэтическая форма — это романс, с резонансом отнюдь не на сего-

дняшнюю аудиторию. Сегодняшняя аудитория вам романса не закажет.

И. Уткин. Но если, вновь бушуй,
Придет пора зари, —
Любимая!
Прошу я,
Гитару подари! (стр. 30).

Автор. Вот видите, к чему приводит установка на чувствительность. Вы до „гитары“ доехали.

И. Уткин. Интимная гитара,
Ты трогаешь меня (стр. 27).

Автор. И еще — до „интимной“!

И. Уткин. Спой же песню, дорогая,
Про счастливую любовь!.. (стр. 71).

Автор. Это — настоящее разоружение. И как бы т. Луначарский ни уверял, что такие стихи знаменуют „благоуханную весну новой мирной культуры“, — стихи злоупотребляют своим нейтралитетом.

И. Уткин. Ах, бедная мать,
Ах, добрая мать,
Кого нам любить?
Кого проклинать? (стр. 60).

Автор. Все это вещи одного порядка. Станковая лирика, в отношении конкретного заказа, сегодня свободна от заявок и отказывается работать на срок. Она требует высокой архаики и привыкла иметь дело с группой весьма условных предметов.

Характерно, что даже „Песня бодрости“ у вас звучит, как песня чужой бодрости: Полежаева, Языкова, Подолинского. Проверая себя на этих поэтах, вы консервируете в своих стихах язык прошлого. В эту песню, если взять ее словарно, могут уместиться очень далекие предки.

Такие песни пишутся не по определенному общественному адресу (ничего специфически советского в них нет), а от случая к случаю. От Случевского к Фофанову.

В частности, критик Лажнев пленился в вашей поэзии молодостью, которая будто бы нарядна и декоративна, и образами — пышные! Но это сомнительная похвала. „Золото, бронза, медь“ — это хорошо для Большого театра, а не для молодости.

Горе от романтики

Все неблагополучные семьи, как известно, неблагополучны поравному. В этом смысле Эдуард Багрицкий („Югозапад“, изд. „Зиф“, 103 стр., 1928 г.), в отличие от Орешина или Уткина, „неблагополучен“ по романтизму, совершенно безудержному и бес-

предметному, и по иронии, опускающейся не на те головы, что нужно.

Например, было бы не совсем к месту, если бы мы вздумали кого-либо из деятелей Октября называть: Бова-Королевич. А между тем Багрицкий именно так и поступает с историческим Котовским, когда пишет о нем в „Думе про Опанаса“:

Он долину озирает
Командирским взглядом,
Жеребец под ним сверкает
Белым рафинадом (стр. 69).

Отказаться от такого вымышленного Котовского он не может, так как подлинный Котовский шел бы в разрез со стилем поэмы и не удержался бы в контексте, где каждое действующее лицо — не лицо, а обломок быliny.

И Иосиф Коган там сработан под богатыря, и Опанас „глядит картиной“.

Дайте шубу Опанасу
Сукна городского!
Поднесите Опанасу
Вина молодого!
Сапоги подколотите
Кованым железом! (стр. 62).

Романтика Багрицкого питается красотой боя, очень часто рукопашного („У комбрига мах ядерный“, стр. 72), упоением опасностью, очень часто разбойничьей („Контрабандисты“, стр. 41) — и только из источника социально полезного героизма она пьет очень редко.

Впрочем это не должно никого изумлять, так как социально-полезный героизм держится не на романтике, а противопоставлен ей.

И что же в итоге? — В итоге остается поэт с изрядной чересполосицей рифм и ритмов (по числу оригиналов, которые ему пришлось имитировать), с ориентацией своих образов и сравнений на физиологический комплекс (плотоядие, изобилие, неистовство) и с большим запасом благих намерений в отношении „локальной семантики“ конструктивизма.

Отвечайте, но не сразу,
А подумав малость, —
Сколько в основную базу
Фуража вмещалось? (стр. 74).

„Основная база“ и „фураж“ это, конечно, „локалы“, но они находятся в очень проблематичной дружбе с остальным словарем. Романтическая стихия совершенно не выдерживает никаких „локалей“, ибо — когда все в произведении стягивается к романтике, то материальная обстановка перестает играть роль.

Тогда безразлично, кто герой — контрабандисты или продармейцы? И безразлично, по каким местам они носятся:

По Тюрингии дубовой,
По Саксонии сосновой,
По Вестфалии бузиновой,
По Баварии хмельной (стр. 9).

По ту сторону Гослазна

Последний роман в стихах Ильи Сельвинского „Пушторг“ („Кр. Новь“, май — июнь 1928 г. и др. журналы) является, как и другие его вещи, — „большой формой“. И если „Уляляевичина“ получила название эпоса, то этот роман оказывается еще эпосее.

Проблема „Пушторга“, по заявлению самого автора в № 3 „Читатель и Писатель“ за т. г., — это „молодая советская интеллигенция (по терминологии конструктивистов — „переходники“), выросшая в эпоху революции и болезненно ищущая сращения с рабоче-крестьянским блоком“.

Интеллигенцию эту представляет меховой и пушной авторитет Онисим Полуяров, а препятствием на его пути к „сращению“ возникает партработник Кроль. Их столкновения и взаимоотношения и составляют действие романа.

Онисим — „молодой великан“, „полярный орел“, „лоб, с которым надобно родиться“, а Кроль — „дурак с интонацией хитреца-с“, „это была отвага страха“ и вообще —

... Что он умел?
Дважды два и ничего в уме.

Онисиму, чтоб родиться —
Нужны были полчища и века случек,
Чтоб мутация женского гена
Создала череп зверного гения...

Не герой, а, как сказал бы Хлебников, — „отъявленный Суворов“.

А в отношении Кроля автор не поспешил на самые отрицательные черты. Кроль „в роли паяца был просто необходим старику“ (своему начальнику). И жена Кроля „бледная, слушала мужний чавк“.

Брет-Гарт по схожему поводу где-то заметил:

„Выходит, что вы нечисто ведете игру: всех козырей, всю козырную масть вы отдали этому детине, а тому достались одни только двойки“.

И это верно: игры здесь много, только не „нечистой“, а — художественной. Сельвинский „лепил“ партийца с изъяном, а „вылепил“ изъян с партийцем. Не отделив достаточно рельефно Кроля от коммунизма (строка: „Кроль или коммунизм“ висит отдельно от контекста), он, силою сюжетных положений, диктатор-

ствующих в романе, привлек к Кролю весь интерес читателя и тем самым небывало поднял частный случай до общего.

Получилась отчаянная деформация ответработников, подчеркнутая таким сильно действующим средством, как стихи.

Сообщать в стихах факты — дело невозможное. Ни быт, ни история, ни биография живого поколения в них не вмещаются. Стихи остаются жить, как прокламация, как фельетон, как актуальная газетная вещь — призыв. Но прокламаций на четыре тысячи стихов не бывает.

Из „Пушторга“ получился не проблемный роман, а — отдохновенный: „как интересной“

Как стихотворная вещь, роман построен на коммерческом деловом жаргоне и работает „локальным методом“, т. е. возникает из материала, неотделимо принадлежащего „месту“, в данном случае — пушному, торговому.

Отсюда бегут и сюда стягиваются соответствующие сравнения и метафоры:

Русская женщина — она как песец:
Остро кусается, но драгоценна.

Или:

Слово крепче жира и тратт.

Наконец:

Я ведь объяснял, что, может статься,
Года на два потребуется дотация.

Прием этот не принадлежит неотъемлемо конструктивистам, он возникает из развернутой метафоры, он есть дальнейшая реализация образа в произведении.

Сравним у Маяковского в „Чудовищных похоронах“ (смеха):

Это большой носатый
Плачет армянский анекдот...
Это целые полчища улыбочек и улыбок
ломали в горе хрупкие пальчики...

Отсюда — и человек, сказавший в магазине:

— Ах, у вас только ветчина, а я думал, что весь колбасный комплекс“,

— был „локален“.

Вот точно так же пришит к „месту“ и Сельвинский. Только у него вся эта „локальная“ стилистика, будто бы равняющая речь по теме, на самом деле есть дикая эстетизация технических терминов и технического языка.

Термины эти прекрасно работают на своем месте и в своей практической функции, но, будучи вставлены в игровые стихи, без остатка растворяются в них.

Например бюллетени и сводки пушной биржи, будучи опубликованы в „Пушном деле“ — это социально нужное сообщение,

а они же, слегка подрифмованные, в романе („Кр. Новь“, V, 1928 г. стр. 149 — 150) — это спекуляция на факте и на документе без всякой пользы для факта и для документа.

Сельвинский изобретательствует по ту сторону газетного concreta; именно никакого госплана-то в его громоздких сооружениях и нет; он — силою вещей — становится в этой области крупнейшим частником и вместе со своими эпопеями и эпосом порождает в периферии бесчисленное множество эпосов и эписарей.

Социально-нерасчетливое занятие. Тем более, что переживаемый момент в жизни литературы характерен снижением боевого духа. Шинели раскатаны и надеты в накидку. Многие договорились до того, что готовы считать так называемое художественное произведение закономерным только тогда, когда его материал „отстоялся“. Создается теория искусства — третьей стороны. Идут разговоры о „пафосе дистанции“. Поэзия разгружается от конкретного задания и теряет последние крохи классовой настороженности.

В таких условиях нужна борьба с демобилизационными настроениями.

И нужно звать всех изобразительствовать не на камерную форму, не по следам „Онегина“ и Байрона, как Сельвинский, не по следам Языкова, как Уткин, газетно-целесообразно, радио-утилитарно и эстрадно-полезно.

И. Терентьев

АНТИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

(В порядке обсуждения)

Чем хвалимся в театре — „Любовь Яровая“, „Разлом“, „Человек с портфелем“, „Рельсы гудят“.

В кино — „Броненосец Потемкин“, „Конец С.-Петербурга“, „Мать“.

От этого сравнения сразу ясно: в театре — иконописные сестры милосердия, морские капитаны, профессора в полусемейном единении с так называемым „народом“: это третьесортная демократия.

Киришиновские „Рельсы“ — лучше, но и здесь мысль театра ползает „по общим местам“, не вызывая ни с чьей стороны протеста; поэтому и тут „восторг аудитории“ — безобидный внеклассовый восторг.

Театр отстает и в тематическом и в формальном отношении. Что может наш театр противопоставить лабораторному труду Эйзенштейна, Александрова, Пудовкина, если „Театр революции“ так похож на „Малый академический“, а Мейерхольд — на Мерзковского и Тургенева?

Что можно ожидать от „Трама“ или „Пролеткульта“, которые, продолжая питаться Мейерхольдом 20-го года, неизбежно, за отсутствием новых прогрессивных факторов, склоняются к провинциальной эклектике „Театра МГСПС“?

Недаром такая безнадежность звучит в полупубликованном письме Мейерхольда к Главискусству о „репертуарном кризисе“, который теперь превращается на страницах „Комсомольской правды“ в „кризис Главискусства“.

Жизнь советского театра целиком увязает в „художественности“.

Когда-то этот лозунг означал „культурную революцию“, принятую в России просвещенным купечеством.

Сколько было тогда насмешек по поводу театра, объявившего себя „художественным“.

Дворянские вкусы императорского театра были оскорблены этим названием.

С тех пор „система Станиславского“, победившая всех, образовала династию МХАТов от 1-го до 4-го.

Россия в быстром темпе и в сокращенном варианте проходила общеевропейские пути развития от „эпохи возрождения“ до трестов.

МХАТ 1-й — „Лопухин“ из „Вишневого сада“, окруженный „попутчиками“ из дворян — продавал старое „добро“ и на вырученные деньги строил в России новую капиталистическую культуру.

Плакал „Вишневый сад“ под топором и плакал сам Лопухин, любя им самим порубаемую красоту дворянского „наследия“.

Это была эпоха — двух слез.

В виде пенсне эти слезы до сих пор живут как символ интеллигенции.

Потеряв хозяина, пенсне прыгнуло на корабельный канат „Броненосца Потемкина“, и оттуда „нет возврата“...

МХАТ 2-й — прямолинейно двигаясь, невольно вступил в мир символизма и мистики, так как дальше МХАТа 1-го по инерции вообще идти было некуда.

МХАТ 3-й — попробовал нечто вроде переоценки всех мхатовских ценностей (Вахтангов), но он... умер.

Наследники остались в пределах династии.

МХАТ 4-й... о нем история умалчивает.

Исчезли императорские театры.

Они стали государственными и академическими.

Двухсторонняя обработка этих театров продолжалась несколько лет подряд.

С одной стороны — Мейерхольд, с другой — „система Станиславского“.

По равнодействующей от этих двух сил образовался сегодняшний советский театр — то, что существует под именем „реалистического конструктивизма“.

Этим „революционно-консервативным“ способом делаются все спектакли, предназначенные для массового потребления в столицах и в провинции.

Способ неплохой, стандартный.

„Нехудожественный“ период в развитии театра.

Нетворческий, упадочный период.

„Художественность“ примиряет всех: ее уважают и любят.

Но мы знаем, что всеобщее внеклассовое примирение возможно только на том, чего не существует (например — „бог“).

Товарищи, возражающие против „анти“, не хотят понять, что под прикрытием „художественности“ — живет чужая политическая программа:

1) Лишить актера тематической нагрузки: — „художественность“ избегает „понятий“ и стремится к „образам“.

Социальная тема для МХАТа растворяется в образе человека. Психологизм преобладает над социальным рисунком темы.

Мейерхольд в последний период своей работы заменил и социальную тему и „психологический образ“ биологическим типажем. Тут он совпал с МХАТом в отрицании темы.

И тут молодые актеры опять перестали учиться.

2) Не допустить рядового зрителя к интеллектуальному анализу, для чего внушать ему эмоциональную напряженность, задерживая мысль в тупиках „общечеловеческой морали“.

3) Угасающие рефлексы „подкармливать“ мечтами и воспоминаниями и не допускать реальных раздражителей создавать новые рефлексы: отсюда неприязнь к новой технике.

4) Воспитывать массового зрителя в сознании, что перед лицом „художественности“ он должен забыть обо всем резком, грубом и „антихудожественном“.

Этих четырех пунктов достаточно, чтобы вспомнить старую программу религиозно-художественного „творчества“, охватившего советский театр.

В результате этой программы у нас не осталось ни одного лабораторного театра.

Война лабораторному труду объявлена в самом широком масштабе.

Даже „Ассоциация новых режиссеров“ признала полезным отмежеваться от „экспериментов ради эксперимента“.

Это значит, что эксперимент, могущий быть немедленно использованным в религиозно-художественном плане: хорош, а эксперимент, „не оправдавший надежд“, нам не по карману.

Есть плохие, неудачливые работники и в том и в другом лагере; но провал академических, художественных постановок обходится в десятки тысяч рублей и случается гораздо чаще, чем провал экспериментальных работ, в общем стоящих гроши.

„Эксперимент“ ради подъема квалификации по существу есть самое здоровое начало в работе, и это известно всем.

Победившая „эклетика“ создает кризисы и общую панику.

Какие же основания были у „Ассоциации новых режиссеров“ (АНР) для подчеркивания своей невинности, если это попросту не капитуляция со страху перед безработицей?

Неужели наша режиссерская молодежь под „экспериментом ради эксперимента“ видит у себя только отчаянную попытку быть оригинальным и не видит законного права на эксперимент у каждого работника, знающего свое дело и твердого в создании целевых установок.

Очевидно, среди нашей режиссерской молодежи нет стойкости, в чем некоторые члены АНРа в Москве на открытии театрального клуба откровенно сознались.

„Мы напуганы“ — заявили два анра (Лойтер и Люцэ).

Кто мог бы „напугать“ лабораторного работника, если бы изобретательская работа вообще была бы поставлена у нас в соответствующее положение?

Мир химикам — война творцам!

Текущий момент театрального строительства нужно со всей откровенностью и простотой объявить:

Переливанием из МХАТа в МХАТ.

Это стоит колоссальных денег, растрачиваемых на „солидные“ дела вроде Готоба.

Приэтом бесследно исчезают средства, необходимые для прогрессивной работы.

Сегодня на театральном горизонте вспыхнули две путеводные темы.

Это: японский театр Кабуки и звучащее кино, изобретенное в Америке, которые явились очень кстати, потому что высказывания отдельных работников искусства на одну из этих „боевых“ тем приобретает значение творческой „пятилетки“ советского искусства.

Противопоставляя или не противопоставляя себя другим, каждый автор более или менее покорно становится в общую шеренгу хвалителей Кабуки.

Так же единодушна положительная оценка будущих звуковых фильм.

Подвергая тщательному анализу метод Кабуки, Эйзенштейн пишет о том, что „крайности сходятся“ и „феодалный монизм“ японской композиции сегодня вступает в „неожиданный стык“ со звучащим фильмом.

Таким образом, Эйзенштейн садится председателем обоих банкетов: и здесь и в Америке.

Эйзенштейн забывает, что формальная композиция в абстракции везде и всегда одинакова и что в этом строго формальном отношении МХАТ 1-й ничем не отличается от Садандзи 5-го.



Фото А. М. Родченко

2 21 016

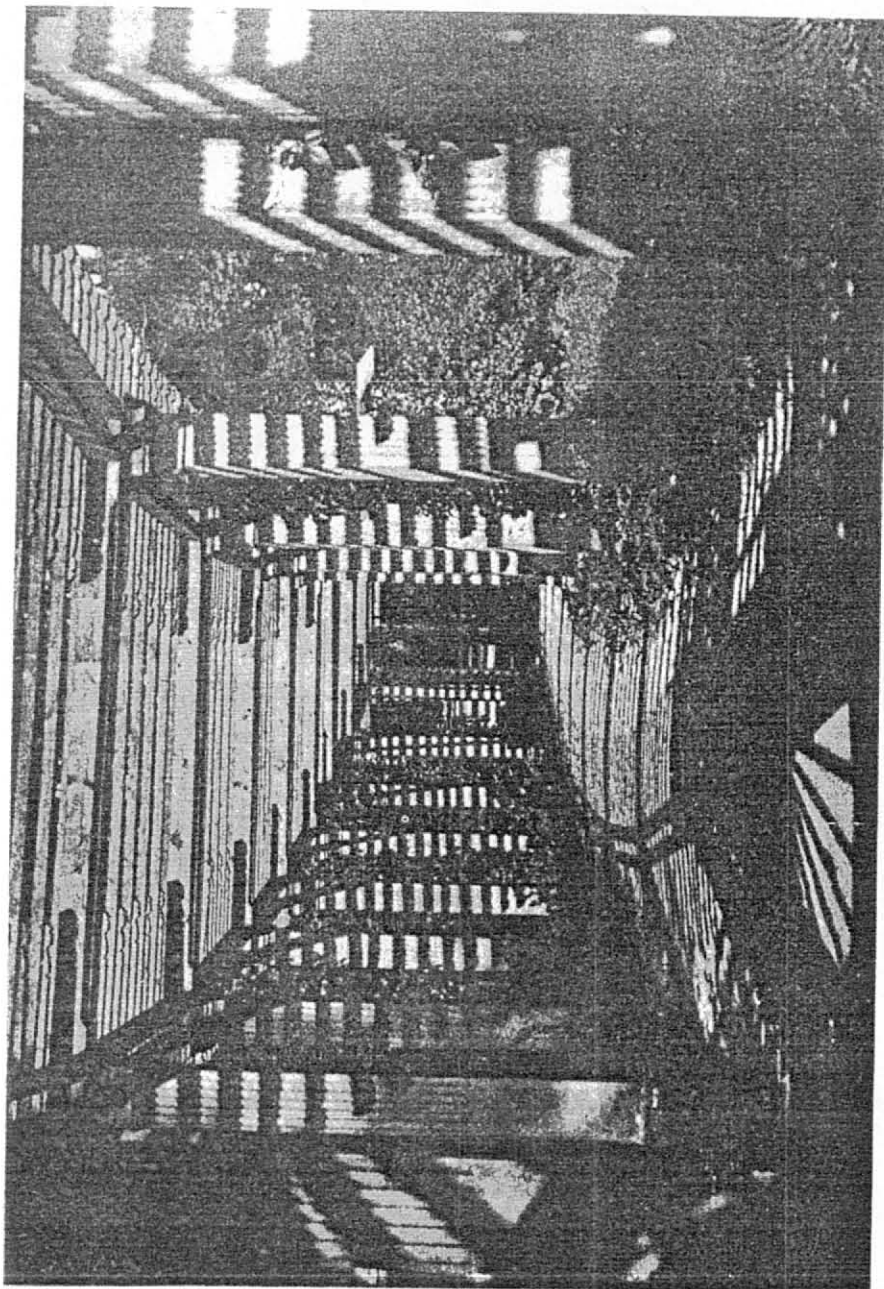


Фото Е. Г. Соколовой — аллея в „Детском Селе“

„Вишневый сад“, „Рельсы гудят“, „Дни Турбиных“ совершенно так же построены в схеме, как „Наруками“.

Любой спектакль в любом театре, будучи „обсмакован“ с формальной стороны, дает полную схему „монистического ансамбля“, которую провозглашает Эйзенштейн исключительным достоянием театра Кабуки.

Перебрасывание шарообразной молнии действия от музыки к жесту, от жеста к голосу, от голоса к декорации есть в вообще театр.

Это схема всякого театра без различия эпохи, национальности или школы.

Приписывать Кабуки это качество („монистического ансамбля“) в порядке специфического отличия так же неосновательно, как считать сооружение нового московского телеграфа исключительно прекрасным фактом архитектурь потому, что там устроены двери, имеются потолки, а в окна вставлены прозрачные стекла.

Специфичность Кабуки очень велика, но она в частности, а не в основе композиции.

Частности говорят об иной конкретной эпохе, об ином конкретном... классе!

Общее математически совпадает.

Усвоив отдельные элементы японского классического театра, привыкнув к его музыкальным фигурам, к системе жестов, присмотревшись к декоративным моментам, — советский зритель сразу перестал бы ощущать спектакли Кабуки формально странными и чужими.

В общей композиции не нашлось бы ни одной ни японской ни „феодалной“ черты.

Поэтому общие рассуждения приходится признать вообще непригодными в отыскании „истины“.

Вопрос очередной для нашей зрелищной культуры в выборе новых конкретных „раздражителей“, в современной тематике, в выработке новых социальных рефлексов, а не в восстановлении старых привычек.

Например — включить в композицию зрелища радио, механическую речь фонографа, привить к театру кинофильм как новый самостоятельный элемент — это важно и нужно.

Все, что идет от новой техники, может оплодотворить театральную работу.

Философское всматривание в композиционные схемы нужно только в тех случаях, когда человек еще не научился понимать элементарных законов композиции.

Для Эйзенштейна это не нужно, а для советского театра — тоже.

Ценность Кабуки — музейная. По воле ВОКСа Кабуки оказался весьма актуален как разоблачитель наших эстетов.

Это и есть первый момент дружеского и бесспорного сближения нашего с Японией.

По Эйзенштейну будущее нашей зрелищной культуры в звучащем кино, и оно, оказывается, тоже стоит „лицом к Кабуки“.

Под именем Кабуки у Эйзенштейна, как мы уже знаем, скрывается „театр как таковой“, и в этом состоит весь алгебраический фокус кинопристрастного режиссера.

Мы теряем хорошую привычку работать мозгами.

Связь звучащего кино с театром Кабуки есть, конечно, не более, как „ассоциативный монтаж“.

И можно поэтому не сомневаться, что завтра Соболев, Мокульский, Пиотровский или Гвоздев уверенно и спокойно будут развивать „мысль“ о „великом“, например, звучащем „Кабуки кино“.

Не с целью предостеречь от этих невинных эстетических занятий, а в интересах театра, следует разобраться в том, что представляет собой новое американское изобретение и каковы последствия его.

Мы имеем кино.

У нас есть фонограф и радио.

Вопрос: нужно ли на киноплёнке соединять то и другое?

Я думаю, что если идет речь о научном фильме, о фильме хроникальном, т. е. во всех случаях, когда от звучащей картины требуется документальность, новое изобретение окажется незамысловатым.

И наоборот: никакой пользы нельзя видеть в механическом совпадении звуков и картин для кинопроизводства современного типа, когда ставка делается на разрезание и склеивание пленки. В этих случаях новое изобретение способно сыграть только отрицательную роль, связывая руки (причем и здесь дело обстоит не так страшно, как изображено в известной „заявке“ трюх, потому что это будет в худшем случае механизированный театр МГСПС, т. е. не хуже средней сегодняшней киноленты, а может быть, и занятнее).

Для культурфильма соединение с звуком — это реальная возможность сразу победить „художественную картину“.

Для „художественной картины“ звук означает, что театр проглотит кино.

Для театра — это новая эпоха небывалого расцвета, так как здесь театр станет в положение литературы в момент изобретения книгопечатания.

Эйзенштейн, Александров и Пудовкин сделали в своей „заявке“ удивительную ошибку: у них понятие монтажа ограничивается работой режиссера над готовой пленкой, тогда как несомненно американские режиссеры на практике должны, создавая звучащие картины, к объекту съемки подходить как монтажеры, т. е. расчленять в натуре моменты звука и зрелища и, следовательно, поступать совершенно так же, как поступают театральные режиссеры, привыкшие работать, монтируя глаз и ухо.

Ошибка нашей кинорежиссуры объясняется их теоретическим уходом из театра, что было в свое время отчасти, но не вполне, прогрессивно.

Дальнейшее киноупорство в отрицании театра, как мы видим, уже теперь приводит, в сущности, к самоотрицанию кино, ибо только за счет театра можно расширить слишком узкую область сегодняшних киномонтажных операций и вместе с тем приобрести более просторный теоретический горизонт.

Новая театральная эпоха, подготовляемая звучащей киноплёнкой, перевернет, конечно, вверх дном не только современное кинопроизводство, но и современный театр.

Трудно угадать, как все это отразится на актерской бирже в смысле безработицы. Вероятнее всего, что останется прежняя норма, так как сильно увеличится количество выпускаемых „премьер“ и тем уравновесится то, что „играть“ каждый спектакль придется только один раз — на съемке и притом без публики.

И с полной уверенностью можно предсказать конец режиссерской безработицы (если она существует) в надежде, что количество „сырой“ пленки, выбрасываемой на рынок, будет в дальнейшем возрастать.

Этими общими соображениями следует ограничиться, так как очередные задачи театральной работы вовсе не заключаются в тоскливом поджидании американских изобретений.

Если взять кино и радио в арсенал театральной техники — это не может не наполнить интереснейшим содержанием нашу ближайшую работу.

Это будет необходимый подготовительный этап к новой театральной эпохе, которая выведет нас к зрелищной индустрии.

Еще одно, быть может, самое важное обстоятельство: изучение зрительного зала с помощью объективного метода.

Отсутствие лабораторной работы на наших сценах очень вяжется с тем, что у нас нет ни одного театрального зала, оборудованного необходимой аппаратурой для объективного учета поведения публики.

У нас практикуется метод экскурсий в театры молодых людей с сомнительными анкетами, что ни к чему не приводит и привести не может.

Мы должны положить начало систематической работы специалистов-рефлексологов в театре по учету массовых реакций и тем самым вывести теакритику из идеалистического лабиринта, в котором путаются все умы.

Искусствоведение как наука может начать свое существование по линиям рефлексологии, социологии и технологии искусства, для чего должны быть на равных правах мобилизованы около искусства врачи-рефлексологи, социологи-марксисты и исследователи материала и композиции.

СКВОЗЬ НЕПРОТЕРТЫЕ ОЧКИ

(Путевка)

Билет на самолете от Москвы до Минеральных вод стоит столько же, сколько мягкий с плащартой в курьерском. Стоит вчетверо дешевле действительной коммерческой стоимости. Сорок шесть рублей с копейками, а прилетаешь в сумерках того же дня, на рассвете которого вылетел.

Нет ничего хуже, как глядеть вокруг себя глазами потребителя. А на потребительском восприятии мира основано все старое искусство. Пейзаж — есть природа глазами потребителя. Гордые красоты линий паровоза и эренбургские умиления никелевым отблеском обстановки паровозных кабин — это вещи глазами потребителя, левого эстета. Романский психологизм есть ведь тоже не что иное, как потребительское наблюдение работы нервнорефлекторного аппарата.

Производственными глазами ни вещей, ни людей в искусстве еще не видит почти никто. Этому надо начинать учиться. Кое-что здесь знает Пьер Амп, знает Б. Кушнер.

Мотор кричит на разные голоса. Летчик в голосах мотора читает состояние металла, изношенность частей, здоровье клапанов, силу тяги. А я не знаю даже, скольким оборотам винта эти разные голоса соответствуют. Я вижу мотор сквозь непротертые очки, мне не хватает цифр, а последовательно накапливаемый мною примитивный полетный опыт не превосходит опыта зулуса, поставленного в мое положение.

Мы уже взобрались на нужную высоту, когда отворилась дверь, ведущая от пилотов, и человек с головой, одетой в кожу, поднимая автомобильные очки на темя, долго смотрел в левое окно, откуда видны черный каучуковый пузырь колеса, навес крыла и тянущаяся к нему распорка, сделанная из жестяных (в действительности дурноалюминиевых) манжет. Бортмеханик смотрел очень долго. Пять потребителей (пассажиров), замкнув тяжелыми пожарными пряжками резиновые подпруги на животах, следили за его глазами. Подпруги эти прикреплены к креслам и застегиваются при взлете и посадке. В случае толчка или удара пассажиры, вместо того, чтоб ссыпать друг на друга в один угол кабины, рванувшись с кресла, будут возвращены на него сильной резиной пояса. В полете подпруги обычно висят под ручками кресел.

Бортмеханик ушел, ничего не объяснив, и сел рядом с пилотом за свой руль, подобный автомобильному, с тем отличием, что кроме поворота колеса он еще работает нагнетательными движениями подобно велосипедному насосу.

Пассажир, около которого в окно глядел пилот, пригнулся к моему уху и прокричал, краснея от натуги, голоском дальним, тонким

и маломощным: „Пробойна в бензиновом баке“. Я немедленно почувствовал запах бензина и стал искать, где этот бак. Только ли в передней толстой части крыла или также внутри металлических манжет?

Выяснилось в Харькове.

Перед самолетом сидели в ряд механики, начальник аэродрома и пилот и смотрели под живот аэроплана. Никакой ни бак и не бензин, а при ударе о кочку на взлете в Москве было погнуто шасси. Бортмеханик же разглядывал погнутое, решая, не вернуться ли немедленно на московский аэродром. При вынужденной посадке попорченное шасси не выдержало бы.

В Харькове самолет был отправлен в ремонт, а мы — пассажиры — на станцию железной дороги для дальнейшего следования поездом согласно пункта 15 правил, изложенных в летбилете.

Сверху Москву я знаю только по планам, на которых разной краской отмечены районы, милицейские участки и трамвайные линии. Естественно, что при взлете не удается судить о том, что, скажем, обозначают новые строящиеся корпуса, какими фабриками обрастает Москва, в каком состоянии находятся стройки рабочих поселков, улучшились ли или ухудшились зеленые насаждения, хватает ли сурика на перекраску крыш, в каком положении фарватер Москвы-реки. Планы города в расцветке своей не приурочены еще к аэросъемке. Поэтому у меня начинают работать механизмы поэта и литературщика — цепь примитивно привычных ассоциаций, приводящая все видимое или часть его к так называемым художественным образам.

Горизонт стремительно расширяется. В лад оборотам пропеллера набухают обороты речи. Сочиняется: взобравшись по воздушной лестнице, самолет бежит по ровному накатанному прозрачному плато.

А можно и так: поля, деревни, дороги, леса свалены в кругозор, как овощи в кухаркин фартук.

Можно сказать: чересполосица напоминает лоскутное одеяло (очень плохо).

Можно сказать: чернильные кляксы вспаханных паров (неверно, потому что таких линейно вычерченных клякс не бывает).

Язык тянется к фразе — трава перестает быть травой и кажется плесенью, тиной на дне аквариума, ибо глаз не в состоянии уже уловить травинку, хотя ловит еще известковую каплю ромашек. Тут же возникают сравнения рубчатых картофельных полей с зеленым сукном диагональ. Мозг с омерзением отбрасывает сравнения с протертым сукном (больно уж сравнение протертое, несмотря на схожесть).

Огромное, иссиня-вспаханное поле треснуло тропинкой, как грифельная доска (опять образ). Над чернотой этого поля чувствую сброс самолета, от которого под ложечкой делается сладкая изжога. Сброс, потому что черное поле теплее зеленого, от него горячий воздух вверх. Этот сброс обрывает серию литературно-художественных выводов.

Несколько интереснее, но все же обывательск, набор непосредственного опыта новых и необычных, явлений и ощущений.

Стекло окна ходит в пазах и открывает щель, в которую только-только можно просунуть голову. Человеческая невропатология строителями самолетов учтена правильно. У пассажира бывает два невротических момента. Первый — желание выбраться. Мысленно переживается полет, задох, кувырк и удар плашмя о землю в кровавый студень. Второе — страх перед только что подуманным.

Но и страх и идиотское желание нырнуть построены на эмоциях депрессивных. Нормальный пассажир не может ощущать их дольше 5-6 минут. Он устает бояться и успокаивается истощенный. Вероятно, у невротиков срок этот длиннее.

Высунутая в окно растопыренная ладонь на 130-километровом лете ощущает воздух, как литой гуттаперчевый шар фунтов 10 весом. Воздух прорывается меж пальцами и трясет руку.

Колесо самолета, черный надутый каучук которого, видимый в окно — единственная вещь между зрачком пассажира и землей, кажется нелепым здесь в воздухе и в полукилometре над дорогой. Ощущение этой нелепости кончается, как только замолкает мотор. Тогда колесо становится легким, нужным, милым, единственным.

Полет — по ощущениям самое медленное из путешествий. Так же точно, как самое быстрое — верхом в лесу.

Никаких кустов, ухабов, телеграфных столбов, мелькание которых создает иллюзию быстроты. Ровное и тихое отплывание назад — полей, лесов, озер. Отношение радиуса видимого горизонта к скорости движения здесь много больше, чем у пассажира, присевшего к окну вагона. А главное, если внизу мерить на погонные километры, то здесь исчисляешь пространство квадратными километрами.

Даже глядя вниз по вертикали никакого головокружения. Нужно огромное усилие, чтобы представить себе те 450 метров высоты, которые указывает альтиметр. Запрягите пчелу в спичку, приклейте к спичке муху, пустите ползать по полу и смотрите с высоты своего роста, — так вы воспримете с самолета крестьянина, везущего на лошади бревно.

Особенность восприятия сверху в том, что предметы воспринимаются как всерьез маленькие, а не как уменьшенные.

Сверху человек меньше и незаметнее гуся (гусей и поросят мы и на земле видим сверху вниз). Площадь человеческого тмени и плеч меньше гусиной спины и окрашена в более темный цвет.

Если на земле один человек, ставший против вас, способен своей фигурой заслонить добрую восьмушку горизонта да отхватить градусов 20 неба, то здесь он при всем желании этого сделать не может, ибо сам сокращен до размеров фуражки.

Над полями летают птицы, сдвоенные тенью. Они вроде мух, только у мух никогда не бывает столь медленного полета. Разве что их снять кино-съемкой „рапид“, дающей возможность заме-

ленно видеть движение. „Рапидом“ прыжок превращается в медленное вознесение.

Сверху не видно ног. Все предметы передвигаются катясь. Разницы в движении бегущего человека, собаки, скатываемого чурбана и дровины, — нет. Самое заметное сверху — это лошадиные хвосты и куры, спасающиеся от аэропланного грохота в темноту.

От приближения самолета рисовые зерна баранов слипаются в комочки стад. Черные полосы пахоты на желто-зеленом фоне жнивья и полей складываются буквами. Чаще это „О“, „Т“, „Ш“. Реже „Р“ и „Ф“. Шрифт прямоугольный, афишный. „О“ — это значит начали поле опаживать, но не допахали середины. Понская глазами, найдешь либо тут же у черноты плуг и пахаря, либо по борозде уследишь, куда он ушел.

На каучуковой шине колеса — цапапина. Пролетали сквозь дождь. Он бьет горизонтально. После дождя увидал, что цапапина передвинулась значительно ближе ко мне. Это дождевые капли повернули колесо.

Избы — квадратные ватрушки. Загибы теста — крыши, варенье в середине — чернота двора (сравнение не мое, а спутницы).

Она же удивляется, до чего пуста земля, как ее много и где те, кто ее обрабатывают. Действительно, на этой ровной и чистой земле (столбов нет, они обратились в точки) человек занимает удивительно мало места.

Тут-то и начинается тоска по знанию. Полет раскладывает внизу изумительную геометрию полей, геометрию человеческого труда, разлиновавшего землю и выкрасившего параллелограммы, прямоугольники и трапеции краской разных посевов. Чертеж этот фактурно разделан по одному бороной, по другому плугом, по третьему зеленым каракулем лесов, по четвертому мокнувшими лишаями болот. Но прочесть этот шифр геологии, агрономии, ботаники и землеустройства не хватает пассажирских знаний.

Смотреть на жизнь в повернутый бинокль полета — хорошая точка для наблюдения человека не как царя природы, а как одной из животных пород, населяющих земную кору и изменяющих ее облик наиболее заметно в ряду таких сил, как вода, кроты и сорные травы.

Все индивидуальные различия загашены высотой. Люди существуют как порода термитов, специальность которых бороздить почву и возводить геометрически правильные сооружения, — кристаллы из глины, соломы и дерева. Подобно дождевым червям, нарываю они черные пирамидки, оставляя червоточину пустот заполняться водой, — торф.

Великорусские термиты строятся длинными на нитку дороги названными колониями вышеописанных ватрушек. К Украине ватрушки прекращаются и начинаются пыльного цвета беспорядочно разбросанные украинские крыши, имеющие вид четырехлапых морских звезд. Хребты этих звезд сильно выбелены. Видимо здесь, на перегибе крыши, надо цементировать концы соломенных снопов, которыми крыша крыта. Кстати, беленые хатки начинаются не

случайно: поведя глазами, вы заметите, как в разных местах сквозь сетку растительности пробиваются меловые пласты. А Белгород — так тот прямо стоит на мелу. Так же видно, где этот мел копают в карьерах, и белым истаявающим следом он осыпает дороги, вытрусываясь с телег.

Хорошо — мел настолько заметен, что виден даже сквозь не протертые очки. Но ведь кроме мела есть много других отличий у страны, более тонких и более интересных, чем набегание морщин на гневные лбы, дрожание ямочек на щеках и всякие сорта беллетристических румянцев.

Лета над землею, беспорядочно заглядывая глазом и потрясающе своею длиной наклеенные на землю пласты холстов, и зебровидно выкошенную траву перелесков, и пасеки, на которых ульи стоят, как сокольские гимнасты (с какою легкостью опять срываешься в привычную художественную метафористику!).

Сорняки в полях расходятся кругами, как экзема. Отдельных растений не видать, а породы растений живут кольцами, налетами, пузырями. Изменение цвета почв лезет в глаза. Нет действующих лиц. Есть действующие процессы. Сцены ревности, драки и объятия отсюда не видны, а деревни однотипны, как листья кустарника одного вида. Но зато отсюда видны хозяйственные районы, тучность урожаев и колючая худоба недородов. Отсюда видны болезни уездов, нарывы районов, малокровие рек. Крохотный хлебный вредитель, иссушающий мертвой желтизной целые гектары, отсюда видней и грознее, чем издевательски крошечный, безмолвный, попрыгивающий то белым, то черным предмет, который на земле называется локомотивом.

Когда понастоящему заточится глаз, он станет различать сверху разницу между посевами коммун и крестьян-одиночек, он будет диктовать мозгу рефлекс восхищения сводными массивами совхозных нив, сменяющих лоскутное одеяло деревенской чересполосицы. Уход старых каменных городов в зеленую сетку садов, новизну и прямые просторы рабочих поселков. Тогда мы станем зрячими не только на биологически-термитные работы человека, но и на то, чем поновому будет социализм перечерчивать лицо земного шара.

Вальтер Рутман

АБСОЛЮТНЫЙ ФИЛЬМ

(Перевод с немецкого Э. Лебедевой)

Вальтер Рутман режиссер популярного у нас фильма „Симфония большого города“ (в Германии этот фильм называется просто „Берлин“).

Это высоко мастерское произведение находится на крайнем левом фланге сегодняшней германской кинематографии.

Материал „Симфонии“ — сегодняшняя берлинская действительность. Правда, в целом фильм не столько хроникально фиксирует факты для ознакомления зрителя с ними, сколько старается на монтаже их создать своеобразный, чисто эстетический эффект.

Для нас „Симфония“ особенно интересна как семафор, указывающий, куда идет в лице В. Рутмана левая германская кинематография.

До „Симфонии“ В. Рутман был сторонником „абсолютного фильма“ — формалистического, заумного, супрематического. По экрану танцовали условные геометрические значки, предельно оторванные от действительности.

Изжив „абсолютизм“ до конца, В. Рутман сделал решительный поворот. Он сохранил от „абсолютного“ фильма высокую технику монтажа и изолированное чутье кинематографического ритма, впуская в кадры подлинную действительность. А действительность умеет приказывать.

Этот перелом и характеризует публикуемая ниже, написанная им специально для „Нового лефа“, статья.

Недавно германские социал-демократы предложили В. Рутману на очень выгодных материальных условиях поставить патристический фильм „Дейтшланд“. Он отказался, ибо политические условия заказчика оказались ему неприемлемы. Сейчас он ставит фильм „Электричество“ и продумывает по типу „Симфонии“ бесфабульный фильм, охватывающий не Берлин, а всю страну.

В „Симфонии“ позиция В. Рутмана — это еще позиция созерцателя кипения европейских вавилонов. Но, думается, что путь его лежит от фильма-отображателя к фильму-разоблачителю и подстрекателю.

Я признаю свою вину: выражение „абсолютный фильм“ изобретено мною. Однако это скверное выражение. Неясное и декоративное, оно вошло в моду, но тем не менее осталось непопулярным; кроме того, теперь им обозначается иное понятие, нежели то, для которого оно было создано.

Оно возникло следующим образом. После того, как я в течение нескольких лет — будучи в оппозиции по отношению ко всей кинопродукции — производил такие фильмы, которые называли „абстрактными“, потому что они не имели „сюжета“ и были построены исключительно на движении, динамике и ритме, после того, как я благодаря этому приобрел в кинопромышленности славу сумасшедшего, я решил, что пора объединить вокруг себя всех тех, кто, как и я, пришел к выводу, что фильм — это нечто иное и нечто большее, чем сфотографированный театр. Тогда (кроме моих

„абстрактных“ фильмов) появились первые небольшие фильмы французского „авангарда“, „Диагональная симфония“ Этгелинга и еще кое-что. Все это в большей или меньшей степени утверждало существование нового самостоятельного искусства — искусства временно-движущегося зрелища.

Чтобы как-нибудь обозначить его, я выбрал выражение „абсолютный фильм“. Оно должно было означать решительный шаг к тому, чтобы провозгласить принципиальный разрыв между театром и кино, чтобы „освободить“ этот новый вид искусства от его чисто изобразительных до сих пор функций и чтобы поставить его на собственные ноги.

Нечто подобное происходило при демонстрации „абсолютной“ музыки, которая мнит себя чистой, ибо она освобождена от составных частей других видов искусства.

Но именно это сравнение с „абсолютной“ музыкой показывает, насколько ошибочно выражение „абсолютный“ и насколько оно не соответствует идеальной форме фильма. Именно эта тяга к „абсолютному“, к „свободному“, которое по старым понятиям должно обозначать повышение его ценности и напряженности искусства действительности, превращает в настоящее время каждую форму искусства в нечто безразличное и незначительное (разбивка наша. Ред.), в факт, полный почтения к совершенно мертвой „духовной“ точке зрения.

Таким образом, „абсолютный фильм“ или по крайней мере то, что подразумевается под этим выражением, является плодом среднеевропейской почвы, одновременно и революционным и реакционным. Его формальное развитие идет в новом, значительном направлении, но его духовное содержание цепляется еще за идеалы феодально-буржуазного периода искусства. На основе изрядного знакомства с закономерностями искусства он утверждает подлинные законы кинематографии всюду, где их можно привести в совуличие с правилами традиционной эстетики. Однако „абсолютный фильм“ естественным образом совершенно капитулирует перед тем фактом, что фильм, как дитя подлинно революционного мировоззрения, опрокидывает основы именно этой эстетики и указывает всему комплексу „искусства“ новое место в нашей жизни (разбивка наша. Ред.).

Мы уже вышли из эпохи, когда искусство упорно стремилось к изоляции себя, все более освобождаясь от жизненно важных связей, и искало спасения в наивысшей аристократической абстракции. Искусство превратилось в тепличное растение: чем выше оно развивалось, тем дальше оно уходило от человеческого-социальных интересов. Будучи одним из самых ярких выразителей новой культуры (нового духа у Рутмана. Ред.), фильм хотя и не произвел сам переворота, но одним ударом пробил тупик и вышел из него. Сразу появился новый язык, понятный всем, без необходимости утомительного его изучения. Сразу появилось в мире новое сред-

ство выражения, главной особенностью которого было не удовлетворение эстетического чувства, а возможность всем все ясно и понятно передать. (Разрядка автора.) Самое существо фильма не только давало возможность, но и заставило это средство выражения снова занять свое положение.

Именно от этого положения всячески отказывался истекший период искусства. Отказывался от него и „абсолютный фильм“. В этом его принципиальная ошибка. Он требует прежде всего искусства, ничего кроме искусства, и не замечает того, что искусства в этом смысле более не существует. Таким образом его значение чисто артистическое. Он может способствовать — и он это сделал — обогащению средств выражения в кино. Он не является самостоятельной ценностью именно потому, что требует самостоятельности для себя, в то время как он уже не представляет собою величины положительной.

„Абсолютный фильм“ не социален: в этом — несмотря на все его достоинства — заключается его осуждение.

Винтор Шкловский

КИТОВЫЕ МЕЛИ И ФАРВАТЕРЫ

День смерти Клариссы Гарлов

Мы убеждены, что инерция вчерашнего дня кончена. „Новый мир“ и „Красная новь“ не существуют, а только печатаются.

Мы представляем себе историю литературы не в виде непрерывной цепи, а в виде борьбы и вытеснения отдельных линий.

Леф отрицает современную, т. е. печатающуюся сейчас, прозу.

Мы знаем, насколько мало места занимает беллетристика в наше время.

В свое время, когда Ричардсон заканчивал Клариссу Гарлов, читатели ждали в соседней комнате, ждали долго и обсуждали вопрос, умрет ли Кларисса? Были приняты меры к спасению Клариссы. Один человек угрожал Ричардсону, что если Кларисса умрет, то он избьет сочинителя, так как невеста его сильно огорчается клариссиной судьбой.

Через несколько часов, потупив голову и не отвечая ни на один из вопросов, Ричардсон вышел из двери и посредине комнаты поднял руку вверх: „Она там!“ — произнес он неподдельно грустным голосом, и вся компания погрузилась в печальные размышления. Двор был немедленно извещен о печальном событии. Эта заинтересованность в романе давно пережита.

Организм читателя вакцинирован вымыслом. Интерес к сюжету, к судьбе героя упал настолько, что Алексей Максимович

Горький печатает свой роман „Клим Самгин“ сразу в двух журналах, причем в одном идет начало, а в другом — конец.

Так можно перевозить только мертвое, мороженое, разрубленное на части мясо.

В 1906 году Л. Толстой писал Ив. Наживину:

...Роман, вероятно, много мешал вам, и я рад, что вы его кончили. Я давно уже думал, что эта форма отжила, не вообще отжила, а отжила, как нечто важное. Если мне есть что сказать, то не стану я описывать гостинную, закат солнца и т. п.

Как забава, не вредная для себя и других, — да. Я люблю эту забаву. Но прежде на это смотрел как на что-то важное. Это кончилось.“ (Ив. Наживин, „Из жизни Л. Н. Толстого“. Письма, стр. 139).

Роман существует, но существует, как свет угасшей звезды. И в то же время на стеклах библиотек Ленинграда появилось объявление: „Здесь можно получать беллетристику и мемуары“. Никогда еще, а только сейчас, во время нами предсказанное, не существовали одновременно на рынке мемуары Щепкина, Анненкова, Вигеля, Вульфа, Сушковой; они еще недавно были библиографической редкостью. Панаева со своими воспоминаниями читается лучше, чем романы Шолохова, несмотря на то, что к книгам Панаевой не прилагаются никакие премии. Писатели воскресают заново, и происходят изумительные вещи, когда на рынке полное собрание сочинений Панаева, вышедшее давно, стоит дешевле, чем его воспоминания, которые можно прочесть в том же собрании сочинений. Когда воспоминания Григоровича идут хорошо, хотя и изданы дорого, а собрания сочинений Григоровича — груз для букиниста. Умирующий роман опытен.

Читая романы „Красной нови“ видишь, как толково танцуют современные беллетристы и как они хорошо знают способы заставить романную куклу говорить „папа“ и „мама“.

Натурщики протестуют

Беллетристика умных не удовлетворяется этим. Она движется в сторону опубликования материала, она переключается на новую сторону, и вот начинается спор автора и натурщика. Когда-то петрашевец Ахшарумов, которого Добролюбов считал соперником Достоевского, когда-то Ахшарумов написал роман „Натурщица“. В этом романе выдуманная женщина судом протестует против судьбы, которую ей приписал автор. Выдуманные люди оживали в старой беллетристике, жили семьями и производили друг друга. Онегин родил Печорина, Печорин родил Тамирина и так далее, и так далее.

Сейчас беллетристы крадут человеческие судьбы, и натурщики уже живые, уже с фамилиями протестуют, — они говорят, что именованные числа нельзя ни делить, ни складывать. Дегтярев протестует против Всеволода Иванова, который использовал мемуары для своей „Гибели Железной“. Мемуарист чувствует себя автором, а не инертным материалом.

Сюжетное оформление перестало являться признаком авторства и свойством, таинственно превращающим нечто в искусство. Писатели, начавшие безматериально, люди типа Каверина и Вагинова перешли к памфлетным мемуарным романам.

Они делают ошибку, потому что нельзя пририсовывать птичьих ноги к лошади, — птичьих ноги можно пририсовывать только к дракону, потому что дракона не существует.

Л. Толстой на китовой мели

Я не думаю, что время остановится и что подробности навсегда вытеснили генерализацию, но я убежден, что новые беллетристы, считающие себя потомками классиков, на самом деле рождены только инерцией типографских форм.

Когда-то Хлебников называл партер китовой мелью. Китовая мель Большого театра в толстовские дни пустовала.

В пушкинские дни от речи Достоевского падали в обморок люди, и Глеб Успенский должен был бороться с праздником, как с живым событием, утверждая, что речь Достоевского имеет не всечеловеческое, а всеязыче значение.

Автор нескольких незаконченных произведений Сакулин не мог заполнить пустоты зева сцены Большого театра. Шацкий читал о педагогике, было очень скучно. Китовая мель населилась мелкой рыбой.

Может быть, где-нибудь у баптистов по внелитературной линии мог сейчас существовать юбилей Толстого.

Такого отсутствия заинтересованности, такой обреченности юбилея нельзя было себе представить.

И слухи о чтении трудовой интеллигенцией стихов над могилой Толстого и пении школьников — все это зевает, как зал Большого театра.

Спор о Ю. Тынянове и Белинском

Покровительственная полоса и протекционные тарифы, введенные на беллетристику, конечно, поддерживают ее производство. Олитературируется этнографический очерк Пришвина и исследовательские работы Юрия Тынянова.

Юрий Тынянов замечателен своими исследовательскими работами над архаизмами. Ему удалось понять судьбу Тютчева, Тынянов внел в историю литературы понятие соотносительности, возникновение литературной формы на фоне другой литературной формы.

Он, так сказать, расширил понятие пародии и снял с нее снижающее значение.

Сам Тынянов любит изречение Галича о том, что „пацквиль это высокий жанр“. Юрий Тынянов занимается противопоставленной литературой, той, которая называется архаизм. Его линия идет на Кюхельбекера, Катенина, Грибоедова, Хлебникова. Кюхельбекер

Еще не напечатан, его тетради лежат в Публичной библиотеке трогательной горкой.

Не жалостливый Л. Толстой — и то был тронут этой судьбой.

Тынянов был в университете совершенно отдельным человеком. Он сидел в семинарии Венгерова иностранцем.

Есть трагедия в том, что список людей, произведенных Белинским в классики, что список этот (как показал Иван Розанов в своей интересной и компромиссной книге „Литературные репутации“) сделался списком книг, проходимых в учебных заведениях министерства народного просвещения.

Эта трагедия продолжается и сейчас. Когда нас упрекают именем Белинского, нас упрекают именем правительственных гимназий.

Тынянов сидел на семинарии, отделенный от учеников Венгерова и Белинского, от либеральных гимназистов. Его исследовательская работа о Кюхельбекере, спор с Пушкиным об изобретательстве сгорел.

В свое время борясь с налоговой политикой, обкладывающей корабли налогами сообразно с шириною палубы и высотой от кила до нее, кораблестроители выпятили борта галиотов.

Юрию Тынянову пришлось вместо исследования о Кюхельбекере написать „снижающий роман“, споря о судьбе Пушкина, решая в этом споре наши собственные споры.

В процессе работы исчезла ее первоначальная каузальность, исчезла пародийность и получилась читаемая книга — не биографический роман, а роман исследования. Я считаю „Смерть Вазир Мухтара“ лучшей книгой, чем „Кюхля“.

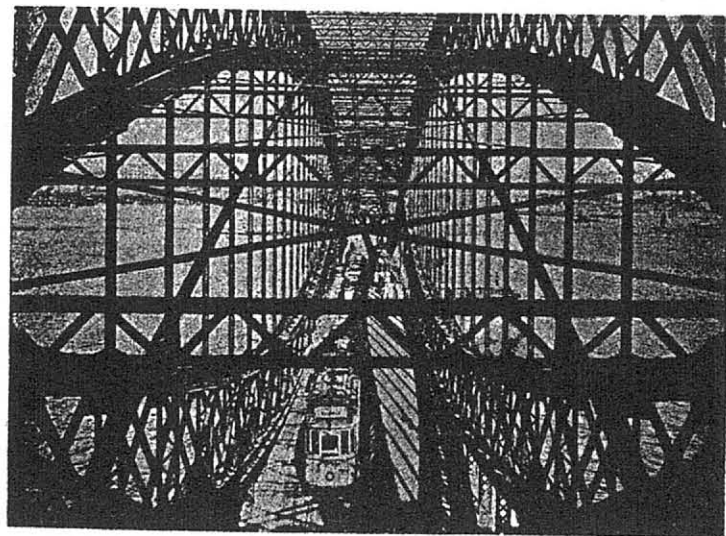
В „Вазир Мухтаре“ заново решается вопрос о Грибоедове. Еще больше отпала пародийность. Отдельные куски материала, набранного по строкам, организуют магнитное поле, создавая новые ощущения.

Для того чтобы понять разницу между вещами Тынянова и обычным романом, достаточно посмотреть работы Ольги Форш.

Ольга Форш изучает биографию Гоголя, затем берет те дни жизни его, про которые не сохранилось никаких известий, и в них вписывает роман, т. е. она работает методом впечатывания. В обычном историческом романе это внесение шло по линии ввода выдуманного героя — Юрий Милославский у Загоскина, Мариорича у Лажечникова.

Тынянов работает методом сталкивания материала и выделения нового материала.

Новая проза существует сейчас, конечно, не только как проза историческая, но нужно помнить, что все коренные эпохи всегда поднимали спор о наследстве, о том, что можно принять в прошлом и те книги, которые мы сейчас пишем про историю, — это книги про настоящее, потому что занятие историей, кажется, это говорил Борис Эйхенбаум, это один из методов изучения современности.



Мост сверху — фото из журнала „Hamburger Illustrierte“ № 30 1928 г.

ПУТИ СОВРЕМЕННОЙ ФОТОГРАФИИ

Дорогой Кушнер!

Ты затронул интересный вопрос о точках „снизу вверх и сверху вниз“, на который я обязан ответить ввиду „приписки“ мне этих точек, выражаясь „грамотным“ языком журнала „Советское фото“.

Я действительно сторонник этих точек перед всеми другими и вот почему.

Возьми историю искусств, или историю живописи всех стран, и ты увидишь, что все картины, за ничтожным исключением, написаны или с пупа или с уровня глаз.

Кажущееся впечатление от примитивов и икон не прими за точку с птичьего полета. Это просто поднят горизонт для вписания многих фигур; но каждая из них взята с уровня глаз. Все в целом не соответствует ни действительности, ни точке с птичьего полета.

Несмотря на кажущийся взгляд сверху, каждая фигура имеет правильный фас и профиль. Только размещены они одна над другой, а не одна за другой, как у реалистов.

То же и у китайцев. Правда, у них есть один плюс, — это всевозможные наклоны объекта, взятые в моменты движения (ракурсы), но точка наблюдений всегда на уровне середины.

Просмотри иллюстрированные фотографиями журналы за старые годы, — ты увидишь то же самое. Только за последние годы ты будешь иногда встречать иные съемочные точки. Я подчеркиваю — иногда, — так мало этих новых точек.

Я покупаю много зарубежных журналов и собираю снимки, но таких фотографий у меня накопилось всего десятка три.

За этим угрожающим трафаретом кроется предвзятое рутинное воспитание человеческого зрительного восприятия и однобокое извращение зрительной мысли.

Как шла история живописных изобретений? Сначала желание изобразить, чтоб вышел „как живой“, вроде картин Верещагина или Деннер, у которого портреты вылезали из рам, и были выписаны поры кожи. Но за это, вместо похвалы, ругали фотографом.

Второй путь — индивидуально-психологическое понимание мира. У Леонардо да Винчи, Рубенса и т. д. в картинах поразному изображается один и тот же тип. У Леонардо да Винчи — Монна Лиза, у Рубенса — его жена.

Третий путь — манерность: живопись ради живописи: Ван-Гог, Сезан, Матисс, Пикассо, Брак.

И последний путь — абстракции, беспредметности, когда интерес к вещи остался почти научный.

Композиция, фактура, пространство, вес и т. п.

А пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно неиспользованы.

Казалось бы, живопись кончена. Но если, по мнению АХРРа, она еще не кончилась, то во всяком случае вопросами точек зрения не занимается.

Новый быстрый реальный отображатель мира — фотография — при ее возможностях, кажется, должна бы заняться показыванием мира со всех точек, воспитывать умение видеть со всех сторон. Но тут-то психика „пула от живописи“ обрушивается с вековой авторитетностью на современного фотографа и учит его бесконечными статьями в журналах по фотографии вроде „Советского фото“ — „Пути фотокультуры“, — давая фотографам в качестве образцов масляные картины с изображением богородиц и графинь.

Каков будет советский фотограф и репортер, если его зрительная мысль забита авторитетами мирового искусства в композициях архангелов, христов и лордов?

Когда я начал заниматься фотографией, бросив живопись, я не знал тогда, что живопись наложила на фотографию свою тяжелую руку.

Понятно ли тебе теперь, что самые интересные точки современной фотографии это сверху вниз и снизу вверх и все другие, кроме точек от пупа? И фотограф был подальше от живописи.



Фото А. М. Родченко — уличная торговля

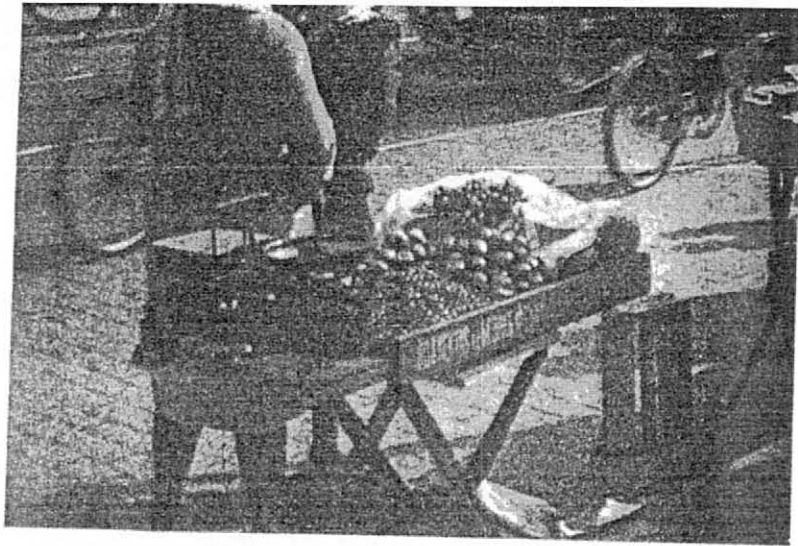


Фото А. М. Родченко — уличная торговля

Мне трудно писать, у меня мышление зрительное, у меня получаются отдельные куски мысли. Но ведь никто об этом не пишет, нет статей о фотографиях, о ее задачах и успехах. Даже левые фотографы вроде Моголи Наги пишут индивидуальные статьи „Как я работаю“, „Мой путь“ и т. п. Редакторы фотожурналов о путях фотографии приглашают писать художников и проводят вялую чиновничью линию в обслуживании фотолюбительства и фоторепортажа.

В результате фоторепортеры перестают давать фотографии в фотожурнал, и фотожурнал делается каким-то „Миром искусства“.

Письмо в журнале „Советское фото“ обо мне — явление не просто глупой кляузы. Это своего рода снаряд, бьющий по новой фотографии. Оно имеет целью дискредитировать меня, запугать фотографов, занимающихся новыми точками.

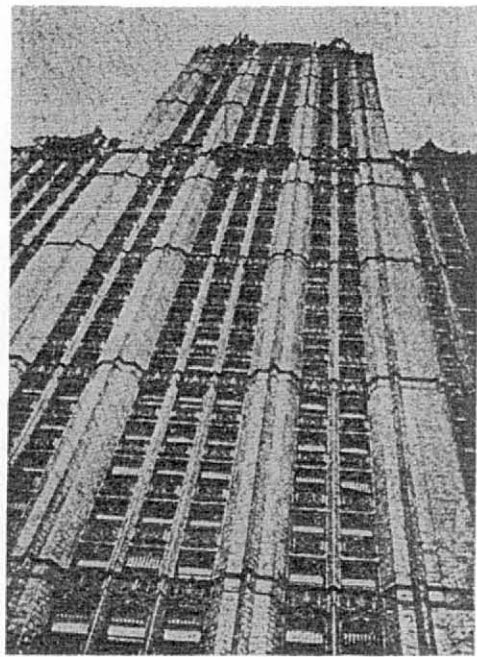
„Советское фото“ в лице Микулина заявляет молодым фотографам, что они работают „под Родченко“, не принимая тем самым их новые фотографии.

Но, чтобы показать все же „свою“ культурность, журналы помещают один-два снимка новых зарубежных работников, правда без подписи автора и указания, откуда взято.

Но вернемся к основному вопросу.

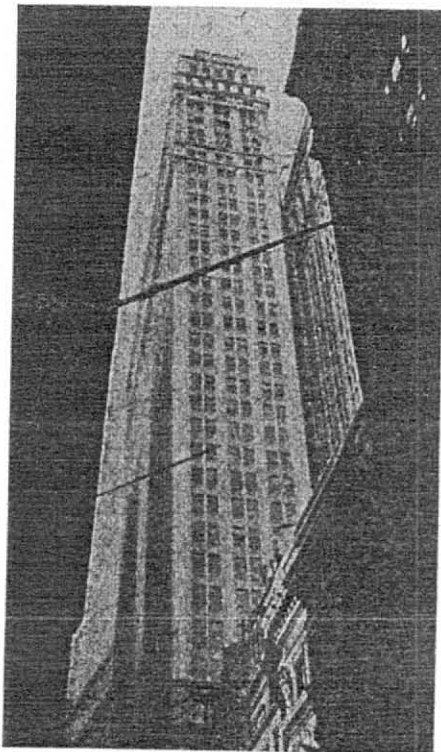


Верхний снимок из альбома „Нью-Йорк“, нижний снимок: фото немецкого архитектора Э. Мендельсона из его книги „Америка“. Снят один и тот же дом: „Woolworth“ — Бродвей, Нью-Йорк.





Верхний снимок из альбома „Нью-Йорк“. Нижний — фото архитектора Э. Мендельсона. Снимок одного и того же дома: „Trust“.



Современный город с его многоэтажными домами, специальные сооружения фабрик, заводов и т. п., двух- трехэтажные витрины, трамвай, авто, световая и пространственная реклама, океанские пароходы, аэропланы, все то, что ты так замечательно описал в своих „103 днях на Западе“, — все это поневоле сдвинуло, правда, немного, привычную психику зрительных восприятий.

Казалось бы, что только фотоаппарат в состоянии отобразить современную жизнь.

Но...

Допотопные законы зрительного мышления признавали фотографию лишь какой-то низшей ступенью живописи, офорта и гравюры с их реакционными перспективами. Волей этой традиции 68-этажный дом Америки снимается с его пупа. Но пуп этот находится на 34 этаже. Поэтому лезут на соседний дом и с 34-го этажа снимают 68-этажный гигант.

А если соседнего нет, то при помощи ретуши добиваются этого фасадного, проектированного вида (см. фото на стр. 33 из альбома „Нью-Йорк“).

Здания, которые, проходя по улице, ты видишь снизу вверх. Улица с снующими авто и пешеходами, рассматриваемая тобою с верхних этажей;

все, что ты ловишь взглядом из окна трамвая,

авто, то, что сидя в аудитории, в театре, ты видишь сверху вниз, — все это трансформирует, выпрямляя в классический вид „с пупа“.

Глядя на „Дядю Ваню“ с галереи, т. е. сверху вниз, зритель, однако, трансформирует видимое. Перед ним „Дядя Ваня“ стоит как живой с его серединной точки.

Я помню в Париже, когда я первый раз увидел Эйфелеву башню издали, мне она совершенно не понравилась. Но однажды я близко проезжал на автобусе, и когда в окно увидел уходящие вверх, вправо и влево линии железа, эти точки дали мне впечатление массива и конструкции, которая с пупа дает лишь нежное пятно, так надоевшее на всех открытках.

Что стоит обозрение какого-либо завода, если посмотреть на него издали с серединной точки вместо того, чтоб осмотреть все подробно — внутри, сверху вниз и снизу вверх.

Самый фотоаппарат был приспособлен для неискажающей перспективы даже тогда, когда она в действительности искажена.

Если улица узкая и некуда отойти, то по „правилам“ нужно поднять переднюю доску с объективом, нужно дать наклон задней доске и т. п. и т. п.

Все из-за „правильной“ проектировочной перспективы.

Только в последнее время, и то в так называемых любительских аппаратах, стали применять короткофокусные объективы.



„Молдаван пастух“. Из этнографических пособий старых гимназий „Бессарабские типы“.

21 035.

2

Плывут миллионы шаблонных фотографий с одной лишь разницей: одна более или менее удачнее другой или одни работают под офорт, другие под японскую гравюру, третьи под „Рембрандта“.

Пейзажи, головки и обнаженные женщины именуются художественной фотографией, а снимки текущих событий — фоторепортажем.

И фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим.

Но это прикладное и низшее в силу конкуренции журналов и газет, в силу живой и нужной работы, когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точке зрения, и проделало революцию в фотографии.

Налицо новая борьба — чистой фотографии с прикладной, художественной фотографией, с фоторепортажем.

Не все благополучно в фоторепортаже. И здесь трафарет и ложный реализм разложил работников этого настоящего дела. На пикнике клуба — я видел — репортеры стали устраивать инсценировки танцев и живописные группы на горке.

Интересно, как девичьи, торопясь в „живописную группу“, прятались в кузов автомобиля, чтоб причесаться и подмазаться.

— Пойдемте сниматься!

Не фотограф идет с аппаратом к объекту, а объект идет к аппарату и фотограф устанавливает его в позу по живописным канонам.

Вот снимки из журнала „Коралл“ — это хроника, это этнография, это документ. А ведь все позируют. А ведь за минуту до прибытия фотографа эти люди делали какое-то свое дело и находились на своих местах.



Из журнала „Die Koralle“, „позирующие негры“ (фото проф. В. Анкертмана).

Ищут новые объекты для съемки, но снимают по старым традициям.

И комары будут сняты фотографом с пупа и по канону „Запорожцев“ Реппина.

Но есть возможность показывать объект с таких точек, с которых мы смотрим, но не видим.

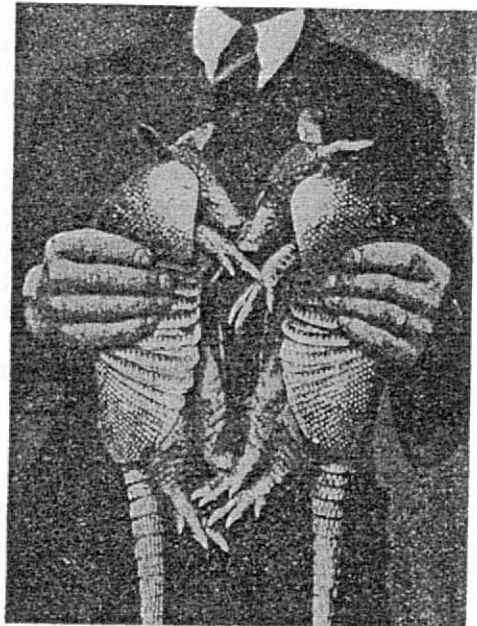
Я не говорю об обыкновенных вещах, которые можно показывать совершенно необычайно.

Ты пишешь о мосте Флаха. Да, он замечателен, но он потому и замечателен, что снят не с пупа, а с земли.

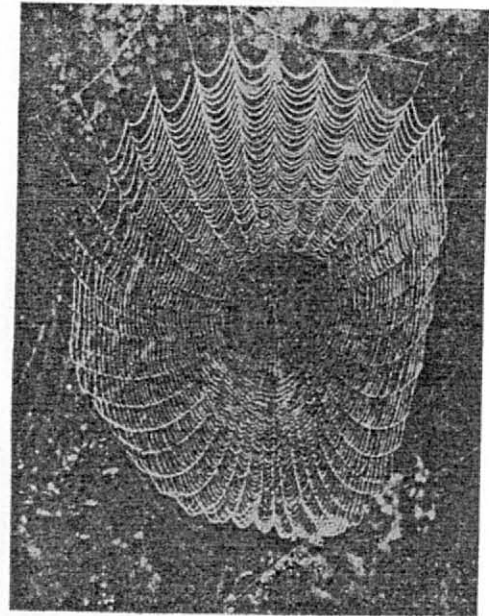
Ты пишешь, что плохи снимки Шуховской башни Кауфмана и Фридлянда, что они больше похожи на корзинку для хлеба, чем на действительно замечательное сооружение? Я совершенно согласен, но... всякой точкой можно испортить действительное представление, если объект нов и — не развернут перед тобой.

Здесь ошибка только у Фридлянда, но не у Кауфмана. Снимок Кауфмана это лишь один из кадров обснятой им с разных точек башни, причем в кино у него эти точки в движении; аппарат вертится и тучи проходят над башней.

„Советское фото“ говорит о „фото-картине“, как о чем-то замкнутом и вечном.



Из журнала „Die Koralle“. Верхний — отрицательный, нижний — положительный (фото Нейер).





Из журнала „Die Koralle“. Верхний—отрицательный, нижний—положительный: орангутанг в присущей ему среде.



Наоборот. Нужно с объекта давать несколько разных фото с разных точек и положений, как бы обсматривая его, а не подглядывая в одну замочную скважину. Не делать фотокартин, а делать фотомоменты документальной, а не художественной ценности.

Суммирую: чтоб приучить человека видеть с новых точек, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.

В заключение я помещаю несколько фотографий для иллюстрации моих утверждений. (См. стр. 31—35).

Взяты нарочно снимки одного и того же дома.

Первые взяты из американского альбома „Америка“. Сняты они самым трафаретным образом. Их сделать было трудно, так как мешали соседние здания, а потому их подри совали.

Это то, что принято. Так представляют себе Америку и американцы и европейцы, воспитанные на законах правильной перспективы.

Это то, чего в действительности нельзя никак увидеть.

Вторые снимки с этих же зданий — германского

левого архитектора Мендельсона. Он снимал честно, как мог видеть эти здания обыкновенный человек с улицы.

Вот еще пожарный. Точка самая реальная. Так ты можешь его видеть из окна. Но как она поражает. А, возможно, подобное мы часто смотрим, но не видим.

Мы не видим то, что смотрим.

Мы не видим замечательных перспектив-ракурсов и положений объектов.

Мы, приученные видеть привычное и привитое, должны раскрыть мир видимого. Мы должны революционизировать наше зрительное мышление.

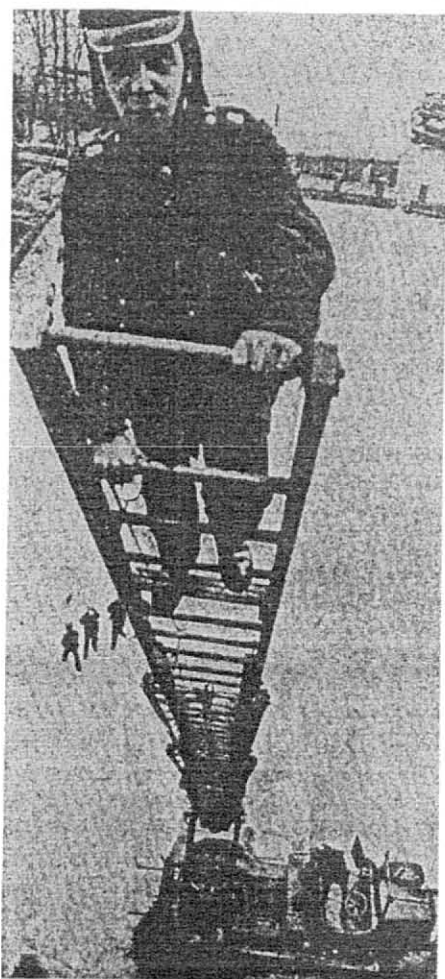
Мы должны снять с глаз пелену, называемую — „с пупа“.

„Снимайте со всех точек, кроме „пупа“, пока не будут признаны все точки“.

„И самыми интересными точками современности являются точки сверху вниз и снизу вверх и их диагонали“.

Родченко.

18 августа 1928 г.



Из журнала „Königliche Illustrierte Zeitung“ 1928 г. № 47.

Л. Волков-Ланнит

МОГИЛЬЩИКИ КИСТИ

(Первая выставка рабочих фотокружков)

Ни один вид так называемых пространственных искусств не выполняет со столь максимальной объективностью задачи изобразительной документации современности, как это может сделать

фотография. Чуждое по своей технике какого бы то ни было ремесленного индивидуализма и легко освобождающееся от временных художественных влияний, — фото идет вырвать социальный заказ эпохи у живописного станковизма.

Первая выставка рабочих фотокружков, устроенная ОДСК — неуверенный, но остро ощущаемый удар маленького ножа.

Около 700 экспонатов. 27 фотокружков: 12 рабочих, 10 совслужащих, 3 вузовских, 1 деревенский (ячейки ОДСК Ульяновской волости Московской губ.).

Самые активные из профорганизаций — пищевки, давшие 8 фотокружков (фотоинструктор губотдела союза т. Терещенко).

Положительная сторона выставки — в самом факте проявления самостоятельного массового фотодвижения.

Отрицательная — 1) в плане организационном: слабое руководство со стороны ОДСК (отсутствуют многие кружки, например — горняков, металлостов, подмосковные, большинство вузовских, в частности старый и серьезный кружок Тимирязевской с.-х. академии, кружок Госплана и т. д.), небрежная экспозиция и оформление выставки, отсутствие широкой информации, что вызвало исключительно слабую посещаемость. 2) В плане идеологическом: — тематический отрыв большинства фотокружковцев от жизни и быта предприятий, на которых они работают, что объясняется слабым руководством со стороны соответствующих культотделов.

Еще не вытенировалась рука могильщиков живописи и не под старым лозунгом „Спокойно, снимаю“, а под „Успокойтесь! Уже снял!“ Еще не объектив подкарауливает и вылавливает факты, а перед объективом они сочиняются. Последнее характерно для кружков, руководимых „именами“.

Сравни отзывы в тетради:

— Клуб сельскохозяйственных рабочих (руководитель М. С. Напельбаум — Л. В. Л.) почему-то вместо того, чтобы больше отражать быт сельскохозяйственных рабочих, изображает скрипачей и каких-то барынь. (Курсант Центросоюза М.)

или:

— Стыдно руководителям, а в особенности т. Напельбауму подавать такие слякотные и сладкие портретики. (Д. М-в).

Еще вузовцы снимают кошачьи головки (кружок I МГУ) и много портретов клубных Офелий (кружок ячейки ОДСК — Внешторгбанка — „костюмные“ снимки драмкружковцев).

но...

Уже и на этой выставке сквозь шелуху традиционной „художественности“ проглядывают черты подлинно советской фотографии — как изобразительного средства бытостроения.

„Обслуживать стенгазеты и журналы „Правды“ — так заявляет о своем производственном назначении фотокружок рабочих „Правды“ (руководители т.т. Фрилянд и Самсонов).

И кружки, именно так понимающие свои обязанности, — быть фоторепортером своего предприятия, — показывают посетителю:

„замах и удар у молотобойца“: Снято двойной экспозицией (кружок ЦИТа); „Подсечку сосны“ (кружок сельхозлесрабочих); „Ученики-повара за работой“. В тостиннице „Европа“ (кружок Нарпита), и лучший экспонат выставки — складной фото-плакат-газета — „К отчету и переборам завкома“ (кружок фото-изв спиртоводочного завода № 1).

Достоинство этого простого, но целесообразно сконструированного плаката заключается в том, что в нем политически верно использован момент наиболее высокого проявления общественной самостоятельности рабочих и своевременно показаны в виде документально-иллюстрированного отчета все характерные стороны общественной жизни завода за минувший год.

Сняты: заводские ясли, школа малограмотных, „Читка в обеденный перерыв посудного цеха“, женделгатки, профуполномоченные и

Цеховая производственная тройка разлива-мойки, которая выдвинула предложение о деревянных перекладных на транспортерах, в результате чего значительно сократился % боя и накладного расхода.

Разработали вопрос экономии пробки и смолки и переоборудования очистного отделения“.

Снимать не скрипачей, а тех, кто экономит пробки, должны учиться все у кружка спиртоводочного завода № 1.

Из отзывов — предложений посетивших¹:

— Надо как можно больше популяризировать фотоработу через „Рабочую газету“, т. е. чаще писать — и если возможно забронировать уголок фото. (Ст.)

— Трудно смотреть. Вот почему: работы соединены по признаку кружков. От обилия сюжетов дробится внимание. Надо бы выставку разбить по отделам: рабочая жизнь (у ставка, отдых, культура), портреты, индустрия, пейзаж, жанр и т. п. — опять-таки с указанием кружков. Это внесло бы конкурсный момент, который всегда стимулирует работу.

И еще:

— Выставку, тщательно пересмотрев и отобрав материал, надо двинуть на заводы, как передвижную. Это обязательно (Малахов).

— Выставка больше бы выиграла если бы была передвижной по фабрикам и заводам (А. Михайлов).

— Присоединюсь (П. Глухов).

— Выставка несомненно заставит специально клубные журналы серьезнее отнестись к работе клубных фотокружков. Надеюсь, что после нее наши журналы („Рабочий клуб“, „Клуб“, „Культурный фронт“ и т. д.) начнут более широкое и планомерное освещение методики и практики кружковой фотоработы (Кобылянский. Журнал „Рабочий клуб“ ЦК Пролеткульта).

— Хотелось увидеть на выставке те принадлежности фотографии, которые рекомендует ОДСК. Фото-химический трест сделал из выставки себе рекламу, но не потрудился указать сорта и названия бумаги (неразборчиво).

— Я как агитработник заграницы мог видеть, что живых снимков из нового быта у вас очень мало. А хороший снимок служит хорошим примером для зрительной агитации (Г. Гюнтер, Секретарь агитпропа ИККИ).

¹ Следует отдельно отметить, что из немногих отрицательных или несерьезных отзывов о выставке — большинство принадлежат работникам печати. (Из разборчивых надписей — Н. Юдин — „Комсомольская правда“, М. Левин — „Беднота“, А. Журавлев — „Киногазета“).

— Лучше было бы, если бы надписи были непосредственно под снимком с обозначением аппарата, которым снято (Спир-ов).

— Глаз видит лучше, чем работают руки (председатель русского фотографического о-ва С. Сах-ов).

— Чаще нужно делать этот сморг новой культурной силе — правой руке печати (Пушенков, ЦСУ СССР).

— Забудьте всякую художественность и дайте снимки вашего производства (А. К.).

— Единственный фотограф, который пойдет далеко — А. Налетов. У него взяты по лефу очень хорошие по композиции и исполнению кадры (Дж.).

Виктор Шкловский

ГОРЬКИЙ КАК РЕЦЕНЗЕНТ

Обычно под чисто литературными-стилистическими спорами лежат споры, основанные на разности мировоззрения. Знаменитый спор о „сих“ и „оних“ в русской литературе поконился на желании буржуазии, овладевшей литературой, заставить ее писать на своем языке. В то же время, споря о языке, критик Белинский почти в равной мере, как и Сенковский, ссылаясь как на образец на язык „большого света“. Этой подоплекой споров о стиле, вероятно, можно объяснить целый ряд выступлений Горького в качестве рецензента. Горький рецензирует много и охотно и обыкновенно начинает с ошибок против языка. Насколько можно разобраться в горьковской терминологии, он считает нормой языка — язык художественной прозы 90-х годов. Чисто временные правила и навыки этого времени кажутся Горькому литературными догматами. В этом нет ничего удивительного, и мы уже видели в живописи попытку сделать передвижничество осью мира.

Традиционно и отношение Горького к литературным группировкам, представители которых работают другими способами. Горький утверждает, что они работают на возрождающееся мещанство, апеллируя к пролетариату, как в свое время принято было апеллировать к высшему свету. Пролетариат во многих частях своих переживает сейчас эпоху открытий, быстро пересматривая неизвестную ему еще литературу. Поэтому у самого пролетариата бывает увлечение театром МГСПС, сентиментальным романом и т. д. Но почему именно работающие в „Комсомольской правде“, апеллирующие к рабочей аудитории Асеев, Маяковский, Третьяков должны нравиться возрождающемуся мещанству, совершенно непонятно. Здесь мы видим всего только рецензионный шаблон, приписывание своих литературных врагов к неприемлемому враждебному социальному лагерю. Так как увлечение Горького рецензиями все еще не прошло и он печатает даже по две статьи в одном номере газеты, то необходимо во избежание повторения ошибок указать общие законы жанра рецензий.

Рецензируя книгу, нужно прежде всего называть ее совершенно точно. Ругая на двух столбцах книгу Асеева „Разгнми-

рованная красавица“ совершенно незачем переименовывать ее в „Равненчанную красавицу“, иначе получается дурной пример для начинающих писателей. Это компрометирует культурный пафос рецензента. В редакциях за такие вещи обыкновенно увольняют.

Рецензируя библиографический справочник, как это сделал Горький в 211 номере „Известий“, совершенно неправильно считать безграмотностью пропуск какой-либо фамилии; потому что, к сожалению, все библиографические издания имеют пропуски, в результате которых приходится давать им дополнения. В самой же рецензии Горького совершенно неправильно и ненужно переименовывать Ивана Вольнова в Ивана Вольного.

Писатель Горький прославлен вовсе не своим образованием. Сама непривычка к научному методу мышления и объясняет его запальчивость и раздражение на отдельные ошибки. Горький сердится на то, что составитель сборника указал пребыванием Лысой Горы — Харьков. Горький передвигает эту гору в Киев. Работа напрасная. В Киеве уже есть четыре Лысых горы — одна на левом берегу Днепра, вторая за Кирилловской церковью, третья на Печерске и четвертая за оградой Михайловского монастыря. Это не мешает Харькову иметь свою Лысую гору в Залопанской части города рядом с Холодной горой.

Еще один пример. Поправляя опisku Асеева об амебах, сам Горький немедленно делает зоологическую ошибку.

Он пишет следующее.

...„Актиния животное, это — морская лилия, для которой ракотшельник служит двигателем перемещающим его в пространстве“.

Здесь Горький спутал два разных разряда животного царства: кишечнополостных (актиния) и иглокожих (морская лилия) (см. любую зоологическую хрестоматию).

На самом же деле актиния называется еще „морским анемоном“. Возможно, что ошибка Горького вызвана именно тем, что он перепутал „морские цветы“.

Можно оставить в стороне те ошибки Горького, в которых он сам признался письмом в редакцию „Известий“, например, вопрос о местонахождении статуи „Моисей“ Микель-Анджело.

Но в результате на четыре действительных ошибки, сделанных Асеевым в книге, приходится шесть ошибок, сделанных Горьким в небольшой газетной статье.

Нельзя объяснить даже неумением пользоваться справочником и неопытностью общий тон горьковской статьи. Именно поэтому Горький должен был бы побороть свое раздражение и не ругать русского писателя неумным и малограмотным человеком.

Нельзя оскорблять замечательного поэта, много сделавшего для своей литературы. Если Горький не уясняет некоторых явлений в русской литературе, если, например, ему нравятся не Асеев, а Ходасевич, то это не дает права ругаться. Вообще оскорблять людей гораздо хуже, чем пропускать их в библиографических справочниках.

Большое внимание уделяет так же Горький вопросу языка. Он дает рабкорам и молодым писателям целый ряд практических указаний о том как писать.

Метод показа Горького рецензионный — он разбирает на глазах у публики работы писателей, которые, по его мнению, пишут неправильно, и на примере показывает, чего нужно избегать.

В настоящее время Горький увлекается сдвигологией, утверждая, что если одно слово кончается на „мы“, а другое начинается на „ло“, то между ними получится мыло.

Приведу сам текст горьковского утверждения:

...Он писал стихи хитроумно подбирая рифмы, ловко жонглируя пустыми словами — автор не слышит в своей фразе хихиканья, не замечает „мыло“. (М. Горький. „О начинающих писателях“. „Известия“. 1928 г. № 216.)

К счастью дело обстоит не так — оба слога, выделенные Горьким курсивом, не ударные. В живой речи они редуцированы, ослаблены. Мыло из них никогда не получится потому, что это не тот слог „мы“ и не тот слог „ло“ и вообще слово без ударения осуществиться не может.

Горький путает графику и фонетику. У него книжное представление о слове. Он буквенный писатель, а не словесный. Чтение самой небольшой книжки любого введения в языкознание, знакомство с работой хотя бы Бодуэн де-Куртена, знать которую Горький обязан, избавили бы его от ошибок в рецензиях. Это не спорный вопрос и не вопрос Лефа, я думаю, что наши указания подтвердит Горькому не только любой лингвист, но и Бюро обслуживания.

Приведу цитату из введения в языкознание Д. Ушакова — учебное пособие для первого курса литвузов.

„Язык и письмо — два явления совершенно различные. С точки зрения школьного преподавания, в котором, естественно, одной из главных целей является обучение правописанию, а знакомство с самим языком или совсем отсутствует, или занимает небольшое место, — может казаться иначе: может казаться, что язык, так сказать, „писанный“ и язык „произносимый“ — одно и то же, что достаточно знать буквы, чтобы знать звук и т. д. Но это ошибочно. Письмо, каково бы оно ни было, не может никогда вполне точно передавать живые звуки, и не в этом его задача: чтобы быть удобным на практике, оно необходимо бывает условным, причем степень этой условности в разных правописаниях различна“.

Между тем представьте результат горьковской рецензии. Рабкор — человек занятый, — будет сидеть над своей рукописью и вытравлять из нее то, что реально не существует. Вместо научного знания языка он получит ложный след к учебе и потеряет на этом следу и время и живое ощущение слова.

Вот почему общие рецензии Горького и его стилистические указания общественно гораздо вредней, чем его неудачное выступление против Николая Асева.

НАМ ПИШУТ

О „Новом лефе“ и „Новой генерации“

Отзываясь на статью В. Тренина № 8 „Нового лефа“ „Тревожный сигнал друзьям“, П. Вер и Б. Шабер пишут нам:

„В. Тренин, в основном подходя диалектически к работе лефов, оказался тем же диалектиком не до конца. Он упустил из вида, что укрлеф в 1928 году работает и борется в условиях, аналогичных условиям работы московских лефов в 1924—25 гг. Футуризм в украинской литературе еще продолжает играть положительную роль, эпатируя любителей штампа“.

Разделяя взгляды „Нового лефа“ на беллетристику и противопоставляемую ей литературу факта, авторы подчеркивают, что:

„Украинский Леф в области прозы переживает этап брикковской „Непопучицы“ и бабелевщины. В атмосфере острого помешательства на „живом человеке“, „левые“ романы и повести являлись тем пожаром, который зажигают в степи, чтобы остановить движение огня, тем более, что лефовская проза и в Москве только зародилась и находится в поисках путей“.

Нам думается, что в настоящее время „Новая генерация“ возьмет твердый и бесповоротный курс на примат литературы факта, отмежевываясь от „романтических“ утверждений Ол. Полторацкого и Ланского.

Информационная роль „Новой генерации“ в деле освещения левых работ Сезана, Пикассо и т. п. вызывалась почти полным отсутствием каких бы то ни было прогалин в натуралистическом лесу украинской живописи.

Однако сейчас мы считаем себя вправе требовать от редакции „Новой генерации“ не превращать орган украинских лефов в иллюстративный путеводитель по эстетическому кладбищу „левых“ станковистов.

Фото, фотомонтаж, текстильный рисунок, обложка полиграфпрома, кооперация изо и жизни должны заменить в полной мере на страницах „Новой генерации“ эклектизм станковистов.

Не Пикассо, а Сотник.

Лефовская линия не должна содержать искривления — уступки традиционным жанрам.

Одновременно мы выдвигаем вопрос о необходимости установления дружеского контакта, единого боевого фронта обеих редакций и „Нового лефа“ и „Новой генерации“.

Наши разъяснения

1. Футуристический эпатаж — запугивание обывателя трюком, — бывший хорошим тактическим приемом для утверждения новых художественных вкусов в дореволюционное время, в наше время может оказаться пустым хулиганством, поддерживать которое вредно.

Если в дореволюционное время новатор должен был бить стекла, чтоб звоном их обратить на себя внимание и заставить себя выслушать, то сейчас, став в общую шеренгу советских изобретателей, он должен убеждать в своей правильности рабочую массу хозяев Советского союза иными способами.

Думается, что футуристические приемы работы, сохранившиеся не только у украинских лефов, но и у грузинских (а по слухам и у белорусских), существуют лишь по инерции, а не в силу их полезности.

2. Традиционную форму пассажа надо бить не традиционной формой футуризма, а социально целесообразной формой Лефа. Заменять акмеизм заумью значит заменять одно искусство другим искусством. А мы бьемся над тем, чтоб увести слово из художественных (эстетических) высот и поставить на службу социальной утилитаристике.

3. Если „диалектически“ оправдывать заумь на Украине ее якобы отсталостью, не обрекает ли это Укрлеф на какой-то непрерывный хвостизм? Не обязательно каждый пройденный этап должен быть пережит индивидуумом. Есть случаи, когда об нем надо только знать.

4. Этап „Непопутчицы“ и бабелевщины в Лефе были периодом смутных поисков. „Непопутчице“ не сопутствовала отчетливая теория.

„Новый леф“, утверждая примат литературы факта, утверждал не сумму новых стилевых или жанровых признаков прозы, но лишь некую целевую установку. Леф литературу факта не выдумал. Он предсказал ее рост, подчеркнул конкретную значимость ее для нашего периода, обосновал примат ее перед беллетристикой и по-звал работать по поднятию качества этой литературы.

Вот почему неправильна формула „лефовская проза в Москве только зародилась и находится в поисках путей“. Никакого особого „сорта“ прозы Леф не изобретает. Его открытие в том, что все думали, будто самая высокая и нужная проза — это художественная, выдуманная, обобщенная, а он установил, что нужнее ее публицистическая, фактическая, конкретная проза газет, журналов, мемуаров, путешествий, обследований, монтажей, биографий и описаний.

Мало того — читатель подтверждает мнение Лефа, предъявляя на документ все повышающийся спрос.

А „левый“ или „правый“ роман? Оба хуже. Оба отвлекают писательские силы от журнально-газетной публицистики.

5. Говоря о внедрении фото и фотомонтажа на страницы „Новой генерации“, мы хотели бы предупредить об огромной опасности так называемой „станковой фотографии“, когда фото является лишь сортом картины.

Мы настаиваем на фото как орудии фиксации фактов. Есть опасность „станковизации“ фотографии, особенно если она идет в экспериментальном порядке и интерес сосредоточивается не на том, что на ней отображено, а на формальных признаках — как изображено, без учета назначения, т. е. для чего изображено. Тогда естественно выплывают вкусовые оценки и восхищения, и

фото превращается в ту самую станковую картину, которой оно должно было противостать.

Между редакциями „Нового лефа“ и „Новой генерации“ существует дружеский контакт и обмен материалами.

Намечено производственное совещание работников этих журналов.

ХРОНИКА

В Красном зале МК

Л. Волков-Ламинт

10 сентября был вечер Маяковского перед комсомольской аудиторией, оттянувший к себе, видимо, немало комсомольцев с происходившего в этот же вечер юбилейного толстовского заседания в Большом театре.

Темой беседы Маяковского было: во-первых — разоблачение ложнокритической позиции Тальникова, давшего в „Красной нови“ пренебрежительную статью о Маяковском как путешественнике-очеркисте; во вторых — Маяковский просил у аудитории наказ, в связи со своей очередной зарубежной поездкой.

Аудитория живо откликнулась на выступление. Немногочисленные шаблонные жалобы на „непонятность“ тонули в обильных признаниях Маяковского интереснейшим поэтом-газетчиком современья.

Третьяков подчеркивал высокую целесообразность в сегодняшних условиях лозунга:

„Поэтом можешь ты не быть
Но... журналистом быть обязан.“

и указав, что Тальников, нападая на Маяковского, за его якобы слабую фиксацию фактов, упускает из виду, что стихи и заметки Маяковского об Америке не столько очерки, сколько фельетоны, и фельетоны первоклассные.

После заключительной речи Маяковского, в которой он принимал к сведению и исполнению большинство комсомольских пожеланий, тов. Костров охарактеризовал критическую выходку Тальникова как недопустимое реакционно-аристократическое „высока“, проявленное сторонником „высокой“ литературы к газетчику.

Т. Костров отметил, что Маяковский стал особенно понятен своей аудитории именно за последний период своей газетной работы — в „Комсомольской правде“.

На вопрос о взаимоотношениях „Комсомольской правды“ и Лефа, тов. Костров ответил, что газета, находясь вне литературных групп, в то же время привлекает для работы целый ряд лефовцев и констатировала выдачу аудиторией мандата Маяковскому на зарубежную поездку.

Маяковский „Левее Лефа“

И. Терентьев

Выступление Маяковского с чтением „газетных“ стихов и докладов „Левее Лефа“, вызвало повышенный интерес.

Этот интерес сам Маяковский определил так: „Бульдоги, шавки и болонки критики прибежали сюда для того, чтобы послушать, как я буду ругать своих товарищей. Этого делать я не буду. Наоборот — подтверждаю, что лефовцы были и остаются самой квалифицированной силой на культурном фронте“.

Характеризуя общее состояние „фронтов“ и „флангов“, Маяковский объявил, что все литературно-художественные группировки, в том числе ВАПП и ЛЕФ, утратили свое значение, так как „сражаться более не с кем“...

Прочитывая свои давние строки:

„Дралось некогда греков триста
Сразу с войском персидским всем.
Так и мы. Но нас, футуристов,
Всего, быть может, только семь.“

Маяковский констатировал, что „персы, как водится“, „обошли стороной“, а „греки“ остались около пустой „фермопильской щели“.

Новые пришлые люди в искусстве тоже понастроили себе „щелей“ против „воображаемых персов“. Это—эстетические группировки послелефовской формации.

Не пытаясь более конкретно дать картину современных группировок, Маяковский указал, подчеркнув несколько раз, что „персов нет“ и потому „щелей не нужно“.

Единственным конкретным носителем зла оказался „А. М. Эф.“, т. е. Абрам Маркович Эфрос, как олицетворение эстетизма. Выводом из отсутствия „персов“ и присутствия на вражеской стороне одного „А. М. Эф.“—явилось утверждение Маяковского о том, что никаких группировок теперь не нужно, и потому он прекращает Леф.

Отрицательное отношение Маяковского вообще к литературной партийности, очевидно, не требовало дальнейшего оправдания принципов. Он ограничился призывом к работе „вместе с хозяйственными учреждениями страны и на производствах“.

Этот лефовский лозунг Маяковский провозгласил в связи с тем, что другие лефовские лозунги негативного характера—он считает устаревшими.

„Я амнистирую Рембрандта“, „я говорю—нужна песня, поэма, а не только газета“, „не всякий мальчик, щелкающий фотоаппаратом—лефовец“ и т. д.

В заключение надо добавить следующее—так как Леф никогда не превращал в догмат таких вещей, как отрицание классиков, утверждение газеты, работы над фото, а мыслил их только в диалектическом плане, возможно, что аудитория многого в теоретической части беседы не доуяснила и вынесла ряд голых утверждений, давая им такое истолкование, которое в намерения Маяковского даже не входило.

В номере

Литературал:

Что нового—С. Третьяков. О поэтах и об установках—П. Незнамов. Антихудожественный театр—И. Терентьев. Сквозь непротертые очки—С. Третьяков. Абсолютный фильм—В. Рутман. Китовые мели и фарватеры—В. Шкловский. Пути современной фотографии—А. Родченко. Горький как рецензент—В. Шкловский. Могильщики кисти—Л. Волков-Ланнит. Нам пишут. Хроника.

Фото:

Уличная торговля—А. Родченко. Аллея—Е. Соколовой.
Обложка и фото на обложке А. М. Родченко.

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

Главлит № А—20246. Зак. № 7166. Гиз П. 13 № 28665. Тираж 2400 экз.—3 л.

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

Домашнее чтение

**ЕСЛИ ВЫ ХОТИТЕ
РЕГУЛЯРНО И СИСТЕМАТИЧЕСКИ ЧИТАТЬ
У СЕБЯ НА ДОМУ ИНТЕРЕСУЮЩИЕ ВАС КНИГИ,
ОРГАНИЗУЙТЕ КОЛЛЕКТИВ
„ДОМАШНЕЕ ЧТЕНИЕ“!**

КАЖДЫЙ ВСТУПАЮЩИЙ В КОЛЛЕКТИВ
„ДОМАШНЕЕ ЧТЕНИЕ“

**ПОЛУЧАЕТ ВОЗМОЖНОСТЬ
ЗА ПЛАТУ В 1 р. 50 к.—2 р. В МЕСЯЦ**

ПРОЧИТЫВАТЬ ЕЖЕМЕСЯЧНО ДО 10 КНИГ
ПОЛУЧАТЬ ЗА ЭТУ ЖЕ ПЛАТУ ЕЖЕМЕСЯЧНО
ПО ОДНОЙ КНИГЕ В ПОЛНУЮ СОБСТВЕННОСТЬ
СОСТАВЛЯТЬ ИЗ ЭТИХ КНИГ СВОЮ ДО-
МАШНЮЮ БИБЛИОТЕКУ.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

Задаток при подписке по 1 р. 50 к. с каждого члена коллектива.

Высылка книг производится один раз в месяц наложенным платежом.

Задаток засчитывается при первой и последней высылке книг
путем соответственного уменьшения наложенного платежа.

ПЕРЕСЫЛКА—БЕСПЛАТНО.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ СРОКОМ на 1 год и 6 месяцев.

Подробные проспекты и каталоги высылаются по первому требованию бесплатно.

С ЗАПРОСАМИ ОБРАЩАТЬСЯ

В „ДОМ КНИГИ“ Госиздата—Москва, Твер-
ская, 51. Тел. 32-97 и 3-19-08.

