

ЖУРНАЛ „КРЫСОДАВ“ от смеха

приснет
и
к р ы с
нет ! ! ! !

ПРОДАЕТСЯ везде и всюду.

ОТВ. РЕДАКТОР: Недоля-Гончаренко.

РЕДКОЛЛЕГИЯ: Ашмарин, Гай и Земенков.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОТРУДНИКИ: Н. Асеев, В. Ашмарин, Бельмянский, О. Брик, Вер-Неф, М. Гай, А. Гончаренко, Долин, М. Ильин, В. Киршон, А. Круčných, В. Маяковский, В. Мейерхольд, Наврозов, Л. Недоля, А. Саммут, С. Сюнерберг, Терентьев, С. Третьяков, М. Тэ, Уралец, Чужак, Шалавин и друг.

ХУДОЖНИКИ: Б. Ефимов, Кирилл Зданевич, Б. Земенков, Левин, Маклецов, Моор, Оревуариус и др.

№ 1 в ы ш е л.

Ответственный редактор:
Недоля-Гончаренко.

ДАЛЬШЕ!

У Лефа пара глаз—
и то спереди,
а не сзади.

„Назад, осади“—
на нас

орут

раз десять на день.

У Лефа
неповоротливая нога;
громок у Лефа рот—
наше дело
вперед шагать
и газеть
и звать вперед.

4

ЛЕФ

Набор—под руководством пом. зав. т. Лештневского П. И.
Верстка гг. Львова И. Я., Горбачева С. А.
Печать—под набл. машиниста т. А. П. Лукина.
Обложка и монтаж—конструктивист Родченко.

ПРОГРАММА

ЛЕФ и МАПП.

Леф заключил соглашение с МАПП'ом, авангардом молодой пролетарской литературы.

В чем смысл этого соглашения?

Что у нас общего?

Мы видим, что пролетарской литературе грозит опасность со стороны слишком скоро уставших, слишком быстро успокоившихся, слишком безоговорочно принявших в свои объятия каких-то заграничников, мастеров на сладкие речи и вкрадчивые слова.

Мы дадим организованный отпор тяге „назад!“, в прошлое, в поминки.

Мы утверждаем, что литература не зеркало отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы.

Леф не затухает этим соглашением разницы наших профессиональных и производственных принципов.

Леф неуклонно развивает намеченную им работу.

Леф рад, что с его маршем совпал марш передового отряда пролетарской молодежи.

Леф приветствует МАПП.

СОГЛАШЕНИЕ

Моск. Ассоциации Пролет. Писателей МАПП и группы „ЛЕФ“.

Настоящий этап пролетарской революции в России характеризуется, между прочим, возрождением и укреплением буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, на почве частично возродившихся капиталистических отношений. В такой обстановке опасность идеологического перерождения пролетариата, и в первую очередь пролетарской интеллигенции и пролетарского молодняка, становится вполне реальной. Наименее защищенным участком идеологического фронта пролетариата является участок искусства, в частности художественной литературы, что в значительной степени объясняется отсутствием отчетливой классовой художественной политики. Ярким проявлением слабости литературного участка является распыление и дезорганизованность пролетарских и подлинно-революционных литературных сил. Между тем, осколки дореволюционной буржуазно-дворянской литературы и беспринципные промежуточные мелкобуржуазные литературные группировки проявляют значительную степень сплоченности и пользуются преобладающим влиянием в литературно-художественных отделах большинства партийно-советских органов печати и издательств.

Все это ставит перед пролетарскими и подлинно-революционными литературными организациями важнейшую задачу сплочения своих сил для борьбы с разлагающим влиянием буржуазно-дворянской и мнимо-попутнической литературы и для разработки основ правильной классовой художественной политики. Потребность эта усугубляется тем, что наступление периода решающих битв на Западе требует классового заострения всех орудий пролетарской борьбы.

В целях удовлетворения этой потребности Московская Ассоциация Пролетарских Писателей (МАПП) и группа „Леф“ заключают межгрупповое соглашение.

Соглашающиеся стороны:

1) Не прекращая лабораторной работы, направляют всю творческую деятельность на организацию психики и сознания читателей в сторону коммунистических задач пролетариата.

2) Путем устных и печатных выступлений проводят неуклонное разоблачение буржуазно-дворянских и мнимо-попутнических литературных группировок и выдвигают свои принципы классовой художественной политики.

3) Организовано вступают во взаимоотношения с издательскими предприятиями и органами печати, и борются за усиление в них реакционной и мнимо-попутнических групп, обуславливая свое участие лишением этих групп преобладающего влияния.

4) Избегают взаимной полемики, не отказываясь в то же время от дискуссии и деловой товарищеской критики.

5) Разрабатывают мероприятия, связанные с обслуживанием материальных нужд и профессиональных интересов пролетарских и революционных писателей.

Для практического осуществления намеченных задач выделяется Бюро в составе по 3 представителя от соглашающейся организации, которому в частности поручается:

1) Разработка плана и практическое проведение литературно-политических и литературных кампаний и координация устных и печатных выступлений договаривающихся организаций.

2) Выяснение общественно-литературной физиономии издательств, органов печати и литературных группировок, наметание и проведение, в зависимости от этого, определенной линии и практических мероприятий по отношению к упомянутым организациям и органам.

3) Привлечение к настоящему соглашению новых литературных группировок и писателей.

МАПП:

Ю. Либединский.

С. Родов.

ЛЕФ:

В. Маяковский.

О. М. Брик.

Леопольд Авербах.

Н. ГОРЛОВ.

О футуризмах и футуризме.

(По поводу статьи тов. Троцкого).

Искусство—одна из сложнейших надстроек, притом еще менее всех других изученная нами, марксистами. Наша партия теоретически искусством еще не овладела. И это понятно: ей приходится до сих пор расходовать свои силы в ударном порядке—по очередным фронтам. Однако, чем дальше, тем чаще внимание наше приковывается к этому новому фронту.

Революция наша замедлила темп, но не остановилась.

Углубляясь, она подошла к быту.

Быт—наш новый фронт. Искусство—наше оружие на этом фронте.

Раньше было так: искусство жило вне партии, партия жила вне искусства. Тов. Троцкий своими статьями о быте, культуре и искусстве поднял почти действительную новь: в этих статьях затронуты наиболее существенные и актуальные вопросы для нашего культурного сегодня; партийная мысль получила добрую сотню хороших толчков. Мало того: новь не только поднята тов. Троцким, но частью с успехом и разрабатана. Частью, но не вся. Кое-что нуждается, как мне кажется, во вторичной проработке.

Я постараюсь показать это на статье о футуризме, причем беру ее не всю целиком, а лишь те положения, где устанавливается и иллюстрируется социальная природа футуризма и отношение его к революции.

Футуризм или футуризмы.

Тов. Троцкий, признавая с одной стороны родство русского футуризма с итальянским, с другой—резко ограничивает первый от второго. По мысли его—итальянский футуризм—идеология империалистической буржуазии, а русский—матей преследуемой (кем? буржуазией, конечно?) интеллигентской богемы. Тут ведь дистанция огромного размера. Эстетика—часть идеологии. Может ли быть одна идеология у преследующих и преследуемых, у буржуа и матеевников против буржуа. Марксистское сознание не мирится с этой натяжкой.

Правда в манифесте итальянских футуристов война прославляется как гигиена мира, а русский футуризм с первых шагов был против войны. Но ключ к разрешению этого противоречия дает нам сам т. Троцкий.

Он пишет:

Для своей войны буржуазия использовала с величайшим размахом чувства и настроения, предназначенные по природе своей питать революцию.

Футуризм (революционное искусство) так же как и марксизм (революционная наука) предназначен по природе своей питать революцию. Но буржуазия использует в контр-революционных целях как марксизм, так и футуризм.

Параллель итальянского футуризма с меньшевизмом напрашивается сама собой, тем более, что оба споткнулись на отношении к войне.

Меньшевизм невольно служит империализму. Но никто из нас не назовет его идеологией империализма. Не надо обзывать таким словом и футуризм.

Ключ к выходу из противоречия у т. Троцкого в руках, но двери он не открывает.

Бунт романтиков и бунт футуристов.

Правильно, конечно то, что социальная природа футуризма не определяется одним фактом бурного протеста против современного быта и искусства. Романтики тоже бунтовали, ругали мещанство и даже один из них носил красный жилет. Но страшного из этого ничего не получилось.

Но если социальную природу художественной школы нельзя выводить из одного факта ее бунта, то нельзя и факт бунта выводить из погони за мандаринскими шариками, игнорируя его социальную природу.

Плеханов, у которого т. Троцкий заимствует приведенные выше сведения о романтиках, дает в той же статье хороший критерий для взвешивания художественного бунта на социальных весах.

Эстетический бунт в пределах класса он характеризует как безнадежный и пессимистический. Почему безнадежный? Потому что он опирается на те самые экономические отношения, которые создали современные ему бытовые условия—объект его бунта. Почему пессимистический? Потому что выхода из этого заколоченного круга нет.

Вот что говорит о романтиках сам Плеханов: „К романтическим кружкам принадлежали молодые буржуа, ничего не имеющие против названных (буржуазных) отношений, но в то же время возмущавшиеся грязью, скукой, и пошлостью буржуазного существования“.

Налицо разлад общественной группы с породившей ее средой. Но куда устремляется идеологически эта группа? От общества к личности, от общественно полезного искусства к искусству для искусства, от идеологии буржуазной граждан-

ственности к идеологии паразитствующей аристократии, т.-е. не вперед, а назад.

«Тогда в романтической школе господствовала мода иметь по возможности бледный, даже зеленый чуть не трупный цвет лица. Это придавало человеку роковой байронический вид, свидетельствовало о том, что он мучится страстями и терзается угрызениями совести, делало его интересным в глазах женщин».

Альфред де Мюссе, цитируемый Плехановым, называет романтиков «экспансивными душами, стремившимися к бесконечному».

Если мы вспомним печальной памяти 1907—1910 г.г., когда наша интеллигенция устремилась к личному и бесконечному, и примем во внимание, что расцвет романтики во Франции совпал с эпохой реставрации, а также и то, что у нас в России романтика тоже расцвела «под скипетром и державой» (Жуковский), то социальная природа романтического «бунта» станет нам ясна.

Многих вводит в заблуждение революционный фон некоторых произведений В. Гюго. Но по самому существу своему эти произведения глубоко реакционны, ибо, пожалуй, ни у кого так ярко, как у Гюго, личность не противопоставляется обществу.

Вспомните Говэна и Симурдена, Жава Вальжана и Жавера.

К Симурдену, железному человеку революции Гюго старается внушить нам отвращение и ужас.

К Говэну — предателю революции — все его симпатии.

То же и с Жаном Вальжаном и Жавером. Первый — ходячая небесная справедливость, а второй олицетворяет собою жестоку неумолимую, не знающую жалости общественность.

Романтика по своей социальной сути была ничем иным, как пересмотром принципов 1793 г. Этот пересмотр не выходил из пределов класса (даже и назад, т. к. был выгоден известной части буржуазии) — народившейся уже и особенно усилившейся в эпоху реставрации паразитствующей буржуазной аристократии. Он был безнадежен и окрашен пессимизмом, т. к. противостоял стихии развивающейся буржуазной экономики и выросавшего на ней бунта.

Пехоме это на футуристический бунт? Похоже постольку, поскольку реакция похожа на революцию.

О футуристах и классиках.

Тут нужна последовательность.

Тов. Троцкий говорит:

«Нельзя же серьезно думать, что история просто консервирует футуристические труды и преподнесет их массе

через многие годы, когда та созреет. Ведь это было бы чистейшим... пассажем».

Это, конечно, правильно. Но отсюда как будто бы следует логический вывод, что преподнести сейчас массе законсервированных классиков значит тоже бороться против истории, т.-е. быть чистейшим пассажем.

Однако т. Троцкий находит, что классики массе сейчас очень нужны. По его мнению, призыв порвать с классиками имеет смысл, пока адресуется интеллигенции, которая находится в плену старой литературы.

Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, потому что он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно только овладеть еще Пушкиным, впитать его в себя и уже тем самым преодолеть».

Верно, что у рабочего класса, по сравнению с интеллигенцией, имеются плюсы.

Первый плюс это то, что он не знает старой литературы. Но когда он ее узнает, этот плюс отпадает.

Второй плюс это то, что экономическая полярность его интересов интересам буржуазии есть уже предпосылка для идеологической полярности (для выработки своей классовой культуры).

Ясно, что только стоя на основе своей классовой культуры, рабочий может не только впитать в себя Пушкина, но и преодолеть его. Иначе... Пушкин положит его на обе лопатки.

Тут встает вопрос: вооружен ли рабочий достаточно хорошо своей культурой, чтобы выдержать это состязание?

Ответ может быть только один: с политической стороны (после шести лет массовой борьбы со старым строем) вооружен, с эстетической (по отношению к старому быту) почти безоружен; политически он Пушкина преодолит, но эстетически будет им раздавлен, т. к. с этой стороны ему Пушкина ничем крыть.

Пародируя немножко (совсем немножко) мысль, высказанную т. Троцким, я мог бы сказать так: интеллигенту Марксу нужно и важно было выбраться из тисков буржуазной экономики, рабочему же нужно, минуя опыт Маркса, приобщиться к ней.

Правда, мне могут возразить, что в искусстве у нас нет Маркса.

Верно, Маркса нет, но есть его диалектика.

Закон развития искусства и науки один и тот же: и там и здесь законсервированные классики годятся только для исторического архива.

И там и здесь каждый из нас не должен строить свою психику в одиночку, минуя опыт, проделанный другими.

В искусстве, как и в науке рабочему нужно использовать опыт той части интеллигенции, которая выбралась из тисков; в противном случае он неизбежно попадает временно на вакантное место.

Тов. Троцкий не поясняет, что должен рабочий усвоить в Пушкине и др. классиках. Идеологию? Но ведь это классовая дворянская, буржуазная, в лучшем случае мелко-буржуазная идеология. Объективную истину? Но искусство не объективное познание, а субъективное отношение. Оно есть ничто иное, как общественная (всегда классовая) эмоция. Искусство неотделимо от образа, а образ от быта. И поэтому искусство не может перейти за пределы класса, не отрицая в революционном порядке образа класса—его быта. К этой мысли подходит и сам т. Троцкий. „В области поэзии“,—говорит он,—„мы имеем дело с образным мировосприятием, а не научным миропознанием. Быт, личная обстановка, круг личного жизненного опыта оказывают поэтому определяющее влияние на художественное творчество“.

Но, к сожалению, эту верную мысль т. Троцкий направляет острием не против старой литературы, по уши сидящей в старом быту, а против футуризма, хотя и зачатого в утробе интеллигенции, но оторвавшегося от старого буржуазного быта и устремившегося к новому определению в революции.

Противопоставляя искусство науке, т. Троцкий отрицает возможность предвосхищения интеллигенцией пролетарской идеологии в искусстве.

Это отрицание не оправдывается ни теоретически, ни практически.

Наука оперирует над строем жизни, искусство над бытом. Изменениям и противоречиям в строе соответствуют изменения и противоречия в быте. Если противоречия в строе может уловить и синтезировать мысль, то противоречия в быте может уловить и синтезировать эмоция.

Синтез противоречий данного строя приводит к отрицанию строя—революционной политике. Синтез противоречий данного быта ведет к отрицанию быта—революционной эстетике. Что касается практики, то достаточно указать поэму „Облако в штанах“, за три года до пролетарской революции превосхитившую идеологию пролетария-бойца.

Со стороны содержания Пушкин для рабочего класса только отрицательная величина.

Остается форма: язык, стиль, ритм, рифма и пр.

Но в форме нужно различать две стороны.

Одна как образ содержания, как конкретная оболочка, в которой выявляется оно, целиком слита с ним.

Отрицая содержание, мы отрицаем и эту сторону формы.

Другая сторона: техника, мастерство, умение обращаться с материалом, приемы старого искусства.

С этой стороны возможен для пролетарии подход и к классикам, но такой подход нужен уже тогда, когда психика его будет формировать искусство, а не теперь, когда искусство должно формировать его психику.

Искусство и быт.

На вопрос о том, как должна наша партия относиться к искусству, т. Троцкий отвечает так: партия принимает то искусство, которое принимает революция.

Ответ мне кажется слишком неопределенным. Наша революция через политику и экономику подошла к быту. Ясно, что политического критерия нам теперь мало. Наш критерий надо пересмотреть и углубить.

В настоящий момент действительно для нас только такое искусство, которое целиком оттолкнулось от старого быта, которое сожгло старые идеологические мосты и эстетические корабли.

Какое же это должно быть искусство, может ли оно быть бытовым?

Бытовое искусство—изобразительское по преимуществу—соответствует статике, а не динамике общественной жизни. В динамические эпохи, как наша, изобразительство то же самое, что фотографирование кирпичей строящегося здания.

Фотографировать кирпичи может только тот, кто стоит в стороне от строительства, и даже больше—тот, кому любы эти кирпичи именно как кирпичи, яснее говоря—тот, кто хотел бы приказать быту, как Иисус Навин солнцу: „стой и не двигайся“. Бытовое искусство это всегда любовное бытом, и крайне характерно, что быт в литературе сейчас усиленно протаскивается писателями мелко буржуазного толка (Пильняк, Федин, Замiatин и др.)

Строить в искусстве это значит давать не максимум сходства, а максимум выразительности и классовой оценки. Искусство нынешнего дня это—не анализ, а синтез, не портрет кирпича, а план здания.

О традиции.

Тов. Троцкий, упрекая футуристов за разрыв с традицией и божеском нигилизме, ставит им в пример нас, большевиков, использующих революционную традицию в революционных целях.

Этот упрек несправедлив, т. к. в основе его лежит смешение функций искусства и политики. Политик организует массы для непосредственного действия. Для него важно в данный момент подтянуть крепким канатом отстающих к передовым. Таким канатом для него и является традиция.

Политик должен быть элементарно-понятным для масс. Для того, чтобы сделать более понятным настоящее, он естественно сближает его с прошлым. Организационная же задача художника другая: это не использование малочисленной психики масс, а формирование новой психики, не подтягивание старым канатом, а замена старого каната новым, не хватание за традицию, а отбрасывание ее. Традиционный образ для художника—уже избитый, уже мертвый образ.

Об оценке.

Теперь об оценке т. Троцким Маяковского. Прежде всего о маякоморфизме. Остроумно, но несправедливо.

„Маяковский заселяет самим собой площади, улицы и поля революции“... Чтобы поднять человека, он возводит его в Маяковского“...

И правильно делает. Искусство это—я, и всегда только я, т. е. субъективное организующее начало, эмоциональное воздействие художника на массу, как бы оно ни притворилось объективным.

Маяковский отбрасывает притворство, обнажает прием и этим кладет резкую грань между старым искусством и искусством революции.

„Маяковский одной ногой стоит на Монблане, а другой на Эльбрусе“... Но ведь и сам т. Троцкий уверяет, что пролетариат будет перестраивать горы. Значит и тут сегодняшнее я Маяковского ни что иное, как завтрашнее пролетарское мы.

„По отношению к величайшим явлениям истории он усваивает себе фамильярный тон“...

Но тут за Маяковского должна вступить даже наша революционная традиция: вспомним как в 1871 г. пролетарии Парижа свалили некое явление истории прямо в грязь.

„В произведениях Маяковского больше всего не хватает движения“... Почему? Потому что слишком много его, „избыток образной стремительности приводит к покою“... сознание того, кто привык выдерживать себя в искусстве на чеховских паузах, но не на паузах революции, — добавил бы я.

По словам т. Троцкого, „художественное произведение должно давать нарастание образа, идеи, настроения, завязки, интриги до максимума, а не швырять читателя из конца в конец, хотя бы и самыми изысканными туманами боксерской образности“. Но тогда значит нельзя в художественном произведении выразить революции, т. к. она нас именно так и швыряет всегда по зигзагам, не снизу вверх, а сверху вниз, не от минимума настроения к максимуму, а наоборот.

Это мы и видим у Маяковского: его поэма „150 миллионов“ начинается на самой высокой ноте—голодным воплем людей

и зверей, а кончается спокойным и удовлетворенным „мира торжественным реквием“. Маяковский задает нашей психике революционную встряску. Нас, воспитанных в мещанских вкусах, привыкших к искусству-буферу, к бичам и скорпионам, временно перевитым розами, к нарастаниям образа и настроения, к завязкам, интригам и развязкам, он сразу огорошивает громом революционного барабана.

То же самое нужно сказать о насыщенности отдельных образов, будто бы убивающих единство целого. Здесь все дело в субъективном восприятии, просто в непривычке воспринимать новую, непохожую на все старое вещь. Сознание наше на первых порах спотыкается о новые образы, новые ритмы, рифмы, стилистические формы, и дефект нашего сознания кажется нам дефектом вещи.

Что касается не субъективного, а объективного единства, то и „Облако в штанах“ и „150 миллионов“ и „Мистерия-буфф“ редкие по единству и цельности, подлинно синтетические вещи. При огромной широте захвата и богатстве вложенного в них содержания, все они компактны, сжаты до отказа. Они не просто хорошо написаны, а еще и мастерски организованы.

Синтетичность целого достигается в них именно благодаря насыщенности (синтетичности) отдельных образов.

„Облако в штанах“—синтез целой эпохи, итог старой культуры, подбитый накануне революции. Ее социальный смысл—подготовка человека-борца.

„Мистерия-буфф“ охватывает революцию в ее первоначальный период резкого классового расслоения и борьбы классовых идеологий. Ее социальный смысл—борьба за утверждение класса (гражданская война).

„150 миллионов“ подводит нас к моменту утверждения классовой идеологии в масштабе государства (т. е. к концу гражданской войны и началу классовой в международном масштабе).

Это уже поэма мировой революции.

Маяковский, как хороший барабан, всегда в авангарде революции. Он бьет сбор всегда во время.

Тов. Троцкий, признавая отдельные достоинства поэмы „150 миллионов“, не признает самой поэмы, как целого. Он говорит:

„Автор хотел дать эпос массовых страданий, массового героизма, безличной революции 150 миллионного Ивана. Но получилась у него поэма глубоко личная, индивидуалистическая“. Почему?

Потому что в ней много „немотивированного художественного произвола“. Напр. „Вильсон заплывший в сале“, „В Чикаго у каждого жителя не менее генеральского чина“, „Жрет Вильсон, наращивает жир, растут животы, за этижем этажи“ и т. д.

На самом деле Вильсон художав, а не толст, в Чикаго, кроме генералов, живут еще и рабочие и т. д.

Думаю, что тут дает себя знать все тот же старый натуралистический подход к искусству новой эпохи, эпохи, которая ни в малейшей мере не нуждается в натуралистическом отображении. Фотографировать революцию (или контр-революцию) это значит и на одну сотую не дать ее и на 99 сотых дать то, что нисколько ее не характеризует.

Вильсон художав; может быть у него даже симпатичный взгляд, приятная улыбка, может быть он хороший семьянин, любит Бетховена, ласкает свою кошку и т. д. Спрашивается, нужны ли рабочему, который борется с Вильсоном, все эти умилительные подробности Вильсонова облика?

Ни в малейшей степени. Мало того: бытовой Вильсон для рабочего не только ненужная правда, но и вредная ложь. Он знает Вильсона совсем другим: не Вильсона — личность, а Вильсона — представителя коллектива мировых душителей, не Вильсона приятно улыбающегося ему с портрета, а Вильсона, одним движением руки посылающего корабли в Архангельск, чтобы душить его страну железной блокадой. Вильсон для него не фотографическое, а синтетическое лицо. Таков он и у Маяковского.

Рабочий, конечно, хорошо знает, что „в Чикаго кроме генералов есть еще рабочие боен“. Но именно потому, что он это хорошо знает, ему в известный момент не мешает об этом забыть.

В 1871 г. парижский рабочий очень хорошо знал, что в Версале живут не только буржуа, но и рабочие бедняки, а в Париже — не только рабочие-бедняки, но и буржуа. И тем не менее он прямо противопоставлял буржуазный Версаль рабочему Парижу. Представления о том и о другом были у него цельными представлениями, потому что строились не рациональным, а эмоциональным путем. Это были лозунги его борьбы. Таково же и наше представление о Красной Москве, противопоставляемой буржуазным столицам. Таков же и художественный образ Маяковского.

Тов. Троцкому не нравится, что у Ивана „рука за пояс ткнута“. — „Откуда,“ спрашивает он, — такое пренебрежение к технике? Но тут т. Троцкий отступает не только от своей натуралистической, но даже и от реалистической позиции.

Да ведь это же самый подлинный, и не только наш русский, но, как это теперь видно, и мировой Иван. Таков уж он есть, и с этим нам приходится всерьез считаться. Каждый раз с ним повторяется эта самая история: прежде, чем он успеет раскататься, у него уже на четыре версты, а то и до самой Тулы прорез и только после этого из раны его обильно человек лезет. Революция больше стихия, чем организация. Это факт, от которого не уйдешь. Где тут

презрение к технике, где тут бравада и атлетика? Самое слово „чемпионат“ звучит как ирония и ехидно обманывает тех, кто в него поверит и будет ждать захватывающей борьбы, чудес ловкости и атлетики. Увы, как и во всякой массовой борьбе, дело разрешается просто: „на четыре версты прорез и из раны человек лезет“.

Не вижу я ничего криминального и в употреблении слова „прикарманить“. Вредное действие образа „прикарманить“ убивается образом „богатство всех миров“ точно также как вредное действие образа „грабить“ убивается образом „награбленное“.

Похожи ли Иван и Вильсон на былинно-сказочные примитивы?

Эпос Маяковского роднит с былинным эпосом коллективизм, монументальность образов. Но образы былины аналитичны и аллегоричны. Образы Маяковского синтетичны и реалистичны.

Все же сходство есть и гораздо большее, чем напр с „Полтавой“ Пушкина. Но прежде чем упрекать Маяковского в архаизме, не следует ли нам серьезно подумать, случаен или не случаен этот подход поэта революции к истокам коллективного народного творчества.

Думаю — не случаен, как не случайно и то, что единственный пока у нас революционер театра Мейерхольд идет от старых народных зрелищ — мистерии, фарса и балагана, а мастер революционного плаката, Моор — от иконы (стилистические, живописные, конструктивные и др., достоинства которой, кстати сказать, были оценены нашими художниками лишь после того, как они прошли через... особняк Щукина).

Не имеем ли мы тут дело с законом марксовой диалектики — тезис — антитезис — синтез?

Предвзятое отношение т. Троцкого к поэзии Маяковского помешало ему отметить с достаточной отчетливостью подлинный сдвиг, вернее кризис поэта. Это поэма „Про это“. Она носит двойственный характер: в ней Маяковский хорошо бытует, но и быт хорошо бьет Маяковского. В поэме Маяковского разделился пополам и Маяковский — революционер оказался на побегушках у Маяковского, пришедшего „из за семи лет“.

Любовь, когда-то поднявшая Маяковского до революции, теперь шарахнула его вниз к медведю.

Старая любовь это тот быт, которого не преодолел Маяковский. Но ведь это, пожалуй, самое трудное.

УТОПИЯ ИЛИ НАУКА?

Б. Арватов.

Теоретикам производственного искусства приходится сплошь и рядом встречаться с возражениями, коренящимися либо в непонимании, либо даже в полном незнании их идей. Одно из главных возражений подобного рода сводится к следующему:

Производственники из „Леф,а“ полагают, что искусство должно слиться с общественно-материальным жизнестроением и требуют этого слияния немедленно.

Так как действительное и полное проникновение искусства в быт возможно лишь в конституированном коммунистическом обществе, то производственники являются не более, как утопистами.

Утопизм производственников сказывается и в отрицании изображающего и украшающего искусства, и в догматическом подходе к строительному искусству, напр. архитектуре: производственники не учитывают ни материальных возможностей переходного времени, ни его разнообразных конкретно бытовых потребностей (см. статьи и рецензии т.т. Троцкого, Луначарского, Тугендхольда и др.).

Разберемся по порядку.

Прежде всего—относительно „немедленного слияния“ искусства с общественным производством, которого якобы требуют теоретики „Леф,а“.

Нужно с самого же начала подчеркнуть: теоретики „Леф,а“, поскольку они остаются теоретиками, ничего не „требуют“, они исследуют и доказывают. И если мы обратимся к соответствующим исследовательским работам, то окажется:

1) теоретики „Леф,а“ утверждают, что производственное искусство возможно только как искусство победившего экономически пролетариата, как искусство коллективизированного производства, как искусство непосредственно на массового потребителя,—т.е. как искусство, развертывание которого в широком масштабе мыслимо в сравнительно отдаленном будущем;

2) теоретики „Леф,а“ первые установили ту тесную и необходимую связь между реализацией производственного искусства и коммунистическим строительством, которая еще недавно не была ясна огромному большинству марксистов—в том числе и нынешним критикам „Леф,а“. Последние только теперь под несомненным влиянием „Леф,а“ увидели, что искус-

ство социалистическое будет искусством производственным, но вместо того, чтобы поблагодарить „Леф,ов“ за ценное научное открытие, пробуют его использовать для борьбы с „Леф,ами“.

В чем же, следовательно, основное различие между создателями теории производственного искусства и ее „критическими“ (ревизионистскими) последователями?

„Леф,ы“ полагают, что, несмотря на отдаленность полного осуществления их прогноза, приступать к частичному осуществлению задач производственного искусства надо теперь же, „Леф,ы“ полагают, что подобно социалистическому строю, искусство этого строя будет реализоваться постепенно, десятилетиями, с непрерывным накоплением опыта в жестокой классовой борьбе с формами искусства буржуазного. „Леф,ы“ полагают, что отмахивание от сегодняшнего революционно-художественного делания и ссылки на „отдаленность“ есть замаскированная поддержка буржуазного искусства, т.е. эстетическое соглашательство, эстетический меньшевизм, ревизионизм, оппортунизм. „Леф,ы“, наконец, полагают, политехническое преобразование наших художественных училищ, постановка экспериментальных работ на образцовых заводах и изобретательство стандартных форм материального быта, хотя бы в сфере мебельного, костюмного и т. п. производства не только экономически, но и идеологически выгодно одним уже тем, что это было бы ударом по прикладническому разврату, процветающему в пролетарском искусстве (см. обмундирование Красной Армии, оборудование Сель-Выставки и т. д.).

Этого мало.

Ближайшее, по крайней мере, десятилетие промышленности Советской России должна будет удовлетворяться прикладничеством, как единственным методом, к которому технически и экономически приспособлены наши заводы в своем большинстве. И спрашивается: неужели для нас безразлично какие эстетические формы будут прикрывать материальную конструкцию вещей? Неужели нам все равно за чью, за какую эстетику станут агитировать предметы рабочего быта? Неужели мы не обязаны использовать даже прикладничество для удара по старой эстетике узорчиков, цветочков и т. п.

И спрашивается еще: разве возможно такое использование без наличия собственной эстетики—эстетики социально-технического утилитаризма, данной не в абстрактных рассуждениях, а в ее конкретном—пуская лабораторном, пускай частичном—овеществлении.

Вопрос, значит, стоит так: или культивировать буржуазное, реакционное, тупее назад искусство, или по мере сил строить свое революционное, пересоздающее быт рука об

руку с общесоциальным строительством; — или сидеть сложа руки, вздыхать о будущем и ожидать его, погрязать в болоте эстетического мещанства, или бить по этому мещанству и строить новые формы, исходя из задач создающего пролетариата. „Леф,ы“ предпочитают второе.

Теперь по поводу изображающего искусства.

Критики „Леф,ов“ указывают, что „Леф,ы“ не хотят знать ничего, кроме беспредметных форм конструктивизма, что с точки зрения „Леф,ов“, изображающее искусство должно быть пролетариатом отвергнуто.

Опять-таки с самого же начала: ничего подобного никто из „Леф,ов“ никогда и нигде не говорил. Недоразумение здесь кроется в следующем: критики „Леф,а“, живущие традициями буржуазного искусства, приняли беспощадную борьбу производственников со станковизмом, т. е. с буржуазной формой изображающего искусства, с формой самодавяюще-созерцательной, за борьбу с изображающим искусством вообще. Между тем, „Леф,ы“ не только не боролись с изображающим искусством, не только не отменяли, следовательно, „переходных“ фаз пролетарского искусства, но, наоборот, выдвинули ряд таких изобразительно-воздействующих художественных форм, которые, по воззрениям „Леф,ов“, должны быть с особенной настойчивостью культивируемы в эпоху пролетарской диктатуры. Решительно отвергая комнатно-музейный станковизм, „Леф,ы“ борются за плакат, за иллюстрацию, рекламу, фото-и кино-монтаж, т. е. за такие виды утилитарно — изображающего искусства, которые были бы массовыми, выполнимыми средствами машинной техники и тесно связанными с материальным бытом городских промышленных рабочих. В этом смысле „Леф,ы“ — прикладники.

„Леф,ы“ никогда не были догматиками. И если бы станковизм можно было использовать, как форму пролетарского искусства, „Леф,ы“ не протестовали бы. Однако, стоящая картина, воспитывающая пассивное любованье иллюзией и уводящая из быта, по этому одному не способна стать боееспособным оружием в руках пролетариата. Отсюда, конечно, не следует, будто пролетариат должен порвать со всяким изображением в искусстве, как это померещилось критикам, для которых вне станковизма нет изобразительного мастерства. По их взглядам, плакат и т. п. — низменные формы творчества, „недостойные“ великого класса. По взглядам, „Леф,ов“ — все дело в квалификации, в умении и желании вложить максимум творческой изобретательности в то дело, которое в руках буржуазии прозябало на эстетических задворках.

Формулирую: проблема пролетарского переходного-изображающего художественного творчества это проблема агитискусства, — искусства, агитационного не только по теме, но и по приемам материального оформления.

Все предыдущее с достаточной очевидностью показывало, насколько далеки „Леф,ы“ от какого бы то ни было утопизма. Для большей убедительности, однако, я специально останавливаюсь на упреке, брошенном „Леф,ам“ тов. Троцким и сводящемся к тому, что „Леф,ы“ якобы не считаются с потребностями современного советского строительства.

В чем же увидел тов. Троцкий эту псевдо оторванность производственников от текущих задач, от сегодняшнего дня?

В их прямолинейной, суровой борьбе за индустриальный „стиль“, в их революционном отрицании всего внеиндустриального.

Снова — жестокое, не по „Леф,овской“ вине, недоразумение.

Да! „Леф,ы“ — убежденные и последовательные индустриалисты в искусстве. Такова их программа-максимум. Но только благодаря ей могут „Леф,ы“ строить свою программу-минимум, свою сегодняшнюю тактику.

„Надо знать, куда и как идти“, говорят Леф,ы, — „надо иметь свой железный курс в искусстве так же, как он имеется в политике и экономике, — иначе собьешься с пути. Но это не значит, будто немедленно, минуя все промежуточные этапы, можно достигнуть конечной станции. Она — дело будущего. Однако, будущее есть начатое сегодняшнее. В противном случае — принятие всех и вся, беспринципный эклектизм и, как результат, подчинение господствующей эстетике, т. е. эстетике буржуазии“.

Насколько непроработанность и всепринятие вредны для наших товарищей, видно на следующем примере.

Производственное движение затронуло все виды искусств, в том числе и театр. В настоящее время, кажется, уже нет никого, кто бы не соглашался с „Леф,ами“ насчет слияния театра с жизнью в социалистическом обществе. Соглашается, и притом особенно горячо соглашается, с этим и тов. Троцкий. Во что, однако, превратилась Леф,овская идея в трактовке тов. Троцкого показывают следующие знаменательные строки режиссера Н. Евреинова:

„... Я бесконечно благодарен Льву Давидовичу Троцкому, и вместе со мной и все мои единомышленники (вольные и невольные), за ту исключительно-ценную поддержку, какую нашла идея театрализации жизни в его последних литературных трудах. Говоря о „новой государственной театральности“ и отмечая, что в то время, как теоретические доводы в пользу новых форм быта действуют только

на ум,—театральная обрядность действует на чувство и на воображение" и что "влияние ее, следовательно, гораздо шире",—тов. Л. Троцкий справедливо полагает и вместе с тем верно предсказывает, что—"творчество новых форм быта и новой театральности быта, пойдет в гору вместе с распространением грамотности и ростом материальной обеспеченности. У нас есть все основания следить за этим процессом с величайшим вниманием",—утверждает т. Л. Троцкий (см. его статью "Семья и общественность" в Петр. "Правде" № 156...), "Не может быть конечно, и речи о каком-либо принудительном вмешательстве сверху",—поясняет он далее,—т.-е. о бюрократизации новых бытовых явлений. Только коллективное творчество самых широких кругов населения, с привлечением к этому делу артистической фантазии, творческого воображения, художественной инициативы, может постепенно, в течении годов и десятилетий, вывести нас на дорогу новых одухотворенных, обогащенных, проникнутых коллективной театральностью форм быта"..." (Жизнь искусства", П. 1923 г. № 38).

В этой же статейке Н. Евреинов заявляет, будто "Леф" принял его, Евреинова, теорию театрализации жизни.

Опять и опять сразу же: если это заявление вполне верно относительно тов. Троцкого, то оно ни в какой степени не касается "Леф'ов". Снова кардинальное недоразумение, простительное для эстета-режиссера, но непростительное для тов. Троцкого.

В чем же дело?

Вопрос о грядущем слиянии искусства и, в частности, театра с жизнью, поставлен впервые не Евреиновым, не "Леф'ами", не тов. Троцким. Этому вопросу много десятков лет. В разное время разными общественно-идеологическими группами искусство-жизнетворчества понималось по-разному. После выступления "Леф'ов" наметились два прямо друг другу противоположных взгляда.

Первый:

Те приемы и формы творчества, которые создаются на театральных подмостках надо ввести в жизнь,—отеатрализировать ее. Это взгляд Н. Евреинова, взгляд эстетизатора жизни, взгляд "чистого" художника, режиссера сцены, желающего подчинить действительность приемам своей узенькой специальности,—внести в жизнь т. н. "красоту".

Второй:

Надо перестроить театр, изгнав из него эстетический формализм, на основах общесоциальной, вне-эстетической науки и техники (физкультура, психотехника и пр.). Только выросшие в этом новом "ожизненном" театре мастера смогут, вместо театрализации быта, дать строго утилитарное, тейлоризированное бытооформление.

"Преобразовать" быт,—вот чего хочет Евреинов.

Целесообразно конструировать быт,—вот чего добиваются "Леф'ы".

"Леф'ы"—против, а не за театрализацию жизни.

"Леф'ы" требуют производственных методов, производственного сознания, мироощущения, подхода ко всей области искусства без исключения. Не индустриально-коллективный быт освящать "красотами" станкового театра, а театр подчинить до конца строительным методам и задачам коллективизированного индустриального быта. Вот почему "Леф'ы" могут быть практиками сегодняшнего дня, сохраняя свою программу-максимум,—вот почему люди, отвергающие эту программу, не могут дать ничего, кроме давно захватанной и на сей раз действительно утопичной и притом реакционно утопичной идеи театрализации быта. Они не умеют найти, не видят, не воспринимают эстетики самой действительности,—жизнь им кажется чем-то недостаточным и требующим восполнения. Им хочется взять эстетику напрокат у вне-бытового искусства, у искусства, противопоставленного действительности и выделенного из нее. Совершенно очевидно, что такое желание никак не совпадает с задачами пролетарского строительства, т.-е. строительства, которое ищет "красоту" в себе самом, в формах собственного развивающегося и сознательно организуемого бытия.

Мораль.

Нельзя говорить об искусстве революции без точной программы максимум. Нельзя, владея марксизмом, считать это достаточным и выжидательно лавировать среди художественных течений современности, предоставляя им полную "самодетельность". Стихийность общественного развития противоречит интересам рабочего класса, хотя бы речь шла о такой "высокой" материи, как искусство. Рабочий класс будет строить свое искусство на основе научного предвидения и сознательной планомерно-организующей практики, т. е. так же, как он поступает в политике и экономике. Теория производственного искусства дает возможность рабочему классу перейти и здесь от утопии к науке.

Именно поэтому я считал необходимым отпарировать обвинение в утопизме, с легкостью расточаемое критиками по адресу "Леф'а". Думая помочь выработке пролетарского искусствостроения, эти товарищи лишь запутывают и искажают поставленные и во многом теоретически разрешенные "Леф'ами" вопросы.

Крит—халтура.

В „Правде“ от 1 дек. с/г. помещена статья Сосновского под названием „Лит-халтура“.

После неудачного политического налета на Леф, Сосновский пробует налететь на него со стороны поэтической. Прицел—Асеев. Материал—поэма о Буденом.

Стоит ли отвечать? Нет. Статейка вздорная и безграмотная. Но—

во-первых, она напечатана в „Правде“,

во-вторых, к Сосновскому, по его словам „частенько обращаются начинающие поэты из рабочих и крестьян за советом“.

Поэтому—отвечать надо.

Прежде всего. Под халтурой мы разумею работу, лишнюю творческих усилий,—работу по шаблону, по штампу. Халтурщик-поэт жарит казенным языком. Халтурщик-критик сыпет истасканными мыслишками.

А теперь посмотрим, кто халтурщик.

1. Сосновский берет Асеевскую строчку—

„Нужно штык назад повернуть,
Пауков чтоб своих скovyрнуть.“

и негодует,—почему

„Пауков чтоб своих скovyрнуть“,

а не

„Чтоб своих пауков скovyрнуть“,

так де правильной.

Не правильной, т. Сосновский, а шаблонной.

Правила на этот счет в русском языке нет, а есть штамп. Его-то и преодолевает Асеев, придавая этим особую силу и выразительность слову „пауков“.

2. Музыкальное ухо Сосновского расслышало в Асеевских строчках—

„что их двое—батрак да рабочий,
„могут мира решить судьбу“

размер ромansa

„а там приподняв занавески
„две пары голубеньких глаз“.

Странно. В романсе—амфибрахий, а у Асеева анапест, да еще с паузой; такой же, как в

„укажи мне такую обитель“,

или

„отречемся от старого мира“.

Не важный у вас слух, т. Сосновский. Тенденциозный. А если вы ухитрились как-то спеть Асеевские строчки на романсный мотив, то и ваша строчка из вашей статьи—

„попробуй, читатель, прочесть
сначала вторую строку“

без труда втискивается в этот нехитрый мотивчик.—Пустячками занимаетесь товарищ.

Вспоминается такой случай.

Некто, человек без слуха, долго слушал музыку, — потом подошел к капельмейстеру и спросил:

„Вот вы играли такое — та-ра-ра-рам (напевает) — это из Фауста?“

„Нет“, — ответил любезный капельмейстер, — „вы напеваете из Риголетто, а мы играли из Руслан и Людмилы“.

Вот что значит ссылаться на „любимый напев всех горничных“.

Мимоходом: — что это за барская замашка ругаться „горничной“?

Не надо обижать горничную, но и знаний черпать у нее не следует.

3. По поводу строчек—

„Слышит гнусь:—советы рядом;
Аж зубами хлопают
Генеральские отряды
Мчатся с гиком по полю“,

Сосновский неудомавает, кто хлопает зубами? гнусь или советы?

Генеральские отряды, товарищ, хлопают; наборщик не туда точку с запятой поставил. Вот и все.

Наборщик еще и не такое наделать может:—у Маяковского в книжке об обрядах на протяжении всего двух страниц все имена перепутаны—страдает Ваня, а вешается Петр.

Можно было бы, конечно, печатно, да еще стишками обругать наборщика, но это не свойственно Лефам.

Попутно Сосновский иронизирует, — „как хлопают ладошками мы слышали; хлопать зубами свойственно разве только Лефам“.

Ну, а хлопать ушами кому свойственно?

4. В строчках:

На сто верст запахло гнилью.
Падал ветер липовый
Генеральскую фамилию
Чуж Гниларыбова.

Сосновский находит целые залежи халтуры.

Как это падает ветер? почему пахнет гнилью, если ветер липовый? и вообще Гнилорыбов не генерал. Кстати сообщается, что „как раз нынешним летом мы с Буденным на Кавказе упивались ароматом лип“.

Очень приятно. Так вам должно быть известно, что ветру свойственно усиливаться и затихать. „Падая ветер“ и значит утихал. А затихал он потому, что запах гнили перешиб и „аромат лип.“ Неправда ли, просто.

А что Гнилорыбов не генерал, то откуда вдруг такая институтская щепетильность в чинах?

Разве не говорили мы в наших агит-речах о наступлении всякой сволочи — „идет генеральская орава“, совершенно не разбираясь, сколько звездочек у них на погонах?

Или вам бы хотелось более точных перечислений: — „идет, де, свора в составе 1 генерала от инфантерии, 2 полковников, 3 подполковников и 67 обер-офицеров при коллежских регистраторах в интенданстве и обозе“.

5. Строчка

„Стало дело тут явственно классово“
выводит Сосновского из себя.

Он взывает ко „всем поэтам без различия пола, возраста, национальности (к Лефам и Чужаку в том числе)“, орет о „безобразном надругательстве“ над русским языком, вопит „о презрении к книге, к читателю, к Буденному, — и в результате, повторив два раза „явственно классово“, „дело стало классово“, истерически выкрикивает „единица, Леф Асеев, больше ничего сказать не могу“.

Чего ж было огород городить? созвали всех — а сказать нечего.

Между тем дело чрезвычайно „явственно“. — Вам не нравится Асеевская строчка, потому что она необычна, не шаблонна. Она „режет вам ухо“, приученное к сладеньким, гладеньким оборотцам речи. Вы орете от боли, а возразить ничего не можете.

Вы гордо заявляете, что вычеркиваете у рабкоров и селькоров подобные мало мальски не шаблонные строчки. Теперь ясно, почему их корреспонденция так бесцветна и казенна.

6. Не нравится Сосновскому рифма.

„В этот год были хороши лова
У товарища Ворошилова“.

Во-первых, — что такое лова?

Множественное число, товарищ, — от слова лов (улов). Помните, — рог — рога, лог — лога, лов — лова?

Можно этого не знать, но нужно тогда спросить у знакомых и не через „Правду“, а по телефону.

Во-вторых, — Сосновский беспокоится, как срифмовать слова т. Орджоникидзе?

Не беспокойтесь, товарищ. Зарифмуем и т. Орджоникидзе; не суйтесь только не в свое дело.

7. Наконец — „перл последний, самый разительный“.

Смелой грудью стой за советский строй,
На покой свободы не выменив.

Красный клич знамен: командарм Семен
Заслужил ты Красного Имени.

Обязывается, что во-первых „глупо писать командарм Семен, надо писать командарм — Буденный?“ Почему? потому что, видите ли, „никто (кроме жены) командарма не зовет Семеном“.

Блюстителю славных традиций русского слова, т. Сосновскому, видимо неизвестно, что по-русски более принято величать по имени или отчеству, чем по фамилии.

Вспомните — Стенька, Степан, Степан Тимофеевич, неистовый Виссарион, Ильич; — не так глупо, товарищ.

Во-вторых, — почему выменив, а не выменяв? Потому, что это параллельная форма: изменять — изменить, сменять — сменить, выменять — выменить. — А насчет рифмовки ерунда: выменяв и выменив в живом произношении звучат совершенно одинаково и прекрасно рифмуются с „имени“.

И при чем тут „поэт — одессит?“ — что за выражения из лексикона Есенин — Клычков? Одесский жаргон — прекрасный, живой язык. Мы приветствовали бы поэта пишущего и на этом языке.

В-третьих.

„Заслужил ты Красного Имени“

Сосновский взбешен. Как можно! во всех школах учат — заслужил кого? что? — красное имя. Позор! надругательство! одессит!

Плохо грамматику учили, Сосновский. Мелкий шрифт не читали. А там сказано, что в тех случаях, когда действие глагола относится не к целому, а к части целого, то вместо винительного, часто ставится родительный падеж.

Например: — видал горя, съел хлеба, хватил воды.

Вы может быть слышали, говорят, — „выпил пива“, подчеркивая этим, что человек скромный и выпил не все пиво, а только дюжину.

Хотите примеры из древне-русского? Пожалуйста. — Вот из „Слова о полку Игореве“.

„Поостри сердца своего мужеством“

„закалял свое сердце мужеством“;
или

„воссядем братие, на своя борзья комони, да позьрим синяго Дону“ —

посмотрим на синий Дон.

Здесь применение родительного падежа еще шире.

Вот эта вот грамматическая форма, чрезвычайно свойственная русскому языку, применена Асеевым; применена блестяще в разрыв штампа и шаблона; но в полном согласии с исконными тенденциями русского языка.

Итак. В чем обвиняет Сосновский Асеева?

В том, что он писал свою поэму не по шаблону, не по истасканным языковым штампам; — не халтурил, а работал всерьез, обогащая и расширяя наш поэтический язык.

А сам?

Фырчит на то, за что надо хвалить; обнаруживает глубочайшее невежество в вопросах языка и поэзии; пошло зубоскалит, заушничает вместо того, чтобы с должным вниманием отнестись к серьезной агит-работе одного из лучших поэтов революционной России.

Не вы ли, Сосновский, в таком случае халтурщик? Не сами ли вы себя своей статьей высекли?

И есть тому блестящее подтверждение.

Вы цитируете якобы Маяковского.

„Этой темы и узкой и мелкой
Я касался не раз и не два“.

Таких строчек у Маяковского нет. Есть отдаленно напоминающие, из поэмы „Про это“.

„В этой теме
и личной
и мелкой
перепетой не раз
и не пять“...

Вы превратили пятистрочие в двухстрочие; из 13 слов вы пересочинили 6, из остальных семи — 3 „и“ и 2 „не“, чистый остаток в пользу Маяковского — 2 слова. Оно ваше — это двустышие. Вы имеете на него все авторские права.

Вы не потрудились проверить цитату, вы написали ее на память, переврали ее, — и в том, как вы ее переврали, полностью сказался ваш непроходимо-шаблонный, косный языковый навык.

Как же! Если „тема мелкая“ — значит и „узкая“. Если „тема“, то — что делал? — разумеется, „касался“. Если „касался не раз“, то конечно и „не два“.

Гладко и пошло тянется слово за словом на радость ревнителю русского языка; не то, что у одессита Маяковского.

Каждый Пушкин имеет своих Шиховых и Булгарных. С марксистским смиреньем приемлем эту историческую необходимость.

ЛЕФ.

РАЗВАЛ ВХУТЕМАСА

ДОКЛАДНАЯ ЗАПИСКА

о положении Высших Художественно-Технических Мастерских.

Идеологический и организационный развал Вхутемаса — совершившийся факт.

Единственное в Советской России Высшее Художественное Училище влачит жалкое существование, оторванное от идеологических и практических заданий сегодняшнего дня и грядущей пролетарской культуры.

Производственные факультеты пусты. Машины распродают или сдают в аренду. Штаты сокращаются.

Зато пышным цветом распускаются всевозможные индивидуальные живописные и скульптурные мастерские второстепенных и третьестепенных художников — станковистов.

Графический факультет, один из важнейших в ряду производственных, выделен особо и приравнен к факультетам „чистого“ искусства, при чем главный упор на кустарные, ручные (т. н. „творческие“) отрасли — офорт, гравюра, а массовые, машинные, современные работы — в загоне.

Основное отделение, где идет первоначальная подготовка учащейся молодежи, целиком в руках „чистовиков“ — станковистов, от передвижников до сезаннистов. Ни о каком производстве и речи нет. Никакими социальными заданиями и не пахнет. Ни плаката, ни карикатуры, ни социальной сатиры, ни бытового гротеска, — одна вневременная, внепространственная, внепартийная „чистая“, „святая“ живопись и скульптура, со своими пейзажами, натюрмортами и голыми натурщицами.

Работа в таком же положении.

Снудные средства, отпускаемые ВХУТЕМАСУ, целиком уходят на содержание этой паразитической „чистоты“ и „святости“ — на содержание громадного штата идеологически вредных и художественно отсталых „чистовиков“, на оплату голой натуры, на отопление „натурных классов“.

* Педагогический метод воскрешает, казалось бы, давно забытые времена Школы Живописи и Ваяния и Строгановки. Та же живопись, рисование и лепка; та же „компановка“ и „стилизация“.

Ново только „мистическое“ истолкование художественных законов, практикуемое лужкой художников — мистиков со священником Флоренским во главе.

Никаких практических заданий Вхутемас не выполняет. Никакого участия в художественной жизни страны не принимает. Нет связи ни с заводами, ни с хозяйственными органами, ни с полит-просветительными центрами, ни с издательствами, ни с какими другими социальными потребителями художественного труда.

Вся установка на мещанский, квартирный спрос, на „картинки“, на колючки, на вышивки гладью.

Сведены на нет все завоевания пролетарской революции в области художественной идеологии, художественного труда и педагогики.

Необходимы решительные, срочные меры.

НЕОБХОДИМО:

1. Значительно сократить „чистую“ половину Вхутемаса и расширить производственную.

2. Создать объединение индустриальных факультетов, включив в него и графический.

3. Реорганизовать графический факультет, выкинув из него всю „мистику“ и нустарщину.

4. Поставить на живописном факультете преподавание социальных видов изобразительного искусства: плакат, нарриатура, иллюстрация, бытовой гротеск, шарж, сатира.

5. Ввести в программу Рабфана и Основного Отделения обязательное преподавание основных производственных дисциплин.

6. Связать Вхутемас с центрами Государственного хозяйства и полит-просвещения.

7. Организовать в Вхутемасе планомерный прием заказов на выполнение практических художественных заданий.

8. Уравнять производственников с „чистовинами“ в дипломных правах, дав им звание инженера-художника.

Мы, нижеподписавшиеся, члены „ИНХУКА“, шесть лет борющиеся за создание основ пролетарской художественной культуры, обращаемся ко всем, кому не безразлична судьба единственной в мире цитадели этой грядущей пролетарской художественной культуры, с предложением поддержать нас в нашей борьбе против ожившей в стенах ВХУТЕМАСА художественной реакции.

Председатель „ИНХУКА“ С. М. Брик.

Члены „ИНХУКА“: Родченко, Ант. Лавинский, Николай Тарабукин, Варв. Степанова, А. Весини, А. Бабичев, Л. Попова, Г. Стенберг, В. Стенберг, К. Медунецкий.

П Р А К Т И К А

Н. АСЕЕВ.

„Черный принц“.

Баллада об английском золоте, затонувшем в 1854 году у входа в бухту Балаклавы.

1.

Белые бивни
бьют
ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Вы говорите,
инторы —
взор? —
Некогда длить
спор!

Видите — в пальцы
врос
тросс,—
так что и этот
вопрос
прост: —
мало ли видел
матрос
гроз,—
не покидал
пост.

Даже и в самый
глухой
час
ветер бы вынес

служой
нас,
выгнувши парус
в тугой
пляс,
если б — не тот раз!

Слишком угрюмо
выл
вал...
Буйный у трюма
был
бал...
Море — на ключья
рвал
шквал.
Как удержать
фал?

Но не от ветра
скрипел
брус;
глупый заладил
припев
трус: —
„Слишком тяжелый
„у нас
„груз.
„Слышите
„стен
„хруст!“

Шкипер рванул его:
— Брысь,
— ввяз!
— Будешь морочить нас —
— правь
— вплавь!
— Слишком
 башку твою
— весь
— рейс
— клонит золота вес!

Этот в ответ;
„Груз —
„сух,
„море — стекло.

„и циклон —
„глух,
„если ты в траверс
„чужих
„бухт
„станешь как добрый
„друг.

„Если ж
„пушечный
„рвет
„рот
„теплых и ласковых
„вод
„ход, —
„даже речной
„уведет
„брод
„в черный
„водоворот.

„Пороха
„с нами
„сто
„тонн.
„В золоте нашем
„злой
„звон.
„Тот, кто дрожа
„сторожит бастион,
„также моряк он.

„В тыл ему
„станет
„наш десант.
„Тени бредут
„редут
„спасать...
„Нет! Если есть еще
„небеса —
„наши слетят паруса!“

Варяв рук
простерт
за борт,
темен восток
и жесток

бурей ронгоут
всклокочен
в стог...
А человек — листок.

Скалы видали
в пяти шагах
как человечья
тоска
нага,
как человечья
душа строга
даже и у врага.

Белые бивни
бьют
ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Кто говорит,
шторм —
вздор,
если утес — в упор!

2.

Старая Англия,
встань грозна;
в Черное море
пошли грома.
Станут русские
тверже знать
мощь твоих
плувучих громад.

Грянь канонадой
в далекий порт,
круглые ядра
на берег ринь.
Семь вымпелов
наклоните борт,
стань в полукружье их
„Черный Принц“.

Золотом красным
наполнен трюм.

Взвесил слитки
Лорд казначей.
Много матросских
суровых дум
сдавит оно
в черноте ночей.

„Черный Принц“
покидает рейд,
Лорд-казначей
отошел ко сну.
Сон его пучит
клокастый бред:
Руки со дна
берут казну.

Страшно в трюме
горит заря.
Ветер, что ли
трубит в жерло:—
„Дна не найдут
твои якоря,
Канет в бездну
тяжелый лот!“

Хриплый голос
гремит сквозь сон:
— Лорд-казначей,
скажи жене:—
Скрыли под грузом
мое лицо
восемьдесят сажений.

— Лорд-казначей!
Я — не трус,
— Помни, помни,
что я сказал:—
— Сильные руки
подымут груз;
бросят в лицо
твоим внукам залп.

— Лорд-казначей!
Не спи, не спи!
— Крепче в руке
сжимай ключи.
— Будет Вестминстер —

в пыль разбит
— золотом вставшим
со дна пучин!

Станет луною
оверкать гладь.
Золотом будет
звенеть стих.
Это тяжелая
дней кладь
гордых потомков
потопит твоих!

С белой постели
встает лорд.
Окна в тумане
мешают спать.
Тих и спокоен
безмолвный порт.
Волны на Темзе
не всхлынут вспять!

3.

Белые бивни
бьют
ют.
В шумную пену
бушприт
врыт.
Вы говорите,—
шторм
вздор? —
Мало-ль их было
с тех пор?!

Месяца блеском
облит
мыс.
Долго ли шли
корабли
вниз?
Веет ли в Англии
наш
бриз,
переходя в свист?

Гор гранитный кулак
груб,
если скала
о окулу—
труп.
Ласково стелется
поутру,
дым из больших труб.

Мокрую крысой
скользят
кран.
Долго лизать нам
рубцы
ран.
Выйди же,
лет прорезав туман,
бриг из чужих стран!

Грохот подъемных
цепей,
грянь.
Прошное
темных зыбей
встань!
Все просквози
и промой
воклянь,
утра синяя рань!

Тот, кто погиб,
нам не враг.
Наши враги
затаили
страх.
Видят
над зыбью
утихших
влаг
вьется советский флаг.

Это не только
России цвет.
Это—всем
кто увидел
свет.—
всем, кто развеял

04 035

клокастый
бред
ради алеющих лет.

Кончен
спор
дублона с рублем.
Ветер
в песню
навек влюблен.
Пойте-ж эту
над кораблем,
каждый в сердце своем.

ВАСИЛИЙ КАМЕНСКИЙ.

Каторжная таёжная.

Захурдачивая в жордубту
По зубарам сыпь дурбинушном,
Расхлабыть твою да в морду ту
Размочардай в бурд рябинушном.

А ишпо взграбай когтишшами
По зарылбу взымбь колдобинной,
Штобыш впрямь зуйма грабишшами
Балабурдой был — худобиной.

Шшо да шшо, да не нашшоками,
А впроползь брюшиной шша —
Жри ховырдовыми шшоками
Раздобырдывай лешша.

ВАЛЕНТИН КАТАЕВ.

ВОЙНА.

Румфронт, 916 год.

Мы выпили четыре карты.
Велась нечистая игра.
Ночь передергивала карты
У судорожного костра.
Ночь кукурузу крыла крапом.
И крыли бубны батарей
Колоду беглых молний. С храпом
Грыз удила обоз. Бодрей,
По барабану в перебранку,
Перебегая на презент
Палатки, дождь завел шарманку
На зло и в пикку всей грозе.
Грозя блистательным потоком
Неподготовленным окопам.

Ночь передергивала слухи
И, перепутав провода,
Лгала во всю. Мы были глухи
К ударам грома. Но вода
Разбитым зеркалом лежала
Вокруг — и бегло отражала
Мошенническую игру.
Гром ударял консервной банкой
По банку!

(Не веало.)

И грусть

Следила вскользь за перебранкой

Двух уличенных королей,
Двух шуллеров в палатке тесной,
Двух жульнических батарей,
Одной земной, другой — небесной.
Лето. 1923.

П. НЕЗНАМОВ.

Призрак бродит по Европе...

Среди карет, среди авто,
Нарядных и картинных,
Промчалось авто, а в том
Авто — штыков щетина.

Среди карет, которых лак
Сверкал — горяч и резок,
Солдатских шапок тень легла
На соболя метрессок.

И кто-то крикнул: не спроста!
И вопль: восстанье! — скоро
От группы к группе проростал,
К фланёру от фланёра.

И сразу хлынула толпа,
В проулках застревая,
И полицейский невпопад
Остановил трамвай.

И только куний воротник
Заголосил контрабасом,
Как сразу смолк и книзу сник,
Поцеловал асфальт он.

И сразу стало, как в глуши,
Лишь бельэтаж кварталов
Огни поспешно притушил, —
И сразу тихо стало.

Пять выстрелов — один в один —
Прошли пятью громами,
В ответ им особняк родил
Тревогу в каждой раме.

Пять грохотов — раскат в раскат —
Догнать бежали пули,
А в особняк пришла тоска
И стала в вестибюле.

И в каждой заячьей душе
Закопошились гады,
Лишь доплеснулось до ушей:
— В предместье баррикады!

Д. ПЕТРОВСКИЙ.

Бродяжье утро.

Еще над городом бродяжье утро,
Зевают зябнущие парки: осень.
И памятник, бессонно бронзой перемучась,
Почти на голову свой плед набросил.

Он выгорел, он порыжел от изморози,
И челюстей свести не может долго,
Раскашлявшись в рассвет, — седой от сырости
Сжигавший рукописи сада Гоголя.

Мы вместе черные черновики читали:
Ломали целыми деревьями страницы,
Не признаваясь в том еще, что дале
Они черней чернил, ночей черницы.

... Как будто все... За что-ж еще страданье, —
Сидеть, косясь на Знаменку, на Реввоенсовет
И вдрагивать мишенью на подрамнике,
Пока в Арбат прогромыхнет стрелец.

Его знобит. Он кутается вороном
И вдруг, вамакнув, взлетит черно закаркав
И чудится проснувшемуся городу, —
Нет больше носа Гоголя над парком.

Он 20 лет сидел по дням, ночами-ж
Быть может в плащ укутавшись летал он,
Добившись сходства с вороном печали,
Туда в свою Диканьку и Полтаву.

Сегодня в ночь за черный почерк веток,
Выдерживающих сезонное издание,
Горстями медно-золотых монеток,
Просыпан гонорар на пьедестале.

Доставлен уличным посыльным — ветром
(Листом оплачен мертвый день с листа-ли?)
Он в кулаке зажатым прячет за жилет —
Монету пущенную в ход садами.

Но рядом на скамье — (над городом еще бродяжье утро), —
Изяб скелетом, а не бронзой, нищий
Грозит — ему-ль (редактору-ль) — кому-то,
На сон о золоте — (обман осенний) разозлившись.

А. КРУЧЕНЫХ

Аэро-крепость.

„Последнее достижение военной техники — это бактериологические бомбы, которые производятся в весьма гуманном учреждении — институте Пастера — во Франции. Будет распространять разные холерные, тифозные бактерии...“

В Америке изобретен новый газ лунсит (ливисит) от действия этого газа поражаются дыхательные пути, кожа покрывается нарывами и появляется обильное слезотечение...

Затем надо отметить аэропланы с пушками... имеют возможность брать более 5000 килограмм бомб...

Такова подготовка к грядущим благам американской и обще-европейской „цивилизации“, которые стоят у нашего порога и против которых мы должны вести ожесточенную и священную войну“.

Из доклада тов. Бухарина на 12-том съезде Р.К.В. („Правда“ 1923 г. № 87).

Гворен-чорон,
Врат оврагу,
Грязь карболка,
Язв дыра в груди
Голу—небес!
На рогах дымят гора!
Это — „ЧРМ“
Темнокрылищ нефтежиле,
Морный
Зубошумный людорез!
Он бротошет
В стаде полчищ
Что мотором режут череп неба,
Точат твердь.
Это — броне-крепость
Экскаватор толпищ,
Аэро-бэст!
Ровно в восемь-стрелка восемь!—
Из-за облака карниза
Ахнул, сбросил,
Эпилепсий, левисита,
Газа корчей, жога, пляски Витта,
И безумства 10.000 килограмм!..

А внизу
В тот же миг
Дробь...
Бег...

Торопь брызг...
Разгул... жуткий рык...
Из подвалов зашлясали привиденья:
— Эй, холодчики, ухари,
Выходите вы на улицу!
Мы заскачем кверху брюхами.
Закружимся похоронной ту-ше-ю... —
На моторах кувыркальцы мертвецы:
— Прощай лю-би-ма-ая Москва!—
Бледней голодной рыбы,
Под колесом лихач
Часы свои нюхает
И — паф! — проглотил!..
Эйшик нэпшик грыз банкноты:
— На пуд даю!.. Вексель! Мерсель!.. Сукотня!.. —
Вы-ы-ли трубы...
Взрывы легких...
Загудела, в корчах смеха закатилась,
Вывыла площади:
— За-ху-ху-ху-гу!
Сканчался!
скан-чал-ся...
Ха-а-а! Здравствуй пул!..

Фото-монтаж.

Под фото-монтажем мы разумеем использование фотографического снимка, как изобразительного средства. Комбинация фото-снимков заменяет композицию графических изображений.

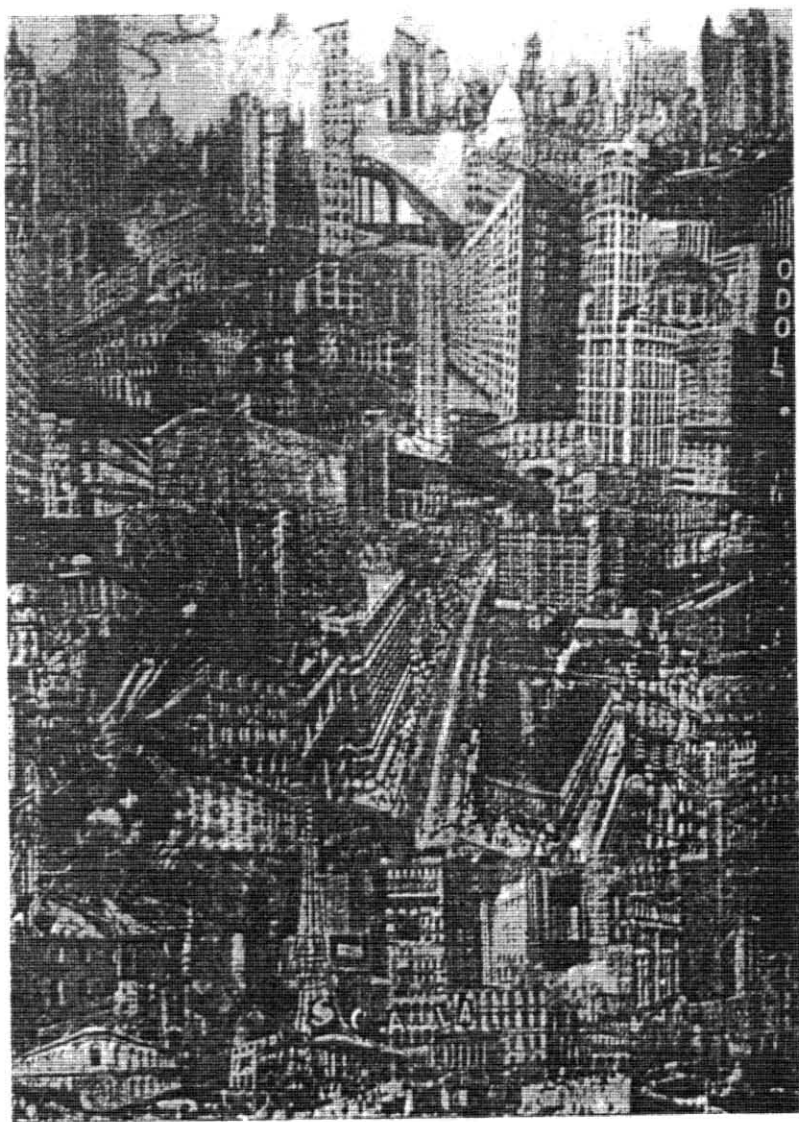
Смысл этой замены в том, что фото-снимок не есть зарисовка зрительного факта, а точная его фиксация. Эта точность и документальность придают фото-снимку такую силу воздействия на зрителя, какую графическое изображение никогда достичь не может.

Плакат о голоде с фото-снимками голодающих производит гораздо более сильное впечатление, чем плакат с зарисовками этих же голодающих.

Реклама с фото-снимком рекламируемого предмета действительней рисунка на эту же тему.

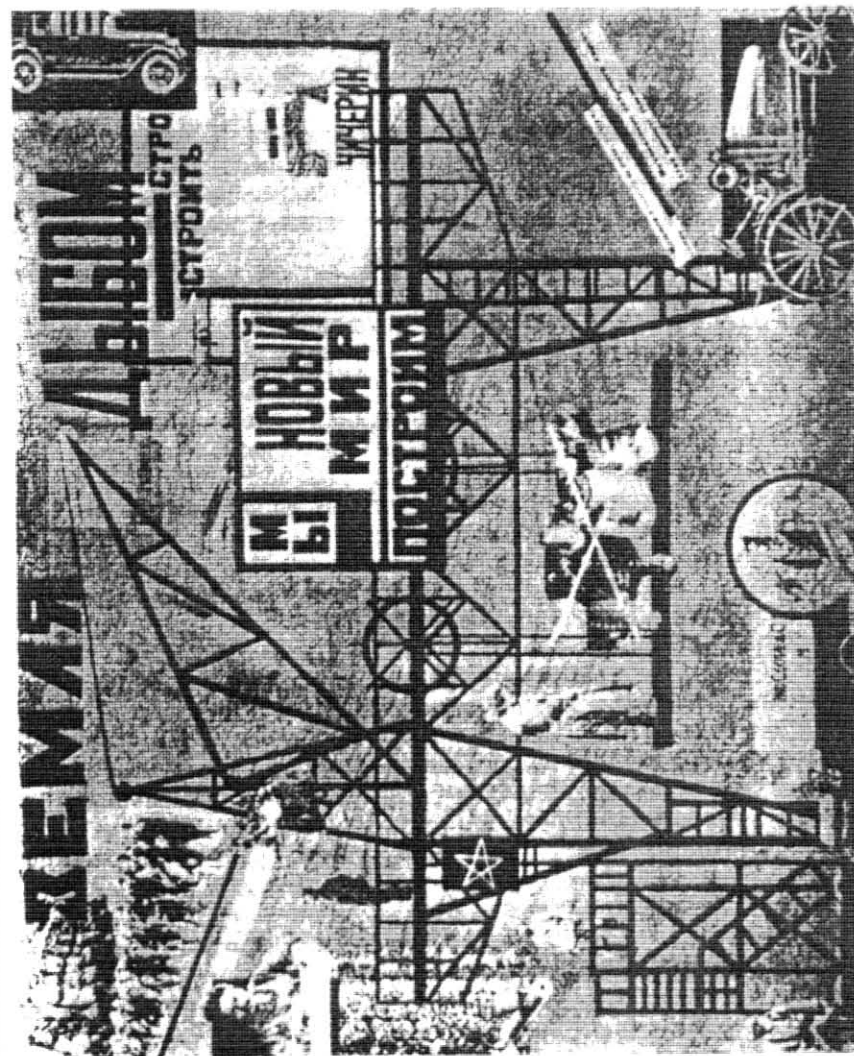
Фотографии городов, пейзажей, лиц дают зрителю в тысячу раз больше, чем соответствующие картинки.

П. Цитроен (Веймар).



ИЗ СЕРИИ „ГОРОД“.

Л. С. Попова.



ЭСКИЗ К ПОСТАНОВКЕ „ЗЕМЛЯ ДЫБОМ“.

До сих пор квалифицированная фотография,—т. н. художественная—старалась подражать живописи и рисунку, от чего ее продукция была слаба и не выявляла тех возможностей, которые в фотографии имеются. Фотографы полагали, что, чем более фото-снимок будет похож на картинку, тем получается художественней, лучше. В действительности же результат получался обратный: чем художественней, тем хуже. В фотографии есть свои возможности монтажа, ничего общего с композицией картинок не имеющие. Их то и надлежит выявить.

Как на образцы фото-монтажа у нас в России можно указать на работы Родченко в его обложках, плакатах, рекламах и иллюстрациях („Про это“ Маяковского).

На западе характерны работы Жоржа Гросса и других дадаистов.

Пояснительная записка к постановке „Земля Дыбом“ в театре Мейерхольда.

1. Трактовка оформления спектакля в плане жизненного, а не эстетического воздействия, при центре внимания на агитационную сторону спектакля.

2. Во исполнение этого: отказ от каких-либо эстетических заданий в проектировании оборудования, как в части зрительного эффекта, так и в плане назначения его. Оборудование, костюмы и световые эффекты служат аксессуарами агитации, а не самодовлеющей игры актеров.

3. Предметы, образующие вещественную сторону спектакля, не изменяются в целях декоративного задания, а берутся из окружающей действительности и вводятся на сцену в натуре, поскольку это допускает устройство театра.

4. Предметы подбираются в направлении связать изложение пьесы с очередными заданиями строительства Республики, и создать возможность агитационного комментария к драме.

5. Красная армия, электрификация, тяжелая индустрия в руках пролетариата, механизация земледелия, развитие транспорта — дают элементы реквизита; это в агитации о настоящем. Старые лозунги нашей революции, проводимые в комментарий тексту драмы, отмечают пройденные этапы. Проекция кинематографа дополняют текст подчеркивая и поясняя существенные детали действия.

Л. Попова.

Л. Ю. Б.

РАБОЧИМ КУРСКА добывшим первую руду ВРЕМЕННЫЙ ПАМЯТНИК работы Владимира Маяковского.

Было:
Социализм —
восторженное слово!
С флагом
с песней
становились слева,
и сама
на головы
спускалась слава.
Сквозь огонь прошли,
сквозь пушечные дула.
Вместо гор восторга
горе дола.
Стало:
коммунизм —
обычайное дело.
Нынче
словом
не пофанфароните,—
шею крючъ,
да опину гни.
На вершочном
незаметном фронте
завоевываются дни.
Я о тех,
кто не слышал
про греков,
в драках,—
кто
не читал
про Муцьев Сцевол,—
кто не внает,
чем замечательны Гракхи,—
кто просто работает—
грядущего вол.

Было

Мы митинговали.
 Словопадов струи,
 пузыри идеи —
 мир сразить во сколько.
 А на деле —
 обломались
 ручки у кастрюли,
 бреемся
 стеклом осколком.
 А на деле —
 у подметок дырки; —
 без гвоздя
 слюной
 клеить — впустую!
 Дырку
 не посадите в Бутырки,
 а однако
 дырки протестуют.
 „Кто был ничем тот станет всем!“
 Станет.
 А на деле —
 как фелахи
 неизвестно, чем
 распаиваем земь.
 Шторы
 пиджаками
 на плечи надели.
 Жабой
 сжало грудь
 блокады яго.
 Изнутри
 разрух стоградусовый жар.
 Машинье
 сдыхало
 рычажком подрывав.
 В склепах фабриках
 железо
 жрала ржа.
 Непроезженные
 выли степи
 и Урал
 орал
 непроходимолесный.
 Без железа
 коммунизм
 не стершим.
 Где железо?

Рельсы где?
 Давайте рельсы!
 Дым
 не выдонт
 трубищ фабричных вымя.
 Отповедь
 гудковая
 крута:
 „Зря
 чего
 ворочать маховыми.
 „Где железо
 отвечайте!
 Где руда?“
 Электризавало
 массы волю.
 Массы мозг
 изобретательством мотало.
 Тело масс
 слоняло
 по горе
 по полю
 голодом
 и жаждою металла.
 Крик
 вгоняющий
 в дрожание
 и в ежь
 уши
 земляные
 резал:
 Даешь
 железо!
 Возникал
 и глух призыв повторный —
 только шопот
 шел
 профессоров служак.
 Да под Курском
 стрелки
 лезут в стороны
 как Чужак.
 Мне
 фабрика слов
 в управление дана.
 Я
 не геолог,
 но я утверждаю,

что до нас
 было
 под Курском
 голо.
 Обыкновеннейшие
 почва и подпочва,
 Шар земной,—
 а в нем
 вода
 и всяческий пустяк.
 Только лавы
 изредка
 сверлили ночь его.
 Времена спустя
 на восстание наше
 на желанье
 на призыв
 двинулись
 земли низы.
 От времен
 когда
 лавины
 рыже разжижели —
 затухавших газов перегар,—
 от времен
 когда вода
 входила еле
 в первые
 базальтовые берега;—
 от времен
 когда
 прабабки носорожьи,
 ящеры прапрадеды
 и крокодилы
 ни на что воображаемое не похожие
 льдами-броненосцами катили,
 от времен
 которые
 сложили папортник
 углем
 каменным
 застыв,
 о которых
 рапорта
 не дал
 и первый таборник,—
 залегли
 железные пласты.

Будущих времен
 машинный гул
 в каменном
 мешке
 лежит
 и ни гу-гу.
 Даеть!
 До мешков
 до запряженных в сонные,
 до сердца
 земного
 лозунг долез.
 Даеть!
 Грозю воль потрясенные
 трещат
 казематы
 над жилой желез.
 Свернув
 горы навалившийся груз,
 ступни пустынь
 наступивших на жилы,
 железо
 бежало
 в извилины русл,
 железо
 текло
 в океанские илы.
 Борол
 каких-то течений сливания,
 какие-то горы брало в разбеге,
 под Крымом
 ползло
 разогнав с Пенсильвании,
 на Мурман
 вабиралось
 сорвавшись с Норвегии.
 Бежало от немцев,
 боялось французов,
 глаза
 косивших
 на лакомый кус,
 пока доплелось
 задыхаясь от груза,
 запряталось
 в сердце России
 под Курск.
 Голоса
 подземные

выкачивала ветра помпа.
 Слушай человек,
 рулетка,
 компас:
 не для мопсов-гаубиц—
 для мира
 разыщи,
 узнай,
 найди и вырой!
 Отойди
 еще
 на пяди малые,—
 отойди
 и голову нагни.
 Глаз покателей
 тянуло аномалией,
 стрелки компасов
 крутил магнит.

Есть Вы,
 оравшие:—
 „В лоск залускали,
 рассорил
 Россию
 подсолнух“,—
 посмотрите
 в работе мускулы
 полуголых
 голодных
 сонных.
 В пустырях
 ветров и снега бред,
 под ногою
 грязь и лужи вместе
 непроходимые,
 как Альфред
 из „Известий“.
 Прославлял
 романтик
 дон-Кихота,
 с ветром воевал
 и с духами яными.
 Просто
 мельников хвалить
 кому охота,
 с настоящей борются
 не с ветряными.
 Слушайте,

пролетарские дочки:—
 пришедший
 в землю врыться,
 в чертежах
 размечавший точки,
 он —
 сегодняшний рыцарь!
 Он так же мечтает,
 он так же любит.
 Руда
 залегла томясь.
 Красавцем
 в кудрявом
 дымном клубе—
 за ней
 сквозь камень масс!
 Стальной бурав
 о землю ломался.
 Сиди
 оттачивай
 правь,—
 и снова
 земли атакуется масса,
 и снова
 иззубрен бурав.
 И снова —
 ухнем!
 И снова —
 ура! —
 в расселинах каменных масс.
 Стальной
 сменял
 алмазный бурав
 и снова
 ломался алмаз.
 И когда
 казалось —
 правь надеждам тризну,
 из-под Курска
 прямо в нас
 настоящей
 земной любовью брызнул
 будущего
 приоткрытый глаз.
 Пусть
 разводят
 скептики
 унылые сытые: —

нынче мол не взять
и далеко лежит.
Если б
коммунизму
жить
осталось
только нынче

мы
вообще бы
перестали жить.

Будет
Лучше всяких Лефов
на смерть ранив
русского
ленивый вкус,
музыкой
в миллион подъемных кранов
цокает,
защелкивает Курск.
И не тпцась
взлететь
на буровые вышки
в иллюстрацию
зоологических слов,
приготовишкам
соловьишки
демонстрируют
свое
унылейшее ремесло.
Где бульвар
вдыхал
весною томной,
не таких
любовей
летия —
огнегубые
вдыхают топкой домны
рассыпаясь
звездами летя.
Речка,
где и уткам
было ушко,
где и по колено
не было ногам бы,
шла
плотвою флотов
речка Тускарь:
курс на Курск —

эСэСэСэРский Гамбург.
Всякого Нью-Йорка ньюиоркистей,
раздинамливая
электрический раскат,
маяки
просверливавшей зоркости
в девяти морях
слепят
глаза эскадр.
И при каждой топке
каждом кране
наступивши
молниям на хвост
выверенные курыне
направляли
весь
с цепей сорвавшийся
хаос.

Четкие как выстрел
у машин
Эльвисты.
В небесах,
где месяц,
раб писателя,
искры труб
черпал совком,
с башенных волчков —
— куда тут Татлин! —
отдавал
сиренами
приказ
завком.

„Слушай!
д 2!
з и!
Пятый ряд тяжелой индустрии!
7 ф!
доки лодок
и шестая верфь!“
Заревет сирена
и замрет тонка,
и опять
засвистывает
электричество и пар.
„Слушай!
19-ый ангар!“
Раззевает
слуховые окна

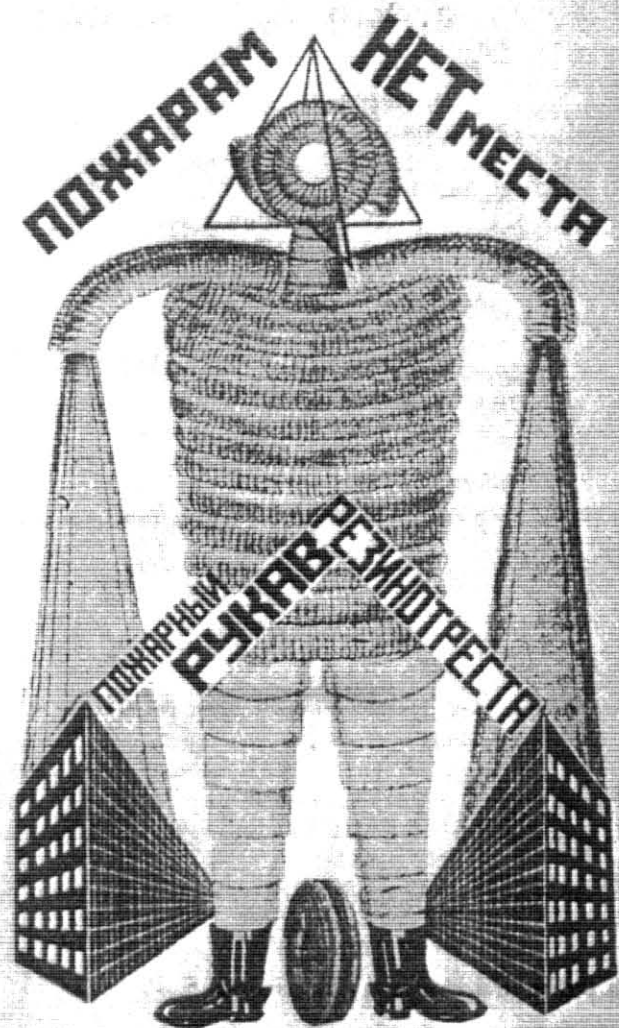
крыши—норы.
 Сразу
 в сто
 товарно-пассажирских линий
 отправляются
 с иголки
 планеры
 рассияв
 по солнцу
 алюминий.
 Раззевает
 главный вход
 завода.
 Лентами
 авто и паровозы—
 в главный.
 С верфей
 с верстовых
 соскальзывают в воды
 корабли
 надводных
 и подводных плаваний.
 И уже
 по тундрам
 обгоняя ветер резкий
 параллельными путями
 на пари
 два локомотива—
 скорый
 и курьерский—
 в свитрах
 в кепках
 запускают лопари.
 В деревнях
 с аэропланов
 озирая тыщеполье
 стадом
 в 1,000—
 не много и не мало —
 пастушонок
 лет 7
 не более
 управляет
 световым сигналом.
 Что перо?—
 гусиные обноска!—
 только зря
 бумагу рвут,—

сто статей
 напишет
 обо мне
 Сосновский
 каждый день
 меняя
 Ундервуд.
 Я считаю
 обходя
 бульварные аллеи
 скольких
 наследили
 юбилей?
 Пушкин,
 Достоевский,
 Гоголь,
 Алексей Толстой
 в бороде у Льва.
 Не завидую—
 у нас
 бульваров много,
 каждому
 найдется
 бульвар.
 Может
 будет
 Лазарев
 у липы в лепете.
 Обозначат
 в бронзе
 чином чин.
 Ну а остальные?
 как их слепите?
 Тысяч тридцать
 курских
 женщин и мужчин.
 Вам
 не скрестишь ручки,
 не напаялишь тогу
 не поставишь
 нянкам на затор...
 Ну и слава богу!
 Но за то:—
 На бороды дымов
 на тело гулов
 не покусятся
 никакой Меркулов.
 Трем Андреевым,

всему академическому скопу
 копошащемуся
 у писателей в усах
 никогда
 не вылепить
 ваш красный корпус
 заводские корпуса.
 Вас
 не будут звать:—
 „железо бросьте,
 выверните,
 на спину
 глаза,
 возвращайтесь
 вспять
 к слоновой кости
 к мамонту
 к Островскому
 назад“.
 В ваш
 столетний юбилей
 не прольют
 Сакулины
 речей елей.
 Ты работал,
 ты уснул
 и спи —
 только город ты.
 а не Шекспир.
 Собинов, —
 презвените званьем Южина.
 Лезьте
 корпусом
 из монографий и садов.
 Курскам
 ваших мраморов
 не нужно.
 Но зато: —
 на бегущий памятник
 курьерский
 рукотворный
 не присядут
 гадить
 вороны.
 Вас
 у опер
 и у оперетт в антракте,
 в юбилее

не расхвалит
 языкастый лектор.
 Речь
 об вас
 разгромыхает трактор —
 самый убедительный электролектор.
 Гиз
 не тиснет
 монографии о вас.
 Но зато: —
 растает дыма клуб
 и опять
 фамилий ваших вязь
 вписывают
 миллионы труб.
 Двери в славу —
 двери узкие.
 но как бы не были они узки,
 навсегда войдете
 вы,
 кто в Курске
 добывал
 железные куски.

А. М. ЛАВИНСКИЙ.



Прознт витрины Резинотреста.

Проз-работа.

Все сильней тяга в производство.

Художественная молодежь начинает понимать, что вне производства негде развернуть свои силы.

Она убедилась что станковизм тесен: что художественная „вещь в себе“ никакой цены не имеет, ни эстетической, ни социальной.

К сожалению наше производство еще далеко не готово принять в себя этот наплыв творческих сил. Оно еще слабо. Проблема количества все еще актуальней проблемы качества.

Но кой-где уже устанавливается связь.

Симптоматична статья проф. Викторова в „Правде“. Он зовет художников в текстильную промышленность. Ждем, что к его призыву присоединятся работники других отраслей производства.

От успехов нашего хозяйства зависит судьба пролетарской художественной культуры.

Пока молодые художники производственники пробуют свои силы там, где это представляется возможным. Б.

Конкурсный проект „Дворца Труда“.

Девиз, АНТЕНА, арх. Б. А., В. А., А. А, ВЕСНИНЫХ, 1923 г.

При проектировании здания „Дворца Труда“ авторами поставлена задача: разрешить все требования конкурса в принципе: конструктивности, утилитарности, рациональности, экономичности.

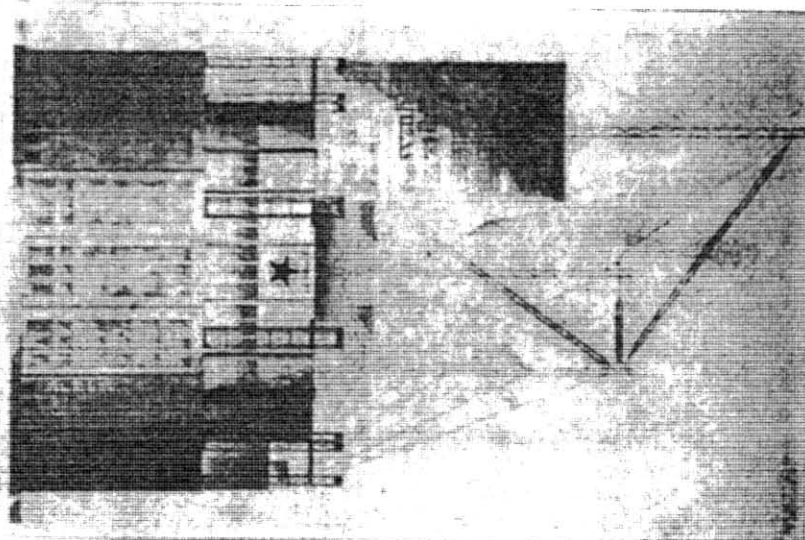
Все формы здания вытекают из наиболее рационального расположения требуемых помещений в смысле их утилизирования, их размеров в 3-х измерениях и наиболее конструктивного использования взятого для постройки сооружения материала: железа, железо-бетона, стекла.

Большое количество требуемых по заданию помещений разного назначения на сравнительно узком участке выходящем на Театральную площадь, площадь „Революции“, площадь „Охотного ряда“ и на Тверскую улицу и требование хорошего их освещения определили общее построение главных масс сооружения.

Спроектированный проезд шириною 18 саж. и высотой 16 саж. между зданием аудитории на 9 тысяч человек и остальной частью сооружения, соединяющий площадь „Революции“ и площадь „Охотного ряда“ дает возможность хорошего освещения всех помещений.

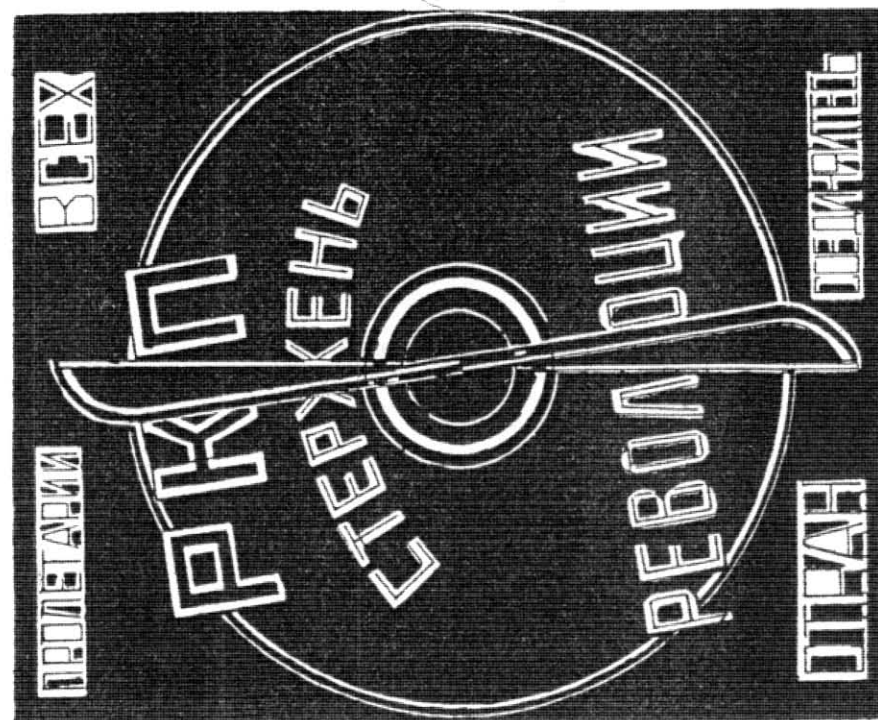
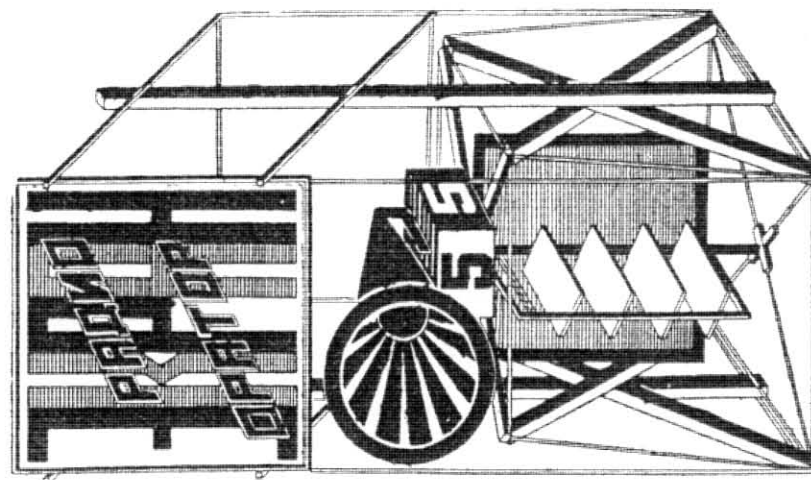
Расположение над проездом аудитории на 2¹/₂ тысячи человек Моссовета, примыкающей непосредственно к аудитории на

Бр. Веснины. Проект Дворца Труда.



А. Веснин. Журнальная обложка.

Клуцис. Проект радио-трибуны.



Сенькин. Проект плаката.

9 тысяч человек, отделенной от нее железными жалюзи дает возможность всему Моссовету, не покидая своего помещения, участвовать в особенно торжественных случаях на общем народном митинге. Таким расположением аудитории Моссовета количество человек, участвующих на митинге, увеличивается до 11¹/₂ тысяч.

Башня высотой 62 сажени утилизирована требуемыми по заданию помещениями; в ней помещены метеорологическая станция, астро-физическая, обсерватория, центральная для города Москвы радио-станция, информационное бюро, музей социальных наук, музей труда, библиотека и т. д.

На верху башни помещен экран, указывающий время и другие наблюдения метеорологической и астрофизической станции. Другие экраны служат для социально-экономических и политических информации.

В цокольном этаже помещена столовая с пропускной способностью на 6 тысяч человек, электрическая станция и другие помещения.

Значительная высота здания дала возможность устройства на нем радио, не затрагивая большого количества материала на сооружение мачт.

Система антенн взята комбинированная из „системы в виде Арфы“ и „пучковой“

Все помещения обслуживаются достаточным количеством неподвижных и движущихся лестниц и лифтов.

На прилагаемой фотографии изображен фасад „Дворца Труда“ выходящий на Театральную площадь.

В.

И. БАБЕЛЬ

из книги

„Конармия“.

Письмо.

Вот письмо на родину, продиктованное мне Курдюковым. Оно не заслуживает забвения. Я переписал его, не приукрашивая, и передаю дословно, в согласии с истиной.

— Любезная мама Евдокия Федоровна. В первых строках сего письма спешу вас уведомить, что благодаря господу, я есть жив и здоров, чего желаю от вас слышать то же самое. А также нижайше вам кланяюсь от бела лица до сырой земли... (следует перечисление родственников, крестных, кумовьев. Опустим это. Перейдем ко второму абзацу).

— Любезная мама, Евдокия Федоровна Курдюкова. Спешу вам писать, что я нахожусь в красной Конной армии товарища Буденного, а также тут находится ваш кум Никон Васильич, который есть в настоящее время красный герой. Они взяли меня к себе, в экспедицию Политотдела, где мы развозим на позиции литературу и газеты—Московские Известия Цик, Московская Правда и родную беспощадную газету Красный Кавалерист, которую всякий боец на передовой позиции желает прочесть и опосля этого он с геройским духом рубает подлую шляху и я живу при Никоне Васильиче очень великолепно.

— Любезная мама, Евдокия Федоровна. Пришлите чего можете от вашей силы-возможности. Прошу вас заколоть рябого кабанчика и сделать мне посылку в Политотдел товарища Буденного, получить Василию Курдюкову. Каждый сутки я ложусь отдыхать не евши и безо всякой одежды, так что даже холодно. Напишите мне письмо за моего Степу, живой он или нет, прошу вас досматривайте до него и напишите мне за него—засекается он еще или перестал, а также насчет чесотки в передних ногах, подковали его или нет. Прошу вас, любезная мама Евдокия Федоровна, обмывайте ему беспрерывно передние ноги с мылом, которое я оставил за образами, а если папаша мыло истребили так купите в Краснодаре и бог вас не оставит. Могу вам писать также, что здесь страна совсем бедная, мужики со своими конями хоронятся от наших красных орлов по лесам, пшеницы видать мало и она ужасно мелкая, мы с нее смеемся. Хозяева сеют рожь и то же самое овес. На палках здесь

растет хмель, так что выходит очень аккуратно; из него гонют самогон.

Во вторых строках сего письма спешу вам описать за папашу, что они порубали брата Федора Тимофеича Курдюкова тому назад с год времени. Наша красная бригада товарища Апанасенки наступала на город Ростов, когда в наших рядах произошла измена. А папаша были в тое время у Деникина за командира роты. Которые люди их видели,—то говорили, что они носили на себе медали, как при старом режиме. И по случаю той измены всех нас побрали в плен и брат Федор Тимофеич попались папаше на глаза. И папаша начали Федю резать, говоря — шкура, красная собака, сукин сын и разное и резали до темноты, пока брат Федор Тимофеич не кончился. Я написал тогда до вас письмо, как ваш Федя лежит без креста. Но папаша пымали меня с письмом и говорили: вы материни дети, вы ейный корень, потаскухин, я вашу матку брюхатил и буду брюхатить, моя жизнь погибшая, изведу я за правду свое семейство и еще разное. Я принимал от них страдания, как спаситель Иисус Христос. Только в скорости я от папашы ушел и прибился до своей части товарища Апанасенки. И наша бригада получила приказание идти в город Воронеж пополняться и мы получили там пополнение, а также коней, сумки, ноганы и все что до нас принадлежало. За Воронеж могу вам описать, любезная мама Евдокия Федоровна, что это городок очень великолепный, будет поболее Краснодара, люди в нем очень красивы, речка способная до купанья. Давали нам хлеба по два фунта в день, мяса пол фунта и сахару подходяще, так что вставши пили сладкий чай, то же самое вечерами и про голод забыли, а в обед я ходил к брату Семену Тимофеичу за блинами или гусятиной и опосля этого лягал отдыхать. В тое время Семен Тимофеича за его отчаянность весь полк желал иметь за командира и от товарища Буденного вышло такое приказание и он получил двух коней, справную одежду, телегу для барахла отдельно и орден Красного Знамени, и я при нем считался братом. Таперича какой сосед вас начнет забивать — то Семен Тимофеич может его вполне зарезать. Потом мы начали гнать генерала Деникина, порезали их тыщи и загнали в Черное море, но только папаша нигде не было видать и Семен Тимофеич их разыскивали по всех позициях, потому что они очень скучали за братом Федей. Но только, любезная мама, как вы знаете, за папашу и за его упорный характер, так он что сделал — нахально покрасил себе бороду о рыжей на вороную и находился в городе Майкоп в вольной одежде, так что никто из жителей не знал, что он есть самый что ни на есть стражник при старом режиме. Но только правда — она себя окажет, кум ваш Никон Васильич случаем увидал

его в хате у жителя и написал до Семена Тимофеича. Мы посидали на коней и пробежали двести верст — я, брат Сенька и желающие ребята из станицы.

И что же мы увидали в городе Майкопе? Мы увидали, что тыл никак не сочувствует фронту и в нем повсюду измена и полно жидов, как при старом режиме. И Семен Тимофеич в городе Майкопе с жидками здорово спорился, которые не выпускали от себя папашу и засадили его в тюрьму под замок, говоря — пришел приказ товарища Троцкого не рубать пленных, мы сами его будем судить, не сердчайте, он свое получит. Но только Семен Тимофеич свое взял и до свое получил. Но только Семен Тимофеич имеет от товарища Буденного все ордена Красного Знамени и грозился всех порубать, которые оперятся за папашину личность и не выпустят ее, и также грозился ребята со станицы. Но только Семен Тимофеич папашу получили и они стали папашу плетить и выстроили во дворе всех бойцов, как принадлежит к военному порядку. И тогда Сенька плеснул папаше Тимофей Родионичу воды на бороду и с бороды потекла краска. И Сенька спросил Тимофея Родионича:

— Хорошо вам, папаша, в моих руках?

— Нет, сказали папаша, — худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет, сказали папаша, — худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет, сказали папаша, — не думал я, что мне худо будет.

Тогда Сенька поворотился к народу и сказал:

— А я так думаю, что если попадусь я к вашим, то не будет мне пощады. А теперь, папаша, мы будем вас кончать.

И Тимофей Родионич зачал нахально ругать Сеньку по матушке и в Богородицу и бить Сеньку по морде и Семен Тимофеич услали меня со двора. Так что я не могу, любезная мама, Евдокия Федоровна, описать вам за то, как кончали, папашу, потому я был посланный со двора.

Опосля этого мы получили стоянку в городе в Новороссийском. За этот город можно рассказать, что за ним никакой суши больше нет, а одна вода, Черное море, и мы там оставались до самого мая, когда выступили на польский фронт и треплем шляху почем зря...

Остаюсь ваш любезный сын Василий Тимофеич Курдюков. Мамка, доглядайте до Степки и бог вас не оставит.

Вот письмо Курдюкова, ни в одном слове не измененное. Когда я кончил — он взял исписанный листок и спрятал его за пазуху, на голое тело.

— Курдюков,—спросил я мальчика,—злой у тебя был отец?

— Отец у меня был кобель,—ответил он угрюмо.

— А мать лучше?

— Мать подходящая. Если желаешь вот наша фамилия...

Он протянул мне сломанную фотографию. На ней был изображен Тимофей Курдюков, плечистый стражник в форменном картузе и с расчесанной бородой, недвижимый, скуластый, с сверкающим взглядом бесцветных и бессмысленных глаз. Рядом с ним, в бамбуковом креслице мерцала крохотная крестьянка в выпущенной кофте с чахлыми, светлыми и застенчивыми чертами лица. А у стены, у этого жалкого провинциального фотографического фона с цветами и голубями высились два парня—чудовищно огромные, тупые, широколицые, лупоглазые, застывшие, как на ученье, два брата Курдюковых—Федор и Семен.

Новоград-Волынский июнь 1920.

Смерть Долгушова.

Завесы боя придвигались к городу. В полдень пролетел мимо нас Корочаев в черной бурке—опальный начдив 4, сражающийся в одиночку и ищущий смерти. Он крикнул мне на бегу:

— Коммуникации наши порваны, Радзивиллов и Броды в огне.

И ускакал—развевающийся, весь черный, с угольными зрачками.

На равнине, гладкой, как доска, перестраивались бригады. Солнце катилось в багровой пыли. Раненые закусывали в канавах. Сестры милосердия лежали на траве и вполголоса пели. Афонькины разведчики рыскали по полю, выискивая мертвецов и обмундирование. Афонька проехал в двух шагах от меня и сказал, не поворачивая головы:

— Набили нам ряжку. Дважды два. Есть думка за начдива, смещают. Сомневаются бойцы...

Поляки подошли к лесу, верстах в трех от нас и поставили пулеметы где-то близко. Пули скулят и взвизгивают. Жалоба их нарастает невыносимо. Пули подстреливают землю и роются в ней, дрожа от нетерпения. Вытягайченко, командир полка, храпевший на солнцепеке, закричал во сне и проснулся. Он сел на коня и поехал к головному эскадрону. Лицо его было мятое, в красных полосах от неудобного сна, а карманы полны слив.

— Сукиного сына,—сказал он сердито и выплюнул изо рта косточки,—вот гадкая канитель. Тимошка, выкидай флаг.

— Пойдем, что-ль,—спросил Тимошка, вынимая древко из стрелян и размотал знамя, на котором была нарисована звезда и написано про III Интернационал.

— Там видать будет,—сказал Вытягайченко и вдруг закричал дико:—Девки, сидай на коников. Скликай людей, эскадронные...

Трубаچی проиграли тревогу. Эскадроны построились в колонну. Из канавы вылез раненый и, прикрываясь ладонью, сказал Вытягайченко:

— Тарас Григорьевич, я есть делегат, видать вроде того, что останемся мы...

— Отобьетесь...—пробормотал Вытягайченко и поднял коня на дыбы.

— Есть такая надея у нас, Тарас Григорьевич, что не отобьемся,—сказал раненый ему вперед.

— Не канючь—обернулся Вытягайченко,—небоось не оставлю—и скомандовал повод.

И тотчас же зазвенел плачущий и бабий голос Афоньки Биды, моего друга:

— Не переводи ты с места на рыся, Тарас Григорьевич, до его пять верст бежать, как будешь рубать, когда у нас лошади заморенные... Халать нечего—поспеешь к богородице группы околачивать...

— Шагом,—скомандовал Вытягайченко, не поднимая глаз. Полк ушел.

— Если думка за начдива правильная, прошептал Афонька задерживаясь,—если смещают, тогда мыли холку и выбивай подпорки. Точка.

Слезы потекли у него из глаз. Я уставился на Афоньку в несказанном изумлении. Он закрутился волчком, схватился за шапку, захрипел, гикнул и умчался.

Гришук со своей глупой тачанкой да я—мы остались одни и до вечера мотались между огненных стен. Штаб дивизии исчез. Чужие части не принимали нас. Поляки вошли в Броды и были выбиты контр-атакой. Мы подъехали к городскому кладбищу. Из-за могил выскочил польский разъезд и, вскинув винтовки, стал бить по нас. Гришук повернул. Тачанка его вопила всеми четырьмя своими колесами.

— Гришук—к! икнул я оквозь свист и ветер.

— Баловство,—ответил он печально.

— Пропадаем,—воскликнул я, охваченный гибельным восторгом,—пропадаем, отец.

— Зачем бабы трудятся,—ответил он еще печальнее—зачем сватания, венчания, зачем кумы на свадьбах гуляют?..

В небе засиял розовый хвост и погас. Млечный путь проступил между звездами.

— Смеха мне — сказал Гришук горестно и показал кнутом на человека, сидевшего при дороге, — смеха мне, зачем бабы трудятся...

Человек, сидевший при дороге, был Долгушов, телефонист. Разбросав ноги, он смотрел на нас в упор.

— Я вот что — сказал Долгушов. Когда мы подъехали — я кончусь. Понятно?

— Понятно, — ответил Гришук, останавливая лошадей.

— Патрон на меня надо стратить, сказал Долгушов строго.

Он сидел прислонившись к дереву. Сапоги его торчали врозь. Не спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли на колени и удары сердца были видны.

— Наскочит шляхта — насмешку сделает. Вот документ, матери отпишешь, как и что.

— Нет, — ответил я глухо и дал коню шпоры.

Долгушов разложил по земле синие ладони и осмотрел их недоверчиво.

— Бежишь — пробормотал он сползая — беги, гад.

Испарина ползла по моему телу. Пулеметы отстукивали все быстрее, с истерическим упрямством. Обведенный нимбом заката к нам скакал Афонька Бида.

— По малости чешем, — закричал он весело — что у вас тут за ярмарка? Я показал ему на Долгушова и отъехал.

Они говорили коротко. Я не слышал слов. Долгушов протянул взводному свою книжку. Афонька спрятал ее в сапог и выстрелил Долгушову в рот.

— Афоня — сказал я с жалкой улыбкой и подъехал к козаку — а я вот не смог.

— Уйди, — ответил он бледнее — убью. Жалете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку.

И взвел курок.

Я поехал шагом, не оборачиваясь, чувствуя спиной холод и смерть.

— Вона — закричал сзади Гришук, — не дури, — и схватил Афоньку за руку.

— Холуйская кровь — крикнул Афонька, — он от моей руки не уйдет.

Гришук нагнал меня у поворота. Афоньки не было. Он уехал в другую сторону.

— Вот видишь, Гришук, — сказал я — сегодня я потерял Афоньку, первого моего друга.

Гришук вынул из сиденья сморщенное яблоко.

— Кушай — сказал он мне — кушай, пожалуйста.

И я принял милостыню от него, от Гришука, и съел его яблоко с грустью и благоговением.

Броды, август, 1920.

Дьяков.

На деревне стон стоит. Конница травит хлеба и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы забирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии.

У здания штаба неотступно толпятся крестьяне.

Они тащут на веревках упирающихся, скользящих от слабости одров. Лишенные кормильцев мужики — чувствуя в себе прилив горькой храбрости и зная, что храбрости не надолго хватит, спешат, безо всякой надежды, надерзнуть начальству, богу и своей жалкой доле.

Начальник штаба в полной форме стоит на крыльце. Прикрыв воспаленные веки, он с видимым вниманием слушает мужичьи жалобы. Но внимание его не более, как прием. Ж. как всякий вышколенный и переутомившийся работник, умеет в пустые минуты существования полностью прекратить мозговую работу. В эти немногие минуты коровьего блаженного бессмыслия, он встряхивает изношенную машину.

Так и на этот раз с мужиками.

Под успокоительный аккомпанимент их бессвязного и отчаянного гула, Ж. следит со стороны за той мягкой толкотней в мозгу, которая предвещает чистоту и энергию мысли. Дождавшись этого перебоя в темпе, он ухватывает последнюю мужичью слезу, начальственно огрызается и уходит к себе в штаб работать.

На этот раз и огрызнуться не пришлось. На огненном своем англо-арабе подскакал к крыльцу Дьяков, бывший цирковой атлет, а ныне начальник конского запаса — красно-рожий, седоусый, в черном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар.

— Честным стервам игуменье благословенье, — прокричал он, осаживая коня на карьере и тотчас же к нему под стремя подвалилась облезлая лошадедка, одна из обмененных козаками.

— Вон, товарищ, начальник — завопил мужик, хлопая себя по штанам — вон чего ваш брат дает нашему брату... Видал, чего дают. Хозяйствуй на ей.

— А за этого коня, — раздельно и веско начал тогда Дьяков, — за этого коня, почтенный друг, ты в полном своем праве получить в конском запаса пятнадцать тысяч рублей, а ежели этот конь был бы повеселее, то в ефтим случае, ты получил бы желанный друг, в конском запаса двадцать тысяч рублей. Но, однако, что конь упал — это не хвакт. Ежели конь упал и поднимется, — то это конь, ежели он, обратно сказать, не подымется, тогда это не конь. Но, между прочим, эта справная кобылка у меня подымется...

690 40

— О, Господи, мамуня же ты моя всемилостивая, — взмахнул руками мужик, — где ей сироте, подняться... Она, сирота, подохнет...

— Обижаешь коня, кум, — с глубоким убеждением ответили Дьяков, — прямо таки богохульствуешь, кум, — и он ловко снял с седла свое статное тело атлета. Расправляя прекрасные ноги, схваченные в коленях ремешком, пышный и ловкий, как на сцене, он двинулся к надыхающему животному. Оно уныло уставилось в Дьякова своим крутым, глубоким глазом, слизнуло с его малиновой ладони какое-то невидимое повеление и тотчас же обессиленная лошадь почувствовала умелую силу, истекавшую от этого седого, цветущего и молодцеватого Ромео. Поводя мордой и скользя подламывающимися ногами, ощущая нетерпеливое и властное щекотание хлыста под брюхом — кляча медленно и внимательно становилась на ноги. И вот все мы увидели, как тонкая кисть в развевающемся рукаве потрепала грязную гриву и хлыст со стоном прильнул к кровоточащим бокам. Дрожа всем телом, кляча стояла на своих на четырех и не сводила с Дьякова собачьих, боязливых и влюбленных глаз.

— Значит, что конь — сказал Дьяков мужику и добавил мягко, — а ты жалился, желанный друг...

Бросив ординарцу поводья, начальник конзасапаса взял с маху четыре ступеньки, и взметнув оперным плащом, исчез в здании штаба.

Белев, июль, 1920 г.

Колесников.

Буденный в красных штанах с серебряным лампасом стоял у дерева. Только что убили комбрига 2. На его место командарм назначили Колесникова.

Час тому назад Колесников был командиром полка. Неделю тому назад Колесников был командиром эскадрона.

Нового бригадного вызвали к Буденому. Командарм ждал его, стоя у дерева. Колесников приехал с Гришным, своим комиссаром.

— Жмет нас гад, — сказал командарм с ослепительной своей усмешкой. Победим, или подохнем. Иначе — никак. Понял?

— Понял, — ответил Колесников, выпучив глаза.

— А побужишь — расстреляю, — сказал командарм, улыбнулся и отвел глаза в сторону начальника особого отдела.

— Слушаю, — сказал начальник особого отдела.

— Катись, Колесо, — бодро крикнул какой-то казак со стороны. Буденный стремительно повернулся на каблуках и отдал

честь новому комбригу. Тот растопырил у козырька пять красных коношеских пальцев, вспотел и ушел по распаханной меже. Лошади ждали его в ста саженьях. Он шел, опустив голову и с томительной медленностью перебирал длинными и длинными ногами. Пылание заката разлилось над ним, малиновое и неправдоподобное, как надвигающаяся смерть.

И вдруг — на расprostершейся земле, на развороченной и желтой наготе полей мы увидели ее одну — узкую спину Колесникова с болтающимися руками и с упавшей головой в сером картузе.

Ординарец подвел ему коня.

Он вскочил в седло и поскакал к своей бригаде, не обращившись. Эскадроны ждали его у большой дороги, у Бродского шляха.

Стонущее „ура“, разорванное ветром, донеслось до нас. Наведя бинокль, я увидел комбрига, вертевшегося на лошади в столбах голубой пыли.

— Колесников повел бригаду, — сказал наблюдатель, сидевший над нашими головами, на дереве.

— Есть, — ответил Буденный.

И в это мгновение первый польский снаряд стал чертить над нами свой завывающий полет.

— Идут рысью, — сказал наблюдатель.

— Есть, — ответил Буденный, закурил папиросу и закрыл глаза. Ура, едва слышное, удалялось от нас, как нежная песнь.

— Идут карьером, — сказал наблюдатель, пошевелив ветвями. Буденный курил, не открывая глаз.

Канонада пылила, разрасталась, сияла молниями, заволакивала своды, ковала их ударами и громом.

— Бригада атакует неприятеля, — пропел наблюдатель там вверху. Ура смолкло. Канонада задохлась. Ненужная шрапнель лопнула над лесом. И мы услышали великое безмолвие рубки.

— Душевный малый, — сказал командарм, вставая. — Ищет чести. Надо полагать — вытянет.

И потребовав лошадей, Буденный уехал к месту боя. Штаб двинулся за ним.

Колесникова мне довелось увидеть в тот же вечер, через час после того, как поляки были уничтожены. Он ехал впереди своей бригады — один — на буланом жеребце невиданной красоты и дремал. Правая рука его висела на перевязи. В десяти шагах от него конный казак без развернутого знамени. Головной эскадрон лениво запевал похабные куплеты. Бригада тянулась пыльная и бесконечная, как крестьянские возы на ярмарку. В хвосте пыхтели усталые оркестры.

В тот вечер, в посадке Колесникова я увидел властительное равнодушие татарского хана и распознал внучку прославленного Книги, своевольного Апанасенки, пленительного Тимошенки.

Броды, август, 1920.

Прищепа.

Пробираюсь в Лешнюв, где расположился штаб дивизии. Попутчик мой попрежнему Прищепа — молодой кубанец, неутомительный хам, вычищенный коммунист, будущий барахольщик, беспечный сифилитик, неторопливый враль. На нем малиновая черкеска из тонкого сукна и пуховый башлык, закинутый за спину. По дороге он рассказывал о себе. Мне не забыть его рассказа.

Год тому назад Прищепа бежал от белых. В отместку они взяли заложниками его родителей и убили их в контрразведке. Имущество расхитили соседи. Когда белых прогнали с Кубани, Прищепа вернулся в родную станицу.

Было утро, рассвет, мужичий сон вздыхал в прокисшей духоте. Прищепа подрядил казенную телегу и пошел по станице собирать свои граммофоны, жбаны для кваса и расшитые матерью полотенца. Он вышел на улицу в черной бурке с кривым кинжалом за поясом, телега плелась сзади. Прищепа ходил от одного соседа к другому и кровавая печать его подошв тянулась за ним следом. В тех хатах, где казак находил вещи матери или чубук отца, — он оставлял подколотых старух, собак, повешенных над колодезем, и иконы, загаженные пометом. Станичники, раскуривая трубки, угрюмо следили его путь. Молодые казаки рассыпались в степи и вели счет. Счет разбухал и станица молчала. Кончив — Прищепа вернулся в опустошенный отчий дом. Отбитую мебель он расставил в порядке, который был ему памятен с детства и послал за водкой. Запершись в хате онпил вдвое суток, пел, плакал и рубил пашкой столы. На третью ночь станица увидела дым над избой Прищепы. Опаленный и рваный, виляя ногами, он вывел из стойла корову, вложил ей в рот револьвер и выстрелил. Земля курилась под ним, голубое кольцо пламени вылетело из трубы и растаяло, в конюшне зарыдал оставленный бычок. Пожар сиял, как воскресенье. Прищепа отвязал коня, прыгнул в седло, бросил в огонь прядь своих волос и сгинул.

Демидовка, июль, 1920.

Соль.

„Дорогой товарищ редактор. Хочу описать вам за несознательных женщин, которые нам вредные. Надеюсь на вас, что вы, объезжая гражданские фронты, которые брали под заметку, не миновали закоренелую станцию Фастов, находящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конечно, был, самогон-пиво пил, усы обмочило, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой чего писать, но как говорится в нашем простом быту — господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу вам только за то, что мои глаза собственноручно видели.

Была тихая славная ночь семь дец тому назад, когда наш заслуженный поезд Конармии остановился там груженный бойцами. Все мы горели способствовать общему делу и имели направление на Вердичев. Но только замечаем, что поезд наш никак не отваливает, Гаврилка наши не крутит и бойцы стали сомневаться, переговариваясь между собой — в чем тут остановка? И действительно, остановка для общего дела вышла громадная по случаю того, что мешечники, эти злые враги, среди которых находилась также неосметная сила женского полу, нахальным образом поступали с железнодорожной властью. Безбоязненно ухватились они за поручни, эти злые враги, на рысках пробегали по железным крышам, коловоротили, мutilовали и в каждой руке фигурировала небезызвестная соль, доходя до пяти пудов в мешке. Но недолго длилось торжество капитала мешечников. Инициатива бойцов, повывлазивших из вагона, дала возможность поруганной власти железнодорожников вздохнуть грудью. Один только женский пол со своими торбами остался в окрестностях. Имея сожаление, бойцы которых женщин посадили по теплушкам, а которых не посадили. Также и в нашем вагоне второго звзда оказались налицо две девицы, а пробивши первый звонок, подходит к нам представительная женщина с дитем, говоря:

— Пустите меня, любезные казачки, всю войну я страдаю по вокзалам с грудным дитем на руках и теперь хочу иметь свидание с мужем, но по причине железной дороги ехать никак невозможно, неужели я у вас, казачки, не заслужила?

— Между прочим, женщина, говорю я ей, какое будет согласие у звзда, такая получится ваша судьба. И обратившись к звзду я им доказываю, что представительная женщина просится ехать к мужу на место назначения и дите, действительно, при ней находится и какое будет ваше согласие — пускать ее или нет?

— Пускай ее,— кричат ребята — опосля нас она и мужа не захочет.

— Нет—говорю я ребятам довольно вежливо,—кланяюсь вам взвод, но только удивляет меня слышать от вас такую жеребятину, вспомните, взвод, вашу жизнь и как вы сами были дитями при ваших матерях и получается вроде того, что не годится так говорить.

И казаки проговоривши между собой, какой он, стало быть, Балмашев, убедительный, начали пускать женщину в вагон и она с благодарностью лезет. И каждый раскипавшись моей правдой, подсаживает ее, говоря наперебой:

— Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дитя, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу, как это вам желательно и надемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка видать мало. Горя мы видели женщина, и на действительной и на сверхсрочной, голодом нас давило, холодом обожгло. А вы сидите здесь, женщина, без сомнения...

И пробывши третий звонок поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды — каганцы. И бойцы вспомнили кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду. И думка полетела, как птица. А колеса тархтят, тархтят...

По прошествии времен, когда ночь сменилась с своего поста, и красивые барабанщики заиграли зорю на своих красных барабанах, тогда подступились ко мне казаки, видя, что я сижу без сна и скучаю до последнего.

— Балмашев,— говорят мне казаки — отчего ты ужасно скучный и сидишь без сна?

— Низко кланяюсь вам бойцы и прошу маленького прощения, но только дозвоьте мне переговорить с этой гражданкой пару слов...

И задрожав всем корпусом я поднимаюсь со своей лежанки, от которой сон бежал, как волк от своры злодейских псов и подхожу до нее и беру у ней с рук дите и рву с него пеленки и тряпье и вижу по за пеленками добрый пудовик соли.

— Вот антиресное дите, товарищи, которое титек не просит, на лодол не мочится и людей со сна не беспокоит...

— Простите, любезные казачки — встречает женщина в наш разговор очень хладнокровно,—не я обманула, лихо мое обмануло...

— Балмашев простит твоему лиху — отвечаю я женщине,—Балмашеву оно немножого стоит, Балмашев за что купил за то и продает. Но оборотись к казакам, женщина, которые тебя возвысили, как трудящуюся мать в Республике. Оборотись на этих двух девиц, которые плачут в на-

стоящее время, как пострадавшие от нас этой ночью. Оборотись на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и те, тоже самое одинокие, по злой неволе, насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную только и трогать. Оборотись на Рассею, задавленную болью...

А она мне:

— Я соли своей решилась, я правды не боюсь. Вы за Рассею не думаете, вы жидов Ленина и Троцкого спасаете.

— За жидов сейчас разговора нет, вредная гражданка. Жиды сюда не касаются. Между прочим за Ленина не скажу, но Троцкий есть отчаянный сын тамбовского губернатора и вступился, хотя другого звания, за трудящийся класс. Как присужденные каторжане вытягают они нас — Ленин и Троцкий — на вольную дорогу жизни, а вы, гнусная гражданка, есть более контр-революционерка, чем тот белый генерал, который с вострой шашкой грозит нам на своем тысячном коне... Его видать, того генерала, со всех дорог и трудящийся имеет свою думку-мечту его порезать, а вас несчетная гражданка, с вашими антиресными детками, которые хлеба не просят, и до ветра не бегают — вас не видать, как блоху и вы точите, точите, точите...

И я, действительно, признаю, что выбросил эту гражданку на ходу под откос, но она как очень грубая — посидела, махнула юбками и пошла своей подлой дорожкой. И увидев эту невредимую женщину и, несказанную Рассею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса и поруганных девиц и товарищей, которые много ездят на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себе кончить или ее кончить. Но казаки имели ко мне сожаление и сказали:

— Ударь ее из винта.

И сняв со стенки верного винта я смыл этот позор с лица трудовой земли и Республики.

И мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор, и пред вами, дорогие товарищи из редакции, беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащут нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выставить Рассею трупами и мертвой травой".

За всех бойцов второго взвода — *Никита Балмашев*, солдат революции.

И. БАБЕЛЬ.

из книги

„Одесские рассказы“.

Король.

Венчание кончилось. Раввин устало опустился в кресло. Потом он вышел из комнаты и увидел столы, поставленные во всю длину двора. Их было так много, что они высывали свой хвост за ворота, на Госпитальную улицу. Перекрытые бархатом столы вились по двору, как змеи, которым на брюхо наложили заплатки всех цветов и они пели густыми голосами—эти заплатки из оранжевого и красного бархата.

Квартиры были превращены в кухни. Сквозь закопченные двери билось тучное пламя, пьяное и пухлое пламя. В его дымных лучах пеклись старушечьи лица, бабы тряские подбородки, замусоленные груди. Пот розовый, как кровь, розовый, как пена бешеной собаки, обтекал эти груди разросшегося, сладко воняющего человеческого мяса. Три кухарки, не считая судомоек, готовили свадебный ужин. Над ними царила восьмидесятилетняя Рейзя, традиционная как свиток торы, крохотная и горбатая.

Перед ужином во двор затесался молодой человек, неизвестный гостям. Он спросил Беню Крика. Он отвел Беню Крика в сторону.

— Слушайте, король—сказал молодой человек.—я имею вам сказать пару слов. Меня послала тетя Хана с Костецкой.

— Ну, хорошо,—ответил Беня Крик, по прозвищу король,—что это за пара слов.

— В участок вчера приехал новый пристав, велела вам сказать тетя Хана.

— Я знал об этом позавчера,—ответил Беня Крик.—Дальше.

— Он собрал участок и сказал им речь.

— Новая метла чисто метет,—ответил Беня Крик.—Он хочет облаву. Дальше.

— А когда будет облава, король?

— Она будет завтра.

— Король, она будет сегодня.

— Кто сказал тебе это мальчик?

— Это сказала мне тетя Хана. Вы знаете тетю Хану?

— Я знаю тетю Хану. Дальше.

— Он собрал участок и сказал им речь. Мы должны задуть Беню Крик, сказал пристав, потому, что там, где

есть государь император, там нет короля. Сегодня, когда Крик выдает замуж сестру и все они будут там—сегодня нужно оделать облаву.

— Дальше.

— Так шпики начали бояться. Они сказали: если мы сделаем сегодня облаву, когда у него праздник, так Беня рассерчает и уйдет много крови. Так пристав сказал—самолюбствие мне дороже...

— Ну, иди—ответил король.

— Что сказать тете Хане за облаву?

— Скажи: Беня знает за облаву.

И он ушел, этот молодой человек. За ним последовали человека три из Бениных друзей. Они сказали, что вернутся через полчаса. И они вернулись через полчаса. Вот—все.

За стол сажались не по старшинству. Глупая старость жалка не менее, чем трусливая юность. И не по богатству. Подкладка тяжелого кошелька спита из слез.

На первом месте сидел жених с невестой. Это их день. На втором месте сидел Сендер Эйхбаум, тесть короля. Это его право. Историю Сендера Эйхбаума следует знать, потому, что это не простая история.

Как сделался Беня Крик, налетчик и король налетчиков, зятем Эйхбаума? Как сделался он зятем человека, у которого было шестьдесят дойных коров без одной? Тут все дело в налете. Год тому назад Беня написал Эйхбауму письмо: мосье Эйхбаум, положите, прошу вас, под ворота на Софиевскую 17, завтра утром 20 тысяч рублей. Если вы этого не сделаете, так вас ждет такое, что это не слышано и вся Одесса будет от вас говорить. С почтением—Беня король.

Три письма одно яснее другого остались без ответа. Тогда Беня принял меры. Они пришли ночью—девять человек с длинными палками в руках. Палки были обмотаны просмоленной паклей. Девять пылающих звезд зажглись на скотном дворе Эйхбаума. Беня отбил замки у сарая и стал выводить коров по одной. Их ждал парень с ножом. Он опрокидывал корову с одного удара и погружал нож в коровье сердце. На земле, залитой кровью, факелы расцветали, как огненные розы. Работниц отгоняли выстрелами. Налетчики стреляли в воздух, потому, что если не стрелять в воздух—то можно убить человека. Когда шестая корова с предсмертным мычаньем упала к ногам короля—Эйхбаум выбежавший во двор в кальсонах, спросил:

— Что с этого будет, Беня?

— Если у меня не будет денег—у вас не будет коров, мосье Эйхбаум. Это дважды два.

— Зайди в квартиру, Беня.

Они договорились. Зарезанные коровы были поделены пополам. Эйхбауму была гарантирована неприкосновенность и выдано в том удостоверение с печатью. Но чудо пришло позже.

Во время налета, в ту грозную ночь, когда мычали подкалываемые коровы и телки скользили в материнской крови, когда факелы плясали как черные девы и бабы-молочницы шарахались и визжали под дулами дружлюбных браунингов — во двор выбежала в вырезной рубашке дочь старика Эйхбаума — Циля. И победа короля стала его поражением.

Через два дня Бенья без предупреждения вернул Эйхбауму все забранные у него деньги. Вечером он явился с визитом. Под его манжеткой сиял бриллиантовый браслет. Он просил у Эйхбаума руки его дочери Циля. Старика хватил легкий удар, но он поднялся. В старике было еще жизни лет на двадцать.

— Эйхбаум, — сказал ему король, — когда вы умрете, я похороню вас на первом еврейском кладбище, у самых ворот. Я поставлю вам памятник из розового мрамора. Я сделаю вас старостой Бродской синагоги. Я брошу опекунство, Эйхбаум, я поступлю в ваше дело компаньоном. У нас будет двести коров, Эйхбаум. Я убью всех молочников, кроме вас. Вор не будет ходить по той улице, на которой вы живете. Я выстрою вам дачу на шестнадцатой станции... И вы ведь тоже не были в молодости раввином. Кто подделал завещание, не будет говорить об этом громко.... И язь у вас будет король, не соплик, а король, Эйхбаум...

Он добился своего, Бенья Крик, потому что он был страстен, а страсть властвует над мирами. Новобрачные прожили три месяца в тучной Бессарабии, среди винограда, обильной пищи и любовного пота. Потом Бенья вернулся в Одессу для того, чтобы выдать замуж сорокалетнюю сестру свою Двойру, страдающую базедовой болезнью. Теперь вернемся к свадьбе Двойры, сестры короля.

К ужину подали индюков, жареных куриц, гусей, фаршированную рыбу и уху, в которой перламутром отсвечивали лимонные озера. Над мертвыми гусиными головками качались цветы, как пышные плюмажи. Но разве жаренных куриц выносит на берег пенный прибой Одесского моря? Все благороднейшее из нашей контрабанды, все, чем славна земля из края в край, делало в ту звездную, в ту синюю ночь свое разрушительное, свое обольстительное дело. Неадекватное вино разогревало желудки, сладко переламявало ноги, дурманило мозги и вызывало отрывку звучную, как призыв боевой трубы. Черный кот с „Плутарха“, прибывшего третьего дня из Порт-Саида, вынес за таможенную черту пузатые бутылки ямайского рома, маслянистую

мадеру, сигары с плантации Пирпонта Моргана и апельсины из окрестностей Иерусалима. Вот что выносит на берег пенный прибой Одесского моря.

Еврейские нищие, насосавшись, как трюфные свиньи, оглушительно стучали костылями. Эйхбаум, распустив жилет, сощуренным глазком оглядывал будущее собрание и любовно икал. Оркестр играл туш. Это был, как дивизионный смотр. Туш, ничего, кроме туша. Налетчики, сидевшие сомкнутыми рядами, вначале смущались чрезмерным скоплением посторонних. Потом они разошлись. Лева Кацап разбил на голове своей возлюбленной бутылку водки. Моня Артиллерист выстрелил в воздух. Но пределов своих восторг достиг только тогда, когда по обычаю старинны, гости начали одарять новобрачных. Синагогальные шамесы, вскочив на столы, выпевали под звуки бурлящего туша количество подаренных рублей и серебряных ложек. И тут друзья короля показали, чего стоит голубая кровь и неугасшее еще молдавское рыцарство. Непередаваемым небрежным движением рук кидали они на серебряные подносы золотые монеты, перстни и нити из каралла. Подтягиваясь и выпячивая животы вставали они со своих мест.

Аристократы Молдаванки — они были затянuty в малиновые жилеты, их стальные плечи охватывали рыжие пиджаки, а на мясистых ногах с косточками лопалась кожа цвета небесной лазури. Выпрямившись во весь рост, бандиты хлопали в такт музыке, кричали „горько“ и бросали невесте цветы, а она, сорокалетняя Двойра Крик, сестра Бени Крика, сестра короля, изуродованная болезнью, с разросшимся зобом и вылезающими из орбит глазами, сидела на горе подушек рядом с щуплым мальчиком купленным на деньги Эйхбаума и онемевшим от тоски.

Обряд дарения подходил к концу, Шамесы осипли и контрабас не ладил со скрипкой. Над двориком протянулся легкий запах гари.

— Бенья, — сказал папаша Крик, — старый биндюжник, слышавший между биндюжниками грубияном, — Бенья, ты знаешь, что мне сдается. Мне сдается, что у нас горит сажа.

— Папаша, — ответил король, пьяному отцу, — пожалуйста, закусывайте и выпивайте, пусть вас не волнует этих глупостей.

Папаша Крик последовал совету сына. Он закусил и выпил. Но облачко дыма становилось все изловитее. И где то розовели уже края неба. И уже стрельнул в вышину узкий, как шпага, язык пламени. Гости, привстав, стали обнюхивать воздух, как псы. Бабы взвизгнули. Налетчики переглянулись друг с другом. Бенья был безутешен.

— Мне нарушают праздник, — кричал он полный отчаяния, — дорогие, прошу вас, закусывайте и выливайте...

В это время во дворе появился тот самый молодой человек, который приходил вначале вечера.

— Король, — сказал он, — я имею вам сказать пару слов...

— Ну, говори, разрешил король, ты всегда имеешь в запасе пару слов...

— Король, — произнес неизвестный молодой человек, хихикая, — это прямо смешно, участок горит, как свечка...

Лавочники онемели. Налетчики усмехнулись. Шестидесятилетняя Манька, родоначальница слободских бандитов, вложив два пальца в рот, свистнула так пронзительно, что ее соседи покачнулись.

— Маня, вы не на работе, — заметил ей Бенья Крик, — холоднокровней, Маня.

Молодого человека, принесшего эту поразительную новость, разбирал смех. Он хихикал, как застенчивая школьница.

— Оне вышли с участка человек сорок, — рассказывал он, двигая челюстями, пошли на облаву, так они отошли шагов пятнадцать, как уже загорелось...

Бенья запретил гостям идти смотреть на пожар. Отправился он с двумя товарищами. Участок исправно пылал с четырех сторон. Городовые, трясая задами, бегали по задымленным лестницам и выкидывали из окон сундучки. Под шумок разбежались арестованные. Пожарные были исполнены рвения, но в близлежащем кране не оказалось воды. Пристав, та самая метла, что чисто метет, стоял на противоположном тротуаре и покусывал усы, лезшие ему в рот. Новая метла стояла без движения. Бенья, проходя мимо пристава, отдал честь по военному.

— Доброго здоровьичка, ваше высокоблагородие, — произнес он сочувственно. Что вы скажете на это несчастье. Это же кошмар.

Он туло уставился на горящее здание, покачал головой и почмокал губами — ай, ай, ай...

Когда Бенья вернулся домой — во дворе уже потухали фонарики, а на небе занималась заря. Гости разошлись. Музыканты дремали, опустив головы на ручки своих контрабасов. Двойра подталкивала мужа к двери их брачной комнаты и смотрела на него плотоядно, как кошка, которая, держа мышь во рту, легонько пробует ее зубами.

Как это делалось в Одессе.

Начал я.

— Реб Арье Лейб, — сказал я старику, — поговорим о Бене Крике. Поговорим о молниеносном его начале и ужасном конце. Три черных тени загромаждают пути моего воображения. Вот одноглазый Фроим Грач. Рыжая сталь его поступков — разве не выдержит она сравнения с силой короля? Вот Колька Паковский. Простодушное бешенство этого человека содержало в себе все, что нужно для того чтобы властвовать. И неужели Хаим Дронг не сумел различить блеск новой и немеркнувшей звезды? Но почему же один Бенья Крик взобрал на вершину веревочной лестницы, а все остальные повисли внизу, на шатких ступенях?

Реб Арье Лейб молчал, сидя на кладбищенской стене. Перед нами расстилалось зеленое спокойствие могил. Человек, жаждущий ответа, должен запастись терпением. Человеку, обладающему знанием, приличествует важность. Поэтому Арье Лейб молчал, сидя на кладбищенской стене. Наконец, он сказал:

— Почему он? Почему не они, хотите вы знать. Так вот — забудьте на время, что на носу у вас очки, а в душе осень. Перестаньте скандалить за вашим письменным столом и заикаться на людях. Представьте себе на мгновение, что вы скандалите на площадях и заикаетесь на бумаге. Вы тигр, вы лев, вы кошка. Вы можете переночевать с русской женщиной и русская женщина останется вами довольна. Вам двадцать пять лет. Если бы к небу и к земле были приделаны кольца, вы схватили бы эти кольца и притянули бы небо к земле. А папаша у вас биндюжник Мендель Крик. Об чем думает такой папаша? Он думает об выпить хорошую стопку водки, об дать кому-нибудь по морде, об своих конях и ничего больше. Вы хотите жить, а он заставляет вас умирать двадцать раз на день. Что сделали бы вы на месте Бени Крика? Вы ничего бы не сделали. А он сделал. Поэтому он король, а вы держите фигу в кармане.

Он пошел к Фроиму Грачу, который тогда уже смотрел на мир одним только глазом и был тем, что он есть. Он сказал Фроиму:

«Возьми меня. Я хочу прибиться к твоему берегу. Тот берег, к которому я прибьюсь, будет в выигрыше»

Грач спросил его:

— Кто ты, откуда ты идешь и чем ты дышишь?

— Попробуй меня, Фроим, — ответил Бенья, — и перестанем размазывать белую кашу по чистому столу.

— Перестанем размазывать кашу — ответил Грач, — я тебя попробую.

И они собрали совет, чтобы подумать о Бене Крике. Я не был на этом совете. Но говорят, что они собрали совет. Старшим был тогда покойный Левка Бык.

— Что у него делается под шапкой, у этого Бенчика?— спросил покойный Бык.

И одноглазый Грач сказал свое мнение:

— Бенья говорит мало, но он говорит смачно. Он говорит мало, но хочется, чтобы он сказал еще что-нибудь.

— Если так,—воскликнул покойный Левка,—тогда попробуем его на Тартаковском.

— Попробуем его на Тартаковском—решил совет и все, в ком еще квартировала совесть, покраснели, услышав это решение. Почему они покраснели? Вы узнаете об этом, если пойдете туда, куда я вас поведу.

Тартаковского называли у нас „полтора жида“ или „девять налетов“. „Полтора жида“ называли его потому, что ни один еврей не мог вместить в себе столько дерзости и денег, сколько их было у Тартаковского. Ростом он был выше самого высокого городского в Одессе, а весу имел больше, чем самая толстая торговка. А „девятью налетами“ прозвали Тартаковского потому, что фирма Левка Бык и компания произвела на его контору не восемь налетов и не десять, а именно девять. На долю Бени, который еще не был тогда королем, выпала честь совершить на „полтора жида“ десятый налет. Когда Фроим передал ему об этом, он сказал „да“ и вышел, хлопнув дверью. Почему он хлопнул дверью? Вы узнаете об этом, если пойдете туда, куда я вас поведу.

У Тартаковского душа убийцы, но он наш. Он вышел из нас. Он—наша кровь. Он—наша плоть, как будто одна мама нас родила. Пол-Одессы служит в его лавках. И он пострадал через своих же молдаванских. Два раза они выкрадывали его для выкупа, и однажды во время погрома его хоронили с певчими. Слободские громилы били евреев на большой Ариавской. Тартаковский убежал от них и встретил похоронную процессию с певчими на Софиевской. Он спросил:

— Кого это хоронят с певчими?

Прохожие ответили, что это хоронят его, Тартаковского. Процессия дошла до Слободского кладбища. Тогда наши молдаванские вынули из гроба пулемет и начали сыпать по слободским громилам. Но полтора жида этого не предвидел. Полтора жида испугался до смерти. И какой хозяин не испугался бы на его месте?

Десятый налет на человека, уже похороненного однажды, это был грубый поступок. Бенья, который еще не был тогда королем, понимал это лучше всякого другого. Но он сказал Грачу „да“ и в тот же день написал Тартаковскому письмо, похожее на все письма в этом роде:

„Многоуважаемый Рувим Осипович! Будьте настолько любезны положить к субботе под бочку с дождевой водой и так далее. В случае отказа, как вы это себе в последнее время начали позволять, вас ждет большое разочарование в вашей семейной жизни. С почтением знакомый вам Бенцион Крик“.

Тартаковский не поленился и ответил без промедления:

„Бенья. Если бы ты был идиот, то я бы писал тебе, как идиоту. Но я тебя за такого не знаю и упаси боже тебя за такого знать. Ты, видно, представляешься мальчиком. Неужели ты не знаешь, что в этом году в Аргентине такой урожай, что хоть завались, и мы сидим с нашей пшеницей без починна. И скажу тебе, положи руку на сердце, что мне надоело на старости лет кушать такой горький кусок хлеба и переживать эти неприятности, после того, как я отработал всю жизнь, как последний ломовик. И что же я имею после этих бессрочных каторжных работ? Язвы, болячки, хлопоты и бессонницу. Брось этих глупостей, Бенья. Твой друг, гораздо больше, чем ты это предполагаешь,—Рувим Тартаковский“.

Полтора жида сделал свое. Он написал письмо. Но почта не доставила письмо по адресу. Не получив ответа, Бенья рассерчал. На следующий день он явился с четырьмя друзьями в контору Тартаковского. Четыре юноши в масках и с револьверами ввалились в комнату.

— Руки вверх!—сказали они и стали махать пистолетами.

— Работай спокойнее, Соломон,—заметил Бенья одному из тех, кто кричал громче других,—не имей эту привычку быть нервным на работе—и, оборотившись к приказчику, белому как смерть и желтому как глина, он спросил его:

— Полтора жида в заводе?

— Их нет в заводе,—ответил приказчик, фамилия которого была Мугинштейн, а по имени он звался Иосиф и был холостым сыном тети Меси, куриной торговки с Серединой площади.

— Кто же будет здесь, наконец, за хозяйча?—стали допрашивать несчастного Мугинштейна.

— Я здесь буду за хозяйна,—сказал приказчик, зеленый, как зеленая трава.

— Тогда отчини нам, с божьей помощью, кассу—приказал ему Бенья, и началась опера в трех действиях.

Нервный Соломон складывал в чемодан деньги, бумаги, часы и монограммы, покойник Иосиф стоял перед ним с поднятыми руками, и в это время Бенья рассказывал истории из жизни еврейского народа.

— Коль раз он разыгрывает из себя Ротшильда,—говорил Бенья о Тартаковском,—так пусть он горит огнем. Объясни мне, Мугинштейн, как другу: вот получает он от меня

деловое письмо; отчего бы ему не сесть за пять копеек на трамвай и не подъехать ко мне на квартиру и не выпить с моей семьей стопку водки и закусить, чем бог послал? Что мешало ему выговорить передо мной душу? Беня, — пусть бы он мне сказал, — так и так, вот тебе мой баланс, повремени мне пару дней, дай мне вздохнуть, дай мне развести руками. Что бы я ему ответил? Свинья со свиньей не встречается, а человек с человеком встречается. Мугинштейн, ты меня понял?

— Я вас понял, — сказал Мугинштейн и солгал, потому что совсем ему не было понятно, зачем полтора жиды, почетный богатый и первый человек, должен был ехать на трамвае закусывать с семьей биндюжника Менделя Крика. А тем временем несчастье шло под окнами, как нищий на заре. Несчастье с шумом ворвалось в контору. И хотя на этот раз оно приняло образ еврея Савки Буциса, но оно было пьяно, как водовоз.

— Го-гу-го, — закричал еврей Савка, — прости меня, Бенчик, я опоздал, — и он затопал ногами и стал махать руками. Потом он выстрелил и пуля попала Мугинштейну в живот.

Нужны ли тут слова? Был человек, и нет человека. Жил себе невинный холостяк, как птица на ветке — и вот он погиб через глупость. Пришел еврей, похожий на матроса, и выстрелил не в какую-нибудь бутылку с сюрпризом, а в живого человека. Нужны ли тут слова?

— Тикать с конторы, — крикнул Беня и побежал последним. Но, уходя, он успел сказать Буцису:

— Клянусь гробом моей матери, Савка, ты ляжешь рядом с ним...

Теперь скажите мне вы, молодой господин, режущий купоны на чужих акциях, как поступили бы вы на месте Бени Крика? Вы не знаете, как поступить. А он знал. Поэтому он король, а мы с вами сидим на стене второго еврейского кладбища и отгораживаемся от солнца ладонями.

Несчастный сын тети Песи умер не сразу. Через час после того, как его доставили в больницу, туда явился Беня. Он велел вызвать к себе старшего врача и сиделку и сказал им, не вынимая рук из кремовых штанов:

— Я имею интерес, чтобы больной Иосиф Мугинштейн выздоровел. Представляюсь на всякий случай — Бенцион Крик. Камфору, воздушные подушки, отдельную комнату — давать с открытой душой. А если нет, то на всякого доктора, будь он даже доктор философии, приходится не более трех аршин земли.

И все же Мугинштейн умер в ту же ночь. И тогда только полтора жиды подняли крик на всю Одессу.

— Где начинается полиция, — вопил он, — и где кончается Беня?

— Полиция кончается там, где начинается Беня, — отвечали разумные люди, но Тартаковский не успокаивался и он дождался того, что красный автомобиль с музыкальным ящиком проиграл на Серединской площади свой первый марш из оперы „Смейся, паяц“. Среди бела дня машина подлетела к домику, в котором жила тетя Пesia.

Автомобиль гремел колесами, плевался дымом, сиял медью, вонял бензином и играл арии на своем сигнальном рожке. Из автомобиля выскочил некто и прошел в кухню, где на земляном полу билась маленькая тетя Пesia. Полтора жиды сидел на стуле и махал руками.

— Хулиганская морда, — прокричал он, увидя гостя, — бандит, чтобы земля тебя выбросила, хорошую моду себе взял — убивать живых людей...

— Мосье Тартаковский, — ответил ему Беня Крик тихим голосом, — вот идут вторые сутки, как я плачу за дорогим покойником, как за родным братом. Но я знаю, что вы плевать хотели на мои молодые слезы. Стыд, мосье Тартаковский, в какой несгораемый шкаф упрятали вы стыд? Вы имели сердце послать матери нашего покойного Иосифа сто жалких карбованцев. Мозг вместе с волосами поднялся у меня дыбом, когда я услышал эту новость...

Тут Беня сделал паузу. На нем был шоколадный пиджак, кремовые штаны и малиновые штиблеты.

— Десять тысяч единовременно, — заревел он, — десять тысяч единовременно и пенсию до ее смерти, пусть она живет сто двадцать лет. А если нет, тогда выйдем из этого помещения, мосье Тартаковский и сядем в мой автомобиль...

Потом они бранились друг с другом. Полтора жиды бранился с Бенею. Я не был при этой ссоре. Но те, кто были, те помнят. Они сошлись на пяти тысячах наличными и пятидесяти рублях ежемeсячно.

— Тетя Пesia, — сказал тогда Беня всклокоченной старушке, валившейся на полу, — если вам нужна моя жизнь, вы можете получить ее, но ошибаются все, даже бог. Вышла громадная ошибка, тетя Пesia. Но разве со стороны бога не ошибкой было поселить евреев в России, чтобы они мучились, как в аду. И чем было бы плохо, если бы евреи жили в Швейцарии, где их окружали бы первоклассные озера, гористый воздух и сплошные французы? Ошибаются все, даже бог. Слушайте меня ушами, тетя Пesia. Вы имеете пять тысяч на руки и пятьдесят рублей в месяц до вашей смерти, живите сто двадцать лет. Похороны Иосифа будут по первому разряду: шесть лошадей, как шесть львов, две колесницы с венками, хор из Бродской

синагоги, сам Миньковский придет отпевать покойного вашего сына...

И похороны состоялись на следующее утро. О похоронах этих спросите у кладбищенских нищих. Спросите об них у шамесов из синагоги, торговцев кошерной птицей или у старух из второй богадельни. Таких похорон Одесса еще не видала, а мир не увидит. Городовые в этот день одели нитяные перчатки. В синагогах, увитых зеленью и открытых настееж, горело электричество. На белых лошадях, запряженных в колесницу, качались черные плюмажи. Шестьдесят певчих шли впереди процессии. Певчие были мальчиками, но они пели женскими голосами. Старосты синагоги торговцев кошерной птицей вели тетю Песю под руки. За старостами шли члены общества приказчиков-евреев, а за приказчиками евреями—присяжные поверенные, доктора медицины и акушерки-фельдшерницы. С одного бока тети Песи находились курьи торговки с Старого базара, а с другого бока находились почетные молочницы с Бугаевки, завороченные в оранжевые шали. Они топали ногами, как жандармы на параде в табельный день. От их широких бедер шел запах моря и молока. И повади всех плелись служащие Рувима Тартаковского. Их было сто человек или двести, или две тысячи. На них были черные сюртуки с шелковыми лацканами и новые сапоги, которые скрипели, как поросята в мешке.

И вот я буду говорить, как говорил господь на горе Синайской из горящего куста. Кладите себе в уши мои слова. Все, что я видел, я видел своими глазами, сидя здесь на стене второго кладбища, рядом с шепелявым Мойсейкой и Шимпоном из погребального конторы. Видел это я—Арье Лейб, гордый еврей, живущий при покойниках.

Колесница подъехала к кладбищенской синагоге. Гроб поставили на ступени. Тетя Песя дрожала, как птичка. Кантор вылез из фазтона и начал панихиду. Шестьдесят певчих вторили ему. И в эту минуту красный автомобиль вылетел из-за поворота. Он проиграл „Смейся, паяц“ и остановился. Люди молчали, как убитые. Молчали деревья, певчие, нищие. Четыре человека вылезли из-под красной крыши и тихим шагом поднесли к колеснице венок из невиданных роз. А когда панихида кончилась, четыре человека подвели под гроб свои стальные плечи и с горящими глазами и выпяченной грудью, зашагали вместе с членами общества приказчиков-евреев.

Впереди шел Бенья Крик, которого тогда никто еще не называл королем. Первым приблизился он к могиле, взошел на холмик и простер руку.

— Что хотите вы делать, молодой человек? — подбежал к нему Кофман из погребального братства.

— Я хочу сказать речь — ответил Бенья Крик.

И он сказал речь. Ее слышали все, кто хотел слушать. Ее слышал я, Арье Лейб, и шепелявый Мойсейка, который сидел на стене со мною рядом.

— Господа и дамы, — сказал Бенья Крик, — господа и дамы, — сказал он и солнце встало над его головой, как часовой с ружьем. — Вы пришли отдать последний долг честному труженику, который погиб за медный грош. От своего имени и от имени всех, кто здесь не присутствует, благодарю вас. Господа и дамы. Что видел наш дорогой Иосиф в своей жизни? Он видел пару пустяков. Чем занимался он? Он пересчитывал чужие деньги. За что погиб он? Он погиб за весь трудящийся класс. Есть люди уже обреченные смерти. И есть люди, еще не начавшие жить. И вот пуля, летевшая в обреченную грудь, пробивает Иосифа, не видевшего в своей жизни ничего, кроме пары пустяков. Есть люди, умеющие пить водку, и есть люди, не умеющие пить водку, но все же пьющие ее. И вот первые получают удовольствие от горя и от радости, а вторые страдают за всех тех, кто пьет водку, не умея пить ее. Поэтому, господа и дамы, после того, как мы помолимся за нашего бедного Иосифа, я попрошу вас проводить к могиле неизвестного вам, но уже покойного Савелия Буциса.

И, сказав эту речь, Бенья Крик сошел с холмика. Молчали люди, деревья и кладбищенские нищие. Два могильника пронесли некрашеный гроб к соседней могиле. Кантор, заикаясь, окончил молитву. Бенья бросил первую лопату и перешел к Савке. За ним пошли, как овцы, все присяжные поверенные и дамы с брошками. Он заставил кантора пропеть над Савкой полную панихиду, и шестьдесят певчих вторили кантору. Савке не снилась такая панихида, поверьте слову Арье Лейба, старого старика.

Говорят, что в тот день полтора жиды решили закрыть дело. Я при этом не был. Но то, что ни кантор, ни хор, ни погребальное братство не просили денег за похороны — это видел я глазами Арье Лейба. Арье-Лейб — так зовут меня. И больше я ничего не мог видеть, потому что люди, тихонько отойдя от Савкиной могилы, бросились бежать как с пожара. Они летели в фазтонах, в телегах и пешком. И только те четыре, что приехали на красном автомобиле, на нем же и уехали. Музыкальный ящик проиграл свой марш, машина вадрогнула и умчалась.

— Король — глядя ей вслед, сказал шепелявый Мойсейка, тот самый, что забирает у меня лучшие места на стенке.

Егорыч. Маркс даже измялся. Троцкого нет.

Директор. Купите новых. Кумачу купите. Я думаю убрать кумачом — каймой вдоль потолка. По потолку флажки и зелень. Из электрических лампочек вензель СССР. Отрядите, за хвоей. Вашим комсомольцам делать нечего, пусть займутся. У входа — арка из зелени. Оркестр пригласите. Обязательно прорепетируйте интернационал. Вы сами понимаете: момент смычки масс со своими вождами... в этом... а Дудин не подгадит?

Егорыч. Нет, он в больнице.

Директор. Что такое?

Егорыч. Темное дело. Он написал о наших выпивалах — Ваське Длинном, Косине, Лукаче, ну и...

Директор. Вагрели.

Егорыч. Доищись кто. Ночью шел из клуба. У печей его взяли сзади, повалили, били...

Директор. Кто?

Егорыч. Он говорит, Ваську по голосу узнал. Но Васькины показывают, что дома сидели.

Васька. *(проходя с Лукачем и прислушиваясь к разговору)* Кляузлит?

Лукач. Не. Очки втирает.

Васька. *(из-за спины показывает кулак Егорычу)* Смотри у меня, посплетничай...

Егорыч. И подумаешь грех — выпил человек. Важно же, чтобы человек по-божески вино употреблял.

Директор. Конечно по-божески. Мы же не святые. Что такое? Иконы? Не сняты? Скорее лестницу. Кликните подмогу.

(Егорыч добывает лестницу с парой рабочих. Директор лезет по ней в угол.)

Какая неосмотрительность. И как это вы сами пролетарии не кончили с этим безобразием.

Рабочий. Бабы бунтуются.

Директор. Какие могут быть разговоры. Снять по всей фабрике. *(Идут снимать. Через минуту вбегает Васька, у него вырывает икону группа баб со старухой во главе.)*

Васька. Оголтела. Пусти.

Баба. Не дам богов снимать. Отдай икону.

Васька. Ой, щекотушки боюсь.

Старуха. Отдай икону. Богохульник. Пьянчуга. Гром тебя разразит. Поганец.

(Старуха вырывает икону и в сердцах хлопает Ваську по макушке. Икона пополам.)

Рабочий. О поганца икону испоганила.

Старуха. Об его башку что хочешь испоганишь.

Васька. А громом-то кого разразило, меня или бога?

Рабочий. Ну бери, бери; клей да поклоняйся.

Директор. Женщины, работницы, революционерки. Долг сознательного пролетариата кончить с предрассудками...

Бабы. Чего богов забирают?

Кому они мешают?

Рабочий. Без крестной гимнастики жить трудно. Ась?

(Старуха мрачно отступает, смотря на расколотую доску, и наконец, неожиданно швыряет на кучу других икон. Бабий галдеж осекся.)

Директор. Bravo, bravo, старуха.

Васька. Она этак, в раже, и дома всех богов покидает

Старуха. И покидаю. Вас не спрошусь. Чего душу пальцами ковыряете. Мое дело. Знаю, что делаю.

Баба. Бабка! Ты как же икону-то?

Старуха. Щепку? Сама щепке молись. *(Круто поворачивается и уходит, за ней бабы.)*

1-й рабочий. *(На директора.)* Чего его разобрало? За чистку взялся. Ревизия что ли?

2-й рабочий. Такие дела с заводом — хоть святых вон выноси.

1-й рабочий. Носи не носи, без заказов сидим.

Егорыч. А вот и не без заказов.

Директор. Заказ на пятьсот тысяч золотом. С послезавтра завод полным ходом в работу.

1-й рабочий. Ого!

2-й рабочий. Давно пора.

Директор. Я думаю рабочие нашего завода покажут себя, кто они такие.

1-й рабочий. Да нам что. От работы не отказываемся. *(Звонок.)*

Егорыч. К обеду.

2-й рабочий. Ребята вали шамать.

Директор. Иконы все сняли?

Егорыч. Иконы что. Вот свалка меня беспокоит. Сквер хотели разбить.

Директор. Какие тут скверы при скверных делах. Бросьте мрачнеть.

Егорыч. Вам хорошо. У вас в тресте рука. А меня дудинцы того и гляди свалят.

Директор. Веселей, товарищ. Улыбнитесь, Егорыч. Вот проведем встречу. Послезавтра сынишкино рождение справим. Заходите. Ром у меня — ах!

Егорыч. Соблазнитель вы. Все равно — змий райский. Сколько сыну?

Директор. Семнадцать.

Егорыч. Женить пора...

Директор. Еще чего?.. А вот здесь снимаемся с гостями. А снимок в Красную Ниву. Реклама.

(Появляются три комсомольца, пробегающие на станках гимнастические вольты.)

1-й комсомолец. *(тихо)* Директор.

2-й комсомолец. Петька, вали к отцу гимнастику добывать.

Егорыч. *(набрасываясь на комсомольцев)* Чего станки портишь? Шленду валандаешь? Казенного добра не жалко! Собери ребят, в лес за зеленью для клуба.

1-й комсомолец. *(тихо)* Хрюкало. *(оба уходят)*

Директор. А, товарищ первенец.

Петя. Папа. Нашему комсомолу нужны гимнастические снаряды и футбол.

Директор. Куда тебе хляку гимнастика. Сам знаешь, что порок сердца. Доктор же запретил.

Петя. Не мне, а комсомолу.

Директор. Подождет он, твой комсомол. К рождению подарок получишь и будет с тебя.

Петя. Ну подарок-то я уже получил.

Директор. Какой?

Петя. Комсомольский билет.

Директор. Хм. И ничего не сказав...

Петя. А что говорить? Пустое.

Егорыч. Сюрприз папаше.

Директор. Нет, что вы. Я только приветствую. Самостоятельность молодежи, коммунистическое воспитание... Но наш комсомол... Кто председатель?

Петя. Дудин.

Егорыч. Да вредноватое влияние.

Петя. Что? Вредное?

(За сценой хор комсомольцев.)

„Ай, да ребята, ай, да комсомольцы,
Дай завкому по шеем“.

Егорыч. Слыхали?

Петя. А что? Неверно?

Директор. Ну, стоп! Не твоего ума дело. Дома за обедом разберемся. Я-то ничего, а вот как мать поговорит с тобой, не знаю.

Петя. Что мать?

Директор. А вот то самое.

Подросток. *(входя)* Егор Егорыч, на заседание завкома.

Егорыч. Сейчас. *(директору)* А заказец взглянуть можно.

Директор. Да. Эй ты, комсомол, посмотри ка у меня в пальто, в боковом кармане, нет ли заказа. *(Петя уходит)* Я что. А вот мать — сами понимаете, женские предрассудки. Слышать не может слова комсомол. Что я с ней сделаю? Не разводиться же?

Егорыч. Конечно, убеждения разные.

Директор. А главное дудинские влияния. И так отцов в грош не ставят, а там и совсем на шею сядут.

Петя. *(входя)* Там кроме этого петушка ничего нет *(подбирает)*.

Директор. Петушка! Давай сюда! Осторожней! Не порви!

Петя. *(недоуменно)* Пожалуйста. В чем дело?

Директор. *(расправляя петушка скрытно от Егорыча, сыну)* Иди домой. Обедать пора. Сейчас буду. Вспомнил где заказ. *(Идет к портфелю и втискивает в него расправленного петушка, одновременно останавливая входящего сына)* Постой. Ты декламируешь? Надо бы тебе завтра выступить. Что-нибудь революционное. Попомни. Ну иди. *(вскриком)* Ах, вот он где мучитель, за подкладку забился.

Егорыч. Что-то измат больно.

Директор. Видите банковская гарантия. Но срок — только месяц.

Егорыч. Ай-яй-яй. Неустойка-то какая. Если не справимся, в трубу вылетим. *(секретарша входит)*

Директор. Должны справиться. Требуйте ударной работы. Гнать полным ходом. Зато если управимся...

Егорыч. Так уж на втором конкурсе Правды в первые директора выйдете.

Директор. Тшеславие и суета.

Секретарша. Если опять Дудин не подгадит.

Директор. Опять Дудин. Дудка фальшивая. Кстати он ни черта не стоит как работник. Ему вообще пора с завода. Дело и графоманское строение — вещи несовместимые, вот что.

Секретарша. Что вы на меня накинулись, я просто констатирую.

Директор. А вы поменьше констатируйте. Кругом констатируют. Подвох на подвохе. Но попадись они мне под ноготь — только брызнет. Я без боя не сдамся.

Егорыч. Не мучайтесь.

Секретарша. Успокойтесь. Обедать звали.

Егорыч. Ну иду. *(бормоча)*. Кумачу. Оркестр. Лампочки...

Директор. Возьмите заказ.

Секретарша. Что с ним? Точно из него лодочку делали.

Директор. В этой лодочке далеко уедем.

Секретарша. Лодочку или петушка.

Директор. А как вы — вот, представительница прекрасного пола, думаете, что больше нравится дамам: лодочка или петух? Петушок-с. Когда его на стол поставишь, да на хвостик подавишь, так он прыгает, а дама смеется: хи-хи-хи. А у спутника дамы настроение делается небесно-голубое, без пятнышка. А если этот спутник — крупный заказчик, то петушок обрастает цифрами, номерком исходящим, подписями и называется он уже не „петушок“, а „заказ“, а „отношение“ — хорошее-с отношение к... индустрии. Фу! Голова не работает. Все ли взял? *(оглядывается)*

Секретарша. Ящик не забудьте.

Директор. Какой? Ах да.

Секретарша. К гостям готовитесь?

Директор. Это ящик-то? Ничего подобного.

Секретарша. Ну сыну подарок.

Директор. Сыну? Нет, не сыну, а заводу.

Секретарша. Заводу? Что же такое.

Директор. Что такое? Противогазы.

Секретарша. Противогазы? Прислали?

Директор. Прислали... Великолепные противогазы. Великолепные люди и еще более великолепные противогазы.

Секретарша. Отправить на завод? Сейчас?

Директор. Нет, не на завод, а ко мне на квартиру. И не сейчас, а завтра.

Секретарша. Противогазы на квартиру. Не понимаю.

Директор. И понимать не надо. Исполнять надо.

Секретарша. Ну знаете, с такими взглядами так нарваться можно...

Директор. А вот и не нарвемся. Всего хорошего. *(на свистывающая интернационал, уходит. В дверях)* Идите, последите за украшением клуба.

(Секретарша идет мимо ящика) Не толкните ногой противогазы — они хрупкие.

Конец 1-го действия.

2-е действие.

Голос из подполья. — О-ой! Скорей сюда!

(Двое рабочих вбегают.)

1-й рабочий. Слышал? Или ошибся? *(Прислушиваются.)*

Голос. — Скорей — скорее-е-й, скорей — скорее-е-ей!

2-й рабочий. В машинном что-ль?

1-й рабочий. Не у труб ли? Петька трубы осматривать пошел. Сдвигай люк! *(Сдвигают.)*

Голос. — Това... това... товарищи... Дохнуть...

1-й рабочий. Здесь, Петь! Что такое?

Голос. — Газ...

2-й рабочий. Труба, что-ли?

Голос. — Газ... труба... дохнуть... скорей...

1-й рабочий. Трубу разворотило. Слышишь — сладким несет. Давай веревку к поясу. Звони тревогу! *(Спускается. 2-й звонит тревогу. Сбегают рабочие.)*

3-й рабочий. Чего такое?

2-й рабочий. *(над люком)* Давай его. Задохнулся? Клади на пол.

4-й рабочий. Ногу свихнул?

3-й рабочий. Какую ногу? Закружило. Чего там такое?

5-й рабочий. Чем воняет? Ребята, газ пошел.

Голоса. — Бросай папиросы, бросай курево!

(Перекачывающимся гулом по заводу: „Туши огонь, туши огонь“.)

1-й рабочий. Магистральную трубу разворотило. Дырища — кулак влезет. Не заклепать. Муфту разве надеть.

Новое колено вставить.

3-й рабочий. Что качаешься?

1-й рабочий. Г.а.з.у—его тащил — хлебнул — отраву.

4-й рабочий. Несите Петра-то в лазарет! Бери его!

3-й рабочий. Инженера сюда скорей, да директора!

Подросток. Сейчас слетаю.

5-й рабочий. Нешто можно без противогаза к трубам соваться. Грудь огнем выест в секунду.

4-й рабочий. Гришка от газу и подох. Помнишь, зимой?

3-й рабочий. Сколько раз о противогазах толковали. Чего Егорыч смотрит?

4-й рабочий. Пузо растит.

5-й рабочий. Фабзавком называется.

Егорыч. Товарищи, труба?

4-й рабочий. Сам труба. Противогазы надо — трубу заклепывать. Полчаса газ идет, чучело.

Подросток из илуба. Егор Егорыч, вождей кумачом обводить в складочку или гладко?

Егорыч. Пошел к чертям! К матери кумач!

5-й рабочий. Где противогазы? Давай сюда, да поворачивайся живей-ка!

Подросток. Дилехтора нет, а сиклетаря привел.

Секретарша. Противогазы в ящике в конторе, идем скорей!

Инженер. *(вбегая)* Что такое? Манометр падает, газом пахнет.

2-й рабочий. Трубу разворотило.

Инженер. Где?

2-й рабочий. На магистрали.

Инженер. Сильно?

2-й рабочий. Кулак. говорят, пролезет.

Инженер. Свет есть?

2-й рабочий. Провода к чорту. Стена осыпалась. Ощупью пробрался.

Инженер. Жертвы?

5-й рабочий. Мало. Один. Петр Данилов.

Инженер. Скорее включить переносные провода. Муфты можно поставить?

1-й рабочий. Вряд-ли. Все колено менять.

Инженер. Магистральные клапаны?

4-й рабочий. Не действуют.

5-й рабочий. Самы, небось, знаете.

Инженер. Запасное колено сюда. Только, как же без противогазов. Нет ведь их.

Егорыч. Есть, есть противогазы. Есть.

3-й рабочий. Вон несут.

(Бегом вносят ящик.)

Инженер. В этом ящике? Странная упаковка.

4-й рабочий. Режь веревки, скорей.

5-й рабочий. (залезая в ящик) Что за чертовщина!

Директор. (срываясь) Что такое? Не смей трогать!

3-й рабочий. Чего не смей?

5-й рабочий. (извлекая бутылку) Вот так противогазы. Ого-го!

Директор. Кто позволил? Кто дал?

Секретарша. Вы сами сказали....

Директор. Что сказал? Чего вы не в свое дело суетесь?

4-й рабочий. Этот противогаз—на Васькину морду.

Васяна. Мне идет. Добротный пивогаз.

Инженер. Скорее! Скорей! Минуты дороги. Что за путаница?

Егорыч. Где же противогазы?

Директор. Противогазы. А что?

3-й рабочий. Проснулся. Газ уходит.

4-й рабочий. Завод станет.

Секретарша. Ну да противогазы. Вы же говорили....

Директор. Ошибка.

Егорыч. Какая ошибка.

Инженер. Скорее. Где противогазы?

Директор. Ящик... тово... не тот. Перепутали.

4-й рабочий. Вместо противогазов — вино? Ого!

Инженер. Так что же: нет противогазов?

Директор. Нет.

5-й рабочий. Нет, так нечего и говорить.

Голоса. — Какую магистраль.

— Чего без противогаза сделаешь?

— Одно остается — открыть газгольдер, выпустить газ на ветер.

Директор. Газ выпустить? Ни за что.

Егорыч. Это же на неделю остановка работы. А заказ?

Директор. Необходимо во что бы то ни стало починить сейчас же.

3-й рабочий. Чини сам, коли хочешь.

Егорыч. И неустойка.

Директор. Тогда с заводом кончено.

Егорыч. Вы же все с ребятами и женами на улицу пойдете.

4-й рабочий. Выходные заплатите.

Директор. Никаких выходных не будет. Не дети—сами знаете—касса пуста.

5-й рабочий. А кто велел не держать противогазов?

4-й рабочий. С противогазами враз бы управились.

Директор. Что делать? (инженеру.) Только скорее—газ уходит.

Инженер. Есть способ. Я только что говорил телефону с врачом. (Шепчет на ухо директору.) Не согласится?...
Директор. Должны согласиться. (Егорычу) Давай трясись гудок. Всех сюда.
(Рабочие вбегают.)

Голоса. — Пожар, что-ли?
— Чорт, соснуть не дадут.
— Обед бросил. Щей ложки три не дохлебал.
— Аль, спектакль?
— Тише, шпанка!
— Чигас. Ананасы раздавать будут. Пра! ВЦИК, говорят, прислал.

Голоса. — Пожар, что-ли?

— Чорт, соснуть не дадут.

— Обед бросил. Щей ложки три не дохлебал.

— Аль, спектакль?

— Тише, шпанка!

— Чигас. Ананасы раздавать будут. Пра! ВЦИК, говорят, прислал.

— Чего газом воняет? Головы мутит.

Егорыч. Все здесь?

Голоса. — Все.

Директор. А комсомольцы?

Егорыч. За ветками и зеленью ушли.

Директор. Мой Петька с ними?

Егорыч. Кажется.

Директор. (тихо). Слава Богу. (к рабочим) Товарищи. Внимание. Положение отчаянное. Лопнула труба, уходит газ. С газом уходит наша возможность выполнить полученный вчера заказ. Вы о нем знаете. Противогазов по недоосмотру... по несчастной... по непредвиденной случайности...

Голоса. — Эге...

Директор.нет. Единственный способ, на который должен пойти ваш пролетарский героизм,—способ тяжелый: замесить колесо без противогазов.

Голоса. — Ого-го?!

— Нашел дураков.

Директор. Да, без противогазов. 70 наших рабочих, работая по три минуты... Я говорил с врачом.

Голоса. — А потом в лазарет?

— Три минуты, а месяц кривой ходи?

— Сам напрокудил, сам и чини.

— Иван Ушастих с двух минут помер.

— Хоронить, небось, с оркестром будешь?

— За казенный счет.

Егорыч. Товарищи. Нельзя так. Если пролетарский, к примеру, коллектив возьмется, так ему никаких трудностей нет. Товарищи...

Голоса. — Чего подпенаешь?

— Сам чего спал?

— Туда же—разговаривать.

Егорыч. Товарищи. Заказ пропадет.

5-й рабочий. Лучше пусть брат рабочий пропадет по-твоему!

3-й рабочий. Петь-то ты мастер.

Голос. — Пузо отращивать на печи.

Васяна. Чего разговаривать, ребята. Не по нас работа. Айда домой.

(За время пререканий накапливаются женщины)

Голоса. — А как же с выходными?

— Оттягаем.

— Профсоюзом потребуем.

Егорыч. Товарищи. Вы, как герои труда, примерно, на красную доску. Завтра к вам вожди пролетарской революции... С каким вы лицом?..

Голоса. — Не беспокойся.

— Вот про ваши штуки вождям и расскажем.

— Накладут вам по шеем.

— Полетишь в трубу.

— Легким газом!

— Баста! Вали, ребята!

— Открыть газгольдер и дело в шляпе.

— За три дня починим.

Директор. Нельзя газгольдер открывать.

(Дудин пришел, во время перебранки. Голова замотана).

Дудин. — Нельзя газгольдер открывать.

Голоса. — Дудка пришел.

— Слушай Дудку.

— Приплелся—мало шею набили?

— Из лазарета, Дудочка?

(Рабочие готовы уйти).

Дудин. Товарищи, не уходите! Два слова.

Голоса. — Чего разговаривать?

— Не полезем на убой.

— В барскую дудочку заиграл?

— К хозяевам примазывается.

Дудин. Очумели! Хозяевам? Каким хозяевам? Кто говорит?

Смеетесь?! Забыли, кто хозяева? Вы—хозяева! Это не хозяева. Приказчики они и мерзкие приказчики...

Голоса. — Правильно, Дудка. Крой!

Дудин. Без шуток. Дело страшно. Тянуть нельзя. О них забудьте. Они дадут ответ за разгильдяйство своим чередом.

Голоса. — Доберись до них—гладки больно.

Дудин. Сейчас наше дело действовать. Кто делал Октябрь?

Вы и миллионы таких же рабочих. Кто отгрызался на фронтах? Вы. Кто голодал? Вы. Кто сейчас за уши вытаскивает нашу промышленность? Вы. Кто хозяева завода?

Вы. Так будьте хозяевами! Ни пылинки на ветер. Для кого? Для своих ребят. Для ребят всего мира. Газ прорвался—завали его за глотку. Зажать обратно. Чей он? Рабочекрестьянской республики. Развалить завод—пустяки.

Иоди, прибери его к рукам. Чего испугались? Койки лазаретной? Смерти? Я вас знаю. Степан! Семен! Сергей! Никита! Были вы на фронте?

Голоса. — Были.

Дудин. Дрались голые, беспатронные, холодные, скрипели зубами? А ты, Петр, не бился в Питере? А не ты в Октябре Кремль брал? А у деревенских кулаков хлеб надо было отвоевывать под пулеметами? А от сыпняка на Волге дохли? Трусил? Нет, не трусили. И сейчас не трусите. Завтра вы ответите гостям: мы отстояли наш кусок фронта—производственного. Если вы рабочие и революционеры, нет вам выхода отсюда иначе, как через газ. По три минуты на брата. В работу. Сейчас же. Поняли?

Голоса. — Поняли.

— Правильно.

Женщины. — Ваня, не пушу.

— Ребята, ребята останутся.

— Не смей ходить!

— Не пушу!

Дудин. Сума сошла. Время дорого. Вы не дамы, истерику вам нечего устраивать.

Директор. Женщины, работницы, революционерки!...

Дудин. (директору.) Тебе что? На место!

Женский голос. — Нечего на рожон переть.

— Петра жена в лазарете убивается, никак он отойти не может.

— Не помрут, так изболеются.

Жена Фомы. — Идем домой! Идем домой! Петька малый болен. Ну, идем!

Женский голос. — Не пушу! Убей — не пушу!

4-й рабочий. Шли бы домой, бабы. Мокроту развели.

Старуха. — Бабы, стыдно. Слышали, о чем речь? А если Троцкий на фронт прикажет? Тоже на печку потащите? И не покраснеете? Время мало. Здесь не мешать.

Дудин. Инструменты сюда! Блоки! Веревки! Лампы на головы! Веревку за пояс. Три минуты—тащи. (Инженеру) Командуйте.

Голоса. — Кому идти?

— Жребий бросить.

— По списку.

— Какой список? Водопроводных вперед.

Дудин. Тише. Какой список? Как встали, так и пойдем. Я—первый.

Жена Дудина. — Иди, иди, голубок. Рот завяжи. На платок.

Дудин. Не надо. Пока, всего хорошего. Прицепляй лампу.

Васяна. (отодвигая его локтем). — Не лезь вперед.

Дудин. Опять драться? Здесь тебе не задворки.



Васька. Не лезь, говорю, вперед. У тебя—баба, у меня—нет.
Давай лампу, крюк давай.

Дудин. Вон ты какой?

Васька. Какой—такой? Никакой. Подождешь своего череду.
Голоса. — А и молодец.

— Васька-то, самогонщик.

Васька. Ну, живо. *(его спускают.)*

Дудин. *(3-му рабочему)* Ты куда, Фома?

Жена Фомы. — Идем, скорей идем.

Фома. *(жене)* Нельзя! Товарищи.

Жена. Что они тебе за товарищи сдались. Вылетишь с завода, вспомнят тебя товарищи.

Фома. Не тани душу.

Жена. — Петька зовет, махонький. Жар у него, трясет, папку кличет.

Фома. — И то—идем.

Дудин. — Ты куда?

Фома. — Тебя не спросился.

Инженер. — Следующий.

Дудин. — Нельзя уходить.

Фома. — Чего нельзя—ребенок помирает. Идем, баба.

Дудин. — А товарищам, как в глаза поглядишь?

Фома. — Я не каторжный, не подряжался; зря болтают.

Дудин. — Уходи! Да поскорей! Сына подальше увези. Закажи ему мимо этого завода ходить, а то расскажут ему, как отец его с заводского фронта сбежал. Свои три минуты газа на товарищевой сложил. Зайцем в нору, а? Ты, скажут ему, не Фомкин сын, ты су.....

Жена. *(Дудину)* Молчи, слышишь, молчи!

Фома. — Идем. Зря со свологой говорить.

Голос. — Теперь не уйдет.

Дудин. Нельзя уйти.

Жена. Фома, уйти нельзя.

Фома. Что?

Жена. Становись в черед. Становись сейчас же. Не станешь—я за тебя стану.

Фома. *(Дудину)* Давай лампу. В случае чего—пригляди за бабой.

Дудин. Ладно. Иди уж.

Инженер. Следующий.

Дудин. Пустите.

Голоса. Стой, Дудин.

— Я вперед.

(Пронесут носилки с Василием)

— Стань в очередь, не суйся.

Дудин. Опять вышибли.

Голос. Вынь бумажку, да заметку песни в „Правду“ про сейчас. Пальцев тебе, чай, у забора не обломали.

Дудин. Скаль зубы.

Инженер. Следующий.

Жена рабочего. *(истощено)* Куая, родненький! *(Падает на вытаскиваемого рабочего.)*

Старуха. Тише. В лазарет скорей. Клади на носилки. Берись. Кто там—подсобите.

Жена рабочего. *(спокойно неся носилки с мужем)* Голову осторожней, не тряхни!

Инженер. Следующий.

Дудин. Работницы, в черед к носилкам.

Рабочий на носилках. Ой, ой, тяжело! Стой! Стой, говорю!

Носильщик. Не дергайся.

Голоса. Вот, чорт, живучий.

— И газ не берет.

Рабочий на носилках. Ой, тошно! Стой, говорю! *(Вываливается из носилок.)*

Носильщик. Чего тебе?

Рабочий. К директору неси!

Носильщик. Чего надо у директора?

Рабочий. Сказать надо. Неси! Велю.

(Его несут; он вываливается и, качаясь, идет.)

Инженер. Следующий.

Секретарша. *(директору)* Вам чего-то сказать хотят.

Рабочий с носилок. *(директору сквозь кашель)* Господин... господин директор... Вот... *(даст ему пощечину)* За противогазы. *(Падает. К носильщикам)* Неси теперь, легче стало

Дудин. Зачем это?

Инженер. Следующий.

Голоса. — Здоров же.

— Бык—одно слово.

— Чего его бить, и так одна коровья лепешка.

Секретарша. *(директору)* Ушли бы вы.

Директор. Мое место здесь.

Секретарша. Без вас справятся.

Директор. Не в этом дело.

Секретарша. Чего же вам еще нужно?

Директор. Нужно! Не ваше дело.

Инженер. Следующий...

Конец II действия.

3-е действие.

(У люка лежат вынутые рабочие, их относят. Очередь к люку исчерпывается 10—15 человеками.)

(За сценой песня) — Ай да ребята, ай-да, комсомольцы.

Браво, браво, молодцы.

Инженер. Следующий.

(Пение ближе. Смолкло. Вбегают комсомольцы с хвоей и зеленью.)

Голоса комсомольцев. — Что такое?

— Несчастье?

— Носилки?

— Обвал?

— Взрыв?

Дудин. Вы с чем?

Голоса комсомольцев. — К завтрашнему празднику.

— Во щи укроп с петрушкой.

Дудин. Стряпай носилки. Своих не хватает. Берите лежащих в лазарет.

Инженер. Следующий.

Сын директора. В чем дело?

Дудин. Лопнула магистраль. Чиним без противогазов. По три минуты на человека. Отсюда в лазарет. Комсомол станет в очередь за мной. Поняли?

Сын директора. — Без противогазов? (*Идет к отцу*)

Директор. Пришел?

Сын. Как это случилось?

Директор. Что? Труба?

Сын. Нет. Что без противогазов? (*Директор молчит*)

Да разве это можно? Это ведь преступление.

Директор. Полегче, мальчик.

Сын. Нет, я просто не могу представить... (*Качнулся*).

Директор. Что такое?

Сын. Воздух тяжелый. Голова.

Директор. Сердце как?

Инженер. Следующий.

Сын. Ах, оставь. Нашел тоже.

Директор. Ты куда?

Сын. Туда.

Директор. Ты с ума сошел!

Сын. Нет.

Директор. Ты с ума сошел! Тебе нельзя! Порок сердца.

Этим шутить невозможно. Стой!

Сын. В чем дело?

Директор. Дойди до квартиры. Мать звонила. Беспокойся.

Сын. У меня другая мать есть. Она тоже зовет.

Директор. Красивые словечки. Декламация.

Сын. Декламация. А кто просил завтра декламировать?

Директор. Это другое дело. Стой! Прошу! Умоляю!

Сын. Стыдно, папа.

Директор. Что стыдно? Что стыдно? Тебя уже здесь качает. Ты не можешь, ты не смеешь.

Сын. С работой справиться? Сколько угодно. Не держи меня за рукав, пусти!

Директор. Нет, не пушу. Ты должен слушаться, если отец...

Сын. Я уже тебе сказал.

Дудин. Комсомол, в очередь!

Сын. Иду! Пусти!

Директор. Родной, дорогой, голубчик. Ну, услугу. Ну, добеги до мамы. Передай эту записку. Пусть сейчас же придет записную книжку с моего стола. Совершенно необходимо.

Сын. Некогда.

Директор. Твоя очередь не скоро. Дойти — минута. Кстати возьмешь из дому башлык вместо...

Сын. Противогаза?

Директор. Да. Важно ведь, чтоб сделать работу. Ты — коммунист. Не поза же тебе нужна? Пойми — они там здоровее. Ну, скорее, беги.

Сын. Хорошо. Скорей записку. (*Дудину*). Дудин — я сейчас.

Директор. (*Секретарше*) Скорей к телефону! Скажите, чтоб его задержали. Мне нельзя уйти — он может вернуться. Пусть свяжут... что угодно... только, чтоб ему не работать в газе — он не выдержит. Пусть запрут на пол-часа, только на пол-часа. Звоните!

Секретарша. Нет.

Директор. Что такое?

Секретарша. Я неслужебных распоряжений выполнять не обязана.

Директор. Вы хотите, чтоб он умер?

Инженер. Следующий.

Сын. (*Возвращаясь*) Я не успею. Бери записку. (*Отец хватается его за руку*).

Комсомолец. (*напевая*) — Мы молодая гвардия рабочих и крестьян.

Голос в тон. — За маменькиным хвостиком удобно поживать.

Секретарша. Иди к ним. Скорее. Зовут.

Сын. Иду.

Секретарша. Будь здоров. Родной.

Директор. Это что такое?

Сын. Ребята. Пустите вперед. Что хотите, только пустите.

Голоса комсомольцев. — Ну, черт с тобой, иди.

— Становись за Дудинным.

Сын. Дудин, уступи очередь.

Дудин. Опять из череда вышибают. Ну, иди. Крепи лампу.

Старый рабочий. — Счастливо тебе, правильный парень. Не в отца.

Дудин. — Воздуха глотни, как следует да не разговаривай — легким тяжело.

Инженер. Следующий.

Секретарша. Иди! Иди, мальчик!

Директор. Что такое? Мало того, что вы погнали его в очередь, вы еще хотите ускорить его... Какое право вы имеете? Что за тон?

Секретарша. Обыкновенный.

Директор. Тон приказа. Что он вам — товарищ?

Секретарша. Больше.

Директор. Как больше?

Секретарша. Муж.

Директор. Что? Вы с ума сошли. Развратница! Сволочь!
Я тебя завтра же выгоню.

Секретарша. Знаю.

Инженер. Следующий.

Директор. Несут. Его. Господи, какой белый! Осторожней, осторожней. Господи! Господи! Домой его снесите. И врача...

Рабочий. Рук свободных нет. Женщины несут. Врачу нельзя уйти из лазарета.

Секретарша. Несите в лазарет, как всех.

Директор. Господи. Скорей бы узнать. *(В телефон)* Доктора. Занят? Директор говорит. Как сыну? Что? Жив? Слава тебе, Господи! Слава тебе Господи! *(Садится в изнеможенности на грудь рассыпающихся под ним досок)* Что такое?

Секретарша. Иконы. Снятые.

Директор. Что? Сняты? Нет. *(в телефон)* Доктора! Кто там? Доктор где? Директор говорит. Что никого не дозовешься? Почему трубку бросили?.. Важно, что жив. Важно, что жив.

Инженер. Следующий. *(Вылезшему из шахты рабочему)* Как дела?

Рабочий. *(качаясь)* Газ прекратился. Муфты довинтить. Тем только старый газ. Теперь минут пять и все ладно.

Инженер. *(директору)* Кончаем. Сейчас последние.

Директор. Слава Богу. Кончаете? Черт, какая дрожь. Вина бы. *(Достает из противопогазовой корзины бутылку. Отбивает горлышко. Пьет)* Все устроится. *(Инженеру)* За здоровье завода. За здоровье Пети, Петушка.

Один рабочий. Пригодились противопогазы?

Другой рабочий. Чего глядишь. Пускай лакает. Невидаль. Держи колено. *(Подает трубу).*

Рабочие. Стерва. Ишь, дырища. Чуть в эту дыру весь завод не вылетел.

Егорыч. *(директору)* Ну, что? Как? Скверно все-таки с противопогазами. В лазарете о суде говорят.

Директор. Ерунда. Выкрутимся. Не так просто. Устали? Глотните.

Егорыч. Что вы?

Директор. Скорей мне лазаретную справку: сколько рук свободных? *(Секретарше)* Пишите. Телефонограмма. Срочная. Правлению Треста. Сегодня в 5 часов вечера от ветхости на заводе лопнула газопроводная магистраль. Несмотря на труднейшие условия ремонта, красные герои труда завода совместно с администрацией, разлив революционную энергию, оказались.... Написали?

Секретарша. Не стану.

Директор. В чем дело? Почему?

Секретарша. Ложь.

Директор. Не хотите, не надо — другой напишет.

Егорыч. *(входит и сдержанно кашляет)*

Директор. Из лазарета? Справка?

Егорыч. *(упавшим голосом)* Какая справка!

Директор. Что? В чем дело? Говорите скорей!

Егорыч. Да что уж тут говорить!

Директор. Сын?

Егорыч. Сердце.

Директор. *(бормочет)* Вот как... Вот как.

Секретарша. А... еще... что писать?..

Директор. Сын... Да... Один... Вот... пишете... *(визжит глухим голосом)* Окружному прокурору... При ремонте... лопнувшей... газовой... магистрали... преступная... небрежность... директора... завода... вынудила... рабочих... работать... без противопогазов... в результате чего... из 70-ти работавших отравлены.....

Егорыч. 64.

Директор.и есть... смертные случаи. Прошу... возбудить... против директора... уголовное... обвинение. До прибытия следственных властей преступник находится под домашним арестом. *(Секретарше)* Отправьте немедленно. *(В выходе)* Муж, говорите? Ребенок будет?

Секретарша. Будет.

Директор. А как назовете? Хорошо бы по отцу: Петя; Петушок.

Секретарша. Нет. Противопогаз.

Директор. *(оседа)* А!..

(Входит Дудин).

Инженер. Дудин. Вы из лазарета?

Дудин. Я легче других. Там мест нет. Шестеро только на ногах из 70 и те режут.

Инженер. Чего?

Дудин. О Петьке, директорском сыне... Любили. Сейчас кончаю корреспонденцию. Работа вся?

Инженер. Вся.

Лунач. *(из лазарета)*—Как дело? Кончили? Отстояли завод? Ребята из лазарета послали спросить. Волнуются.

Дудин. Скажи—завод спасен. *(Пишет, перечитывает)* Сплошной очередью рабочие шли в ядовитый газ и в три часа окончили починку, потеряв выбывшими.....

Лунач. Дудка.

Дудин. Чего тебе? *(Продолжая читать)*: Из 70-ти.....

Лунач. Слушай. Намедни ночью били тебя у забора за корреспонденцию. Сапогом в ребра. Помнишь?

Дудин. Ну?

Лукач. Так это я. Прости товарищ, тошно.

Дудин. Ты? Эх, ты и сволочь же.

(Отравленный Лукач валится).

Что? Свалился.... Ну, и гадюка же этот газ. Эх, товарищ...

(оглядывая) Ни одного черта... Ну, держись; донесем

(С трудом поднимает и несет, качаясь, на полдороге

садится). Ой, бок захватило. Ух! Вот, товарищ, сам

и виноват. Сапогом в ребро, а теперь тебя и не донесешь.

Чучело! (Тужась встать) А ну-ка, Дудка, натужься.

Раз-два и... три! Пошли! полным ходом! Айда! Хо-хо!

По поводу „ПРОТИВОГАЗОВ“.

Почему написана эта вещь?

Во-первых, меня поразила тема, взятая из действительности.

70 рабочих отстояли завод, работая без противогазов по три минуты и выходя из ядовитой атмосферы отравленными. У этой темы две существеннейшие стороны: во-первых в ней, как ни в какой для меня, овеялась длящаяся и во время нэпа революция — не на фронтах и баррикадах, но в самой производственной ежедневности и гущине.

Во-вторых, для меня эта тема стала дорога потому, что, заключенный в ней, факт возможен только в Советском Государстве или там, где на пороге революции рабочий начинает себя осознавать неизбежным хозяином производства. Такое явление имеет своего родственника в лице другого гигантского по замыслу явления — в лице „субботника“ и „воскресника“.

А с другой стороны пьеса эта явилась для меня экспериментом построения мелодрамы сегодняшнего быта. Казалось бы нелогично одновременно и протестовать против бытоотражательства и в тоже время фиксировать быт в пьесе. Но дело в том, что насквозь агитационная тенденция, по которой я строил пьесу, и большая затрудненность в настоящее переходное время сразу перейти от изображения людских типов к построению стандартов (образцовых моделей) все же позволяют мне считать эту пьесу опорным пунктом, от которого можно двинуться по линии уничтожения чистого бытового изобразительства к сценическому строительству стандарт-человека и стандарт — быта.

Затянутую экспозицию (I акт) я считаю большим дефектом, акт этот неоднократно мной переделывался, я не знаю сценической ценности этой пьесы, хотя полагаю, что она значительна уже в силу своей сегодняшней обязательности, но тем не менее я ее помещаю в „Лефе“ именно как драматургический эксперимент, как отправную точку, опираясь на которую я найду для себя возможным перенести вопрос о том, „какая пьеса нужна сегодняшнему театру“ из плоскости теоретических рассуждений в план практического театрального поиска.

С. Третьяков.

ТЕОРИЯ

СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ФУТУРИЗМА.

И. Гроссман-Рощин.

Пора закончить период „бойкой“ полемики с футуризмом. Пора положить конец спекуляции на желтой кофте из буржуазного или советского ситца. Русский футуризм вошел органической частью построения художественной культуры Октября. Пора подводить итоги. Должно учесть формальные достижения футуризма, надо вдуматься в социальный замысел течения.

Последнему вопросу мы и посвящаем свой этюд.

Говорят: футуризм не желает питаться „могучими родниками прошлых культур“, футуризм-де разрывает с прошлым, пытается все высосать из пальца и этим самым обрекает себя на манерничание, болезненную экстравагантность и мимолетность; футуризм превращает текучую, мимолетную правду текущего дня в какую-то вечную корму.

Все это — сплошное недоразумение.

Несомненно, что отрыв от прошлого, полное игнорирование истории — черта, характеризующая лумпен-пролетариат, но нереволуционный пролетариат. Лумпен-пролетариат не имеет вчерашнего дня потому, что не имеет завтрашнего. Все это так. Но фраза об игнорировании футуризма прошлого — бессмысленна хотя бы вот почему: зачеркнуть прошлое — не во власти того или другого течения. Точно также, как всякое изменение физического порядка обнаруживает законы и принципы всего космоса — точно так же и всякий реализованный художественный акт обязательно вовлекает своеобразно весь художественно-ценный мир прошлого. Об отношении к прошлому надо судить не по тем или другим боевым лозунгам — „долой“, „да здравствует“, а по формальным достижениям и социальному замыслу данного художественного произведения.

Да, футуризм провозглашает разрыв с прошлым, футуризм не жалуется на то, что „порвана связь времен“, через катастрофический разрыв устанавливает новую и новую систему оценок и методов использования прошлого. Вместо мало обоснованной боязни за судьбы ценностей „великого прошлого“, следует обратить внимание на реальную опасность в настоящем.

А между тем многие упорно не замечают, что и среди коммунистов есть группа соглашателей в искусстве, которые под этикеткой „связи с прошлым“, проводят реакционный пассивизм, впадают в декадентский историзм. Эта группа мелких собственников, которые нажили художественную ренту, стрижет купоны и охраняет „вышневый сад“ от нашествия октябрьских „варваров“. На словах эта группа предлагает как будто бы приемлемые лозунги, но на деле эти соглашатели заботятся только о том, чтобы дорогое им прошлое душило и заглушало побег революционного настоящего. Удивительно жалка судьба этих „революционных“ реставраторов. Революционное настоящее они превращают в чуточку видоизмененную копию прошлого, а прошлое беззастенчиво искажают привнесением вялых мотивчиков из настоящего.

Гете говорит: „тот, кто живет лучшим своего времени, живет во всех временах“. Это верно. Значит, надо определить лучшее из своего времени, нащупать его социальную базу и дать этому „лучшему“ адекватное художественное выражение. Соглашатель же, который петушком бежит за Гомерами и Дантами, — фальсификатор: у него нет формально эстетического критерия для переоценки и нового использования художественной культуры прошлого. Соглашатель — „трупно благоухает во всех временах и для всех времен“. Соглашатель столь лелеемое „прошлое“ стилизуют, обескровливают, соглашатель всегда — по французской пословице — „чистит щетки теней кареты“.

Надо, наконец, определить точнее смысл столь, казалось, простых и понятных слов: „прошлое“, „настоящее“...

Маркс, быть может, ближе всего подошел к сути дела, когда говорил, что пролетариату прошлое не служит прообразом.

А между тем пассивисты, не всегда сознательно, стремятся именно к превращению прошлого в прообраз. Вот с этим прошлым борется футуризм.

Надо и выяснить точнее суть этого прошлого. Этому, главным образом, посвящена наша статья. Мы не стремимся к „новому слову“. Хотим только вскрыть смысл этого художественного прошлого, слегка наметить социологический замысел футуризма.

С чем же боролся футуризм?

— С дуализмом и психологизмом.

Д у а л и з м.

Вся культура феодально-буржуазного общества проникнута дуализмом, при чем или утверждается двойственность элементов — душа и тело — или двойственность оценок — низшее и высшее, временное и вечное, обыденное или праздничное. Искусство должно не только вскрыть двойственность, но искупить ее, создав прообраз того единства, которого трудно достичь в пределах эмпирического мира. Искусство должно преодолеть закон тяготения и как бы снабдить душу крыльями, помогающими не только созерцать, но и приобщиться к миру вечных идей; если это недостижимо в мире реальностей, то искусство навевает „вещный сон“. Искусство — сон, динный, лучезарный, уносящий из пределов ограниченного, целостной красоты не вмещающего, мира.

Разве град Китеж в чем-нибудь похож на наши города, где коптят нефтью, где душа оглушена ропотом и жалобой черни?..

Даже эстетика позитивизма, которая как будто бы превратила искусство в служанку жизни, заявляя, что искусство — игра, „маневры“, дающие возможность успешно победить в борьбе за существование, — даже эстетика позитивизма фатально, повинувшись законам авторитарного общества, была превращена в некоторую высшую инстанцию. Настоящего, свободного человека характеризует именно жизнь — игра, жизнь — избыток, жизнь — как „бесполезная“ трата энергии.

Как умилительно говорил господин Чуковский о Чехове: Чехов-де целиком отдал свои симпатии людям лунного света, людям мечты и грез, не приспособленным потому, что приспособление требует предпочтения, вульгарной борьбы, погони за пользой, а это несовместимо с культивированием эстетической игры.

„Искусство единственное избавление от мучительной разорванности жизни“ — учил Шеллинг. Не разум, не воля, а художественное созерцание дает единство миру.

Великая ошибка — полагать, что это „искупающее“ искусство преодолевает свою дуалистическую родину; что это искусство, хотя бы как антитезу, создает формы и мотивы, чуждые дуализма элементов и оценок. Нет! Лучшее всего это можно было бы проследить на творчестве Уитмана, которого многие склонны считать последовательным монистом.

Уитман какой-то художественный Мюр и Мерилиз, вмещающий все вещи и все души; безобразное и красивое, доброе и злое, святое и грешное, все равно принимается, и утверждается, все дети одного космоса, нет „незаконно-рожденных“, нет отверженных. Многие поторопились при-

знать Уитмана анархо-коммунистом и во всяком случае „крайне левым“. Это ошибка. Уитман действительно привет и блудницу и святого. Каждый из элементов выполняет свою основную функцию, каждый служит единому целому, но об отмене таблички ранга, об уничтожении служебных списков и речи нету. Уитман только шлет утешение „низшему“ — и ты малейший из малых, пылинка на земле, служишь великому. Универзуму. Но пылинка в мировом порядке таковой и остается во веки веков.

Уитман — американский Платон Каратаев, который тоже шлет привет всем, всем, всем и, конечно, утверждает все, в том числе и крепостничество. Уитман типичный художественный демократ: как демократия дает абстрактное равенство всем, сохраняя и упрочивая пафос расстояния между классами и личностями, точно так же Уитман обнародывает эстетическую декларацию прав душам и вещам при условии, что каждый займет свое место в деле служения иерархическому целому...

Скажут: разве Уитман не призывает к обновлению жизни? Разве не воспевается им свободное человечество и свободный человек?..

Сколько угодно. Но ведь созерцательное мещанство отличается не отсутствием, а скорее перепроизводством грез о мирах иных. Мещанин-созерцатель (а Уитман, невзирая на кажущуюся бурность, — типичный пантеист-созерцатель) художественно толкует мир именно потому и для того, чтобы реально не изменить его.

Футуризм объявляет беспощадную борьбу дуализму оценок, не видит в искусстве „искупающего“ начала. Футуризм борется и с созерцательным лжеомизмом Уитманов.

Да, „еще нужно делить и различать, еще нужно накладывать печать“, — но это не раздвоение мира на субстанцию и модус, а выделение того общественного класса, революционное бытие которого принудительно и властно требует новых форм, новых методов, новых мотивов в искусстве.

Ясно отсюда, почему футуризм не может не бороться с психологизмом.

Апсихологизм.

Футуризм, несомненно, ликвидирует психологическое направление в искусстве. Любовное и сосредоточенно-внимательное погружение в анализ индивидуальных переживаний чуждо левому искусству. Нарциссизм, гамлетизм изгоняются. Футуризм примыкает к апсихологизму Спинозы и к такому же диалектическому материализму.

„Я буду рассматривать человеческие страсти, как геометр рассматривает плоскости и линии“, учил Спиноза. Задача познаний — изгнать из жизни все мнимое, несвободное,

и утвердить человеческий разум на великом понимании абсолютной необходимости, т. е. на совершенстве и свободе. Что реально и совершенно в этом мире?... — То, что существует по внутренним законам и не обязано ничем воздействию и помощи извне. Что призрачно несовершенно?... — Все что существует, благодаря воздействию извне, а не по закону внутренней необходимости.

Есть двоякого рода необходимость. Физическая, — где одно тело „извне“ воздействует на другое. Здесь — царство бытия, ущербности, перманентного умирания. Есть необходимость метафизическая — здесь царство бытия, полноты и реальности.

К какой же категории необходимости отнесется человек? Человек — „продукт“ физической необходимости, он — инвалид бытия, полу-призрак, полу-тень. Но человеку дан разум. Этим разумом он может постигнуть реальную необходимость и актом интеллектуальной любви приобщиться к совершенному и свободному. Но что же мешает обладателю разума преодолеть убожество и призрачность своего позорного существования? — Психологизм. Человек воспринимает толчки и воздействия из внешней среды. Эти воздействия отлагаются в его душе в виде желаний, страстей, хотений, чувств, скорби и радости. Бесчисленное множество этих воздействий затрудняет их учет и у человека создается иллюзия свободного хотения и свободного желания. Эта пагубная иллюзия служит почти непреодолимым препятствием к тому, чтобы разум устремился на познание свободного и внутреннего необходимого. Психологический субъект — вдвойне раб: он обоготворяет тень теней — душевные переживания. И только зачерпнув психологизм, разоблачим призрачность его. Разум найдет адекватное познание.

Диалектический материализм, в корне отличающийся от статического рационализма Спинозы, продолжает, однако, линию апсихологизма. На это у диалектического материализма есть свои методологические и социологические соображения.

Любой учебник психологии утверждает, что основное различие между физическим и психическим сводится к тому, что психическое напряжение не протяженно — не имеет объема, веса и т. д. Этим устанавливается глубокий дуализм в познании. Если ученому Вундту удалось избежать „противоречия“ и даже стать создателем экспериментальной психологии, то это куплено ценой мало удовлетворительной гипотезы о психо-физическом параллелизме. Нам ясно, что допущение подобного дуализма открывает широко двери мистике, религии и всякой чертовщине. Должно сказать: эта грозная твердыня метафизики еще не капитулировала. Естественнонаучный материализм дал богатый материал, удачно обстреливал отдельные форты, но принудить крепость к сдаче

естественно-научному материализму не дано. Марксизм же только теперь ставит эту проблему в серьез. Здесь—громкой значительности проблема. И несмотря на многочисленные неудачи, несмотря на то, что молодые теоретики совершенно недопустимо впадают в грех буржуазного, механического материализма, несмотря на это, марксистам удалось наметить правильный путь. В основу кладется доведение личности и ее социальная направленность. В принципиальном социальном действии психологическое и физическое даны как объективные комплексы. И только эти комплексы могут служить моделью для правильного подхода к изучению взаимоотношения психологического и физического.

Марксизм борется, конечно, с психологизмом по соображениям социального порядка; психологизм—дети индивидуализма.

Строго говоря, психологизм—это и есть цельное и законченное мировоззрение индивидуализма. Психологизм тоже ведет упорную борьбу на два фронта—с природой и обществом. Психологизм как будто говорит: на человека воздействуют бесконечные количества причин, из которых механически вытекают определенные следствия. Натуральный человек—только восприимчив, только передаточный механизм, только коммивояжер природы, этот человек ничтожен и жалок. И если даже допустить, что человек реализует что-то „свое“ в социальной среде, то все-же он не может писать биографию своей души по списку своих дел, ибо его „дело“ сплетается с миллиардами дел других людей; дело объективируется и неблагоприятно отворачивается от творца своего. Конечно, человеку представляется возможность утешаться тем, что „и моего тут медю капля есть“, все это очень добродетельно, но добродетель пчелы не может сделаться знаменем воинствующей личности. Только личность, отвергшая воздействия извне, только личность, чутко прислушивающаяся к шопоту, пороку, мимолетным движениям души своей,—только эта личность живет полной, целостной, реальной жизнью.

Кажется, что нигде этот психологизм не нашел такого яркого выражения, как в Художественном театре, в игре Комиссаржевской. Если расшифровать, по своему внутреннему замыслу, эту игру, то получится нечто вроде декларации прав индивидуализма: „Железный закон борьбы за существование приковывает нас к скале мрачной, животной действительности, обрекает нас на тусклость обыденщины; как же вырваться из лап суровой жизни?....—через искусство. Надо отвлечься от суеты мира сего и искать спасения в интимных глубинах индивидуальной души. Здесь радость теряет свою животную форму, ибо не связана с гибелью побежденных, здесь скорбь теряет свою разрушающую силу,—в эстетическом аккорде человек возвышается над отдель-

ными удачами или неудачами и ощущает только неповторность своего художественного я“. Задача дирижера, при таком понимании искусства, является—изъять из внимания зрителя и актера беспокойный, шумный, назойливый мир; эстетический диктатор должен дать возможность актеру почти по буддийски сосредоточиться на самом себе, и не случайно Художественный театр одно время полюбил такой странной любовью умирающих и вымирающих детей дворянского гнезда. Не расцвет, не изобилие, а умирание, увядание, трогательность агонии—вот что воодушевляло Художественный театр.

Я полагаю, что вышеприведенным мы уже определили источник и пафос борьбы футуризма с психологизмом. Футуризм органически враждебен замыканию личности в самой себе. Футуризм, о котором мы говорили, что он связал свою судьбу с общественным классом, революционное бытие которого требует новых форм и новых методов,—это течение должно было во всех областях искусства бороться под знаменем апсихологизма. Но повел ли футуризм эту борьбу в духе спинозизма или марксизма?—на этот вопрос можно будет ответить лишь тогда, когда мы поймем во имя чего боролся футуризм. Ведь мы говорили, что футуризм нашел „лучшее своего времени“, что он из диалектически понятого настоящего создает модель, устремление к будущему и критерий переопенки и использования прошлого. Какова же эта модель? Это своеобразное отношение к вещи.

Свойства и „биография“ вещи.

Мы уже говорили о том, что футуризм русский целю и нераздельно связал себя с лучшим своего времени—с борьбой пролетариата. Скажем короче и точнее: без понимания внутренней логики Октября непонятна эволюция футуризма, его динамика. Непонимание как стихии Октябрьской революции, так и сущности футуризма оказалось в этюде Р. В. Иванова-Разумника: „Маяковский“. Автор склонен признать формальные достижения футуризма и связь с пролетарской революцией. Иванов-Разумник правильно понял, что город, машина, преобразовавшая мир, давшая новый темп, ритм, форму—это машина и является преобразом футуристического творчества. Автор также признает, что футуризм расковывает человека, освобождает от многих фетишей—божественных и земных. Но—полагает Иванов-Разумник—футуризм и его вождь Маяковский поработчен вещью. Вещь оседлала Маяковского, поработила, ослепила, сузила его духовный взор. Вот почему Маяковскому рисуется грядущее как бы только „огромным академическим пайком“. Не видит Маяковский великих духовных достижений и задач, а лишь торжество человека-зверя веселого и радостного.

Изумительное непонимание сущности дела! Чтобы уяснить себе отношение футуризма к вещи, необходимо осмыслить двойной характер нашей Октябрьской революции. Октябрь — есть подлинная, несомненная социальная революция пролетариата, атакующая все твердыни буржуазного мира. Пафос этой революции — интернационализм и коммунизм. Но, значит ли это, что мы игнорируем национальные задачи, отвлекаемся и от конкретных проблем, поставленных историей России?.. — Ни в коем случае. Только подлинный порыв и реальная борьба со всемирным капитализмом дает возможность правильно разрешить задачи национальной революции и только практическое разрешение национальных задач делает нас боеспособным и годным авангардом всемирной революции. Эта двуединая задача, не легко разрешимая на практике, заставляет мечтан вопить и орать о противоречиях революции, при чем одни плачут и воют о том, что большевики-де распылили Россию на Голгофе интернационализма, другие же хитренько и лукаво похлопывают большевиков по плечу за то, что последние-де сумели использовать интернационал для обделывания своих национальных государственных дел и делишек.

Мечтанской близорукостью является и „открытие“ Иванова-Разумника. Да, в отношении Маяковского к вещам сказывается как будто бы тоже противоречие, но это противоречие исчезает как только вы поймете социальный замысел футуризма. Футуризм борется непримиримо и смертельно с теологией, метафизикой, с блоковским платонизмом. Поскольку поэтическая теология пытается внушить человеку отвращение к вещи, как дьяволу, искушающему и зовущему к низменным наслаждениям, ровно постольку Маяковский дерзко, воодушевленно приветствует вещь, земную радость, полнокровную, избыточную, насыщенную земную жизнь. Здесь Маяковский — делает дело „буржуазной революции и поэзии“, здесь Маяковский — наш Рубенс.

Не о рае Христовом ору я вам,
где постнички лижут чай без сахару, —
я о настоящих земных небесах ору;
Судите сами — Христово небо ль,
евангелистов голодное небо ли:
в раю моем залы ломит мебель,
услуг электрических покой феенебелен.
Там сладкий труд не мозолит руки,
работа розой цветет по ладони.
Там солнце такие строит трюки,
что каждый шаг в цветомории тонет.
Здесь век корпит огородника опыт —
стеклянный настил, навозная насыпь;
а у меня — на корнях укропа
шесть раз в году росли ананасы б...

Но значит ли это, что Маяковский в каком бы то ни было смысле поработен вещами, фетишизирует так-называемую систему наибольшего производства — нисколько! Пришлось бы выписывать буквально все лучшее, что есть у Маяковского, для иллюстрации того, что в произведении Маяковского коллектив и человек, опираясь на вечный фундамент, побеждает вещь и творит новую культуру.

Одно верно: что только тщательное выяснение отношения футуризма к вещи дает нам ключ к пониманию социального замысла.

В отношении к вещи в буржуазной философии и практике наблюдается тот же дуализм.

По Декарту, вещь характеризуется только лишь протяженностью. Она инертна. Пассивна. Если бы Декарт не был дуалистом, если бы он построил систему вселенной по аналогии с вещью, то мы имели бы громадный механизм, части которого являются слагаемыми общей арифметической суммы. В этом мире не было бы настоящего движения, ибо всякое движение является лишь перемещением, под давлением и воздействием внешней силы. Самопроизвольное движение должно быть объявлено иллюзией. Вещь — инертна и пассивна. Совершенно иначе смотрит на вещь Лейбниц. Тело или вещь ни в коем случае не скопление инертных и пассивных частиц материи. Мысль об инертности материи и вещи есть заблуждение физики, которое разоблачают метафизики. Исходя из положений о некоей всеодушевленности мира, Лейбниц усматривает в телах и вещах зачатки минимальной сопротивляемости и жизненности. Физик видит только действие одной вещи на другую, но он упускает из виду противодействие, сопротивление, оказываемое вещью при попытке насильственного передвижения. Хотя бы в форме сопротивления, вещь заявляет о том, что она имеет не только свойства, но и интересы, что она путем сопротивления, как бы пишет свою биографию, ведет своеобразно „борьбу за индивидуальность“. Менее ясным является отношение к вещи и телу Анри Бергсона. То кажется, что он резко отличает мир вещей, родиной которого является пространство, от мира души, которому свойственно не перемещение, а движение, т. е. развертывание во времени. То кажется, что высвобожденная от ига пространства душа узрит сплошную жизнь по нисходящей или восходящей линии, т. е. Бергсон как будто бы колеблется между Лейбницем и Декартом.

Ту же двойственность в отношении к вещи мы наблюдаем при оценке значения вещи в бытовых условиях.

Кому неизвестно, как бунтари интеллигенты жаловались на вещьность буржуазной культуры. Вещи как бы заслонили живого человека, ограбили душу, поработили волю. Неза-

метно, но верно вещи как бы срастаются с нами, их косная логика требует замедления темпа во имя сохранения „единого фронта“, живого и мертвого. Мы каждый раз говорим мгновенно — „стой“ только во имя контакта с душегубами-вещами — попутчиками. Отсюда — нотки босяцкой тоски по голому человеку на голой земле, отсюда временное увлечение героями Горького, живущими под лозунгом „ходи, всегда ходи“.

Даже Толстой, тесно связывающий человека с окружающей средой и вещами, усматривает причину моральной гибели Ивана Ильича в привязанности героя к вещам и обстановочке.

С другой стороны — вещь идеализируется. Вещи — это символы культуры, наши вечные спутники, вещи это как бы застывшие наши думы и тревоги, вещи не по-Декартовски торчат в бытовом пространстве — они соучастники наших побед и поражений. Кто не помнит, как любовно, изысканно и шикарно возится с вещами герой Оскара Уайльда („Портрет Дормана Грея“). Щипчики, ножницы, этажерочки, ковры, цветочки — все это благоговейно и многозначительно окружает героя. Разноцветные ткани, самоцветные камни — все это поет хвалу прекрасному — даже страшно до чего прекрасному! — Нарциссу. Здесь вещи окружены мистическим ореолом.

Певцом и как бы реставратором истории вещей является господин Мережковский. Уж если эстетический дар заставит Мережковского воскресить из мертвых высокопоставленную герцогиню, то будьте уверены, что амнистия на бессмертие простирается и на ножницы, и на пудреницу, и на все вещи, которые окружали великолепную герцогиню. Мережковский назвал Толстого ясновидцем плоти. Достоевского — ясновидцем духа. Бойкий и ехидный господин Чуковский обозвал самого Мережковского ясновидцем вещей. И правильно. Не мудрено, что мадам Гиппиус, идя по следам „учителя“, размахисто расширила культурную роль вещей.

Помнится — это было давно — в какой-то газете я прочел отчет госпожи Гиппиус о парижской выставке изящной мебели. Чуткое воображение чуткой дамочки было на-смерть поражено видом необычайного оумывальника. Госпожа Гиппиус сравнивает оумывальник мраморный с прекрасной нагой, молодой, розовой девушкой. А за сим писательница добавляет: неужели же можно мириться с тем, что человек покинет эту роскошь и красоту для черного мрака, черной могилы. Нет! Эта роскошь еще более призывает меня к борьбе и сознанию своего бессмертия. Как видите, выставка мебели, оказывается, является агитпунктом бессмертия, а розовый рукомыльник — пламенным агитатором...

Отношение футуризма к вещи мы догматически формулируем так:

1) Вещь берется не как „предмет“ мертвой природы — это не механическое тело Декарта.

2) Вещь толкуется не по „анalogии“ с организмом — это не витализм Лейбница.

3) Вещь оценивается не с точки зрения потребителя, не с точки зрения организатора „обстановочки“. Вещь не свинец на крыльях духа и не мерило культуры.

Вещь:

1. Участница производственного процесса; она и условие и дитя коллективного производства; вещь берется в ее тенденции вовлечь в производственный процесс наибольшее количество и качество еще нейтральных сил.

2. Вещь не есть только некоторый синтез природы и человека. Вещь не только силовой коллективной победы над природой. Вещь в производстве есть предпосылка коллективной борьбы, победоносность которой обеспечивается определенным уровнем развития вещной культуры.

Мы дали модель, прообраз, который характеризует подход футуризма к „лучшему своего времени“. Здесь важно, что футуризм подходит к „лучшему своего времени“ не с точки зрения абстрактно должного, порывает с утопическим пророческим „мессианством“, которое превращалось в чистейшую реакционность, как только живой общественный класс осмелился восстать против того строя, который с проклятием и скрежетом зубным, якобы, отвергал тот или иной декласированный „пророк“ или „жрец“. Футуризм требует от вещи как бы трудовой книжки, изображает ее в ее напряжении, в ее как бы агитационном походе за вовлечение наибольшего количества „нейтральных сил“ в реальное созидание. Ясно, что футуризму приходится иначе синтезировать и разлагать. Ясно, что изображение на портрете какого-то джентельмена в котелке, который меланхолично прислушивается к шуму воды и мечтательно следит за полетом ласточки, которая напоминает о коварстве подруги — „я-ли тебе, ты-ли мне изменила“ — все это и по мотивам и по форме враждебно производственному искусству. Вышли в тираж и вдохновенный, но недостаточно сильный юноша-борец, вдохновляемый мудрой де-вой! Чистую отставку получили и жрец и пророк, хоть на волчьем билете написано, что никто не сомневается в том, что сердца их пылают любовью к человечеству! Потускнел и прейс-курант „великих слов“ — „Олимп“, „Геркулес“, „Венера“. До чего все это поношено, заплевано, истерто. „Голгофа“, Звезда виффиемская, „ясли“, „апостол“, „пророк“, и вся „религиозная символика“, которая делается не менее, а более вредоносной, когда перенесемся из мира науки в мир художества, — все это свидетельство ужасающей бедности, непрощительной инерции. Ведь это уже не действительно, эти

слова уже приелись даже как карикатура, от них несет нестерпимым запахом кладбища!

Мы уже говорили, что футуризм требует от вещи трудовой книжки — вещь должна оправдать себя историко-сравнительно, т.-е. она должна я художественной обработке не только показывать, но и призывать к максимальной активности сравнения с уже достигнутым. Для этого необходима рационализация, математическая формула. Вот эту сторону футуризма изумительно четко, превосходно дал поэт Николай Николаевич Асеев в стихотворении: „О нем“ — (Стальной соловей). Вот оно:

О Н Е М.

Со стадедителей стали лететь
Крики кровью окрашенные,
Стекало в стекольных, и падали те
Слезой поскользнувшись страшною.

И был соловей, живой соловей
Он бил о таком и об этом
О небе грядущем в его голове
В мыслях, ползущих по веткам.

Он думал: крылом — весь мир обовью
— Весна ведь — куда ни вынешься...
Но велено было вдруг соловью
Запеть о стальной машинице.

Напрасно он, звезды опутав, гремел
Серебряными канатами,
Машина вставала — прямой и прямой
Пред молкнувшими пернатыми.

И стало тогда соловью не в мочь
От полымем жегшей одуми:
Ему захотелось — в одно ядро
С гудевшими всласть заводами.

Тогда пополам распилив пиллой
Вонзавши в недвижную форму лом,
Увидели кем был в середине живой,
Свели его к точным формулам.

И вот: весь мир остальной
Глазеет в небесную щелку
А наш соловей стальной
А наш зоревум стальной
Уже начинает щелкать.

Того-ж, кто не видит проку в том
Кто смотрит на ветки выше
Таким мы охлынем рокотом
Что он и своих не услышит...

Я не потрачу ни одной секунды на полемику с формальными академиками, или, что все равно, академиками формализма, которые станут меня упрекать в том, что я подхожу к стихотворению Асеева с точки зрения содержания. С младенцами, не понимающими законности социологического подхода, спорить не приходится. Впрочем, господа формалисты вовсе не младенцы, а хитрые люди, прикрывающие формализмом очень определенное буржуазно-художественное вождение. Не удивительно, что многие ухитрились видеть в стихотворении Асеева торжество „чикагизма“, художественной капитуляции Асеева перед мертвой машиной, убивающей живую жизнь. Эти упреки — чрезвычайно характерны и как нельзя лучше иллюстрируют борьбу между футуризмом и органицизмом. Быть может — вот эта борьба, наиболее решительная и наиболее существенная. (Этому вопросу я посвящаю специальный этюд).

Теоретикам футуризма в такой же мере необходимо отчетливо выяснить свои отношения к организму в искусстве, в какой марксизм выяснил свое отношение к органической теории общества.

Органическая теория общества была правомерна в своем протесте против механического понимания мира и социальных отношений. Общество не есть механическая сумма частей. Развитие в обществе не тождественно с количественным нарастанием и увеличением в объеме тел. Но органическая теория оказалась беспомощной и бессильной схватить сущность исторических явлений. Органическая теория общества злоупотребляла метафорами и прибегала к жалким и бесплодным аналогиям. Разумеется, органическая теория общества действительно обслуживала классово-авторитарный строй общества. От Платона до Спенсера проходит это верное и бескорыстное служение хозяевам исторической сцены. Великие романтики были восторженными певцами католической иерархии. Позволяю себе — пока что догматически — выставить положение: органицизм, в теории познания, истории, искусстве, даже в архикоммунистическом толковании — есть, был и будет, где-нибудь и в чем-нибудь проводником реакционной идеологии.

Маркс резко отмежеввался от органической теории общества указанием на то что историко-динамическая общественность начинается тогда, когда борьба с природой и формирование новых коллективов ведется не органами, а орудиями. Значит ли, что Маркс возвратился от органицизма

к механизму? — Ничего подобного. Раньше всего для Маркса орудие не есть булыжник, тело, а своеобразный синтез коллективной воли, разума и природы. Маркс преодолел механизм и органицизм. Дальше Маркс рассматривает сам процесс развития производительных сил в связи с оформлением нового общественного класса.

Итти от марксизма и органицизму в науке или искусстве — значит итти по линии реставрации.

„Стальной соловей“ — не возвращение к механизму, не убийство живого соловья. Если позволительно сделать уступку в терминологии, то это — неовитализм, жизненность высшего порядка, в сравнении с которой хваленые курские соловьи — только чучела. Защитники курского соловья забывают, что комфутиризм не падает ниц перед вещью, а берет ее в связи с конкретной живой борьбой определенного общественного класса. И если панпсихисты утверждают, что природа не слепок и не бездушный лик, то футуризм с полным правом может сказать, что для него вещь машина „не слепок“, не бездушный лик, что в ней — есть душа и есть свобода. Душа того коллектива, мощь и возможности которого не только символизируются, но и реализуются в вещах. Свобода, ибо вещный мир есть в такой же мере арифметика революции, в какой диалектический метод — алгебра революции. Следует помнить, что футуризм берет от вещи не ее космичность, а ее принудительность для сознания и воли. Вещь — не мертвенная глыба, которой созерцатель панпсихист от избытка мистической полноты дарит право на жизнь хотя и низшего сорта — а реальный двигатель. Критики поняли, что в этой не внешней связи с историей — сила футуризма и пытались атаковать этот „стык“, прорвать эту связь. Не мало было потрачено полемической энергии на то, чтобы доказать, что футуризм по формальным своим достижениям не органически связан с революцией; что итальянский футурист Маринетти является апостолом империализма. Странная аргументация, невольно вспоминается простая пословица: „из одного дерева и крест и лопата“! Но неужели следует отказаться от хорошего дерева только потому, что оно „изначально“ не предназначено только для выделки лопат? Но, конечно, такого внешнего отношения между футуризмом и революционным содержанием нет. Победоносцев и Кропоткин — против парламентаризма, оба могут формально приводить те же аргументы, но отсюда уж очень беззаботный человек делает вывод, что антипарламентаризм — чисто внешнее явление для анархизма. Некоторые религиозные мыслители отрицали свободную волю не менее энергично, чем это делает естественно-научная мысль; не следует ли отсюда, что детерминизм внешнее явление для позитивизма при изучении природы! Надо ли говорить о различном употреблении гоголевской

диалектики, не следует ли отсюда, что эта диалектика механически пристегнута к марксизму.

Какой, собственно говоря, смысл в этом заявлении, что между футуризмом, как формой художественного воплощения, и революционностью пролетариата нет „органического единства“. Критики в сущности вскрывают беспомощность своей метафизической мысли. Изначальной предустановленной гармонии здесь нету! Нету также и предустановленной гармонии в том, что русский рабочий совершает национальную революцию, атакуя твердыни капитала. Предустановленной гармонии нет, а историческая закономерность есть. Или этого недостаточно? Будьте любезны, изучайте конкретно те условия, благодаря которым Октябрь дал новый толчок всемирному движению пролетариата и угнетенным национальностям. Будьте любезны, изучите конкретно формальные достижения футуризма — почему футуризм уничтожив мистическую магию слова, зачеркнув демократическую адвокатско-парламентскую импотенцию слова, возродил слово, дав ему блеск и силу, благодаря тому, что слово строится по аналогии из действительной, неустраняемой для сознания вещи!.. Изучайте конкретно, каким образом и у нас и в Италии породилась необходимость — уловить новый темп, позаняться вскрытием мощей... Точно так же конкретно и реально отыщите социальные корни того, почему у нас закономерно футуризм — строитель коммунизма, а в Италии — он художественный авангард империализма. И тогда вы увидите, что здесь — не предустановленная гармония, но и не случайность, а историческая закономерность.

Полагаю, что только такой конкретный анализ даст нам реальную почву для выяснения того, в какой мере и в какой степени футуризм является чисто пролетарским искусством. Подробное рассмотрение этого вопроса выходит за пределы моего этюда. Но хочется закончить одним лишь замечанием по этому поводу.

Конечно, футуризм не монополист пролетарской культуры. Конечно, футуризм не последнее вечное слово пролетарских рассуждений. Конечно, у футуризма не мало от интеллигентской индивидуалистической деклассированности. Это так. Но когда пролетарские писатели, к творчеству которых я отношусь с величайшим вниманием и серьезностью, щедро бросают вышеприведенные упреки футуризму, то хочется им сказать: — товарищи, покажите свои иные формальные достижения, иные методы лабораторной работы. Пока, увы, этого нет. И если даже допустить, что футуристы только Сен-Симоны пролетарского художества, то вы, друзья мои, еще даже не являетесь Вейтлингами.

А это обязывает к некоторой скромности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ.

Мы дали только схему социологического замысла. Мы отнюдь не хотим утверждать, что на футуристической Шипке все спокойно. Нет. Футуризм еще далеко не изжил период романтики. Двухединое значение „вещи“ часто разрывается. получается то чистая механика, то утопическая проповедь. Попутчики часто забирают больше власти, чем следует. Сама проблема об особых задачах искусства в производственном социальном плане намечена недостаточно рельефно. Эти большие стороны футуризма подлежат самостоятельному изучению.

О них подробнее — в другой раз.

ТЕХНИКА РОМАНА ТАИН.

Викт. Шкловский

Всем, кто работал над загадками, приходилось, вероятно, обращать внимание на то, что загадка обычно допускает не одну, а несколько разгадок.

Загадка не просто параллелизм с выпущенной второй частью параллели, а игра, с возможностью провести несколько параллелей.

Особенно это заметно на эротических загадках.

Там на лицо игра на вытеснении непристойного образа, пристойным. При чем первый образ не уничтожается, а только подавляется.

Приведу пример из современного фольклора.

Человек спрашивает: „Где у женщины всего курчавее волосы?“ Смятение. „Напрасно смущаетесь — в Африке“. Через несколько времени, тот же человек задает второй раз вопрос.

„Где у женщины всего курчавее волосы?“ Все уверенно: — „В Африке“. — „Не верно. Там, где вы сперва думали“.

Теперь посмотрим, как обстоит дело в русском народном фольклоре.

Стоит дева на горе
Да дышется дыре.
— Свет моя дыра
Дыра золотая
Куда тебя дети?
— На живое мясо вздети

(Из Афанасьева, см. стр. 69. Разгадка — Кольца).

Батюшкин голыш
На срубе повис,
А матушкина мохнатка
Туда же таращится.

(Заг. Русского народа. Составил Д. Садовников С. И. Б. 1901 стр. 51, № 521. Разгадка: свиная туша и кошка).

Многие загадки с двойными разгадками образованы на материале описания тканей. Привожу несколько примеров из этого же сборника, № 588.

Вверх бурды
Вниз бурды
По тем бурдам
Вели бурды
Ногами пру
Брюхом тру
Где разинется
Тут ткну

Или еще больше отошедшее от острого описания и дающее более основания для стыдной разгадки № 592.

По брюху дорога
Промеж ног тревога
Над дырочкой весельба.

(Сказки и песни „Белозерского края“. Записали Борис и Юрий Соколовы С. П. Б. 1915, стр. 518).

Ногами сушит
Брюхом прет
Поприздинет
И пхнует

Разгадка: бабья кросна.

Тканье стало вообще любимым образом. Другим излюбленным образом стал „Орех“. Приведу несколько примеров. Сперва беру пример не подчеркивающий стыдную разгадку. № 1366.

Стоит дерево мохнато
В мохлатом гладко
А в гладко то сладко.

Если пересонифицировать загадку, то эротическая разгадка сейчас же выступает.

Гни меня
Ломи меня
У меня есть мохнатна
В мохнатне то гладко
А в гладке то сладко

Или еще более раскрыто, при чем указаны такие свойства, предметы которых заставляют изменять ложную разгадку и иметь в ней в виду уже не женщину, а мужчину. № 1367.

Стоит туго
Висит слабо
Кругом гладко
В середине сласть
На эту сласть
У всех есть снасть.

В пристойной разгадке под словом „снасть“ подразумеваются зубы.

То же в примерах №№ 1369, 1370. Привожу один из них.

С кончика залупилось
Красным дедам полюбилось
Хоть грех, хоть два, а хочется.

Разгадка, все тот же орех.

Последняя строчка явно дана для поддержания ложной разгадки. На эротическом остраниии построены загадки на тему „Замок и ключ“.

102. Суго, посуго
В муравлену посуду
Там тещи
Подангай еще.

103. Тычу, потычу
Ночью не вижу
Дай-на невестна
днем попытаю.

104. У тебя пестрец
У меня вострец
Пойдем в дверь
Потычемся.

105. Стоит Сидора
Просит стол
Мой кулик велик
А дыра то мала

106. Лежит Кимна на полу
У ней дырка на боку
Подошел Тимошна
Попробовал немножко.

К этой загадке Д. Садовников делает следующие примечание.

„102. Почти все загадки о замке и ключе очень двусмысленны и некоторые не могли войти в этот сборник. Процент подобных загадок довольно велик, и можно смело сказать, что они принадлежат к числу самых распространенных. Дети загадывают их не стесняясь: парни со смешком, бабы и девки на ушко. Последнее впрочем редко; разве уж загадка такая, что в ней все своим именем названо, но из нее как из песни, слова не выкидывают, только предупреждают что она не хорошо загадывается. В основе многих лежат, вероятно мифические представления и параллели, потерявшие для нее теперь и значение и смысл“.

С последним утверждением я совершенно не согласен. Из приведенных примеров не видна во всяком случае необходимость этой гипотезы.

Особый вид загадки представляет из себя загадка с единичной разгадкой типа Самсоновской.

„От ладного ладное измде и от крепкого сладкое“.

В этих загадках разгадкой служит обыкновенно единичный предмет, известный только одному загадчику. В сказках обычно такая загадка задается третьей, как самая трудная, или же служит отчетной загадкой. Иногда она разрешается не словесным ответом, а показыванием предмета; например у Андерсена на третий вопрос королевы „о чем я думаю“ жених показывает отрубленную голову троля.

Иногда загадывание начинается с загадки такого типа. (Белоз. Сказ. № 78). Загадывает Иван Дурачек.

„Ехал на батюшко, сидел на матушко, братом правил, сестрой вогонял“. Разгадка. „Дал лошадь батюга, а на батюга я ехал, на матушкины деньги седло, а на братовы узды, а на сестровы погонялочна“.

Того же типа, т. е. является рассказом про единственный случай загадка жены Соломона.

„Сию на царе, а глянжу на короля“.

В известном бродячем сюжете „Император и аббат“ на третий вопрос короля, „а что у меня на уме“ спрашиваемый (учитель, работник, псаломщик) отвечает: „Вы думаете, что говорите с тем-то, а говорите на самом деле с тем-то“. Таким образом, из трех задач третья имеет единоличную разгадку (подмен).

Такого рода загадка по существу не разгадываема — не разрешаема. Ложной разгадки в ней нет. Воспринимается она на фоне обычной загадки.

Одна загадка этого типа уже известна нам, — эта загадка о лошади купленной на деньги отца, и т. д.

Даю вторую загадку: — ну, он ночевал дома, опять спешащается к ней загадывать, а перед этим Иван крестьянский сын, конным потом умылся, гривой утерся и поезжает к ней“. Она спрашивает: „Што приехал, загадывать или отгадывать?“ — Загадывать — и говорит: „Садился на коня, умывался не росой не водой, утирался не шелком, не платком“. Марфа-царевна не могла отгадать.

„На третий раз приезжает Иван крестьянский сын берет с собой ружье. Летит стадо гусей. Иван крестьянский сын подстрелил гуся на лету, выкопал две ямки, одну повыше другую пониже, этого гуся сварил, а в нижний огоньца клад, а кушал — вышел на деревинку, на самой вершинке съел. К Марфе-царевне и приезжает опять загадывать третий раз. Она спрашивает: „Што, загадывать? — Загадывать. — Ну загадывай“. Он и говорит: „Ехал на коне, летело стадо гусей, я гуся сострелил на лету и сварил не на земле; не на воде и скушал повыше лесу“. Она поглядела в загадывальник, не могла отгадать. Далее идет вторая часть с загадками совершенно другого рода.

Обращаю внимание на подчеркивание в первой части единственности загадки, — ее нет в загадывальниках. Такие загадки напоминают существующие в современной устной традиции „армянские загадки“ также не разрешимые. Ощущаются эти загадки на фоне обычной традиционной разгадываемой загадки.

Новелла ошибки.

Как я писал уже, — простейшая форма сюжетного построения есть ступенчатое развертывание. При ступенчатом развертывании каждая следующая ступень отличается от предыдущей качественно или количественно. Обычно ступенчатое построение развертывает построение кольцевое.

Возьмем, например, „В 80 дней вокруг света“ Жюль Верна; в ней — ступени приключения, а кольцевая новелла, это — случай с ошибкой в дне, произошедший вследствие направления путешествия.

В авантюрных романах кольцевая новелла очень часто строится на узнавании.

В Жиль-Блязе одна из новелл использована для развязки. Эта новелла по построению не отличается от других. Скорее всего ощущение конца достигается в этом романе тем, что изменяется отношение писателя к герою. В конце романа мы видим Жиль Бляза (как Лазарильо в раннем плутовском романе „Лазарильо из Гермос“) женатым, оседлым и очевидно обманутым. Автор вводит в свое отношение к герою ноту иронии.

Гораздо чаще в основу обрамляющей новеллы кладется ошибка, как в приведенном примере у Жюль-Верна.

Для простоты рассмотрим сперва ошибку в новелле, потом в романе.

Очень много новелл основано на ошибке.

Возьмем пример из рассказов А. Чехова.

Дано: у священников и у социалистов длинные волосы.

Необходимо смешать их, мотивировка — баня.

У Мопассана настоящие драгоценности смешаны с фальшивыми.

Возможны два случая.

1) Фальшивые драгоценности приняты за настоящие. Это случай „Ожерелье“. Молодая дама берет у своей подруги надеть ожерелье, теряет его. Покупает похожее в долг и отдает. Тратит всю свою молодость на то, чтобы заплатить долг, оказывается, что ожерелье, взятое на прокат, было фальшивое.

2) Настоящие драгоценности приняты за фальшивые. Это случай „Драгоценности“. Жена и муж живут счастливо, у нее один недостаток: любовь к фальшивым драгоценностям. Жена умирает. Муж нуждается и хочет продать за гроши „фальшивые“ драгоценности. Они оказываются настоящими. Им оплачены были ее измены.

В фольклоре: сын принимает легших в его кровать мать и отца за свою жену и ее любовника. Убивает их (легенды о Юлиане).

У Чехова, муж попадает в чужую комнату и принимает спящих жильцов за жену и ее любовника.

Возможен случай: брат принят за любовника, помню примеры из фильм и т. д.

Любя, один добивается, другой сопротивляется, — в битве то же отношение. Отсюда обычный образ любовь-битва.

О лестница! Путем должна была ты быть,
По этому пути Ромео мой прекрасный
Прийти хотел в ночи и постели нашей брачной.
Дай мне совет, как выиграть мне битву,
В которой потерять должна я непогрешность.

Этот же мотив у Лукреции в „Природе вещей“. То же у Апулея в „Золотом Осле“.

Обратная метафора обычна в народной поэзии: битва как любовь, как свадьба, (смотри „Слово о Полку Игореве“).

Любя возятся — убивая возятся. Получена возможность создать параллели. У Мопассана параллель дана, как ошибка. Это новелла „Преступление дядюшки Бонара“. Старик принимает возню молодых за убийство.

Женщина может спать еще со своими детьми. Отсюда можно вывести случай неузнавания.

„Приходит к своей фатерке, окошачьки у них были по краям земли, — в окошачьке посмотрел: спит там женщина, два молодца по сторону, по другу. Вынимает он саблю, хочет им голову отсечь „Замахнись, а не ударь“. Замахнулся, а не ударил и зашел в фатеру. Разбудил женку со сна, она его не узнала: он говорит: „Голубушка, какие то у тебя мужики“. Она говорит: „А это у меня сына“. (Трже Опчуков 155. Иван Несчастный).

Муж, приехавший к своей жене, видит ее спящей с каким-то молодым. Это его сын.

Таким образом новеллы с ошибкой похожи на новеллы с каламбуром. В каламбуре дается обычное значение слова, потом новое значение слова и обоснования смещения.

Мотивировка — соединение двух понятий, общность слова одного знака.

В новелле ошибок, данные два понятия сходны, мотивированы смещения сходства.

Новелла ошибок, она же новелла тайн, отличается, с другой стороны, и от новеллы с параллелизмом.

Последняя разновидность новеллы типична, как я уже говорил, для Мопассана.

Новелла с параллелизмом.

В новелле, основанной на параллелизме, мы имеем сравнения двух предметов.

Например, судьба женщины сравнивается с судьбой собаки или с судьбой раздавленной лани и т. д. Сравнение дается обычно в двух кусках, в двух как бы самостоятельных новеллах, соединенных между собою часто только единством рассказчика или местом действия.

Не привожу примеров, так как примерами могут служить почти все новеллы Мопассана.

В новелле же и в романе тайн мы имеем не сравнение, а вытеснение одним предметом другого.

При разворачивании новеллы в роман, момент разгадки все более теряет смысл. Параллелизм преобладает над пересечением.

Возможность оттягивания развязки при условии напоминания тайны, сделало то, что в то время, как новеллы, основанные на каламбуре, очень редко становятся обрамляющими, новеллы тайн часто выбираются для этой цели.

История романа тайн состоит в том, что „развязка“ теряет свое значение, становится неуклюжей, мало заметной, ненужной.

С техникой романа тайн борется роман чистого параллелизма, не прибегающего к приему смещения.

Ни один из типов не может заменить другого.

К технике тайн прибегал Достоевский, Лев Толстой предпочитал чистый параллелизм.

Даже как обрамляющую новеллу он брал параллелизм, играя парадоксальным отношением величины одной части параллели к другой. Например, в „Хаджи Мурате“.

Повесть начинается описанием поля, рассказчик собирает цветы и делает букет. Темп рассказа нарочито неспешный.

„Я набрал большой букет разных цветов и шел домой, когда заметил в канаве чудный малиновый, а полным цветом репей того сорта, который у нас называют „татарником“ и который старательно оканчивают, а когда он печально сложен, выкидывают из сена поносники, чтобы не колоть о него руки. Мне вздумалось сорвать этот репей, положить его в середину букета. Я слез в канаву и, согнав вширшего в середину цветка и сладко и вяло заснувшего там мохнатого шмеля, принялся срывать цветок. Но это было очень трудно: мало того, что стебель кололся со всех сторон даже через платок, которым я завернул руку, — он был так страшно крепок, что я бился с ним минут пять, по одному разрывая волоски. Когда я, наконец, оторвал цветок, стебель уже весь был в лохмотьях. Да и цветок не казался так свеж и красив. Кроме того, он по своей грубости и алловатости, не подходил к нежным цветам букета. Я пожалел, что напрасно погубил цветок, который был хорош в своем месте, и бросил его. „Какая, однако, энергия и сила жизни“, подумал я, вспоминая те усилия, с которыми я отрывал цветок. Как он усиленно защищал и дорого продал свою жизнь.“

Дальше рассказчик снова видит куст, идя обратно домой.

— Когда я подошел ближе, я узнал в кустине такого же татарника, которого цветок я напрасно сорвал и бросил. Куст татарника состоял из трех отростков. Один был оторван и, как отрубленная рука, торчал остаток ветки. На двух других было на каждом по цветку. Цветки эти когда-то были красивые, теперь же были черные. Один стебель был сломен, и половина, с грязным цветком на конце, висела вниз; другой, хотя и вымазанный черной грязью, все еще торчал вверх. Видно было, что весь куст был пережат колесом и уже после поднялся и потому стоял боком, но все-таки стоял, — точно вырвали у него кусок тела, вывернули внутренности, оторвали руку, выкололи глаза, но он все стоит, не сдается человеку, уничтожившему всех его братьев кругом него.“

„Зная энергию“, подумал я: „все победил человек, миллионы трав уничтожил, а этот все не сдается“. И мне вспомнилась одна давнишняя кавказская история, часть которой я видел, часть слышал от очевидца и часть вообразил себе. Эта история, как она сложилась в моем воспоминании и воображении, вот такая.

Идет история Хаджи-Мурата приблизительно на семь печатных листов и затем конец обрамления.

— Вот эту то смерть напомнил мне раздавленный репей среди распаханного поля.

Взаимоотношение между частями параллелизма здесь самое необычайное.

Параллелизм однако ощущается, благодаря детальности описания репейника, благодаря каламбурю (репей — татарин); конец параллелизма, сводка частей, нарочито простая, но содержащая главные моменты параллели: один репей среди распаханного поля, один последний незамирный черкес среди мирных. Момент упорства в жажде жизни не повторен, но ощущается.

Роман тайн.

У Анны Редклиф, одной из основательниц „романа тайн“, тайны смонтированы так. — Героиня попадает в замок, видит в нем полуразложившийся труп за занавеской, в замке бродят привидения, кто-то вставляет свои реплики в разговоры пьяных разбойников и т. д. В конце тома даются разгадки: труп оказывается восковым, поставленным предком владельца графа, по приказанию папы, для покаяния. Тайнственный голос принадлежит пленному, который бродит по замку, пользуясь потайными переходами, и т. д. Как видите, объяснения полуудовлетворительны, как сказал один из современников.

Во второй части история начинается сначала.

Новый замок, новые таинственные голоса; впоследствии оказывается, что они принадлежат контрабандистам. Вокруг замка раздается музыка: оказывается это играла монахиня и т. д.

Я не перечисляю всех тайн Редклиф, так как не имею под рукой книги.

Любопытно отметить, что тайны первоначально имеют ложные разгадки (как и у Диккенса); мы обычно подозреваем более ужасное, чем находим. Например, во второй части автор определенно подсказывает нам мысль о кровосмещении. Дело происходит во всем романе так, как в неприличных частях с неприличными рифмами, вроде знаменитой, но редко цитируемой песенки: „В магазине Кнопца“ и т. д. с разгадкой „не подумайте дурного... желтые перчатки“.

Напоминаю, что этот прием, как я указал выше, каноничный для русских народных загадок типа „Висит болтается, всякий за него хватается“, разгадка — „Полотенце“.

При разгадывании этих загадок происходит пауза, соответствующая „ложной“ непристойной разгадке. Приведу пример развертывания подобной загадки в сюжет. (Сказки и песни Белозерского края, записали Борис и Юрий Соколовы. Изд. От. Русс. Яз. и Сл. Ак. Наук).

Приводимая ниже „былица“ записана у одной старухи, номер записи 131. Былица интересна тем, что в ней отмечен момент ложной разгадки. Содержание былицы — игра загадками. „Был у меня жну молодой швец. И загадуу он загадку: „Вороне два года пройдет, што будет? Я ему „третий будет“. Швецию смешно, что отганула. Я швецю заганула другую, „У батюшки не ремесло, у матушки давно бы заросло“. Молодой швец подумал не худое дело. Не могли отгануть. Я им: „На полосе и кусты быстро заведутся, на полосе — земле матушке“.

Таким образом, мы видим, что ложная разгадка — очень обычный элемент рассказа или „романа тайн“. Ложная разгадка — истинная разгадка и составляет технику организации тайны; момент перехода от одной разгадки к другой есть момент развязки. Взаимоотношение частей, то же как в сюжетах, развернутых из каламбура.

Характерно для типа „тайны“ родство с приемом инверсии, т. е. перестановки.

Самым обычным типом тайны в романе является рассказ о предшествующем постановлении после изложения настоящего.

Загадкой такого типа, как мы видим дальше, является тайна „часов“ в Крошке Доррит, тайна „двойника“, и т. д.

Тайна же „дома“ и тайны любви Доррит к Кленизму и Кленизма к Милочке, построены без применения инверсии.

Здесь тайна достигнута способом изложения. Метафорический ряд и ряд фактический образуют параллель. В случаях же тайны, основанной на перестановке причины и следствия, параллель образуется из ложной разгадки.

Очень любопытна организация тайны в последнем романе Диккенса „Наш взаимный друг“.

Первая тайна — тайна Джона Роксмита. Автор как будто скрывает от нас, что Джон Роксмит есть не что иное, как Джон Гермон. Вторая тайна — тайна Боффин. Мы видим, как богатство портит золотого мусорщика и не знаем, что Боффин нас мистифицирует. Диккенс сам говорит, что он и не думал скрывать от читателя истинное имя Роксмита.

Линия тайны Джона Гермона — ложная линия, она не дает нам возможности разгадать или даже заметить тайну Боффина. Техника этого романа чрезвычайно сложна.

Прямым наследником романа тайн является сыщичий роман, в котором сыщик не что иное, как профессиональный разгадчик тайны.

Дается тайна—преступление, потом обычно ложная разгадка—следствие полиции, затем восстанавливается истинная картина убийства. В произведении такого типа инверсия обязательна, при чем иногда она дается в сложном виде пропуски отдельных элементов.

Так сделана (но без сыщика) тайна „Братьев Карамазовых“. Для более детального разбора техники тайны я выбрал „Крошку Доррит“ Диккенса.

„Крошка Доррит“.

Роман построен на нескольких одновременных действиях. Связь между параллелями достигается 1) участием действующих лиц одной линии в действии другой, 2) местом. Герои поселяются рядом. Так Кленизм живет в подворьи „Разбитых Сердец“, тут же живет „Петриарх“ и итальянец Ватист, фабула произведения состоит из 1) любви Доррит и Кленизма, 2) из истории обогащения и разорения Дорритов, 3) из шантажа Риго, который хочет разоблачить мистрисс Кленизм.

Но роман в таком виде может быть рассказан только после того, как он окончен. Во время же чтения мы имеем перед собой ряд тайн. Отношения действующих лиц между собою также даны, как тайны. Тайны сплетаются между собой. Во время чтения мы можем различить следующие тайны проходящие через весь роман.

- 1) Тайна часов! Тайны основные. Они обрамляют сюжет,
- 2) Тайна снов / но по существу не разрешены.
- 3) Тайна Панкса (наследство). Тайна частичная, т.е. не проходящая через весь роман. Она создает неравенство между Кленизмом и Доррит. Основана на инверсии.
- 4) Тайна Мердль (тоже подсобная тайна) с той же ролью.
- 5) Тайна шумов в доме. Она подготавливает развязку первых двух тайн.
- 6) Тайны любви Доррит и Кленизм. Они принадлежат к центральному сюжету, но техникой представляют из себя развернутый отрицательный параллелизм.

1. Тайна часов.

Артур является к своей матери. (Глава 3 „Дома“, стр. 33) Перед ней лежат две-три книги, носовой платок, очки в стальной оправе и старомодные массивные золотые часы с двойной крышкой. На этом последнем предмете остановились одновременно глаза матери и сына.

— Я вижу, матушка, что посылка, которую я отправил вам по смерти отца, благополучно добралась до вас.

— Как видишь!

— Отец больше всего беспокоился о том, чтобы эти часы были доставлены вам.

— Я сохраняю их на память о твоём отце.

— Он выразил это желание перед самой смертью, когда мог только дотронуться до них и произнести очень неясно, „твоей матери“. За минуту перед тем я думал, что он бредит, как было в течение нескольких часов, как вдруг он повернулся на кровати и попытался открыть часы.

— А разве твой отец не был в бреду, когда пытался открыть часы?

— Нет, в эту минуту он был в полном сознании.

..... По смерти отца я сам открыл их, думая, нет ли там какой-нибудь записки, но там оказался только шелковый лоскуток, вышитый бисер, который вы, без сомнения, нашли между двумя крышками.

В главе V „Семейные дела“, стр. 44.

— Я хочу спросить вас, матушка, подозревали ли вы ... При слове „подозревали“ она быстро взглянула на сына и нахмурилась, потом снова устала на огонь...

... что у него было какое-нибудь тайное воспоминание, камнем лежащее на душе, возбуждающее угрызения совести. Случалось вам замечать в его поведении что-нибудь, что могло бы внушить такую мысль...

— Я не понимаю, какого рода тайну ты подозреваешь за своим отцом. ... Ты говоришь так загадочно.

— Но я не в силах отделаться от этой мысли... Помните, я жил с моим отцом. Помните, я видел его лицо, когда он отдал мне часы и просил переслать их вам, как символ, значение которого вы понимаете...

— Ради Бога рассмотрим серьезно, нет ли зла, которое мы обязаны исправить.

В этой же главе в конце дан намек на то, что маленькая швея „Крошка Доррит“ может иметь отношение к тайне.

Глава XXIX, стр. 312. Загадка часов все время переплетается с загадкой Крошки Доррит. Крошка Доррит рассказывает матери Артура о своей жизни: „Бывало время, когда нам пришлось бы очень плохо, не будь вас и работы, которую вы мне давали“.

— Нам — повторила мистрисс Кленизм, взглянув на часы, когда-то принадлежавшие ее мужу.

В главе XXX, стр. 323, Риго является в дом, очевидно шантажируя: он не говорит прямо ничего, но берет часы в руки.

— „Прекрасные старинные часы“ сказал он, взяв их в руки, и т. д.

Глава XII, стр. 81. Клеизму представляется, что его мать говорит: „Он чахнет в своей тюрьме, я чахну в своей: правосудие совершилось; кто может требовать от меня большего?“

Глава XV, стр. 167. „Так, ни слова больше! Ни слова более! Пусть крошка Доррит скрывает от меня свою тайну, скрывают и вы. Пусть он приходит и уходит, не подвергаясь выслеживанию и допросам. Предоставьте мне страдать и находить облегчение, возможное при моих обстоятельствах. Неужели оно так велико, что вы мучите меня, как дьявол“.

Глава XXIII. Машина в ходу. Оставшись один, Клеизм почувствовал, что все прежние подозрения и сомнения на счет его отношений к Крошке Доррит вернулись к нему.

Загадки расположены, конечно, не вплотную. В роман включены „бытоописательные главы“, при чем тайны служат для сшивки частей.

Так например, в главах VI и VII. „Отец Маршелси и Дитя Миршелси“ дано описание семейства Дорритов, новые тайны не введены. Композиционная роль этих развертывающихся главторможение. Если же считать центральными их, то нужно отметить, что попадая в тиски загадки, они испытывают давление сюжета. В конце описательных глав у Диккенса обычны суммирующие образы, например, образ „тени от стены“.

Также дано министерство околичностей и род Полипов. Это часть романа которую Л. Толстой назвал бы „подробности“. Теперь переходим к следующим загадкам.

2. Загадка снов.

Глава IV: „Мистрис Флинтуинч видит сон“, стр. 39.

Уложив свою барыню и пожелав ей покойной ночи, мистрис Флинтуинч убралась в свою комнату, где все обстояло благополучно, только супруг и повелитель ее еще не вернулся. Он-то, супруг и повелитель—быть может потому, что о нем последнем она думала—был действующим лицом сна мистрис Флинтуинч.

Ей грелось, будто она проснулась, проспав несколько часов и убедилась, что Иеремя все еще не явился. Она взглянула на свечку и, измеряя время по способу короля Альфреда Великого, заключила по размерам сгоревшей части, что спала очень долго. Тогда Аффри идет вниз. Лестница была как лестница, и Аффри спустилась по ней без всяких новых сновидений.....

„Она ожидала увидеть Иеремию уснувшего или в припадке“, но она, вместо этого, видит Иеремию и его Двойника.

Двойник пьет вино и уходит, выпив за „ее“ здоровье и унося с собой железный ящик.

Таким образом вводятся две тайны: 1) тайна двойника, 2) тайна ящика.

Любопытен конец сцены: Аффри остается на лестнице, напуганная до такой степени, что уже не решается войти в комнату. Муж (один из двойников), возвращаясь в спальню, наткнулся на нее. Он изумился, но не сказал ни слова. Он устремил на нее пристальный взгляд и продолжал подниматься; она точно околдованная, отступала шаг за шагом... Так она пятилась задом, а он шел вперед, пока они не очутились в спальне. Тут он схватил ее за горло и тряс до тех пор, пока ее лицо не почернело.

— Ну Аффри, женщина, Аффри, — сказал мистер Флинтуинч.

— Что такое тебе приснилось? Проснись, проснись, в чем дело? Флинтуинч далее убеждает свою жену, что она видела сон.

Композиционно дело вот в чем. Часть необъясненных сцен Диккенс дал в особой мотивировке—подслушивания ночью. Так как сон похож на явь, то возможна двойственная конструкция, „то не явь, а сон“.

При чем истинное положение дается в отрицательной форме. Я мог бы лучше показать это положение, выписав из романа страниц двадцать. Но дороговизна бумаги меня удерживает. Конструкция эта в мотивировке сна в литературе довольно обычна, в фольклоре она имеет, например, следующий вид: девица попадает в дом разбойников, видит, как они убивают, уносит с собой отрубленную руку. Атаман разбойников сватается затем к девице, она рассказывает за свадебной все, что видела. Все уверены, что она говорит о сне. Наконец, она показывает отрубленную руку. В пародии этот мотив встречается у Жуковского в „Светлане“; сон действительно оказывается сном.

Аффри у Диккенса потом проделывает работу утверждения первой части отрицательной параллели, т. е., что „сон“ был „явью“. Роль „отрезанной руки“ играет свидетельство Риго.

Мистрис Флинтуинч снова видит сон (глава XV).

Во „сне“ дан разговор матери Клеизма с ее слугой, мистером Флинтуинч; разговор идет о каких-то тайнах.

В главе XXX слово джентльмена загадки двойника подерживается тем, что Риго принимает мистера Флинтуинча за кого то другого*).

* Попадая к разбойники (Оичуков 83). То же, но узнавание при помощи предъявления отрубленного пальца с кольцом.

— И быдто бы у ней есть перст и перстень под кроватью.

„Нет, вст, матушка“ (говорит разбойник). Она вынула перст и перстень с кармана и показала. Ну ей тут и побежал. Тут его и захватил народ.

Оичуков. Купеческая дочь и разбойники № 13.

„Сватаюца разбойники, сидят в горнице, а дочь стала рассказывать, все, что ей ночесь грелось, и все, что было с ей у разбойников, все, рассказала, а разбойники слушают да к каждому слову говорят“. „Чуден де-вине твоей сон да к счастью“. Дело кончается узнаванием по отрубленному уху.

3. Загадка наследства.

Глава XXIII. Машина в ходу. Каждая загадка подготавливается обычно какой-нибудь мотивировкой. Например, в „Золотом жуке“ Эдгара По человек любит разбирать шифры, вообще момент экспозиции характера не совпадает с моментом начала действия, так и здесь при первом появлении Панкса, стр. 146, мы узнаем, что он интересуется разыскиванием наследников вымороченных состояний на стр. 251.

— Мистер Клеенизм, начал он, — я желал бы получить справку.

— Насчет фирмы? — спросил Клеенизм.

— Нет, — сказал Панкс.

— В таком случае о чем же, мистер Панкс? То есть, если вы желаете получить справку от меня.

— Да, сэр, да от вас, — сказал Панкс, — если вы только согласитесь мне дать ее. А, В, С, D, DA, DE, DI, DO. Алфавитный порядок Доррит. Эта самая фамилия. Панкс задает Клеенизму несколько вопросов, не указывая цели их. (Стр. 263 „Предсказание судьбы“).

Панкс приходит в дом матери Клеенизм и говорит с Крошкой Доррит. Он гадает ей по руке, говорит о ее прошлом, об отце и дяде. Говорит, что видит себя в ее судьбе.

Называет себя цыганом и предсказателем.

Эти предсказания и предчувствия стягивают роман.

Сравни предчувствия у Стендаля и в Давиде Копперфильде. Загадка наследства развивается довольно последовательно и непрерывно, в отличие от загадки обрамляющей новеллы. (Тайна матери Артура). Следующая глава XXV. „Заговорщики и другие люди“ дает нам момент совещания у Рогга, ходатая по делам. Стр. 273.

„Церковь в Лондон—говорит Панкс—это я могу взять на себя. Семейная библия тоже. Стало, быть на мою долю два дела... Тут еще Дургэмсей, клерк для вас, Джон и старый джентльмен моряк для вас, мистер Рогг и т. д.“

В главе XXIX Панкс показывается на минуту, произнося всего несколько слов „Панкс цыган—предсказатель будущего“.

Разгадка „тайны наследства“ дана в главе XXXIII.

„Надо вам сказать“... пыхтел Панкс, лхорадочно перебирая бумаги и выбрасывая слова короткими фразами... Где та родословная, где та запись номер четвертый мистер Рогг. Ага, все цело. Вот. Юридически оно будет оформлено через день, через два, не раньше. Скажем на всякий случай через неделю.... Где примерная смета, Рогг? О, вот она! Так что сэр. Вот, что вы ей преподнесете. Этот капиталист—отец Маршалльсы (долговой тюрьмы).

Перед приведенным отрывком показана бурная радость Панкса, источник к которой все же известен нам.

Роль тайны, создание неравенства между Клеенизм и Крошкой Доррит: Доррит богата, Клеенизм, относительно говоря, беден. Роль ее относительно „подробностей“ та, что ею стянута описания тюрьмы Маршалльса.

4. Тайна Мердль.

Мистер Мердль был богач из богачей. Роман проходит под его тенью. Им увлекается уже разбогатевший Доррит и нищие обитатели Подворья Разбитых Сердец. Мы застаем Мердль больного каким-то таинственным недугом. Первоначально дело идет как будто о простой болезни, но постепенно проступают черты тайны.

— Разве я говорю кому-нибудь о своих заботах?

— Говорите. Нет. Да и никто бы и слушать не стал. Но вы показываете их.

— Как так, что я показывал? Торопливо спросил мистер Мердль.

В главе XII (второй книге) мистер Мердль, трусливо блуждая по сапогам главного дворецкого и не решаясь поднять их к зеркалу души этого страшного существа, сообщает ему свое намерение...

Глава XVI. — Ведь вы знаете, мы почти родственники сэр — сказал мистер Мердль, странно заинтересовавшись узором ковра — следовательно, вы можете всегда рассчитывать на меня.

Глава XXII. „Вечер долгого дня“.

Опять загадочные фразы Мердля. Фани спрашивает его, не получит ли чего-нибудь по завещанию ее отца гувернантка.

— Она ничего не получит — сказал мистер Мердль.

Он просит у Фани перочинный ножик.

— Эдмунд, — сказала мистрис Спарклер, — открой пожалуйста перламутровый ящик и дай перламутровый ножик.

— Благодарю Вас, — сказал мистер, — нет ли у вас с темным черенком, я бы предпочел темным черенком.

— С черепаховым.

— Благодарю Вас, да, — сказал мистер Мердль, — позвольте с черепаховым.

— Можете запачкать его чернилами, я не взыщу.

— Постараюсь не запачкать, — сказал мистер Мердль.

Следующая глава носит название „Главный дворецкий слагает знаки своего достоинства“. Содержание главы — самоубийство Мердля. Разгадка его тайны — он спекулянт, банкрот, разоривший тысячи людей.

„В комнате было еще жарко, мрамор ванны еще не остыл, но лицо и туловище умершего уже похолодели. На закрытии ванны валялся пустой пузырек от ладаума и перочинный ножик с черепаховым черенком, запачканный, только не чернилами“.

Так, маленькая „тайна ножика“, отрицательный параллелизм—не „чернилами запачкан, а запачкан кровью“, закрывает тайну Мердла.

Роль тайны Мердла: путем ее достигается сравнение обстоятельств героев, Доррит так же бедна, как Кленизм, роль ее относительно „подробностей“ та, что она „стягивает“ описания.

5. Шум в доме.

„Мистрис Флинтупич вновь видит сон“. Стр. 163, глава XV.

...увидела следующий сон. Ей казалось, что она находилась в кухне, кипятила воду для чая и грелась у чахлого огонька...

Ей казалось, что когда она сидела таким образом, раздумывая над человеческой жизнью и находя, что это довольно печальное изобретение, ее испугал какой-то шум.

Ей казалось, что точно такой шум испугал ее на прошлой неделе, загадочный шум: шорох платья и быстрые торопливые шаги, затем толчок, от которого у нее замерло сердце, точно пол за трясся от этих шагов и даже чья-то холодная рука дотронулась до нее. Ей казалось, что этот шум оживил ее давнишние страхи насчет при видений, посещающих дом, и она, сама не зная как, выбежала из кухни, чтобы быть поближе к людям

Стр. 169 опять.

— Опять, Перемея, слушай, что это был за шум?

Затем шум, если только был какой-нибудь шум, прекращается.

315. В дом приходит Риго. „Что за чертовщина?“ Это был страшный шум, очевидно, раздавшийся поблизости, так как даже воздух колебался и, в то же время сухой, как будто шел издали. Шелест, шорох падения какого-то сухого вещества.

Глава XVII (вторая книга), „Исчез“, стр. 186.

В эту минуту мистрис Аффери уронила подсвечник и воскликнула: опять, Господи, опять! Слушай, Перемея, опять!

... Впрочем, и мистеру Дорриту послышался шум точно падающих листьев.

Глава XXIII стр. 242. „Так вот я вам скажу“—повторила Аффери, прислушиваясь, „что в первый раз, как он явился, он сам слышал этот шум“ (говорит про Риго).

На следующей странице дается намек, для нас еще непонятный, что дверь в дом не открывается, как будто кто-то удерживает ее.

Как большинство тайн, тайна дома сперва имеет ложное разрешение. Тайна часов уже начинает разъясняться. Оказывается, мистрис Кленизм вовсе не мать Артура. Артур незаконный сын любовницы своего отца, спрятанной потом

в сумасшедший дом мистрис Кленизм и дядей ее мужа. Часы были напоминанием о необходимости загладить вину. Аффери думает, что это мать Артура спрятана в доме. Она говорит.

— Обещайте, что если эту бедняжку прячут в доме, вы позаботитесь о ней. Только обещайте это и вам нечего меня бояться.

Мистрис Кленизм остановилась на мгновение и сказала с гневным изумлением:

— Прячут? Она умерла больше двадцати лет тому назад.

— Тем хуже,—сказала Аффери, дрожа,—значит это ее душа бродит по дому. Кто же другой шуршит здесь, ходит по ногам, делает знаки на пыльном полу, проводит кривые линии на стенках, придерживает дверь, когда хочешь отпереть.

Как видите, картина „шумов“ уже определилась, мы близки к настоящей разгадке: дом оседает и грозит разрушиться. Но читателю это не сказано еще.

Р а з в я з к и.

Совершилась уже развязка главной тайны, тайны часов. Открыта тайна рождения Артура. Второстепенные тайны ликвидируются одна за другой. Первой разрешается тайна дома. За одно романист ликвидирует Риго, по существу играющего служебную роль, роль человека знающего тайну. Тайна разоблачена, Риго не нужен.

Мистрис Кленизм бежит с Крошкой Доррит домой. Они входили в калитку. Вдруг Крошка с провозительным криком отшатнулась, ухватившись за свою спутницу.

На одно мимолетное мгновение перед ними мелькнул старый дом, окно, человек развалившийся на нем, покуривая папиросу; новый раскат грома—дом как-то осел, расселся разом на пятидесяти местах, зашатался и рухнул. Оглушенные грохотом, ослепленные пылью, ошеломленные и задыхающиеся, они стоят закрыв лицо руками. Пыльный вихрь, заслонивший от них ясное небо, рассеялся и звезды снова мелькнули.—Когда, опомнившись, они стали звать на помощь, громадная труба, которая одна стояла неподвижно, как башня среди урагана, покачнувшись, треснула и рухнулась на кучу обломков, как будто каждый ее обломок стремился зарыть глубже раздавленного негодая.

Таинственные шорохи объяснились; Аффери, как многие великие умы, верно подметила факты, но вывела из них ложную теорию.

Любопытно отметить, что прием тайны продолжен Диккенсом в „Крошке Доррит“ на все части романа.

Любовь Доррит к Клемиэму и Клемиэма к Милочке, тоже дана не в простом описании, а в виде „тайны“.

Писатель не только не говорит об этой любви, но даже как будто отрицает ее.

Глава XVI стр. 169 „Чья слабость“.

Даже явления, начало которых происходит на наших глазах, даны как тайны. Прием продолжен на них.

Клемиэм радуется, что он не любит, в то время как он любит.

В том же приеме дана следующая глава.

Глава XVII стр. 190 „Чей соперник“. Глава окончена так.

Дождь угрюмо стучал в крышу, шлепал по земле, шуршал в вечнозеленых кустарниках и голых сучьях.

Он стучал угрюмо, уныло. Это была ночь слез.

Хорошо, что Клемиэм решил не влюбляться в Милочку. Хорошо, что он не поддался этой слабости, не убедил себя, мало по малу поставить на карту всю серьезность своей натуры, всю силу своей надежды, все богатство своего зрелого характера, и не убедился, что все погибло: иначе, он провел бы очень горькую ночь. Теперь же...

Теперь же дождь стучал угрюмо и уныло.

Техника этого отрывка следующая; идет ложное толкование поступка Клемиэма: он не влюблен.

Истинное настроение дано через метафору дождя.

264 „Предсказание судьбы“.

Любовь Крошки Доррит к Артуру Клемиэму также дана в форме загадки. Крошка Доррит рассказывает Мэгги сказку о крошечной женщине, которая любила тень и умерла не выдав тайны.

Загадка любви Доррит связана Диккенсом с загадкой Паякса уже самым названием главы.

— Кто это маленькая мама? спросила Мэгги... Он часто приходит сюда.

— Я слышал, что его называют предсказателем судьбы. Но вряд ли он может угадать даже прошлую или настоящую судьбу человека.

— Могла принцесса предсказать свою судьбу — спросила Мэгги.

Крошка Доррит покачала головой.

— А крошечная женщина?

— Нет — сказала Крошка Доррит, лицо которой так и вспыхнуло в лучах заката. — Но отойдем от окна.

Прием тот же как и в предыдущем отрывке, *вспыхнуло* дано как покраснело от волнения надежды, „отойди от окна“ дает ложную разгадку, *вспыхнуло* — покраснело от изменения освещения.

О тайне принцессы в присутствии Клемиэма вспоминает Мэгги (глава XXXII опять предсказание будущего, стр. 349).

Клемиэм разговаривает с Крошкой.

— То же самое вы мне говорили тот раз на мосту...

— Нет ли у вас тайны, которую вы могли бы поверить мне.

— Тайны? У меня нет никаких тайн, сказала Крошка Доррит с некоторым смущением.

Вдруг Мэгги встрепелась и сказала.

— Послушайте, маленькая мама!

Ну, Мэгги.

— Если у вас нет своей тайны, расскажите ему тайну принцессы, у нее была тайна, вы знаете.

Клемиэм не понимает ничего и мучит Крошку Доррит тем, что говорит ей о том, что она когда-нибудь полюбит.

— У маленькой женщины была тайна, и она всегда сидела за прилкой. А она ей говорит (принцесса). „Зачем вы ее прячете?“ А та говорит. „Нет я не прячу“. А та говорит „Нет прячете“. Тогда они открыли шкаф и она там оказалась. А потом она не захотела поступать в госпиталь и умерла... Ведь это была хорошая тайна“.

Клемиэм не понимает. Здесь игра, сходная с игрой перепитиями в классической трагедии, разгадка уже готова, но не узнается героями.

Интересно использованное узнавание в „Сверчке на печи“, — первый намек на переодевания старика после обморока хозяйки, — дано в бессвязных словах няньки и мамочки...

Между тем, мисс Слаубий кричала на ухо ребенку:

„И побежала наша мамаша готовить им постельки.“

„И как они сняли свои шапочки, волосики сделались у них темные да курчавые, а наши бесценные душечки сидели у огня, увидели и испугались“.

Когда мы волнуемся или чем-нибудь озабочены, наш ум бывает как-то особенно склонен воспринимать механически всякие пустяки, совершенно нейдущие к делу. Медленно расхаживая из угла в угол, Джон поймал себя на том, что повторяет мысленно нелепые слова Тилли. И он повторял их до того, что выучил, наконец наизусть. Тилли давно замолчала и успела (по обычаю всех нянек) растереть ладонью голую голову ребенка, насколько считала это полезным и надеть на нее чепчик, а он все твердил их слово за словом, точно урок.

„А наши бесценные душечки сидели у огня, увидели и испугались“. Хотел бы я знать чего она испугалась, размышлял Джон, шагая по комнате.

Здесь разгадка (передавания) уже дана, но не узнана. Мотивировка неузнавания, бессвязность формы (множественное число и т. д.).

На сцене и в романе, обычно и можно сказать всегда, тайна или узнавание дается сперва в намеке. Например в

„Нашем взаимном друге“ присутствие четы Боффинов на свадьбе Джона Гермона и Беллы указано намерениями автора на какой-то шум в притворе церкви.

На сцене обычно переодетый сперва открывается публике затем становится действующим лицом.

Любопытен обратный прием Чаплина.

Его ждали на концерте, где он обещался выступить лично.

Одним из номеров программы был молодой человек во фраке прочитавший какое-то банальное стихотворение. Человек этот держался весьма корректно. Но когда он повернулся спиной и тронулся с места техническим, чаплинским способом развертывая ступни, то публика узнала Чаплина.

Аналогичен с этим прием ложной разгадки.

Разгадка тайны любви Доррит дана в самом конце романа в разговоре тюремщика Джона, влюбленного в Доррит с Клеинизмом, попавшим в долговую тюрьму.

— Мистер Клеинизм, так вы действительно не знаете?

— Чего, Джон?

— Он спрашивает чего! Мало того—продолжал юный Джон, глядя на него со скорбным изумлением,—он кажется и впрямь не понимает. Видите вы это окно, сэр?

— Разумеется вижу.

— Видите эту комнату?

— И стену напротив нас и дверь внизу? Все они были свидетелями этого изо дня в день, из ночи в ночь, с недели на неделю, из месяца в месяц...

— Свидетелем чего? Спросил Клеинизм?

— Любви мисс Доррит.

— К кому?

— К вам—сказал Джон.

Но смысловая разгадка еще не разрешает загадку словесную:

Уравнение Доррит—Клеинизм—маленькая женщина—тень еще не решено. Тема тени снова является в словах Мэгги.

Любовь открыта, но Клеинизм отказывается от нее. Неравенство отношений (тоже Евгений Онегин—Татьяна) перешло на сторону Доррит.

Тут Мэгги, совсем приунывшая, слушая этот разговор воскликнула.

— „О, отдайте его в госпиталь, отдайте его в госпиталь маме.“

И тогда маленькая женщина, что всегда сидела за прялкой, пойдет с принцессой к буфету и скажет: „куда вы дели дышла“.

Здесь тема осложнена смесью с бредом Мэгги (она лечилась в госпитале и госпиталь и дышла, это ее рай). Тот же прием в „Сверчке на печи“.

Разрешения сюжета „Любовь Артура и Доррит и препятствия к их браку“ как видите довольно банально даны через тайну Мердль. Этому Мердлю старик Доррит вверил все свое состояние и теперь Крошка Доррит разорена. Положение сравнялось. Вложено разрешение. Остается обрамляющая тайна: „Тайна часов“.

У Тургенева в „Дворянском гнезде“ неравенство сделано так: Лаврецкий не может любить Лизу, так как он уже женат. Газета, извещающая о смерти Лаврецькой, освобождает его. Возвращение жены (слух о смерти—ложный) восстанавливает затруднение. Так как композиция не разрешена, то необходим ложный конец. Напоминаю, что ложным концом я называю введение в конец произведения нового мотива, который, образуя со старым параллель, заканчивает произведение. Ложный конец „Дворянского Гнезда“: Лаврецкий на скамейке и—„рости молодое племя“ и т. д.

У Кнута Гамсуна, любовная неудача дана целиком в психологической мотивировке. Поручик Глан и Эдвард в „Пане“ любят друг друга, но когда один говорит—да, то другой говорит—нет. Не нужно думать, что я хочу сказать, что мотивировка Гамсуна или вся его композиция лучше или искусней Арнстовской или Пушкинской. Она просто иная. Через поколения прием Гамсуна будет казаться может быть смешным. Как странно нам, например, сейчас у некоторых художников 19 века стремление спрятать технику.

Связь между параллелями, как тайна.

Можно понять их затруднение, как своеобразное продолжение техники тайн, прием нескольких одновременных действий, связь между которыми не дается авторам сразу.

Так начинается „Крошка Доррит“. В этом романе сразу две линии, линия Риго и линия Клеинизм. Начало каждой сюжетной линии развито в главу.

В главе первой „Солнце и тень“ является господин Риго и итальянец Жан Батист. Они сидят в тюрьме—Риго по обвинению в убийстве, Жан Батист за контрабанду.

Риго выводят на суд. Толпа, собравшаяся у тюрьмы, шумит и хочет разорвать его на куски.

Сам Риго, также как его товарищ по заключению, не является главным действующим лицом романа.

Эта манера начинать роман не с главного героя довольно обычна у Диккенса, также начат „Николай Никльби“, „Оливер Твист“, „Наш взаимный друг“, „Мартин Чезлвудит“. Может быть прием этот связан с техникой загадки.

Вторая группа действующих лиц дана во второй главе „Попутчик“. Связана эта глава с первой, фразой:

— „Не слышать вчерашнего гвалта сэр, а?“

Вторая глава, „Крошка Доррит“—многоэтажный роман. Для соединения его этажей необходимо искусственное соединение героев в начале. Диккенс берет карантин. Карантин соответствует „таверне или монастырю сборников повест“ (см. Гентамерон Маргариты Наварской и трактир в „Кентембрийских рассказах“). В карантине собираются супруга Мэггс с дочерью Милочкой и прислугой Теттикорэм (история ее рассказывается тут же). Мистер Кленэм и мисс Уэд.

То же в „Нашем Взаимном Друге“.

Мы имеем первую главу „На стороже“, в ней введен Гафер, его дочь, буксирующая за лодкой труп. Глава написана приемом „тайны“ т.е. мы не знаем, чего именно ищут люди на лодке, описание трупа дано через отрицание.

Тогда отец ее, приняв спокойный вид человека, зажег трубку медленно ее покуривая, и поглядывая время от времени на что-то привязанное под кормой. Это что-то при малейшем толчке лодки безжалостно билось об ее борта, словно желал вырваться на свободу, но большей частью, однако, послушно следовало за ней. Какойнибудь новичек вероятно вообразил бы себе, что он видит в зыби, пробегающей через это что-то, ужасное отражение человеческого лица, но Гафер был не новичек и не предавался никаким фантазиям. Любопытно сравнить это описание с „ужением рыбы“ в „Двух городах“.

Вторая глава „Приезжий незнакомец“ описывает дом Бекирингов, в нее вводится адвокат Мортимер и целая светская кампания, которая потом служит „хором“ в романе по тому же способу, как салон Анны Павловны в „Войне и Мир“.

В конце второй главы дана связь ее с первой, мы узнаем, что некий наследник громадного состояния утопнул, мы связываем его судьбу конечно с трупом за лодкой.

В третьей главе „Другой“ вводится новое лицо Джулнус Гандорф, в IV семейство Вальфера, в V Боффин и т. д.

Данные сюжетные линии держатся до конца романа и не столько пересекаются, сколько нередко соприкасаются.

Гораздо больше не пересекаются сюжетные линии в „Двух городах“ того же автора. Мы в этом романе воспринимаем переход от одной сюжетной линии к другой, очевидно не связанной с ней, как какую то загадку.

Отожествление действующих лиц различных линий отодвинуто от начала романа в его глубину.

В настоящее время мы очевидно накануне оживления романа тайн. Возрос интерес к сложным и запутанным конструкциям. Своеобразно перекомбинированная техника тайны у Андрея Белого.

Интересно отметить новое перевоплощение техники загадок, которое дает нам Андрей Белый.

Ограничусь пока примером из „Котика Летаева“.

В этом произведении даны два плана „рай“ и „строй“. Строй это фактическая „ставшая жизнь“. Рай это жизнь до становления, накопление жизни.

Образован „рай“ или рядами метафор, или каламбурами. При чем мы сперва имеем „рай“ потом „строй“ т.е. получается инверсия. Каламбур дается нам, как загадка. Иногда же мы имеем и технику тайны в ее чистом виде.

Стр. 41 „Лев“.

„Среди странных обманов, туманно мелькающих мне, перед мною возникает страннейший: передо мною маячит косматая львиная морда; уже горластый час пробил; все какие то желтороды песков: на меня из них смотрят спокойно шершавые шерсти; и—морда: крик стоит:

— „Лев идет“...

В этом странном событии все угрюмо-текущие образы уплотнились впервые: и разрежали светом обмана маячивших мраков; осветили лучи лабиринты; посреди желтых солнечных сущ узнаю я себя, вот он круг: по краям его лавочка: на них темные образы женщины, как образы ночи; это—няни, а около в свете—дети, прижатые к темным подолом их; в воздухе—многоногое любопытство и среди всего—Лев. (Я впоследствии видел желтый песочный кружок между Арбатом и Собачьей Площадкой и доселе увидите Вы, проходя от Собачьей Площадки, зеленую круг: там сидят молчаливо няни: и бегает дети“).

Это первый намек на разгадку.

Потом снова появляется образ Льва.

„Из под круга на круг вылезать стал на нас головастый зверь, лев; и все снова—пропало“....

Теперь разгадка. Через двадцать лет автор разговаривает в университете с товарищем.

„Рисую жизнь детства: старуху и гадов; говорю о кружках и о льве: о его желтой морде...

Товарищ смеется.

„Позвольте же...Ваша львиная морда-фантазия“

— „Ну-да: сон“.

— „Да не сон, а фантазия: расскази“...

— „В том то и дело, что сон вы не видали“.

— „?“

— „Просто видели вы сан-бернара“.

— „Льва“.

— „Ну-да Льва“.

— „?“

— „То-есть „Льва“ сан-бернара“.

— „Как-так?“

— „Этого „Льва“ помню я“.

— „?“

— „Помню желтую морду... не „Льва“, а собаки“.

— „?“

„Ваша львиная морда-фантазия: принадлежит она сан-бернару, по имени „Лев“.

— „А откуда вы знаете?“

— „В детстве я и проживал около Собачьей Площадки“....

Меня водили гулять: там я и видел „Льва“....

Это был добрый пес; иногда забегал на кружок он; в зубах носил хлыстик: мы боялись его: разбегались с криком...

— „И вы помните крик Лев-идет?“

— „Разумеется помню“...

Дальше идет опять утверждение „Льва“ мистического.

Это тоже прием не исключительный.

Момент утверждения метафорического ряда, или ряда фантастического, уже после выявления ряда фактического довольно обычен.

Иногда после этого идет вторая разгадка уже окончательная.

Приведу два примера из Тургенева.

По первому типу построены разгадки „Клары Милич“ Тургенева (прядь волос в руках) это как бы неразложимый остаток. Самоотрицание развязки.

Второй случай „Стучит“; первая загадка стука разъяснена но остается неразгаданной загадки „имени“.

Один из героев слышал как его зовет чей то голос.

Потом идет вторая разгадка, звали на огороде по имени тетки героя (уже умершего) приказчика.

У А. Белого же мы имеем и технику тайны в ее чистом виде, приведу как пример „Петербург“.

У продолжателей и подражателей Андрея Белого, в частности у В. Пильняка, широко развит прием параллелизма, но такого, при котором связь параллельных рядов отодвинута и затуманена, романы производят впечатление сложностью конструкций, на самом деле они довольно элементарны. Связь частей дана или через элементарнейший прием „родство действующих лиц“ или через эпизодическое участие действующего лица одного ряда в другом. См. „Повесть Петербургская“, „Рязань яблоко“, „Мятель“. У Пильняка любопытно проследить сращивание отдельных новелл в роман.

Я собираюсь писать о современной русской прозе отдельную работу и сейчас хочу сказать только довольно огульно, что по всей вероятности техника тайны в будущем романе займет выдающееся место, так как она уже сейчас проникает в произведения построенные по принципу параллелизма.

Интерес к сюжету растет. Время приема Льва Толстого, когда в „Смерти Ивана Ильича“ рассказ начинается уже со смерти, и „что будет дальше“ исключено, очевидно прошло.

Впрочем сам Л. Толстой очень любил А. Дюма и хорошо понимал толк в сюжете, но установка у него была на другое.

В романе тайн важна и разгадка и загадка.

Загадка дает возможность педализировать изложение, остранив ее, привлечь внимание читателя, главное не дать ему возможность узнать предмет. Узнанный предмет уже не ужасен. Поэтому в романе Матюрена „Мельмот Скиталец“ мы все время не знаем „тайны“ предложения Мельмота, которое он делает различным людям, находящимся в ужасном положении: узникам тюрьмы инквизиции, умирающим от голода и продающим собственную кровь, заключенным в сумасшедший дом, заблудившимся в подземельи и так далее. Каждый раз, когда действие доходит до предложения, рукопись обрывается (роман состоит из отдельных частей запутанно между собою связанных). Для многих романистов обязанность разгадывать тайны, тяжелая традиция, а между тем они не прибегают к разгадке фантастической. Если фантастика вводится, то в самом конце уже в узле развязки. Фантастическое дается как кара, как причина действия, но очень редко во время действия. А если и дается, то в особом виде, как например в виде предчувствия, предсказания, служащего для того, чтобы роман развивался на фоне уже давней необходимости.

Фантастическое дано в романе Луиса „Монах“, в числе действующих лиц которого есть дьявол с подручным духом, и призрак монахини.

Дьявол в последнем действии уносит монаха и рассказывает ему всю интригу.

Это рассказывание интриги не случайно в романе. Диккенсу с его сложными сюжетными построениями, не развязывающимся действием, приходится все время прибегать к таким приемам.

Так разъясняется в „Крошке Доррит“ „Тайна часов“ причем опять-таки типично, что для разъяснения приходится собирать людей в одну комнату, прием общий очень многим романистам, перепародированный в „Хронике города Лейпцига“ В. Кавериним.

У Диккенса героев собирают буквально за шиворот, так притащили Риго к матери Кленизм, Панкса и Батиста, теперь нужно привести две тени мистрис Флинтвинч.

„А теперь—сказал мистер Панкс—мне остается только одно словечко. Если бы мистер Кленизм был здесь....— он сказал бы „Афферы расскажите свой сон“.

Развязка таким образом сделана так: Афферы рассказывают свои сны. Сны это новая ироническая мотивировка с остранием старого приема подслушивания. У Диккенса подслушивают обыкновенно клерки, (Николай Никльби) иногда главные действующие лица.

У Достоевского в „Подростке“ подслушивание дано как случайное. Это обновление приема

Главная искусственность развязки в „Крошке Доррит“ это то, что она происходит без посторонних свидетелей и люди рассказывают друг другу то, что они сами хорошо знают. Аффери за слушательницу считать нельзя.

Удачней организована развязка в „Нашем Взаимном Друге“ там опять таки собираются все, рассказывают одну „тайну“—„тайну бутылки“ Веггу, выбрасывают его, потом рассказывают все сначала жене Джона Гормона.

Так же организована развязка „Мартина Герзунта“.

Собраны все действующие лица, старик Мартин, мистификатор, режиссер всего романа разъясняет все загадки им самим сделанные.

„Привожу развязку „Крошка Доррит“.

— Стойте, произнес твердый голос мистрис Кленнэм.

Иерею уже остановился.

— „Дело близится к развязке Иерею...“

Начинается ликвидация загадок. Прежде всего мы не знаем, что нужно Ригу от дома Кленнэм и отчего он исчез в свое время и заставил и мать и себя.

Оказывается он имеет „тайну“, назначил за тайну цену и когда ему не заплатили, удалился с целью шантажа.

Ригу берет мистрис Кленнэм за пульс и рассказывает ей тайну одного дома.

К сожалению рассказ Ригу и мистрис Кленнэм о тайнах дома занимает около 24 страниц печатного текста и не может быть целиком процитирован.

Рассказ мистрис Кленнэм мотивирован тем, что она не желает слышать своей истории, наложенной негодяем.

Перехожу к анализу.

Сперва разгадываются сны мистрис Флинтвинч.

Ригу рассказывает историю одного странного брака, одной странной матери и т. д.

Флинтвинч вмешивается, но его перебивает Аффери.

— „Не трогай меня Иерею. Я слышала в своих снах об отце Артура и его дяде. Это было еще до меня, но я слышала в своих снах, что отец Артура был жалкий, нерешительный перепуганный малый, что у него с детства выели душу, что жену ему выбрал дядя, не спрашиваясь его желания.“

Ригу продолжает. Счастливый союз заключен... вскоре молодой делает страшное и поразительное открытие.

— Обуреваемая гневом, ревностью и жаждой мести, она придумывает, слышите сударыни, план возмездия, остроумно взвалив его исполнение на своего мужа, которому приходится уничтожить ее соперницу и самому быть раздавленным под тяжестью мести. Какое остроумие.

— „Не тронь Иерею! крикнула Аффери. Но она рассказывает мой сон... Ты говорил ей, что она не должна допускать, чтобы Артур подозревал только своего отца“.

Вы уже видите технику перебивания. Несколько тайн сплетаются в одну и разрешаются.

Начинает говорить мистрис Кленнэм.

Оказывается, что Артур не ее сын, а сын любовницы ее мужа.

Раскрывается тайна часов.

„Она открыла часы и с тем же неумолимым выражением взглянула на вышитые буквы.“

„Она „на“ забыла“...

Одновременно рассказывается тайна Крошки Доррит.

Оказывается часы были посланы мистрис Кленнэм как напоминание.

Дядя отца Артура умирая, раскаялся и оставил, говорит Ригу „тысячу гиней красоте, которую мы уморили... Тысячу гиней дочери ее покровителя, если бы у пятидесятилетнего старика родилась дочь, или если бы не родилось младшей дочери его брата“.

Этот брат Фредерик Доррит, дядя К. Д.

И не стану идти дальше в пересказе романа и ограничусь указанием, что разгадывается тайна двойника. Двойник—брат мистера Флинтвинча.

Теперь мы можем сделать следующее указание. Как видите К. Д. очень слабо связана с тайной Артура. Она племянница покровителя матери Артура.

Участие ее в тайне чисто формально, не действительно, само завещание искусственно.

Тайна по существу не сюжетна, она приложена к сюжету, вопрос чей он сын, конечно, очень важен для Артура, но он никогда не узнает об этом.

Мистрис Кленнэм передает Крошке Доррит документы содержащие в себе разоблачение тайны.

Та сжигает их руками своего мужа Кленнэма (Глава XXXIV „Конец“).

— „Мне нужно сжечь кое-что.“

— „Что именно?“

— Только эту сложенную бумагу. Если ты бросишь ее в огонь своими руками, не развертывая, моя фантазия исполнится...“

— Не нужно ли произнести что-нибудь?

— Можешь сказать или подумать: я люблю тебя—отвечала Крошка Доррит. И он сказал это и бумага сгорела.

Тайна проведена через весь роман, но вплетена в него, а не обосновывает само действие. Она не по существу, не открыта для единственного заинтересованного лица Артура Кленнэм.

По существу автору необходима не тайна, а педализация действия тайственным.

С основной тайной „рождения“ сплетена тайна Ригго. Ригго носитель тайны. По замыслу автора, он охватывает все действия. Но это скорее намерение, чем исполнение.

Ригго появляется в романе в самых разнообразных положениях.

Интересно как подчеркивает Диккенс его связь со всеми действующими лицами (Книга 2. Глава 1 „Богатство“).

Книга (для записи имен носителей) и подле нее находились перья и чернильница, как будто путешественники только что расписались в его отсутствии.

Взяв книгу, он прочел следующие имена:

Вильям Доррит,
Фредерик Доррит,
Эдуард Доррит,
Мисс Доррит,
Мисс Э. Доррит,
Мистрис.

С прислугой. Из Франции в Италию.

Мистер и мистрис Гоуэн. Из Франции в Италию.

К этому списку он прибавил мелким кудреватым почерком, с длинным росчерком, который точно, аркан охватывал все остальные имена.

Бландия Парит. Из Франции в Италию.

Нос его опустился над усами, а усы поднялись под носом...

Эта гримаса ничто иное как „надпись“ сделанная писателем.

Ригго только принял новую фамилию. Выпуская его на сцену, автор каждый раз продолжая проводить технику тайны во всех деталях романа, как будто гримирует его. Но мы узнаем Ригго или по песенке, вынесенной им из тюрьмы „Кто так поздно здесь приходит“ или по его улыбке. Песенка введена так.

8 стр. Глава 1.

Кто проходит здесь так поздно?
Это слуги Мателэн,
Кто проходит здесь так поздно?
Ласков, весел он всегда.

Первоначально эту песню поют девочки дочки тюремщика. Жан Батист подхватывает песенку

Цвет всех рыцарей придворных
Это слуги Мателэн,
Цвет всех рыцарей придворных
Ласков, весел он всегда.

Потом эта песня становится песней Ригго. По ней мы узнаем его. Выбор автора пал на нее за то, что она „детская“ и в то же время „хвастливая“; хвастливость содержания соот-

ветствует характеру Ригго, а детскость песенки, подчеркнутая еще тем, что в первый раз ее поет ребенок, нужна для создания контраста.

Появление Ригго в главе XI. (Он не назван стр. 113).

Я боюсь сделать разбор романа слишком мелочным и интересным только для специалистов, так как не-специалисту трудно преодолеть в каждой мелочной детали проявление общих законов искусства, а я сам не рассказчик, а показчик.

Но все же, я скажу еще одну деталь. При появлении Ригго в новой роли, автор сперва показывает его „вторичный признак“, никто не может сказать о нем красив он или безобразен и только потом разворачивается второй признак и с моментом второго указания происходит узнавание.

Здесь выразился обычный закон ступенчатого построения в искусстве.

Так и „шумы в доме“, не давая нам все время реальной разгадки и путая нас через нарочито повернутую разгадку, данную Аффери, все время дают нам новые технические детали сперва просто шум (стр. 163 и 169) потом шум и падение чего то ломкого, шорох падения сухого вещества (стр. 315) то же „шум точно падение листьев“ (2 книга стр. 186) дальше дверь не открывается, (стр. 242) потом ложная разгадка Аффери „в доме кого то прячут“, но в то же время в самых словах ее даны технические указания уже очень точные... кто же... проводит линии на стенках, здесь описаны трещины.

Но вернемся к Ригго, который ушел от нас в ступенчатое построение.

Сам по себе Ригго, только вор документов, он пассивный носитель тайны т. е. роль аналогичная роли „Старика“ в одноименной пьесе.

Он не имеет „своего сюжета“, как герой на те же роли Свидригайлов у Достоевского в „Преступлении и Наказании“.

Прощайте, Ригго.

Еще более служебна роль мистрис Уэд.

Чем объясняется успех романа тайн: от Анны Редклиф до Диккенса?

Мое дело представляется так. Авантюрный роман был изжит. Его оживляли сатирой. У Свифта элементы авантюрного романа (путешествие Гулливера) уже играют в романе чисто служебную роль.

Наступила эпоха кризиса. Фильдинг пародировал старый роман в „Томе Джона Найденыша“ безразличностью главного, действующего лица. Вместо традиционной верности любовника, испытывающего различные приключения, мы имеем веселые похождения Джона.

Стерн совершил более радикальную пародию, он пародировал самый строй романа, произвел пересмотр всех его

приемов. Одновременно начинает подниматься и стремиться к канонизации младшая линия. Канонизируется Ричардсоном письмо.

Ричардсон хотел, по преданию, написать новый письмовник, но написал эпистолярый роман.

Одновременно поднимаются рассказы ужасов, тогдашние Пиккертонны, появляется Анна Редклиф „Матюрен“—роман тайны.

Старый роман стремится увеличить переживаемость своих приемов введением параллелизма интриг.

Для связи нескольких параллельных интриг удобно использовать технику романа тайн.

Получились сложные сюжетные построения Диккенса.

Роман тайн позволяет вставлять в произведение большими кусками бытовые описания, которые служат целям торможения, сами испытывают на себе давление сюжета и воспринимаются, как часть художественного произведения. Так вставлено в „Крошку Доррит“ описание долгой тюрьмы, министерства околичностей и подворья „Разбитых Сердец“. Поэтому роман тайн был использован „социальным романом“.

В настоящее время, как я указывал, техникой тайн пользуются молодые русские писатели Пильняк, Слонимский, (Варшава) В. Каверин. У Каверина развязка дается „диккенсовская“ со сводом всех действующих лиц, но это не столько реминисценция, сколько пародия.

(„Серапионовы братья“ Заграничный альманах стр. 163-164 „Хроника города Лейпцига“ В. Каверина).

— Довольно—сказал я, входя наконец в лавку:—что вы тут пугаете, никак не могу разобрать. Да и стоит ли волноваться из-за такой мелочи.

Я взял большую лампу с синим абажуром и зажег ее ярким пламенем, чтобы перед разлукой еще раз внимательно поглядеть на присутствующих.

— Будет тебе, будет тебе, сочинитель—проворчала фрау Бах, что ты тут как дома у себя распоряжаешься.

— Молчите фрау Бах—промолвил я с полным спокойствием—мне нужно сказать всем вам пару слов, прежде чем с вами проститься.

Я встал на стул, взмахнул руками и сказал:—Внимание,—и тотчас лица всех присутствующих обратились ко мне.

— Внимание! это последняя глава, дорогие мои, и нам придется скоро растаться. Каждого из вас я сердечно полюбил, мне будет очень тяжела разлука с вами. Но время идет, сюжет исчерпан и не было бы скучней, как оживить статую, снова, снова обратить ее, а потом женить его на добродетельной.....

Осмелюсь заметить—перебил меня незнакомец—желательно было-бы получить от вас, дорогой сочинитель, некоторые разъяснения.

— Да?—сказал я и удивленно поднял брови:—вам что либо показалось неясным?

— Осмелюсь спросить,—продолжал незнакомец с вежливостью, но хитро улыбаясь:—относительно шарлатана, который....

— Тс—перебил я его осторожным шопотом—о шарлатане ни слова.

На вашем месте, дорогой друг,—продолжал я, обращаясь к незнакомцу:—я бы спросил, почему замолчал профессор?

— Вы подсыпали в конверт какое-нибудь ядовитое вещество—сказал Бор.

— Пустое отвечал я,—вы надоедливый юноша, Роберт Бор. Профессор замолчал, потому что.... но тут старуха Бах потушила лампу. Я в темноте осторожно слез со стула, с нежностью пожал руки присутствующим и вышел.

Здесь дано обнажение Диккенсовского типа: так же собраны все действующие лица, но объясняет действие не один из них, а сам автор. Но дана не сама развязка, а только указан прием ее разрешения. Развязки нет, мотивировка пародийная.

О ПУРИЗМЕ.

Г. Винокур.

I.

Постановка вопроса о пуризме, при тех взаимоотношениях, какие начинают складываться ныне между обществом нашим и научным языковедением, кажется мне не только целесообразной, но только законной, но и неизбежной. Школа младограмматиков (Пауль, Бругман, Лескин — в Германии, у нас Фортунатов и его ученики) исчерпала возможности, отпущенный ей сравнительным языкознанием XIX века до того предела, за гранью которого наступает естественный объективно-необходимый кризис научного сознания. Можно еще делать кое-какую, подводящую итоги, работу, можно наспех заканчивать недоделанное, или пересчитывать приобретенное, но уже приходится мечтать о межах новых для вина нового. Кризис, через который проходит ныне лингвистическая мысль, для широкого общества, конечно, не заметен. Но широкому обществу, по существу, не важны ни причины, ни обстановка этого кризиса. С него достаточно, что новая эпоха в языковедении, на рубеже которой мы несомненно стоим, влечет научную мысль от мертвых схем к живому слову, как орудию социального общения и воздействия, вновь окружает лингвистов родственной и близкой для них, материнской атмосферой филологии, а филология напоминает, что слово есть драгоценнейший свидетель нашей духовной культуры: она приближает лингвистическую работу к общественным интересам и запросам в области языка.

Останется ли общество к этому перелому в лингвистической науке равнодушным, или нет — в большой степени зависит от самих языковедов и филологов. Я позволю себе в этом отношении быть оптимистом: думаю, что и общая линия нашего культурного развития такова, что интерес к проблемам языка, как важнейшего определителя нашего культурного быта, неизбежно должен будет возродиться. В предвидении этого, я избираю своей темой вопрос о пуризме, т.-е. такой вопрос, на отношении к которому интересы языковедения и общества приходят в наиболее естественное соприкосновение.

Но что такое пуризм?

Пусть не подумают, что вопрос этот нов. Пуризм — стар, как мир, пуристы существовали во все времена, у всех народов. Не подлежит, однако, сомнению, что особенно заметен пуризм в периоды значительных сдвигов в организации

языка, когда язык быстро и наглядно реформируется, вбирая в себя много заимствований, неологизмов и иных новообразований. Отсюда, между прочим, следует, что историческое содержание пуризма изменяется: каждая эпоха имеет своих пуристов, всякие серьезные явления в языке предъявляют пуристам требования новые. В начале XIX века — это упрямство шишковцев, борющихся против пристрастия Карамзина к иностранным лингвистическим источникам и против европеизированного сладкогласия арзамасца Пушкина. В наши времена — это хулители „советских сокращений“, брезгающие газетой, где напечатано: „Москвотоп“ или „Гум“, презрительно-недоуменно прислушивающиеся к „продразверстке“ или „культкомиссии“. Но если меняется историческое содержание пуризма, то сущность его все же остается одинаковой. Попробуем ее понять.

Пуризм, являемый нам в исторических примерах, почти всегда есть не идея, а — настроение. Человеку „не нравится“, „неприятно“ говорить „по-новому“, ему „режут ухо“ странные слова, дикие звуко сочетания. Но даже и тогда, когда пуризм строится идеологически, а не эмоционально, его идеология базируется не на знании языка, не на сознательном учете лингвистического опыта, а на соображениях, языку в высокой мере посторонних. Точно так же и эмоции пуристские — суть менее всего эмоции, порождаемые вдумчивым отношением к языку и его структуре, эмоции, знакомые лингвисту и филологически чуткому человеку. База пуризма — это всегда или эстетика, или быт и общекультурные традиции, или — к сожалению, чаще всего — политика. Культурно-политическая физиономия адмирала Шишкова слишком хорошо известна для того, чтобы можно было сомневаться в основном смысле его борьбы с Карамзиным. Человек, который, будучи впоследствии министром народного просвещения и цензором, считал, что истинное просвещение — в „страхе божьем“ и больше всего боялся, как бы российские учащиеся не узнали научных „новизн“ Запада, естественно не мог мириться с неологизмами Карамзина прежде всего потому, что источник этих неологизмов — культура чужеземная, политически неприемлемая. Этого одного достаточно пуристу для того, чтобы трубать в фанфары о „порче нашего прекрасного языка“. Прочие аргументы — лишь мотивировка этого основного настроения¹⁾. Еще более очевидна исключительно-политическая подкладка современного пуризма. В качестве образца сошлюсь хотя бы на статью пр. доц. С. Карцевского (парижские „Последние Новости“, 1922 года, номер от

¹⁾ Вспомним поучительную борьбу вокруг новой орфографии. Реакционеры называли ее — „алостным изобретением большевиков“; недовольные реформой революционеры приписывали ее кадетскому министру Мануйлову. Между тем реформа — дело Академии Наук.

3-го февраля), который, на основании этимологии и звуковой экспрессии слова „халтура“, берет на себя благородную и достойную ученого задачу доказать, что вся культурная жизнь в современной России — тоже „халтура“. Впрочем, ниже мы увидим, что „ученый“ пуризм едва ли не хуже пуризма неученого.

Но возвратимся к нашей теме. Вторая характеристика пуризма, известного нам из исторических примеров, это — его решительная бесполезность. Трудно доказывать вредность и ненужность слова „влияние“, когда оно, с легкой руки Карамзина, вошло уже в лексикон образованного общества. Бесполезно протестовать против „Мосторга“, который знаком всей Москве так хорошо, что названный иначе, „нормально“, был бы уже непонятен московскому обывателю. Но бесполезность, тщета пуризма — есть лишь естественное и неизбежное следствие его обычной безграмотности и невежества. Пуризм, как и всякая реакция, опаздывает потому, что не умеет предвидеть своих врагов, не знает заранее, когда и против чего нужно будет ему бороться. Поэтому-то пуристы так часто и так охотно попадают впросак, поэтому-то lamentации их обычно бьют мимо цели. Некий суровый критик выговаривал когда-то Пушкину за стих:

„Людскую молвь и конский топ“.

„Так ли изъясняемся мы, учившиеся по старинным грамматикам? Можно ли так коверкать русский язык? — строго и придирчиво вопрошал пурист. Пушкин в ответ доказывает, что „молвь“ и „топ“ слова коренные русские, и добавляет: „На ту беду и стих-то весь не мой, а взят целиком из русской сказки: „И вышел он за ворота градские, и услышал конский топ и людскую молвь“. („Бова Королевич“). В наше время есть не мало охотников возражать против слова „дождит“ на том основании, что это — „германизм“, перевод с немецкого — „es regnet“. Бедные пуристы не знают, что слово это встречается в старинных новгородских рукописях.

На этой третьей характеристике исторического пуризма, на его безграмотности, следует остановиться подробнее.

II.

О невежестве пуризма кстати нам напомнил А. Г. Горнфельд в своей брошюре: „Новые словечки и старые слова“. (Колос, 1922). Как нельзя более убедительно доказывает в этой брошюре Горнфельд, что пуризм языка не знает, что претензии свои он строит исключительно лишь на слепой, некритической приверженности традиции, которая, однако, не старше одного-двух поколений. С большим жаром обвиняет

Горнфельд пуристов в филологической демагогии и прочих смертных грехах и со всем тем — сам остается тайным пуристом. Впрочем, даже не тайным. „На известной высоте духовного развития естественно стать пуристом“ — пишет автор брошюры. Но безграмотность и тупость традиционного пуризма хорошо известны филологу Горнфельду. Горнфельд не хочет повторять ошибки тех, кого он справедливо тает к ответу за легкомысленность суждений, а потому пытается обставить свой пуризм серьезнее, языку предъявляет требования учтивее и осторожнее. От ошибок, однако, не уберется и он.

Я не сказал бы, что пуристская позиция Горнфельда совершенно неприемлема. Наоборот, целый ряд его утверждений безусловно справедлив и заслуживает внимательного к себе отношения. Конечно, прав Горнфельд, когда протестует против дурного стиля нашей прессы. Прав он также и тогда, когда недоволен неоправданными излишествами в новообразованиях, когда находит неуместной гипертрофию сокращенных наименований, пекущихся наспех, без особой необходимости, и остающихся в ряде случаев непонятными широким лингвистическим массам. Недаром же, в самом деле, пришла некоему московскому карикатуристу мысль нарисовать двух крестьян, ломающих голову перед вывеской со словом: „ВХОД“, и недоумевающих — в какое учреждение они попали? Однако, в критике наших сокращенных именований Горнфельд допускает одну основную ошибку, которую, по моему, вернее было бы приписать не ошибке логического суждения, а традиционно-пуристским настроениям, очевидно, уживающимся в его языковом сознании рядом с филологической осведомленностью. Горнфельд, например, полагает, что целый ряд наших сокращений, весьма распространенных и хорошо известных, удерживается у нас только потому, что так установлено, „не сказано в свободной речи, а именно установлено“. Горнфельд имеет здесь в виду действительно важный вопрос о внутренней форме, однако, решает его в духе упрощенного и элементарного потешничества. Горнфельд доказывает, что сокращения наши внутренней формы лишены. „Потому, пишет он, язык называет власть имущего главой, что представление о власти связано в нем с представлением о голове, о разуме; и потому называет людей просветителями, что ясен для него переход от света физического к свету духовному. Но главного комиссара мы называем главноком и политическое просвещение политпросветом только потому, что так установлено... Это много для человека, но мало для языка“ (стр. 17).

Недоразумение здесь, действительно, немалое. В своих очерках: „Язык Напа“ (берлинская газета „Накануне“ № 353, очерк второй), мне пришлось, между прочим, указать на

следующее: „Одно из самых характерных явлений в жизни русского языка нашей эпохи заключается в том, что язык этот распался на неожиданные новые составные элементы; эти, новые элементы — темы, т. е. такие звуко сочетания, как „зам“, „зав“, „проф“, являющиеся частью „нормального“ слова, но несущие, тем не менее, полное материальное значение тех слов, из которых они выделены“. Там же я указывал, что темы эти употребляются у нас на правах самостоятельных слов и даже склоняются: „зава, заву“ и т. п. О чем свидетельствует это явление? Следует ли из него, что сокращения наши лишены внутренней формы? Ни в какой мере. Темы сохраняют внутреннюю форму постольку же, поскольку сохраняют ее полные слова. Горнфельд, конечно, явно преувеличивает, когда утверждает, что языку „яся переход от света физического к свету духовному“. Может быть, когда-нибудь это и было ясно, но слишком очевидно, что говоря о „просветителях“, мы меньше всего думаем о „свете физическом“. Если бы было наоборот, то нам трудно было бы понять истинное значение слова „просветитель“ (уж не тот ли это, кто освещает улицы)? Еще очевиднее это на примере „глава“. Если бы в нашем живом языковом сознании представлению о власти действительно сопутствовало представление о голове, то нам не нужна была бы заимствованная старо-славянская огласовка, без обычного и законного русского полногласия. И постольку, поскольку есть в речении „глава правительства“ след воспоминания о временах, когда „глава“ действительно в представлении ассоциировался с „головой“, постольку же воспоминание это живет, очевидно, и в слове, да, слове, — „главком“. (Сравни: „городской голова“: когда нужно, является полногласие).

Неправ также Горнфельд, когда осмысливает „Пролеткульт“, как „культ пролетария“, а не „культуру“ последнего. Неправ чисто филологически. О социально-культурной его позиции предоставляю судить другим. И потому неправ, что для нас ныне тема „культ“ в данном ее употреблении — равноценна слову „культура“. Для оправдания этой равноценности у нас избыток аналогий: культкомиссия, культработа, культпросвет и т. д., почти без конца. Тема эта настолько понятна и удобна, что материальное значение ее, в данных контекстах, конечно, несколько не ущерблено, по сравнению со словом „культура“. Наоборот, в некотором отношении значение темы даже полнее: когда мы говорим „Пролеткульт“, нам не приходится при этом пояснять, что мы имеем в виду не понятие, а учреждение; это было бы, однако, необходимо, если бы учреждение именовалось не сокращенно. Пришлось бы говорить, а главное, писать, что либо вроде: „Союз пролетарской культуры“. То же в случае с „политпросветом“. Слово это, филолога и пуриста Горнфельда смущающее, значит,

конечно, не „политическое просвещение“ просто, а какое-либо „учреждение, политическим просвещением занимающееся“.

Главная цель этих замечаний, однако, состоит не в том, чтобы выявить лингвистическую природу наших сокращений. Замечания эти сделаны для того лишь, чтобы доказать, что, оперируя в области сокращений, Горнфельд теряет филологическое чутье и становится типичным, традиционным пуристом, повторяя все канонические ошибки пуризма, разве только в более корректной и осторожной форме. И вовсе не случайно ведь понадобилось ему оправдывать свое непочтительное отношение к сокращенным терминам бытовыми навыками и обычаями. Не случайно говорит он о „культе пролетария“, о том, что ничего не имел бы против „Домотопы“, если бы последний действительно топил, и т. п. Таких замечаний у Горнфельда много. Слишком ясно, что просвещенный филолог уступает здесь место пуристу-обышателю, который пытается свои бытовые эмоции оправдать научно, но должного тона не выдерживает. Этот быт, вкупе с эстетикой и со всем остальным, кроме только филологии и лингвистики, не менее явно выступает и там, где Горнфельд говорит о слове „извиняюсь“, о том слове, перед которым пуристы наши дрожат, как московская купчиха перед „металлом“ и „жупелом“. Но слово это стоит того, чтобы на нем остановиться после некоторой паузы.

III.

„Лет пять назад, пишет Горнфельд, „извиняюсь“ вызвало целую полемику. Явилось оно на улице, но нашло литературных сторонников, которые ссылались на то, что его употреблял еще чеховский дядя Ваня“. Далее, разоблачив лингвистическую демагогию „Нового Времени“, пытавшегося, по обычаю, приписать все несчастье проискам инородцев, Горнфельд замечает: „Должен, однако, покаяться: доводы нововременца мне кажутся нечестными, но и свидетельство Чехова — не решающим дела. Погрешности Чехова против чистоты русской речи отмечались не раз. Он вырос на юге в междуплеменном Тагавроге, учился в греческой школе, и надо удивляться, что погрешностей этих не оказалось в его речи гораздо больше“. Но Горнфельд готов к компромиссу:

„Если бы словечко „извиняюсь“ — родившись вместе с Чеховым в низах, но преодолев, как он, внутреннего хама, не носило слишком явных следов своего существования, с ним было бы легче примириться. Дело совсем не в том, что оно не соответствует духу русского языка — какой уж это дух, если его и Чехов не чувствовал, — а в том, что оно слишком

соответствует духу нашей современности. Слишком очевидно, что в новейшем употреблении это слово получило новый оттенок смысла... Дядя Ваня... в самом деле чувствовал себя виноватым и просил об извинении. Теперь... если в трамвае говорят „извиняюсь“, то это значит только, что, толкнув вас однажды, вас толкнут дважды и трижды. Слово произнесено, но смысл в него не вложен. Как же не протестовать против него? Оно победило вас, но не убедило“ (стр. 58—61).

Ведь сколько трагизма заключено только в этих последних шести словах! Читатель не вправе пенять за длинную выписку: тирада слишком красочна и убедительна. Но по нашему скромному разумению словечко „извиняюсь“, право же, не стоит трагедии. Для успокоения тех, кто сетует о духе русского языка (дух этот, впрочем, я охотнее назвал бы привидением), я мог бы привести следующую короткую цитату из письма Гончарова, писателя никак не таганрогского, и, если не ошибаюсь, одного из главных свидетелей, используемых пуристами, когда они доказывают действительное бытие этого самого духа. Письмо адресовано Достоевскому:

„Опять тысячу раз извиняюсь, что сбиваюсь с прямой дороги в сторону“. (Письма русских писателей. Из архива Достоевского. Госиздат. 1923. стр. 17).

Очевидно, что „извиняюсь“ родилось не пять лет тому назад, и не на улице, и не в греческой школе Таганрога. Не знаю, успокоит ли эта цитата ревнителей духа русского языка (меня, кстати, она не успокаиваетнисколько). Но Горнфельда свидетельство Гончарова, конечно, удовлетворить не может. Ведь он, закатый на площадке трамвая, даже святыню проклял: „какой уж это дух!“—это просто дурной запах. Но будем серьезны: если бы филолог Горнфельд захотел, то успокоился бы незамедлительно. Но ему мешает Горнфельд-пурист. Достаточно подумать одно только мгновение, чтобы перестать портить себе нервы из-за словечка „извиняюсь“, которое и в самом то деле глупо и никак не. Но „глупым“ в языке может быть очень многое. Не так же ли глупо, напр., слово: „извините“? Или—„пардон“, „мерси“, „простите“, „так сказать“, „простите за выражение“, „собо-ственно говоря“, „конечно“, и все те бессмысленные, выхо-лощенные семантически реченьца, которыми мы сыплем кстати и некстати, и вовсе не потому, чтобы мы были осо-бенно вежливы, или очень точны в своих выражениях, а по-тому просто, что так уж устроен наш язык. Ничего не по-делаешь, господа пуристы: есть в языке сколько угодно сло-вечек, и даже настоящих, полноценных слов, которые, в опре-деленных синтаксисно-мелодических контекстах радикально меняют, а то и вовсе теряют свое вещественное значение. Это не мешает им, впрочем, точно и строго выполнять свою син-таксическую и стилистическую функцию. Ведь нашел же

Горнфельд чеховский контекст, где „извиняюсь“ кажет-ся ему уместным. Сохранено реальное значение, несомненно, и в контексте Гончарова. Но попробуем сказать: „Извините, эта шляпа моя“. Просит ли извинить его так говорящий? По моему—нет. Он предупреждает, возможно, даже угрожает не бери, мол, мою шляпу. А, может быть, слово это ему нужно только для того, чтобы как-нибудь начать речь. Может быть, это только семантический приступ, как есть приступы и фонетические (эм... э-э-э, и т. д.). Вполне возможно также, что „извините“ здесь действительно озна-чает просьбу извинить. Все возможности хороши теоретиче-ски. Но дело решает филолог, который знает контекст и данную интонационную конфигурацию. То обстоятельство, что в слово „извиняюсь“ не вложено смысла, во всяком случае гораздо больше отвечает пресловутому духу русского языка, чем возможность обратная: в этом последнем случае, действительно было бы плохо, ибо когда хочешь искренне извиниться, всегда ищешь слова неистрепанного, задушевного, особого. Не понимая этого, Горнфельд становится в позу, угрожающе напоминающую раздосадованных эмоциональных пуристов.

Цитата из Гончарова, сказал я выше, меня нисколько не успокаивает. Это и в самом деле так. Но в том только смы-сле, что если бы цитаты этой не было, если бы, к примеру, „извиняюсь“ в письме Гончарова было бы опечаткой, то дело нисколько не пострадало бы „Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности“. Так учил величайший организатор нашего литературного наре-чия—Пушкин. Семантическая сообразность и соразмерность словечка „извиняюсь“, после того, что сказано выше, дума-ется мне, не нуждается в дальнейших пояснениях. Что же касается до морфологической его сообразности, то и она никаких сомнений возбуждать не должна. Пуристы, правда, скажут, что между „извиняюсь“ и „извините“ существенная разница состоит в том, что в первом случае человек как бы сам себя извиняет, а во-втором только просит его извинить. Один из друзей моих литераторов пробовал объяснить мне свое отвращение к слову „извиняюсь“ весьма грамматически. Неприятно это слово, оказывается, потому, что свидетель-ствует о невежливости говорящего. Свою просьбу извинить он излагает не в повелительном наклонении (имеющем также смысл просительный), а в форме декларативной: я, мол, извиняюсь, я баста; а вы уж как хотите. Но вряд ли нужно доказывать, что мы имеем здесь дело с чистейшей граммати-ческой иллюзией. Совершенно ясно, что в живом контексте слово „извините“ сплошь да рядом имеет тот же деклара-тивный, никак не просительный характер. И что сказать

о Гончарове, который тысячу раз извиняется? Или и он тоже лишь тысячекратно декларирует, извиняет сам себя? „Извиняюсь“ — морфологически прозрачно и закономерно. „Извиняться“ — слово с правильным, каноническим словообразованием, и вполне может заменить сложный глагол: „просить извинения“, привав в свою семантическую ткань значение первого из этих компонентов. Никаких недоразумений породить оно не может (ср. возможное недоразумение в параллели: „простаться“ и „просить прощение“). Оно соразмерно и сообразно. Если бы слова этого не было, специально изобретать его, может быть, и не было бы нужды. Но оно есть, и пусть гуляет на здоровье. Язык его принял в свою лексикологическую структуру и нашел в ней для него свое место.

Ведь что плохо? Плохо, что все подобного рода пуристские рассуждения, как бы сами по себе они не были порой остроумны, прикрывают, в конце-концов, все те же элементарные настроения: „неприятно“, „противно“, „ненавистно“. И, проще было бы, если бы настроения эти не давались в столь сложных мотивировках. Чего проще, например, у покойного В. Набокова. В своих записках: „Временное Правительство“, (Архив Русской Революции, издаваемый Гессеном, Берлин. Т. I), Набоков вспоминает слово „царизм“, при чем коротко и вразумительно поясняет: „одно из гнусных выражений революционного жаргона, чуждого духу русского языка“ (стр. 58). Правда, и здесь фигурирует все тот же дух, служа видимостью мотивировки, но кому же не ясно, что Набокову просто противно, что его берет отвращение. Между тем, казалось бы, кому как не Набокову, следовало бы знать, что слово это, не у одного его только вызывающее отвращение, было хорошо знакомо языку столь крупного писателя, как Константин Леонтьев. Всякая почти статья Леонтьева о византизме и о значении Константинополя для судеб России пестрит словом „царизм“ почти через каждую строку. Невозможно представить себе, что бы Набоков статей этих не читал. Он читал их, конечно, но там слово „царизм“ не останавливало его внимания только потому, что слово это у Леонтьева окружено иной эмоционально-политической атмосферой, чем в наши дни. В леонтьевском „царизме“ нет того оттенка презрения и осуждения, какой влагается в это слово теперь. И к этому сводится все дело. Дух русского языка, который, якобы, обижен „гнусным революционным жаргоном“, здесь решительно ни при чем.

Но как и в случае с Гончаровым, свидетельство Леонтьева для меня само по себе дела нисколько еще не решает. Более того: я почти уверен, что „царизм“ можно найти не только у Леонтьева, но и других писателей прошлых поколений. Но ссылки на старину — нечестны, а главное — бесполезны.

Мне достаточно лишь сообразности и соразмерности данного слова в современной структуре языка. И с этой точки зрения в слове „царизм“ ничего предосудительного обнаружить нельзя. Какова грамматическая особенность этого слова? В нем русский корень и чужой суффикс. Когда против этого слова возражают филологи, они притворяются, что именно этот необычайный, незаконный суффикс их, будто бы, и корбит. Но так ли уж необычно, в самом деле, сочетание это? Что мы скажем, например, о слове „бронированный“, где типично славянская основа (броня) распространена немецким суффиксом — (ieren). Р. Якобсон, в своей брошюре: „Vliv Revoluce na Rusky jazyk“. (Влияние революции на русский язык, Прага, 1921), удачно вспоминает слово „гангированная“ (одетая в перчатку), встречающееся еще у Достоевского, и показывающее, что мы способны украсить немецким суффиксом не только свое русское слово, но даже и чужое французское *). И уже не начать ли нам борьбу с такими словами, как „пушкинианец“, или „Тютчевизана“, или „Гаврильяда“? Или, быть может, для нас стало неприемлемым слово „лучизм“, также кстати припоминаемое Якобсоном? (Пеханов, напр., употреблял также „лавризм“ — о Лаврове).

Наконец, хотелось бы обратить внимание и на такое всесокрушающее, своеправное словообразование, как „автомобиль“. Первая половина у него — греческая, вторая — латинская, а все вместе — слово русское т.-е. тоже, что в „гангированная“ (интересно, что на Западе говорят „автомобиль“ довольно редко, да и то не везде). И, тем не менее, трудно придумать сочетание, которое было бы так удобно: аргументируя методом Горнфельда, можно было бы сказать — везет автомобиль хорошо и скоро.

Распространение русских основ заимствованными суффиксами — явление широко известное революционному языку. Ср. напр., „советизировать“, „большевизм“, „ленинизм“, также „большевизан“ — слово, изобретенное в эмиграции, уже за территориальными пределами „революционного жаргона“. Одни из этих слов удачны, другие менее. „Большевизм“, напр., уже крепко вкоренился в наше языковое сознание. Эмигрантское слово „большевизан“ — кажется мне весьма удачным. Одно время, в первый период февральской революции сильно возражали против появившихся тогда в университетах „старостатов“. Но слово это — аналогия к „секретариату“ — на редкость, по моему, удобно и сообразно. Куда лучше, чем „совет старост“. Иностранный суффикс, раздражавший в этом слове пуристов, пригодился здесь, как нельзя более кстати.

*) Пример этот тем более интересен, что само по себе слово гаят русским языком не усвоено.

IV.

Выше я обещал коснуться также пуризма „ученого“. Нужно сознаться, что ничего более отвратительного и бездарного, чем „ученый“ пуризм — нельзя даже придумать *). „Ученость, вот чума!“ Пуризм „ученый“ отличается от пуризма неученого тем, что он лишен не только должного понимания языка, но и обычных для пуризма эмоций. Этот „ученый“ пуризм знает эмоции одного только порядка: эмоции начетчика или библиофила. Не случайно, что чаще всего в тогу ученого пуризма драпируются библиотекарши, архивариусы, школьные учителя и прочие чиновники. Наша филологическая литература сохранила нам любопытный образец такого архивного пуризма В 1-ой книжке „Известий“ 2-го отделения Академии Наук за 1909 год помещена исключительного забавная статья некоего П. Д. Драганова, ученый пуризм которого граничит почти с манией. Статья эта озаглавлена: „О германизме „выглядит“ (неправ. форма средн. глаг. наст. вр.) в русском языке“. Содержание статьи можно было бы угадать наперед: ясно, что речь идет здесь о выражениях, типа: „вы хорошо выглядите“ (вместо „смотрите“), русскому языку классического периода незнакомых, и распространившихся у нас, даже в литературном и образованном обществе, главным образом в последние десятилетия. Можно было бы далее предположить, что автор статьи делает какую-либо вылазку политического характера: стыдно занимать у немцев, или что-либо в этом роде. Справедливость требует отметить, что такая тенденция, хотя и наблюдается у автора, но только между прочим. Но автор ставит себе цель более возвышенную. Он взялся доказать, что древний русский язык, старая русская литература и филология слова „выглядит“, в нынешнем его значении (sieht aus) — не знали. Ужасная весть! Нам это не было известно до Драганова. И подумать только, что на осуществление благородной сей цели положено автором полтора печатных листа слишком, со ссылками не лексиконы XVIII века, на словарь Даля, поэзию партизана Давыдова, Полевого, Буслаева, и все это для того только, чтобы показать, что в языке лиц, здесь упомянутых, слово „выглядит“ не встречается! И чего же достиг Драганов? Он, подняв густую архивную пыль, доказал только то, что известно всякому первокурснику. Но зато полюбуется, как тонко владеет „нашим прекрасным русским языком“ этот ученый и сведущий муж: „Но что это слово эпидемически все более и более распространяется, доназательством этого служит то, что даже такой писатель как Максим Горь-

*) А. Горьфельд, сюда, конечно, никак не относится. Для такого пуризма у него не хватает ни малограмотности, ни бесвкусицы.

ний... и т. д. Неправда-ли, этот блестящий стиль стоит того, чтобы защищать его от „вторжения незванного гостя“ — „выглядит“? Неправда-ли, писатель пурист, заканчивающий свою статью проскрипционным списком литераторов, ученых и публицистов *), употребляющих слово „выглядит“, имеет право писать такие перлы: „Ввиду невозможности, за отсутствием словарей к произведениям почти всех русских писателей... я поневоле должен обратиться...“

Полемизировать с драгановскими произведениями 1909 года, конечно, смешно. И не для этой цели уличаю я Драганова в литературной неграмотности **). Несоответствие между ученой позой пуриста и его стилистическим невежеством подчеркнуто только мною потому, что оно имеет глубокое принципиальное значение для всего вопроса о пуризме. Признаюсь, наконец, откровенно: пуризм, как идея, как принцип — вовсе не плох. Пуризм может быть чрезвычайно полезен, он может сыграть весьма заметную, благодарную роль в нашем культурном строительстве, но только в том случае, если содержание пуризма мы будем представлять себе совершенно по иному. Тот пуризм, который мы видели выше, не нужен ни языку, ни говорящим. Первого пуристы не понимают, вторые — их не слушают. Но возможен такой пуризм, который, будучи радикально очищен от всего постороннего и построенный имманентно, исключительно лишь на основе вдумчивого, строгого, научного знания языка, даст нам прочную базу для поднятия общей нашей лингвистической культуры, влачащей пока существование жалкое и постыдное. Пуризм, как культура языка — над этим действительно стоит подумать. Давайте, подумаем.

*) Среди них находится, между прочим, и столь колоритная стилистическая фигура, как В. В. Розанов.

**) Что касается самого слова „выглядит“, то здесь пуризм так же не оправдан и бесполезен, как и во всех других случаях. Древний и классический периоды русского языка знают это слово, но в значении будущего времени и в смысле: „высмотрит“. Тот, кто примет во внимание родственность морфологических судеб нашего настоящего и будущего совершенного, тот не удивится сдвигу во временном значении; что же до значения вещественного, то близость между „глядеть“ и „смотреть“ настолько очевидна, что появление „выглядит“ в значении „имеет вид“, „хорошо или плохо смотрит“, может удивить только Драганова. Германское влияние, вероятно, подкрепило означенные аналогии. Но решающая исключительная роль ему вряд ли принадлежит. Напрасно с таким жаром уличает Драганов немецкое чиновничество Петербурга. Но чудаковатость ученого пуриста, поистине, не знает границ. Он торжественно сообщает, что обещал своему сыну премию 25 рублей, если тот „сыщет хоть одно „выглядит“ у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Достоевского, хотя бы даже у Л. Толстого и М. Е. Салтыкова-Щедрина, стиль которых, как всем известно, размашистый (?) и вообще небезукоризненный, на что давно указывала критика“. Бедный сын!

У.

Культура языка строится, прежде всего, чисто педагогическими мерами. Необходимейшая и основная предпосылка культуры языка—правильно поставленное лингвистическое воспитание. Такого воспитания у нас нет. Школьное и даже университетское изучение родного языка в счет здесь не идет. Такое воспитание, которое знакомит учащегося с орфографией в школе да с орфоэпией и историей звуков в университете—явно недостаточно для поднятия общей культуры языка. Мы, к сожалению, слишком хорошо знаем цену лингвистической грамотности нашего общества. Мы знаем его удручающее косноязычие, его литературное бессилие. В воспитании нашем есть какие-то существенные пробелы, чего-то в нем недостает. Чего же?

Ответить поможет нам тот же Драганов, находящий в себе героические силы для борьбы с германизмом „выглядит“, но пасующий, тем не менее, перед элементарной комбинацией двух „этот“ и двух „что“. Печальный пример Драганова остается поучительным и сейчас, спустя 14 лет после червильных боев с „выглядит“.

Мы все еще морщимся при варваризмах и провинциализмах, но не замечаем, что дело не в новых словечках, и не в старых словах, а прежде всего—в стиле.

Обращал ли кто-либо внимание на те совершенно удивительные вещи, которые проделываются с русским синтаксисом нашими газетами?

Веду наудачу последний из номеров „Правды“, и с первого же взгляда подмечаю в хронике нижеследующее изречение:

Что касается женской части собрания, то они, через выступавших представителей, ставят вопрос кардинально: дальше так жить нельзя. Женщина требует раскрепощения своего от кухни и пеленок.

Не говорю уже о фразеологии, но каков синтаксис? Но каково словоупотребление? Почему, например, „кардинально“. И как можно раскрепоститься от кухни?

В хронике дело обстоит явно неблагополучно. Не посматреть ли интервью?

Но и здесь не легче:

НОЖНИЦЫ.

В этой области дело дошло до покупательной неспособности крестьянства.

Загадочная область „ножниц“, где нет покупательной способности, но зато есть „покупательная неспособность“, до которой нужно, действительно, „дойти“.

Но может быть, лучше в статьях? Боюсь, что хуже. Вот образцы:

Послекризисный процесс выздоровления преодолевает даже сезонность, играющую очень большую роль, в силу прочных связей нашего рабочего с сельским хозяйством (нужные слова догадался подчеркнуть сам автор).

Формула „рабоче-крестьянского“ правительства ставила себе уже несколько более широкую задачу.

Ясно, что не формула ставила задачу, и не себе, во всяком случае.

Примеров достаточно. То обстоятельство, что не все из выбранных мною примеров одинаково показательны, что есть среди них вещи не яркие, не очень приметные—нисколько не подрывает общего их значения. Чем менее приметны лягушечки—тем опаснее они, тем бдительнее должно быть наше внимание. Но это—одни только номера центральной российской газеты, мелком, наспех просмотренный. Что, если посмотреть глубже?

Но что же делать истинному пуристу с подобным стилем? Какое у него здесь возмущение? И что такое—стиль? *).

Отмечу прежде всего основную особенность того пуризма, который назван здесь истинным. Особенность эта имеет первостепенное значение. Пуризм в нашем понимании исключительное внимание свое уделяет вопросам стиля. Но стилистика—это единственная область, где пуризм теряет свою принципиальную, априорную бесполезность. Обращаясь к стилистике, пуризм может делать подлинно реальное дело. Ведь стиль есть волевая надстройка говорящего индивидуума над канонами языка. Предписания грамматики связывают нашу речь определенными рамками, в пределах которых мы получаем возможность стилистического творчества и изобретательства. Синтаксис, в широком смысле этого слова, есть продукт взаимодействия между грамматикой и стилистикой. Словарь есть продукт взаимодействия между той же стилистикой и лексикологией. Строя в речи синтаксические формы, мы, помощью наших стилистических навыков, производим выбор между возможностями, предоставляемыми нам грамматикой. Избирая из ряда возможных то слово, а не иное, мы прилагаем наши стилистические способности к словарным запасам языка. Грамматически, мы знаем, что можно сказать: „Что касается женской части собрания, то“... или: „настроение женской части собрания выразилось в“... Грамматика теоретически допускает словообразование: „сезонность“

*). Вспомни, что и Драганов говорит о „размашистом“ стиле Толстого?

169 70

наравне с речением: „особенности сезона“. Лексикологически, далее, мы знаем, что можно сказать и „автомобиль“ и „машина“. Отбор производится и утверждается теми навыками, которые дают нам стилистическое воспитание, стилистические знания. От чего зависит направление стилистических инстинктов? От цели, тем или иным высказыванием преследуемой. От того, какое впечатление хотим мы произвести на говорящего, какой оттенок мысли хотим ему внушить в каждом данном случае. Иными словами, стилистика в нашем смысле строится на понимании внутренней грамматической диалектики, игнорирование которой и составляет почти всегда основную ошибку традиционного пуризма *).

Для деятельности пуриста — культиватора языка — открывается обширное поприще. Воспитание стилистических инстинктов, постановка массового стилистического просвещения есть дело насущное, полезное и при прочих равных условиях, вполне достижимое. Методы этого воспитания? О них вряд ли нужно говорить подробно. Всякое грамматическое явление должно быть всесторонне изучено с точки зрения стилистических возможностей, в нем потенциально заложенных — таково первое требование. „Медленное чтение“ (здесь очень важна и поэзия) и „медленный слух“ уже с установкой по преимуществу синтаксической и словарной в вышеуказанном смысле этих терминов — есть требование второе. Остальное даст практика. Так можно поднять культуру языка, так можно заботиться о чистоте и правильности речи. В этом только смысле термины эти имеют значение и не являются пустыми звуками.

VI.

Для того, чтобы яснее стало общекультурное значение проблемы, поставленной выше, следует еще добавить, что только после реального разрешения этой проблемы, пуризм становится тем, чем он должен быть, т. е. хозяином языка, блюстителем лингвистического порядка. Высокая культура языка, квалифицированная стилистическая грамотность должны привести к такому положению, когда „словечек“ и неоправданных внутренней необходимостью новообразований язык принимать не будет, ибо этого не позволит сознательная

*) „Стилистическая грамматика“ — идея, по существу не новая Ср., напр., книгу В. Чернышева „Правильность и чистота русской речи“. В пособии этом, однако, больше стилистики „хорошей“, чем „плохой“: она не показывает, из чего выбирать. К тому же, работы Чернышева остаются достоянием весьма ограниченного круга лиц, которые их очень мало используют. Теоретического значения, в прочих отношениях весьма полезное, пособие Чернышева не имеет. Стилистические проблемы иногда ставит и Горнфельд, но решает их, как мы видели, неправильно.

речевая деятельность говорящих. Новообразования будут только те, в которых подвигнется необходимость. Иными словами: при наличии подлинной культуры языка исчезает самая надобность в пуризме, ибо функции его переходят к коллективному лингвистическому сознанию. Для каждой цели — свои средства, таков должен быть лозунг лингвистически-культурного общества.

Лингвист приходит к источнику живого слова, так давно не звучавшего в академическом кабинете. Но источник закрыт, а привратник не знает, где ключ. И оба ищут. Так мне хотелось бы пояснить смысл заметок „О пуризме“.

ТЕАТР: ЕГО ЛИЦО И МАСКИ

М. Левилов.

Театр масок,—т. е. театр, оперирующий застывшими, раз навсегда данными величинами (подробно об этом впереди)—это основная линия театра. Всякий театр в потевции—это театр масок. Он выступает под разными псевдонимами: реалистического, символического, условного, натуралистического, театра трагедии, театра фарса. Но это ничего: псевдонимы данные очень легко вскрываются. Путь развития всех видов и жанров театра—это путь идущий к театру масок. Движение по этому пути—содержание каждой данной театральной эпохи. Бывают случайные отклонения от этого пути: моменты бунта „театра литературного“ против театра масок. Но победивший бунтарь—обречен той же участи. Момент его победы—является моментом начала реализации этой вечной потенции. Она вечна, поскольку вечна человеческая психика.... События наших дней—акцентируют и подчеркивают это мое „поскольку“. Это мимоходом.

1. Простые истины.

Русская дореволюционная театральная мысль, русская театральная литература,—да и практика театральная не поняла до самых последних дней своих, что ничего нет общего между пьесами для театра, и драматургией—как одним из жанров литературы. По застарелой скверной привычке,—когда говорят о русском театре—произносят: Чехов. Между тем, сказать—Чехов и театр, это тоже самое, как сказать: Врубель и театр, Скрябин и театр. Чехов имеет отношение к театру не большее—чем Скрябин и Врубель, пожалуй даже меньшее, ибо и художника, и музыканта можно иногда использовать на театре, писателя же как Чехов—никогда.

На западе это знают. Это понимают в самых театральных странах мира—в Англии, Франции, Соединенных Штатах. Не совсем понимают—в Германии—слишком она близка к России.

Именно по этому—в Англии и нет на театре Шекспира и Бернарда Шоу, а во Франции—Гюго и Метерлинка.

Когда говоришь театр—нельзя сказать: Шекспир, Байрон, Свинберн, Броунинг, Бернард, Шоу (все они писали литературные произведения в диалогической форме). А нужно сказать: Пинеро, Барри, Артур Милн, Генри Джонс. Нельзя сказать: Мольер, Гюго, Мериме, Мюссе, Метерлинк, Клодель, Дюамель. А нужно сказать: Дюма—сын, Сарду, Скриб, Бери-

штейн, Флерс и Кайаве. Нельзя сказать: Шиллер, Гете, Гёббель, Ленау, Уланд, Гауптман. А нужно сказать: Зудерман, Фульда, и всякие Мюллеры. Нельзя сказать: Ибсен, Стриндберг, Гамсун. А нужно сказать: (здесь я не осведомлен)... И конечно нельзя сказать: Толстой, Чехов, Горький, Андреев, Найденов. А нужно сказать: Виктор Крылов, Виктор Рышков, и неизвестный мне автор гениального водевиля—„Аз и Ферт“.

Все кто поименованы тут в первом ряду—прибегали к драматической форме, лишь как к приему письма, почему-либо представлявшемуся им удобным (за исключением Шекспира и Мольера, о них особый разговор).

Те, что во втором ряду—исходили от драматической формы, как от основы и цели своей работы. Те, кто в первом ряду—писатели (если хотите—с большой буквы), представители анархического, самодовлеющего искусства, интересующиеся лишь своей творческой волей, признающие лишь ее авторитет, и имманентные законы самого искусства. Те кто во втором ряду—производители, работники целевого производства, рассчитанного на определенную потребительскую сферу, на сотворчество потребителей, и считающихся—весьма и очень—помимо имманентных законов производства, с законами, регулирующими потребление продуктов их труда, т. е. с законами, установленными потребительской сферой.

Есть в логике понятие—„общего места“, и „обратного общего места“. И то и другое—пусты, нелепы и смешны. Общее место—трюизм—гласит: Чехов талантливее Рышкова, Гюго значительнее Сарду. Обратное общее место, перевернутый трюизм—гласит обратное. Безнадёжно тупы оба утверждения.

Материал над которым работает Чехов и Рышков—одинаков: слово. Но совершенно различны и несравнимы—цели работы. Укажу первое—сразу бросающееся в глаза различие. Чехов работает—если хотите, творит—для читателя,—Рышков—для посетителей театра. Первый рассчитывает на индивидуальное, второй на коллективное восприятие. Совершенно очевидно, что законы коллективного восприятия глубоко отличны от методов восприятия индивидуального. Более того, в первом случае такие законы выработаны, они строго очерчены, очень точны, весьма четки, производитель—драматист—имеет их в виду, почтительно с ними считается, в том время как анархия и произвол—господствуют в случае втором. И наконец—в первом случае—эти законы подвержены проверке. Законы эти определяются: социальным и умственным уровнем зрителя, техническим состоянием сценического искусства, степенью насыщенности духовного быта эпохи теми или иными догмами, условностями эпохи.

Писатель, избирающий драматическую форму лишь как случайное русло для потока своего творчества — конечно, не считается с данными законами, они ему просто не нужны. И бывает заслуженно наказан: его пьесы на театр попадают лишь в порядке исключения, и в развитии театра — роли не играют.

Правда есть, вернее, была страна, которая вся являлась в этом смысле исключением, страна коллекционировавшая в своем театре — то что было исключением для театра запада: на русской сцене — не исключением были Чеховы, Шекспир, Шоу и Метерлины. Ну что-ж, это доказывает лишь, что в России никогда не было театра, как явления социального, как объекта массового потребления. По недоразумению — театром именовался — питомник настроений, кунсткамера переживаний, оранжерея ощущений. И этот „театр“ — был сертифицированной забавой вучки интеллигенции, сконцентрированной в столицах и больших городах. Но даже русский театр — когда он оставался в покое политикой и литературой — как к солнцу тянулся к Рышковым и Крыловым. Англия — знает театр как социальный факт. И в Лондоне, на сцене одного из театров, в течении шести лет — с 1916 по 1922, каждый день, а в среду и субботу даже дважды в день — шла одна пьеса: Чу-Чин-Чо. Эту пьесу посетило около пяти миллионов человек, при чем едва-ли тысячная доля из них интересовалась именем автора. Я тоже не могу припомнить сейчас его имени: очевидно это неважно.

Вот тип театра — как храма массового потребления. И именно этот театр, а другого театра вообще нет — в плане представления — всегда имеет потенцию — страшно быстро реализующуюся — стать театром масок.

2. Описание каталога.

Говоря о театре масок, я не имею в виду, конечно театра Карло Готци, т.-е. театра *Commedia del arte*. Этот последний — лишь один из видов театра масок, лишь одна из временных его форм. Перманентное-же его содержание определяется застылостью, клишеобразностью, механичностью, самостоятельным существованием величия его образующих. Производство пьес для современного буржуазного театра масок ничем не отличается от производства галстуков, хотя-бы: как для определенного сорта галстуков (скажем шелковых), так и для определенного сорта пьес (скажем реалистических), берется один и тот-же материал, в одинаковом количестве, подвергается одинаковой обработке, одним и тем-же манипуляциям. Галстуки различаются по расцветке, по комбинации употребляемых красок, точно так-же и пьесы различаются

по комбинации идущих в работу материалов, но принцип производства всегда остается одним и тем-же — в каждом галстуке, и в каждой пьесе: сделавший один — может сделать теми же приемами и другой, сработавший одну — может сработать теми же приемами и другую.

Легко учесть сырье, перерабатываемое на фабрике театра масок, перечислить элементы образующие его пьесы. Вот они: 1. фабула, 2. сценическое развитие ее, и 3. сценические типы.

Персонажи театра масок в тесном смысле, иначе говоря, *commedia del arte* не умерли в 17 веке. Панталоне, Пульчинелло Пьеро, Арлекины и Коломбины — заполняют все сцены Лондона, Парижа и Нью-Йорка. Они лишь иначе называются. Они называются: жена — легкомысленная, кокетливая, но по существу добродетельная; друг дома, светский, блестящий, но порочный; муж — молчаливый и сухой, скучный, но по существу — благородный рыцарь; или — женщина вампир; женщина мотылек; проститутка с сердцем графини (только в немецком театре, это было-бы шокинг для театра англосаксонского): мать — волчица; безсердечный аристократ; отец с сердцем из кремня; сын — спасающий род; миллионер — он-же хам; верный слуга, жертвообильный друг; политикан — честолюбец, забывающий родину (очень популярен в англо-саксонском театре); и т. д., и т. д., но не до бесконечности. Ибо в общем — этих сценических персонажей, этих людей — масок, летучих голландцев и бродячих цыган современного репертуара европейско-американского буржуазного массового театра — наберется вряд-ли более сотни. Был-бы весьма поучительным и интересным социально-психологическим документом — каталог этих людей — масок, и не так уж трудно этот каталог составить.

Количество приемов и методов развития сценической фабулы — точно также ограничено. Бегло укажу на метод „соучастия аудитории“ (аудитория ранее чем действующая лица осведомлена о положении вещей); на прием неожиданного финала; на метод встречной интриги, на прием параллелизма действия, (один ряд героев взят в драматическом, другой в комическом аспекте); каталогизировать можно, конечно, и этот материал.

То же самое приходится сказать и о третьем элементе театра масок — фабуле. Количество общих, основных типов фабулы театра масок вряд-ли превышает несколько десятков; законы, „миграции фабулы“ — поддаются весьма точному определению. Каталоги фабул, сценических положений и персонажей, в совокупности своей составят исчерпывающее руководство — пользуясь которым, и введя кроме того организованное и целесообразное разделение труда, — можно создать мощный трест по производству пьес; этому тресту

нетрудно будет захватить монополию на театральном рынке Европы и Америки. Впрочем, зачатки такого треста уже имеются.

В таком тресте должны быть, конечно, отделы. Ведь театр масок — это не только реалистический в тесном смысле слова театр. Последний только один из отделов его. Эти отделы можно перечислить: музыкальная комедия (оперета), фарс, обычная комедия, обстановочная и трюковая пьеса, историческая мелодрама, реалистическая драма. Количество употребляемых клише и штампов в фабуле, сценическом развертывании и персонажах является минимальным в музыкальной комедии (ибо здесь производственным сырьем является также музыка), и доходит до максимума своего в реалистической драме. Закономерность этого факта ясна: реалистическая драма, предназначенная для наиболее квалифицированных слоев потребительской массы, тем самым нуждается в наибольшем разнообразии комбинаций материала.

Современный театр масок — театр массового потребления — является фактом, имеющим социологическое значение. Непременным условием его существования можно считать соответствие аудитории. Яркое выраженный активный характер носило такое сотворчество в средневековом театре масок: вспомним об активном участии средневековой аудитории в моралитэ и мистериях той эпохи. Ныне, в современном театре это сотворчество несколько иначе выражено, но от того не менее характерно. Зритель, аудитория не отдается так пассивно во власть театра и твердо знает чего он хочет, и этого желаемого ждет. Знание этих желаний и является материалом для образования законов театра масок и для их проверки. Закон спроса и предложения находит тут весьма точное применение.

Наиболее типичным, и социологически интересным желанием массового потребителя театра масок является желание благополучной развязки. Вряд ли один процент пьес, обращающихся на современных сценах Европы и Америки кончается „неблагополучно“ т.е. не торжеством „симпатичных“ героев. Этот закон исключений почти не терпит. И немудрено: театр для массового мелко-буржуазного потребителя не щекотание нервов, а успокаивающее развлечение, нежащая душевная ванна, принимаемая после утомительного рабочего дня. Более того — тяга к прекраснотушному розоватому оптимизму составной элемент психики мелкого буржуа; именно этот элемент наиболее подавляется условиями борьбы за существование. Вознаграждать себя за это подавление — в процессе повседневной жизни неизбежное — хочет мелкий буржуа в своих развлечениях. Он приходит в театр и ждет благополучной развязки. В случае таковой он удовлетворен вдвойне: исполнилось его ожидание, удовлетворена его тяга к опти-

мизму. Он разочарован вдвойне в обратном случае, и пьеса обратного случая им бойкотируется.

Благополучная развязка — должна однако быть логически и психологически оправдана — по крайней мере в реалистической пьесе, а не механически приставлена к ней. В этом последнем случае, когда она притянута за волосы, она не полноценна для зрителя, он чувствует некий обман, его развлечение отравлено сомнением — так бывает только в театре — думает он, а ведь его тяга к оптимизму заставляет его желать воспринять совершающееся в театре таким, какое бывает, может быть и в жизни.

Этой мотивации благополучной развязки не требуется в оперетке, в обстановочной пьесе: здесь зритель ищет лишь слуховой и зрительной эмоции.

Однако не ко всем видам и отделам театра масок относится закон благополучной развязки. Потребителем театра является не только мелкий буржуа. Законы рынка диктуются не только количеством, но и качеством потребителей. Есть группа, слой потребителей театра, которые ищут в нем именно острых ощущений, щекотания нервов. Эта группа — весьма малочисленная, но высшая по качеству — специально обслуживается жанром Гран-Гиньоль: это театр не для пяти миллионов, театр этого жанра вмещает обычно весьма малое количество зрителей, обладающих зато соответственной классовой квалификацией.

Такой театр, просуществовавший два сезона в Лондоне — не мог однако удержаться там: в психику английской буржуазии, наиболее заботящейся о своем моральном здоровье, слишком вкоренился лозунг „здорового развлечения“.

3. Печальная победа бунтаря.

Театр масок, существующий с того момента, когда театр вообще стал явлением социальным, т.е. рассчитанным на более или менее массовое потребление, меняет маски, т.е. свои штампы и клише, обновляет свой материал.

Штампы и клише могут появиться лишь на почве установившегося, устойчивого быта, ибо они являются его конденсированными следами и сгустками. Сколько-нибудь значительные изменения в быту, привнесение в него новых элементов сейчас же соответственно влияют на театр масок. Он в этом отношении весьма подвижен и чувствителен, что однако не отражается на его тяге к застывшему материалу. Дело тут в том, что все изменения и новые элементы в быту — театр масок воспринимает так же как клише и штампы, они заставляют для него в самый момент их появления.

Так например, английский театр масок, обладающий специфическим для Англии жанром политических пьес очень

быстро реагировал на появление в английской политической жизни Рабочей Партии. Создался даже специальный поджанр: политические пьесы с рабочими лидерами. Но тут же были отлиты клише, тут же были надеты на лица застывшие маски. В драматической литературе появились персонажи рабочего лидера — положительного, т. е. догадывающегося в четвертом акте, что интересы родины выше интересов класса, и вознаграждаемого за это рукой и состоянием аристократической леди, и рабочего лидера — отрицательного — непременно желающего провести забастовку, и наказываемого за это каким-нибудь вмешательством рока: его дочь убегает из дома с сыном фабриканта.

Изменения в быту бывают громадными, новые элементы быта — чрезвычайно богаты, но метод привнесения этих изменений и элементов в театр масок — остается все тем же, неизменным. Война революционизировала быт, но в театр война попала тем же испытанным путем — через клише и штампы. Сценические положения, подсказанные войною, поистине весьма ограничены. Дается семейный конфликт: муж видимо уклоняется от активного участия в войне, жена-патриотка возмущена, между ними охлаждение, конфликт усугубляется наличием раненого офицера на излечении, рвущегося на фронт, но в четвертом акте оказывается, что муж несет весьма активную и опасную службу в тылу, характер которой он должен скрывать даже от жены, и все кончается благополучно. Очень ходко также клише: муж на фронте, жена в тылу влюбляется в другого, он возвращается, и т. д. Весьма классичны персонажи этого жанра: женщина-шпионка — обычно артистка; мужчина-шпион — толстый и рыжий (здесь протягивается поистине трогательная нить родства к рыжему злодею средневековых моралитэ), причем намекается более осторожно в Англии, менее осторожно во Франции на его еврейское происхождение; упорный пацифист-выродец; раскаявшийся пацифист — предпочтительно социалист и т. д.

Каковы бы ни были, таким образом, новые страницы каталогов театра масок, они не противоречат ни в чем страницам предыдущим.

Каталоги эти не разбухают. Обновление их происходит не только прибавлением новых номеров, но и вычеркиванием старых, особенно стертых клише и обносившихся штампов. Почти совершенно исчезло с рынка клише о бессердечном аристократе и добродетельной фабричной работнице. Но некоторые штампы — вечно зелены: как-раз сейчас идет в Лондоне с громадным успехом пьеса на тему о „нищепланце“ „сверхчеловека“ — терпящем поражение от рук слабой, но с честным сердцем женщины. Правда, в связи с общей послевоенной расшатанностью нравов это клише должно сейчас

реализоваться таким образом, что некоторая доля сочувствия зрителей направлена наказанному пороку. Совершенно не хочет умирать клише мстительного еврея, который во всех своих делах и словах — глубоко прав, но все же несимпатичен.

Театр масок — эволюционирует. Эволюция эта происходит в строго конституционных формах, изъеются из работы использованные до последней степени запасы сырья, приобретаются запасы новые, но метод обработки сырья, целевая установка работы — неизменны, и исчезнут повидимому лишь с исчезновением материального и духовного быта эпохи.

Бунт против театра масок — явление повседневное. Иногда этот бунт закономерен. Это бывает тогда, когда по каким-либо причинам каталог театра не обновляется, застыв каменной глыбой, в то время как новыми бороздами вспахан духовный быт эпохи. Тридцатые и сороковые годы во Франции дали классический образец такого бунта. Волна романтизма штурмовала застывшую глыбу ложно-классического театра и сдвинула ее с места, размыла ее. Но волна эта лишь промыла русло — не удержавшись в нем, ибо романтический театр Гюго был в значительно большей степени явлением литературным, нежели театральным, бунтом более, чем развлечением. И образовавшееся новое русло наполнилось величаво-спокойными и плавными волнами театра Дюма-сына, этого подлинного Шекспира театра масок. (Тут наблюдается между прочим единственный в истории мировой литературы пример наследственности — ведь Шекспиром литературы масок был Дюма-отец.)

Бывает, однако, и так, что театр масок использует бунт против него. Так случилось, например, с поднявшимся бунт в конце XIX столетия символическим театром. Этот последний послужил лишь к обновлению каталога театра масок, к обогащению его новыми клише и штампами. Ибсен был проглочен и переварен театром масок, без всякого расстройство пищеварения — печальная победа бунтаря. И немудрено: более чем какой-либо другой — подвержен именно символический театр процессу застывания, механизации, стандартизации, процессу превращения в клише и штампы. Это видно хотя бы на истории театра масок в дореволюционной России, в которой главную часть каталога занимают клише и штампы застывшего символического театра.

4. Ярон из оперетты.

Этот бунт против театра масок, — им всегда побеждаемый, организуется и руководится из „генерального штаба“, образуемого литературой. Застрельщиком бунта выступает „литературный театр“. В этой связи встает вопрос о взаимоотношении литературы в широком смысле слова и театра.

Выше было указано: театр масок — вне литературы. Но это — «вне» — далеко не значит, ни в коем случае не значит, что театр масок это нечто «худшее» чем литература, что это «худший сорт» литературы, что драматург — в табели рангов стоит на несколько степеней выше «драмодела».

Вообще говоря — пора оставить эти все оценки эстетствующих гимназистов — «хуже», «лучше». Оценка всякой работы, имеющей своим материалом слово, имеет лишь тогда действительное значение, когда она производится лишь с точки зрения установления соответствия между заданием и выполнением, когда в нее вводится целевое начало. И Скриба и Шекспира нужно оценивать одинаково — с точки зрения выполнения целей, которые себе ставили Скриб и Шекспир. Можно оценивать сравнительно самые цели, но тогда оценка принимает не имманентно литературный характер, а специфически социологический.

Цель театра масок — обслуживание коллективного потребителя. Бунт литературного театра против театра масок в том состоит, что он — бунтовщик — считает: театр масок не выполняет своей цели, и должен быть поэтому видоизменен, обогащен новой кровью. Выступая против театра масок под лозунгами борьбы против «низменной», «скверной» литературы, литературный театр в последнем счете сам стремится к тому, чтобы такой литературой стать, чтобы заполнять новыми клише и штампами каталог театра масок.

И еще одно нужно указать. Совершенно бездарным должен быть «драматург», если он не умеет быть «драмоделом». Нечего искать далеко примеров: пример Шекспира достаточно красноречив. Мы его знаем как драматурга, а его время, и он сам — тому есть сотни доказательств в шекспировских пьесах, в нашем смысле драмодела. И эти сладкие, как леденец, и как леденец безрезультатные рассуждения о том, что потомство, мол, потом оценило — пора отбросить. Потомство нашло в Шекспире писателя литературы потому, что оно не могло найти его как писателя театра. Ибо, в послешекспировское время Шекспира на театре ставить было нельзя: как говорит один английский критик, он был слишком хорошим «ремесленником», т.е. работником своего времени, чтобы его можно было ставить сейчас. Характерно, что так понимал себя и сам Шекспир, который всегда имел в виду, что он работает для театра, т.е. для коллективного потребления, и работал соответственно. Совсем не далек от истины Шкловский, говоря о короле Лире, как о сумме специальных приемов его эпохи, и приблизительный даже анализ его работы покажет, насколько Шекспир пользовался накопленным уже до него опытом театра масок. Все дело в том, что хорошо пользовался, прекрасно пользовался, как

никто пользовался. Разучившись пользоваться Шекспиром как гениальным драмоделом — последующие поколения, обратив нужду в добродетель — научились пользоваться им как гениальным писателем. То же, еще в большей степени — относится и к Мольеру.

Суть театра масок — это обнажение литературного приема, завуалированного в чистой литературе. В свою очередь кинематограф — является обнажением театрального приема.

Чарли Чаплин, играющий всегда только самого себя — в своих сценариях он не имеет своего «сценарного» имени — это, конечно, максимальное обнажение и литературного и театрального приема. И в этом смысле, каждый настоящий актер — приближение в той или иной степени к Чаплину; приближение зависит, конечно, от рода театральной работы, оно осуществимее, например, в жанре оперетты — там, где максимально обнажается литературный прием; напомним, в качестве последнего указания, что Ярон — также всегда играет самого себя.

5. На сцене самозванец.

Предварительный анализ темы закончен. Приложим полученные результаты к современному русскому театру.

Конечно, наш современный театр, как он ни малочислен по количеству своих экспонатов, — также театр масок.

Говоря о современном театре — я имею в виду только что снятый урожай пьес.

Я имею в виду — Луначарского, Волькенштейна, и начинающих авторов пьес вроде: «Озеро Людь», «Елена Лей», «Железная стена», «Нищая Королева», «Стенька Разин» и пр.

Урожай не велик еще — но уже типичен.

Благодарное потомство оставит за Луначарским честь считаться родоначальником советского театра масок. «Канцлер и Слесарь» — открыл эпоху. Персонажи нашего современного театра — по аккуратности своей отделки, обязательности своих реплик и отчетливости своего поведения — не уступят персонажам европейского театра масок. Насчет этих персонажей — мы ни за что не ошибемся. Находясь с ними — мы знаем, на каком свете мы находимся.

Этот король или император, слабовольный неврастеник, или тиранический самодур; этот рабочий вождь, понимаемый, или не понимаемый (зависит от эпохи) своими последователями; этот рабочий средняк, любезно общающийся нам с места в карьер, что у него в пьесе будет мало слов, но много дела; эта очаровательная девица, которая в одной комбинации клише заставляла рабочего вождя изменить своему классу, а в другой комбинации сама переходит под влияние вождя на сторону его класса; этот сменовеховский премьер-министр, уступаю-

ший в последний момент полноту власти генералу; этот генерал — чуть-чуть надушенный нищезнанием и сверхчеловечеством; эта женщина из народа — скромная героиня, до 4-го акта недоживающая; этот миллионер, подозрительный по американскому (вспомним военного шпиона подозрительного по еврейству в европейском театре)...

И далее:

Эти сценические положения: тюрьма (там хорошо устроить решительное свидание рабочего вождя с соблазнительницей-женщиной); заседание совета министров; рабочий квартал — там гнездится голод, там зреет бунт; пиршество миллионера; городская площадь — вся залатая солнцем; конфликт революционного долга и семейной привязанности; или духовного максимализма и необходимости компромисса...

И еще дальше:

Эта фабула — в неизвестном царстве и государстве — Озеро Люль, Вельландия, Илион, Остров в море, революция, готовящаяся, но временно потухающая в преждевременной вспышке; революция побеждающая, но еще не победившая; и, наконец, уже победившая...

И персонажи, и сценические приемы, и фабула, — все это из театра масок, все это безлично, вне индивидуально-материала для стандартизации, каталогизации, механизации, трестирования.

Но и наш театр масок — имеет свои жанры. Жанр, о котором только что говорилось — соответствует, пожалуй, жанру „реалистической драмы“ в европейском театре масок. Но мы богаты и жанром „исторической мелодрамы“. И здесь отцом эпохи явился Луначарский со своим „Кромвелем“, и „Кампанеллой“.

То поле, по которому бороздой прошелся плуг Луначарского — обратил в огород и усердно его возделывает Волькенштейн. На огороде уже выросли овощи, именуемые — „Спартак“, „Ахер“, „Тибетский Лама“. Следующий овощ будет очевидно называться — „Гватемозин, император ацтеков“.

Волькенштейн знает, как нужно работать хорошо. Но работает плохо. Его беда в том, что он употребляет клише, уже давно вычеркнутые из каталогов всякого уважающего себя театра масок, клише расчлененного производства: пышный амб, монолог и проч.

Ныне это не так делается — после Расина ведь был Сарду, и не мешает Волькенштейну ознакомиться с работами современного поставщика исторических мелодрам — англичанина Дринкуотера.

Впрочем — есть еще одна беда у Волькенштейна, но ее он разделяет со всеми прочими работниками фабрики театра масок. Речь об этом впереди.

Однако, в общем все обстоит как будто благополучно. У нас имеется театр масок, со всеми его аксессуарами, с разнообразными жанрами и разветвлениями, со сравнительно солидным, судя по времени, каталогом. Недостает мелочи, пустяка — коллективного потребителя, массового зрителя.

Отсутствие этой мелочи определяет основную беду и несчастье нашего театра масок: то что он не подлинный, естественно возникший, а „нарочный“... Наш театр масок — фальшивая монета, имеющая хождение лишь потому, что масштаб хождения ее весьма ограничен.

Несчастье нашего театра определяется двумя моментами: субъективным и объективным.

Наши современные драматические авторы, работая театр масок, уверяют себя, что они „творят“ „литературный театр“, — а в условиях переживаемого момента — „революционный театр“. Это „идеалистическое“ заблуждение отражается и на процессе, и на плодах работы. Волею судеб влекомые, они хватаются за типический материал театра масок, обрабатывая его соответствующими материалами приемами. В минуту просветления, они сознают, однако, тяжелый свой грех перед „святым искусством“ и стремятся изгладить его, бросая в свое варовое лавровый лист „чистой литературы“. Я бы взялся показать детальным анализом пьес нашего театра наличие в них механической склейки элементов „чистого искусства“, т. е. дешевой литературщины, и элементов подлинного театра масок. В итоге, получается, конечно, скверно. Ибо, что ни делать — нужно знать, что делаешь, только тогда можешь сделать это хорошо: как сказано выше — должно быть соответствие между заданием и выполнением. Насколько глубок самообман, охвативший в этом отношении наших драматургов, стыдящихся быть драматическими, и становящихся поэтому самозванцами в квадрате, показал курьез, случившийся недавно с одним из них. Он выпустил в свет книжку, долженствующую быть теоретическим трудом о природе театра и искусстве драматурга, которая в действительности оказалась каталогом клише театра масок в его ложно-классической форме.

Субъективный момент — бог с ним! Гораздо интереснее момент объективный.

Откуда берет своих персонажей, свою фабулу, свои сценические положения, клише и штампы свои — европейский театр масок?

Частью, не незначительной, — из опыта прошлого. Но главным образом его материал — это сгущенный, сконденсированный и сконцентрированный быт эпохи, процеженный через сито моральной тенденции. Или быт прошлых эпох — в оценке нынешней эпохи (историческая мелодрама). Ибо не забудем: театр масок — это реалистический театр, и перестает

быть таковым лишь в момент переходный, момент массового обновления своих клише. Я не хочу этим сказать, что европейско-американский театр масок — „отражает жизнь“, в том смысле, как это говорилось в России по отношению к литературному театру. Такой верности жизни не потерпела бы его аудитория, которая была бы лишена благополучной развязки, и не могла бы насытить своей тяги к оптимизму.

Нет, здесь дело в том, что театр масок — движимый характером спроса, должен оперировать материалом правдоподобным, должен вращаться в трех измерениях повседневного быта — вращаться как угодно, но в этих пределах, должен подойти под формулу зрителя: так может быть не случилось — но так могло случиться. И далее, его материал должен быть знаком зрителю, должен восприниматься зрителем, как материал, которым пользуется и он, зритель. Клише персонажей должны быть те, — каких если он не видел, то может увидеть завтра на улице, фабула такая, какую если он не прочел еще в газете, то может прочесть завтра, как случившуюся с его знакомым.

И даже в жанре музыкальной комедии, и обстановочно-трюковой пьесы при максимальном обнажении приема, при сознании зрителя, что здесь персонажи и фабула лишь оправдание для трюка, для успокаивающей музыки, — даже здесь зритель требует, чтобы один-два персонажа были выдержаны в стиле бытовых клише.

Зритель идет на обман в театре масок — зная, что это обман; но он требует, чтобы обман был правдоподобным. То же требование предъявляется между прочим и к литературе масок, щеголяющей точностью бытовых деталей — при самой невероятной фабуле: вы можете сделать обезьяну героем романа, но вы должны весьма тщательно и правдоподобно показать, как эта обезьяна научилась читать.

Несчастье русского театра масок — делающего его неподлинным — в том, что его сырой материал вне быта. Его материал — это абстрактная, самодовлеющая идея, его клише — клише персонифицированных идей, его штамп из популярных брошюр о развитии революции — революции вообще, а не какой либо определенной, его каталог — сборник лозунгов. Весь этот материал хорош для других целей, но не для театрализации, — ибо в нем нет костей и мяса.

Теоретически советский театр масок был задуман правильно — если был задуман. Была правильно учтена колоссальная агитационно-пропагандистская роль театра масок — как социального факта. Было правильно отмечено, что театр в буржуазном мире проводник мелко-буржуазной морали в коллективно-воспринимающую среду. Была естественная тяга создать подобный проводник — нашей, советско-революционной морали. Но было упущено одно обстоятельство,

которое, однако, сразу бросается в глаза при исследовании буржуазного театра масок. Именно то, что мораль имеет социальную значимость, и будит социальную реакцию лишь тогда, когда она дается в рамках бытовых клише, когда она — в окружении плотной массы сгущенного быта. Массовой зритель европейского буржуазного театра масок тогда проникается ненавистью к рабочему лидеру, организующему забастовку, — когда эта забастовка происходит не на берегу озера Люль, а в угольном округе, о котором он знает хотя бы из газет, когда он на сцене видит, что от забастовки этой страдает не то что абстрактная идея государства, — а конкретная, штампованная Бетси — жена Дика Смита, лишенная молока для своих детей.

И соответственно. Массовый зритель российского, советского театра масок проникается ненавистью к контр-революции, когда она предстает перед ним не в образе условного американского миллионера с нижегородским акцентом, а конкретного штампованного измама, дающего взятку спецу — причем с этим измамом и спецом зритель может встретиться каждый день на улице.

В итоге. Работники советского театра делают типичный театр масок в иллюзии, что они „творят идейно-литературный театр“, оперируя при этом штампами и клише абстрактно-идеологического сырья, вместо конкретно-бытового сырья. Такой театр не может создать массового зрителя и он его не создал.

6. Наконец, два вопроса.

Этот подлинно-русский фрукт, — забавно между прочим, что эти Волькенштейны кичатся своим квазиевропеизмом, — должен конечно сгнить на корню. Да и гниет: ведь ни одну категорию зрителей не удовлетворяют пьесы сорта и рода вышехарактеризованного. В качестве похоронного слова нынешним нашим драматургам стиля Волькенштейна можно еще следующее сказать. По человечеству понятно, что перенеся с запада место работы, и приемы применяемые в театре масок, они оказались в тупике. Ведь ту целевую установку, которую западный театр этими приемами преследует — оптимистическое развлечение, комбинированное с мелко-буржуазной моралью, — они естественно взять не могли. Советскую мораль, данную в окружении и на фоне советского быта, — они дать не сумели: потому-ли что еще этот быт, не осел, не кристаллизовался; потому-ли, что они его чужаются, боятся. Что им осталось? Дать голый прием, самодовлеющую форму.... „Канцлер и Слесарь“ — не говорю уже об „Елене Лей“, и о Волькенштейне, — это только прием увы, исключительно форма. Не является ведь содержание

в конец истасканное, сбитое идеологическое клише о „герое и толпе“ (Волькенштейн), или трюк переставших производить потомство пролетариев (Елена Лей), или упражнения на тему о вреде индивидуализма (Озеро Люль), или 4-х актная диалектика исторического процесса (Луначарский). Поразительно, как эти лишённые содержания формалисты, так трагически напоминающие футуристов доисторического периода этак 1913 года — беспомощно бродят — это отмечено выше — между методами театра масок, и скверными навыками дешёвенького, краснококшайского „литературного театра“.

Не довольно ли о них, впрочем. Пора о другом: о тех двух вопросах, к которым привело развитие данной темы. С этих вопросов, которые я могу тут только поставить — следовало бы начать.

Так значит — путь советского театра в комбинации методов и приемов театра масок — с целевой установкой — не на мелкобуржуазную мораль на фоне быта — как на западе, а на советскую тенденцию, данную в бытовом аспекте. Принципиально — это возможно. Ведь только целевая установка западного театра носит ярко выраженный классовый, в данном случае — мелко-буржуазный характер, а не методы и приемы внедрения этой установки в толщу коллективного восприятия. Методы и приемы — беспартийны. Их можно заимствовать. Но нужно ли? И вот тут второй вопрос.

А быть может — путь нашего театра в плоскости новых форм приемов и методов? Зачатки таковых отчетливо видны у Маяковского, сумевшего в своей „Мистерии-Буфф“ так ударить по клавишам идеологических клише, что они дали звуковую волну, напоенную социальным пафосом, прорезающую самую толщу коллективного восприятия; у Пролеткульта, сглатывающего мейерхольдовскую — установку на жест, на тело, — с идеологией взятой сгущенно, броско, памфлетно, каскадно, почти гротескно *).

И по поводу первого вопроса. Быть может решающее слово здесь скажет процесс оседания, кристаллизации фиксации быта, процесс только теперь намечающийся.

И по поводу второго вопроса. Быть может — отмеченные попытки — только гребни пены на морских волнах, еще не уходящих.

Заметьте, я не утверждаю, — я только спрашиваю.

*) Ученное воздействие этого синтеза на зрительную эмоцию театр пролеткульта именует аттракционом.

ПОЛИГРАФИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ВУЗ'АХ Н. Купреянов.

Среди дисциплин, преподаваемых в современной высшей художественно-технической школе, дисциплины полиграфические занимают особое положение: будучи теснейшим образом связаны с традициями и формами станковой изобразительности, они в то же время являются областью, практически, в настоящих условиях, дающей наибольшее количество производственных возможностей. В силу этого обстоятельства, они могут рассматриваться как арена, на которой станковизм всего острее сталкивается с проблемой пластического оформления задач массового машинного производства.

Разумеется, столкновение это в той или иной форме имеет место и в других производственных процессах, входящих в программу соответствующих факультетов: металлообрабатывающего, текстильного, керамического, деревообделочного. Но традиции станковой изобразительности (декоративной, прикладной) действуют в этих областях несравненно слабее, нежели в полиграфическом деле, а общее состояние народного хозяйства почти не позволяет им в настоящий момент развернуться сколько-нибудь широко. Таким образом, полиграфическое дело является почти единственной областью, где встреча искусства и производства имеет значение не только академической проблемы, но реального факта, так или иначе влияющего или могущего влиять на быт.

В практике наших Вуз'ов (соответственные факультеты Вхутемаса, Высшего Института Фотографии и Фототехники) преподавание полиграфических техник распадается на ряд следующих самостоятельных дисциплин: ксилография, литография, металлическая гравюра всех видов, типографское дело, фото-механика.

Рассматривая каждую из этих отраслей полиграфического производства в ее историческом развитии, мы видим, что все они возникают в результате потребности в мультипликации изображений или рукописей и в этом качестве чисто утилитарных форм производства в каждый данный исторический момент стоят на уровне всей современной им техники и материальной культуры вообще. Последняя, развиваясь и усложняясь, выдвигает новые технические возможности, более сложные и совершенные, которыми старые способы печати быстро вытесняются.

Возьмем ксилографию и на этом примере проверим выше-сказанное.

Вызванная к жизни потребностью в размножении изображений, она тем самым первые шаги своего существования совершает совместно с печатной книгой, которая, в свою очередь, несколько позже явилась результатом аналогичной потребности в размножении рукописей. Таким образом, ксилография естественно заняла в новой, гуттенберговской, книге то место, которое в средневековом манускрипте занимала миниатюра. Технические приемы этой первоначальной формы ксилографии, вполне соответствовали приемам техники книгопечатания: давление ручного деревянного пресса не превышало того, которое могла выдержать большая, резаная по слою доска гравюры; лапидарность, грубость работы резчика не требовала приправки более точной, чем та, которой можно было достигнуть при примитивных приемах закладки и печати и т. д.

Самая форма, в которую вылилась эта первоначальная ксилография всецело определялась материалом и техникой резьбы. Прямым результатом этой подчиненности материалу была чрезвычайно низкая изобразительная (в точном значении этого слова) способность ксилографии.

Материал не поддавался усилиям мастера, и в первых ксилографиях доска, изрезанная ножом, чувствуется почти в такой же степени, как те сцены и предметы, которые на ней изображены.

Дальнейшее развитие техники идет по пути преодоления этой косности материала, по пути усиления чистой изобразительности. Существующие рядом приемы более развитых и гибких изобразительных техник — прежде всего рисунка штифтом и пером — именно этими своими качествами, — богатством изобразительных возможностей, начинают влиять на ксилографию. Влияние это сказывается быстро; уже в дюреровскую эпоху мы видим следы специфически рисовальных навыков, вполне усвоенные ксилографией: быстрая и решительная победа черного штриха, пересечение черных штрихов, как способ передачи тона, — приемы, вполне чуждые ксилографии, как тановой, становятся ее неизменными и постоянными признаками. Изобразительная (в узком смысле слова) техника растет, процесс работы, резьбы, качества материала (слоистость, неравномерность сопротивления резцу) — скрываются, исчезают.

Одно время, по интенсивности изобразительности, ксилография стоит на одном уровне с возникшей незадолго до этого металлической гравюрой. Но постепенно эта последняя начинает побеждать. С начала XVII века происходит процесс вытеснения деревянной гравюры гравюрой металлической. К концу XVIII века процесс этот завершается полным исчезновением ксилографии, сохраняющейся изредка в качестве самого грубого дубка. Несмотря на дороговизну материала

и работы (двойной прокат при печати с типографским набором), — металлическая гравюра победила деревянную. Этим она обязана исключительному развитию изобразительных возможностей, ею достигнутых. Сравнительно с ней ксилография была бедна и груба, и ее историческая роль была бы этим кончена, если бы она не нашла в самой себе возможности усилить свою изобразительную потенцию. Возможность эта нашлась: в конце XVIII века был изобретен новый способ гравирования — по торцу. Этим сразу расширился круг изобразительных возможностей ксилографии, а на ряду с этим была достигнута и большая, сравнительно с продольной гравюрой, сопротивляемость давлению. Это было важно в виду того, что в первые годы XIX ст. с машинами, работавшими пневмом, были введены в употребление машины, работавшие круглым валом. (План давил на всю плоскость клише равномерно, тогда как вал прокатывался по талеру с доской, вследствие чего эта последняя должна была обладать, при прочих равных условиях, большей прочностью.)

И здесь начинается период нового расцвета ксилографии; достигаются такие эффекты изобразительности, о которых старая продольная гравюра не могла и мечтать: в дереве репродуцируются тончайшие качества материалов, фактуры различных живописных техник — акварели, масла, — воспроизводятся до мельчайших дрожаний мазна кисти. Понятно, что на ряду с этим окончательно и бесследно исчезает звучание самого материала и техники его обработки. И именно благодаря этим обстоятельствам вся первая половина XIX века в качестве нормальной репродукционно-полиграфической техники имеет ксилографию.

Характеризующее эту эпоху увеличение тиража типографских работ поставило ксилографию перед новой опасностью: деревянные клише не выдерживали огромного числа прокатов и сбивались тем скорее, чем виртуознее, в техническом смысле, были сделаны. Но и тут гибель на несколько десятилетий была отсрочена при помощи гальвано. Однако, эта отсрочка была последней. Фото-механика к концу XIX в. одерживает окончательную победу. Ксилография, как производственная техника, умирает, повидимому, навсегда.

Указанная линия развития техники подчинена всецело заботе об усилении изобразительной потенции. Но самые формы изобразительности в целом рождались в другом искусстве — в живописи. Ее достижения определяли собой общую для данного времени манеру видеть вообще. И потому каждый новый прием изобразительности (перспектива, светотень) немедленно усваивался гравюрой. Таким образом, в смысле формы изобразительности гравюра все время совпадала с живописью. Живопись же, оформляя вкус, создавая эстетические каноны, очень рано и прежде всего на себе испытала их действие.

Понятно, что им оказалась подвержена и гравюра. Так, возникнув в качестве производственной, утилитарно-изобразительной формы, она сравнительно очень рано стала оцениваться не только по удовлетворительности ее с точки зрения утилитарной, вне ее лежащей потребности изображения, но и по признаку ценности эстетической, самодовлеющей, лежащей в ней самой, независимой от ее социальной функции. Однако, наряду с этим сохранялось и даже играло главенствующую роль непосредственно утилитарное, производственное значение гравюры. Лишить ее этого значения могли только новые, более гибкие формы производства. Такой формой и оказалась фото-техника.

С этого момента кончается утилитарная, социально целесообразная роль ксилографии. Но, приучившая за 6 столетий своего существования потребительский глаз к своим специфическим эффектам, она продолжает существовать не как средство размножения изображений, а как самоценная пластическая форма. Возникает (опять-таки параллельно соответствующему явлению в живописи) и развивается интерес не к изображению, а к средствам, которыми оно дано, к материалу и технике, как таковым. Изобразительная потенция регрессирует, взамен чего культивируется обаяние приема. Профессиональная группа резчиков-гравюров, репродуцировавших в дереве рисунки и картины художников, всякого рода технические иллюстрации и т. п., — перестает существовать, т. к. спрос на такую репродукционную гравюру падает, а на рынке ее заменяет фото-механика. Гравюра же продолжает существовать лишь постольку, поскольку художники-станковисты прибегают к ней как к новому материалу, в котором в особых, специфически ему присущих формах, возможно осуществление их принципиально станковых живописных намерений. Вытесненная из производства, гравюра продолжает существовать как частный случай живописи, как чистое станковое искусство.

Изложенная судьба ксилографии *mutatis mutandis* повторяется в истории металлической гравюры и литографии. Не останавливаясь на каждой из них в отдельности, можно сказать, что и та и другая родились как более гибкие и богатые полиграфические и репродукционные техники, как таковые, более или менее вытеснили соперника — ксилографию и сами были вытеснены еще более гибкой техникой — фото-механикой. Подобно ксилографии, за время своего существования в качестве производственных техник, они известным образом воспитали вкус, создали в потребителе определенные эстетические привычки, т. е., иными словами, и литографию и гравюру оказалось возможным, подобно ксилографии, квалифицировать не по признаку социальной оправданности, а по признаку имманентно присущей им художественной ценности.

Эта последняя претендует на вневременность, абсолютность. Под влиянием этого фактора начинают делаться вещи социально ненужные, повторяющие найденные и неиспользованные в утилитарном направлении формы, ради них самих. Оказывается возможным, вследствие этого, повторять их и вне тех условий и материалов, единственным и естественным результатом скрещивания которых эти формы были. Так, альбомы работ литографского отделения Школы Поощрения Художеств (Спб.) за годы 1912—15 содержат в себе образцы литографий, репродуцирующих в рисунке пером по гладкому камню технику продольной деревянной гравюры. Художник Шилинговский в своей недавно вышедшей ксилографской сюите „Петербург. Руины и возрождение“ дает торцовую гравюру, композиционно и технически повторяющую офорты Пиранези (руины Литовского замка). Студент графического факультета Вхутемаса в гравюре на камне репродуцирует технику классической медной гравюры. Ксилографы, работающие по торцу, придают своим работам эстетически понятую внешность классической продольной гравюры. Подобные примеры можно продолжить без конца. Все они свидетельствуют об одном:

Эффект, возникший как естественный результат известных технических, производственных приемов, в потребляющем сознании передвигается в разряд абсолютных, а потому нормативных эстетических ценностей. В качестве такового, лишенный соответствующей ему, определяющей его форму среды, обремененный традициями, имевшими в иных условиях смысл, а ныне смысла не имеющими, — он идет по пути жестокого декаданса, который выражается чаще всего в форме откровенного ретроспективизма. И только в очень редких случаях художник оказывается способным подойти к материалу гравюры и литографии просто как к „материалу“, вне ассоциирующихся с ним эстетических представлений, воспоминаний об эпохах величия и пр.

Возникновение типографского дела и фото-механики было обусловлено действием тех самых сил, которые вызвали к жизни деревянную и металлическую гравюру и литографию. Но судьба их была иная в том отношении, что на их дороге не встретилось конкурентов, которые оказались бы способными их задушить. Поэтому и та и другая сохранили за собой роль социально значительного, определяющего собой материальную культуру, фактора.

Книгопечатное дело, за длинный период своего существования оказалось способным все время видоизменяться соответственно новым возможностям, которые давало ему развитие техники. Наиболее интересна в этом смысле его история в течение XIX века (в общем, начиная с эпохи Didot), когда

каждое новое достижение машинной техники влекло за собой новые возможности для всякого, связанного с машинной производственной процессом. Так, установившийся в XV веке и протерпевший до конца XVIII века ручной пресс был в десятых годах XIX в. сменен плоской скоростной машинной, в течение ближайших 3-х, 4-х десятилетий претерпевавшей ряд существенных видоизменений (1812 г. — цилиндрическая машина, 1818 — принцип двухсторонней печати, 1846 — ротативная машина), из которых каждое отражается на всей технике дела. Так, замена ручного станка машинной была возможна при условии замены ручной набивки краски на набор механическим ее накатыванием (изобретение вальцовой массы), ротативная машина потребовала стереотипа и бесконечной бумаги и пр.

Такая подвижность техники ни в коей мере не благоприятствовала обрастанию типографского дела эстетическими традициями. И однако попытки эстетических реставраций все-таки имели место. Эпоха английских прерафаэлитов устами Рескина и руками Крзна возрождала в типографских машинных формах средневековый манускрипт. „Мир Искусства“ совсем недавно возрождал, из эстетических же соображений, трехногое Т, борьба с которым давала пищу сатире XVIII века. Наконец, вся вообще современная типографская техника (гл. обр. в области т.-наз. акциденции) обременена безмерным множеством мертвых традиций и по недоразумению существующих форм. Таковы вселикие наборные подражания рукописному шрифту, со свойственными ему росчерками и хвостиками, стилизованные в старинном вкусе буквы и пр. Таким образом, мы видим, что, подобно тому, как определенные каноны изобразительной формы прочной корой обросли некогда живое тело старинных репродуктивно изобразительных техник, так своеобразная декоративно-прикладническая эстетика постоянно нарастает на процессах книгопечатного дела, играя в его развитии роль консервативного, реакционного начала, заставляющего оглядываться назад и из прошлого извлекать неизбежно непоучительные уроки. Но поскольку основные принципы типографского дела, найденные в XV ст., оказались возможным непрерывно видоизменять и развивать, согласно общему уровню техники данного момента, постольку в этой способности к техническому прогрессу заключалось противоядие против засилья эстетических тенденций.

Наконец, фото-механика является наиболее молодой из полиграфических дисциплин. Это обстоятельство выгодно для нее в том отношении, что ни один из ее приемов и эффектов еще не вызывает по отношению к себе никаких оценок, помимо оценок утилитарных. Тем самым фото-механика

оказывается единственной производственной техникой, абсолютно свободной от традиций художественности, обесмысливших ничего не могущую противопоставить им гравюру, тормозящих немногие производственные возможности литографии и вторгающихся даже в нормально и здорово развивающееся книгопечатное дело. Правда, есть попытки эстетизировать фото-механику, применяя к ней композиционные приемы станковой живописи, а недавно введенный в практику принцип фото-монтажа, сам по себе богатый и остроумный, несомненно, очень скоро создаст прочную эстетическую традицию, но первое вообще незначительно, а второе еще не произошло, и потому в настоящий момент возможность работы по пластическому оформлению фото-механических производственных процессов является наиболее полной и богатой. В то же время, будучи тесно связана с химией и физикой, основанная на применении к полиграфическим процессам процессов фотографических и фототехнических — она неизбежно отражает на себе каждое новое достижение в этих областях. Таким образом, фото-механика, с самых первых шагов своего существования оказавшаяся наиболее гибкой изобразительной техникой, каждый день обогащаемая новыми техническими возможностями, свободная от традиций эстетизма, является, наряду с типографским делом, социально наиболее значительной из всех полиграфических техник.

Возвращаясь к основному вопросу настоящей статьи: о постановке преподавания полиграфических дисциплин в современной художественно-технической школе, — необходимо из вышеизложенного сделать следующие выводы:

1. В условиях сегодняшнего дня, пять дисциплин, составляющие предмет изучения на графических факультетах, никоим образом не могут рассматриваться как дисциплины однородные и однокачественные. Тогда как одни только в историческом прошлом имеют производственное значение, другие в полной мере обладают им и с каждым днем усиливают его. Уже отсюда следует, что программы преподавания тех и других не могут быть построены по одному плану. Действительно, если не возбуждает сомнений возможность для человека избрать себе профессиональной деятельностью фото-механику или типографское дело, то возможно ли это по отношению к ксилографии? В то же время, если фототехник или типограф должен быть высоко квалифицирован в смысле способности ориентироваться в вопросах современной техники, со всеми неизбежными предпосылками этой способности, в виде высшей математики, химии и пр., то для ксилографа это ни в какой мере не нужно и потому является в его программе излишним балластом.

С другой стороны, поскольку преподавание ксилографии возможно только в плане чистого ставковизма, постольку

рисунок и живопись, как общие основы станковой изобразительности, приобретают для ксилографа неизмеримо большее значение, нежели для типографа и фото-механика.

Из этого вытекают частные выводы, касающиеся построения программы преподавания для тех и для других,—выводы, на которых здесь останавливаться не место.

2. Ксилография, металлическая гравюра и, отчасти, литография в производственной школе в точном смысле слова могут занимать не большее место, чем стрельба из арбалета в программе артиллерийских курсов. Поскольку школа называется, или по своим намерениям является художественно-производственной и имеет в числе своих факультетов живописный,—указанные дисциплины могут быть частными отделениями этого последнего. В крайнем случае, при сохранении их в программе графических факультетов, они имеют все основания объединиться в один концентр под титулом полиграфических станковых искусств.

3. Преподаваемые на факультетах, независимо от их внутренней организации, исторические дисциплины (история книги, история гравюры)—должны иметь в своей основе указанное выше различие между формой производственной, мотивированной извне, утилитарно, и формой пластической, существующей ради самой себя. При такой постановке дела отпадает соблазн рассматривать те или другие явления с точки зрения нормативной („непревзойденные достижения“), а каждое явление, рассматриваемое как звено в цепи явлений, будет получать объяснение исключительно с точки зрения этой связи.

Построенная по этому принципу история, положим, книги, покажет генезис какой-либо данной формы,—ее возникновение,—как результат действия определенных условий,—рост и развитие—в связи с изменением окружающих обуславливающих факторов и вызванное дальнейшими изменениями в конфигурации этих факторов—умирание. Далее, она может показать процесс обесмысливания формы, имеющий место тогда, когда она существует лишь в силу эстетической инерции, вне породивших ее условий. Педагогическое значение так построенной истории книги заключалось бы в том, что, объясняя причинно исторические явления, она воспитывала бы в сознании умение и в окружающих явлениях видеть целостный и осмысленный процесс смены одних форм другими. Между тем, при современном положении вещей, получается результат как раз обратный.

Чем больше данный субъект знает историю книги, тем большее количество „недостижимых образцов“ владеет его сознанием, и тем труднее ему избавиться от велений воспитания этими образцами вкуса при соприкосновении с живым типографским материалом.

Основные тезисы этой статьи родились в процессе практической работы на графическом факультете Вхутемаса и составили содержание доклада, сделанного не так давно пленуму предметных комиссий факультета. Таким образом, она не претендует на особую методологическую и терминологическую точность (что особенно существенно при оперировании такими опасными понятиями, как „производственное искусство“ и все его производные). Она является лишь попыткой найти основание для той дифференциации понятий, без которой практически невозможна никакая, сколько-нибудь принципиально построенная академическая программа.

Е. ПРЕОБРАЖЕНСКИЙ. „О морали и классовых нормах“.

Госиздат 1923 год.

Недавно мне приходилось писать о книге Гюйо „Мораль без санкции и обязательства“. — Очень поучительно было бы провести параллель между био-эстетической моралью Гюйо и историко-классовой точкой зрения марксиста Е. А. Преображенского.

Возможно, что я посвящу этой любопытной параллели особую статью. Сейчас отмечу только следующее: Гюйо тоже отрицает абсолютную мораль долг и прочие фетиши буржуазной идеологии. Но Гюйо до отрицания абсолютных норм, путем сложных общеполитических выкладок, доходит, тогда как т. Преображенский из относительности моральных норм исходит. Гюйо свой релятивизм доводит, в сущности, до этического нигилизма и ниспослательного субъективизма. От нигилизма Гюйо спасается мало обоснованной метафорой — „учением об избытке сил“. Т. Преображенский соединяет релятивизм с научным объективизмом. У Гюйо доминирует общечеловеческая, гуманитарная точка зрения. У т. Преображенского ярко, четко проведена классовая точка зрения; при чем „общечеловеческое“ не зачеркивается, а приобретает иное значение: поскольку данный класс борется за высший тип общности, постольку этот класс и является носителем общечеловеческой культуры. Наоборот, те проявления общечеловечности, которые не лежат на плоскости социальной борьбы (когда, например, рабочий спасает утопающего фабриканта), относятся к родовой биологической стабильности и находятся как бы вне исторического развития общечеловеческой солидарности.

Т. Преображенский просто формулирует сущность морали. Нравственным считается все то, что выгодно обществу, группе или классу. Безнравственно все то, что вредит группе, обществу, классу. В главе „эволюция моральных норм“ автор четко прослеживает изменения норм в зависимости от уровня культуры данного племени, данного клана. На конкретных, ясных примерах автор иллюстрирует не различия только, а противоположность моральных оценок борющихся общественных классов.

Прекрасна глава, в которой разрушается иллюзия, так называемых „вечных норм“. „Когда класс силен, стремится к власти и будущее за ним — он поднимает акции правдивости, он более правдив и объективен и в своей практической жизни и в науке, и в искусстве. Наоборот, когда класс клонится к упадку, к потере власти и господства, он, как запутавшийся в делах банкрот, хватается за все средства, чтобы спасти положение. Невыгодна правда, — поднимаются акции лжи; и никогда нехватит недостатка в талантах, которые будут доказывать, что ложь имеет очень почтенные заслуги перед человечеством“. И в другом месте: „Но вот предательство. Неужели оно не отвратительно морально для всех классов... Увы, — кто для данной армии, класса, народа является предателем, тот для враждебной стороны лишь „плезный сотрудник“. Каждый класс, армия и проч., пользуясь предательством и вознаграждая предателя от противной стороны, тем самым доказывают, что ненавидят не предателей вообще, а лишь своих собственных предателей. Только и всего“.

Боюсь, что брошюра т. Преображенского будет недостаточно оценена и многими молодыми коммунистами. Она покажется им недостаточно „научной“, черезчур „популярной“. Дело в том, что многие из наших свердловцев, рабфаковцев, в своем правдивом протесте против митинговщины и мажоритарной агитации, ударяются в своеобразный фетишизм — замечается какое-то преклонение перед сложным, якобы углубленным, а на деле стохастическим способом изложения. Брошюра т. Преображенского проста, ясна, популярна и одновременно строго научна. Следует, однако отметить, что автор очень часто жертвовал обстоятельностью во имя этой ясности и простоты. Тов. Преображенский недостаточно выяснил, почему именно данное утилитарное меланже с успехом облекается в мундир морали. Ведь, если бы моральное переживание ничего не прибавляло к голому утилитарному вождению, то моральная санкция отмерла бы, как социально ненужная, как досадная помета.

Часто, в подтверждение релятивности морали, приводят изречение дикаря: „добро, если я краду жен соседа, зло — если сосед крадет их у меня“. На самом деле этот дикарь вовсе не является типом аморального. Поскольку он искренно переживает потерю жен не только как материальный вред, но и как нарушение каких-то сверх-утилитарных норм, постольку этот дикарь является „моралистом“. Правда, т. Преображенский подчеркивает, что одобрение или порицание поведения индивидуума со стороны общества и является признаком морали. Но ведь вопрос в том, почему в социальном космосе, наряду с пользой и выгодой, котируются такие мнимые величины, как „этические нормы“ одобрения и порицания. Т. Преображенский несколько туманно проводит мысль, что этические нормы регулируют отношения индивидуума к целому. Но это, опять-таки, не уясняет проблемы, почему же отношение личности к целому регламентируется не голым интересом, не правом, а еще чем-то, именуемым этикой? Я вовсе не утверждаю, что эта проблема таинственна и неразрешима. Я жалею лишь, что автор не занялся этим вопросом, без которого его работа как-то формально логически недостаточно оправдана.

Прекрасно прослежено автором различие этических оценок пролетариата до завоевания и после завоевания власти. Об этом следовало писать подробнее и почтнее. Ленин в своих статьях настойчиво и неоднократно подчеркивает, что лозунг годный вчера может оказаться и часто оказывается негодным и реакционным завтра. Ленин добавляет, что свойством отсталых общественных классов является неумение понять логику развития в целом; эти классы сплошь и рядом повторяют именно сегодня тот лозунг, который был целесообразен вчера. Тов. Преображенский на примерах стачки, трудовой дисциплины исчерпывающе полно показывает весь вред автоматизма, которыми заражены социал-соглашатели всех времен.

Особенно ценной является, так сказать, прикладная практическая часть брошюры. Автор весьма пессимистически относится к способности старого поколения революционеров — строить коммунизм. „Взрослое поколение слишком испорчено капитализмом и привыкло к старому. Мне кажется даже, что, например, и члены коммунистической партии, какую бы великую историческую роль они ни играли в период пролома капиталистической стены и как ни велика будет их роль в ближайшие три-четыре десятилетия — даже они глубоко испорчены уже капитализмом и представляют из себя никуда негодный материал для чисто коммунистической стройки. (Счастье их, что они не доживут до коммунизма и сойдут поэтому в могилу революционерами-героями)“. Автор касается и большой проблемы — материального неравенства среди самих коммунистов. Тов. Преображенский не закатывает истерики, не сюсюкает по поводу нарушения абстрактных прав, — он подходит к делу чисто практически. Да, мы на распутье между коммунизмом и капитализмом. Равенства еще нет. Различие в материальной оплате, отвратительное коммунистическому сознанию, пока еще неизбежно. Надо только следить за тем, чтобы эта повышенная плата оправдывалась трудом. Однако, т. Преображенский энергично протестует против автоматизма, когда неравенство вызывается не экономической необходимостью, а простой административной возможностью.

Касаясь вопроса о браке, автор подчеркивает, что в этом вопросе многие рекомендуют „коммунистическому обществу свои личные вкусы и выдают свои личные симпатии за объективную необходимость“.

И в другом месте: „можно ли с точки зрения пролетарских интересов, поставить и дать ответ на вопрос, какие отношения полов больше совместимы если не с теперешними социальными отношениями и социальными интересами, то с отношениями социалистического общества: моногамия, кратковременные связи или так-называемое, беспорядочное половое общение... До сих пор защитники той или иной точки зрения в этом вопросе скорее обосновывали всевозможными аргументами свои личные вкусы и привычки в этой области, чем давали правильный, социологически и классово обоснованный, ответ. Кому больше нравились несколько филистерский личный семейный быт и кто по своим наклонностям предпочитал моногамию, тот пытался возвести в догмат и норму моногамную форму брака, подбирая для этого медицинские и социальные аргументы. Те, которые склонны к обратному, пытаются выдать быстротечные браки и „половой коммунизм“ за естественную форму брака в будущем обществе, при чем иногда проведение на практике этого типа общения между полами с гордостью рассматривают, как „протест на деле“ против мешанской семейной морали настоящего“. Тов. Преображенский решительно отвергает все догмы, отказывается от предпочтения той или иной формы брака. Вопрос делается „социальным, прежде всего лишь с точки зрения физического здоровья расы“.

В заключительной главе своего прекрасного этюда автор говорит о неизбежном отмирании всех классовых норм, в том числе и принудительного права. Это хорошо. Но вот что странно. Автор об этом только вспоминает к концу своей книги. Казалось бы, что после книги Ленина стало ясным каждому, что коллективизм связан с государственностью, коммунизм — с пролетарской безгосударственностью. Мне скажут: но ведь мы теперь строим государство и через власть идем к безвластию. Пусть. Но ведь мы теперь даем дорогу нэпу; резонно ли теперь не говорить, замалчивать коммунизм. Наоборот. Тот факт, что сейчас строится пролетарское государство, не отменяет, а подчеркивает необходимость борьбы с государственным фетишизмом, с идеологией государственности, которая так мила „ставшим на советскую платформу“ господам сменовеховцам и разжиревшим бюрократам.

Книга тов. Преображенского должна сделаться настольной у всякого сознательного рабочего.

И. Гроссман-Рошин.

„ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПСИХОЛОГИИ ТВОРЧЕСТВА“ Т. VIII (ред. Б. Л. Лезина, изд. „Научная Мысль“, Харьков 1923 г. стр. IV + 282, тираж 4000 экз.).

За семь лет, прошедших со времени выхода т. VII „В. Т. и П. Т.“, новые тенденции в методе изучения литературы оформились и доказали свое право на научное существование. Именно укрепление так-называемого формального метода разрушило относительную цельность методологической позиции органа потребивавшего.

Редакция „В. Т. и П. Т.“ осторожно „приветствует“ интерес к вопросам формы („...А. А. Потемкин неоднократно указывал на влияние формы на содержание...“ стр. III), с оговоркой в сторону формы „органически, нераздельно слитой с содержанием“.

Один из участников настоящего тома „Вопросов“ — М. Гершензон более десяти лет тому назад писал, не плохо писал: „...история литературы еще не выделялась у нас в особенную отрасль знания, не завела своего хозяйства...“ (М. Гершензон „Видение поэта“ стр. 22). Образцом такой безхозяйственности и является новый том „Вопросов“, не объеди-

ненный общим отношением к фактам искусства и не имеющий единого метода.

„Формально-стилистический анализ“ представлен работой А. И. Ефелецкого „В мастерской художника слова“, занимающей две трети сборничка (стр. 87—277).

Тема первой главы работы Ефелецкого — творческий процесс в поэзии. Автор, как большинство теоретиков, исследователей и просто читателей, различает в художественном произведении две стороны: формальную и внеформальную — содержание (стр. 106). Кажется, с легкой руки Тургенева, вопросы „формы“ и „содержания“ получили условное обозначение „как“ и „что“. Ефелецкий пользуется этими общепотребительными формулами, но употребляет их в совсем ином смысле. Под „что“ Ефелецкий понимает „не идею, не содержание, ... а сюжет, тему, мотив“ (стр. 107). Эти элементы автор считает первичными. Вторичными же элементами, более широкими по охвату являются — расположение материала, план произведения и словесное выражение. Отметим еще, что сюжет автор понимает, как комплекс действий.

Прежде всего мы полагаем, что пора бы изгнать из нашей терминологии обывательское словечко „содержание“, заменив его более точными и научными — „материал“. Таким образом и „идею“, и тему, и мотив, и звуки — мы отнесем к элементам материала, которые мы так же считаем первичными (наверно ли это „первенство“ имеет какое-нибудь практическое значение в методе исследования). Следующий момент композиционного оформления материала — сюжет (как развитие действия, а не совокупность действий), ритм, звучание, синтаксис.

У Ефелецкого же получается большая неясность: на стр. 107 он противопоставляет сюжет — „содержание“, на стр. 128 — заявляет, понятие сюжета целиком входит в понятие „содержания“. Это неверно так как сюжет — развитие действия не дан объективно даже в том случае, если это „брофодичий“ или „заимствованный“ сюжет, а дана тема, которую нужно сюжетно скомпоновать, а момент компоновки, композиции и есть момент формы, а не материала.

Чрезвычайно интересна и актуальна тема второй главы (само ценной, по нашему мнению) работы Ефелецкого — „Выбор сюжета“. То, что Ефелецкий называет сюжетом, мы назвали бы темой или мотивом („простейшая и наименее выделенная единица“ по определению А. Н. Веселовского; прототипа сюжета, нечто среднее между темой и сюжетом в понимании Ефелецкого, — при чем заметим, что Ефелецкий нигде не определяет, что такое тема в отличие от сюжета или мотива).

Ефелецкий классифицирует „сюжеты“ на такие группы:

- 1) автобиографические („Детство, отрочество и юность“),
- 2) „сюжеты“ взятые вне личной жизни — из газет, судебного процесса, исторические, легендарные, бытового анекдота („Бесы“),
- 3) литературные.

(Автор приводит пример — рассказов Арцыбашева, яко бы, имеющий сходство с одним из рассказов Вильяма де Лиль-Адама).

Последняя группа имеет по нашему мнению совершенно особый интерес, как частность весьма важного и мало разработанного вопроса о литературной традиции.

Когда писатель берет уже использованный в литературе сюжет или даже тему он, по меткому выражению Каролины Павловой, похож на шахматиста в начале игры, знающего на каком ходу он объявит и мат. Конечно, здесь дело не в „плагиате“, а в сознательной переработке материала (сильно „взятый“ сюжет отчасти можно считать материалом). Тем же о Дон-Жуане разрабатывали Байрон, Мольер, Пушкин и, пародийно Гюммилев; Лобанов писал Бориса Годунова почти параллельно с Пушкининым; эпизоды, введенные в Декамероне, взяты Боккаччо из „Золотого Оссиана“ Апулея. Таких примеров множество и к ним, конечно, нельзя относиться как к „плагиатам“ или, в лучшем случае „совпадениям“.

К ряду терминологических недоразумений относится, упоминаемая Белецким работа французского писателя G. Polti, вышедшая в 1894 г. в Париже под названием „Les 36 situations dramatiques“, где публикуется 36 драматических положений, проверенных на 1200 пьесах мирового репертуара. О том, что „сюжеты“ — постоянны, писал ак. Н. Веселовский, Брандес, Гюггис и Шиллер.

Приведем несколько этих положений: просьба, спасение, месть за преступление, кровавая месть, добыча, преступное убийство, честолюбие, борьба с богом, раскаяние и т. д. и т. д.

Не трудно заметить, что приведенные G. Polti „положения“ ни в коем случае нельзя назвать сюжетами, они слишком общие для сюжетов. Несомненно, что иногда мы имеем дело с темами, иногда с мотивами (борьба с богом, преступное убийство), но нигде нет „развернутого сюжета“. А между тем и Белицкий и проф. В. Н. Перетц, приводят эти примеры, называют их сюжетами; Перетц, между прочим, даже не определяет понятия сюжета.

Мы коснулись двух наиболее интересных по темам глав работы Белецкого. Остальные — „создание лиц“, „описание внешности лиц“ (глава, написанная М. О. Габеем и проредактированная Белецким), „речь действующих лиц“, „изображение живой и мертвой природы“ — не имеют в настоящее время такого интереса, да кроме того, мы не имеем возможности останавливаться на них, не выходя из размеров журнальной рецензии.

Вся работа Белецкого сделана по типу большинства академических работ по литературоведению: описание фактов, классификация их и... отсутствие всяких выводов, что делает работу не актуальной.

Но статья Белецкого содержит ряд любопытных наблюдений, интересных историко-литературных замечаний и является серьезной, лучшей в сборнике, научной работой.

Этого нельзя сказать про остальную материю.

По совершенно непонятным причинам помещена в сборнике церковно-благочестивая статья Аполлинария Васнецова, написанная в 1915 г. „Происхождение красоты“ (стр. 1—63).

Данным-давно далеко не революционно настроенные ученые пришли к заключению, что все так-называемые психические процессы суть процессы физические, что в природе нет духа и материи, а есть только одно начало — материя (применительно к искусству см. книгу Гирна „Происхождение искусства“, Харьков 1923 г.), а „В. Т. и П. Т.“ все же находят не только возможным, но, повидному, и целесообразным печатать заявления, вроде следующего: удовольствие и наслаждение „сродни ощущениям физиологического свойства, грубым и далеким от эстетики. Прекрасные явления более улавливаются внутренним чувством и глубокого удовлетворения“ (стр. 2).

Васнецов предлагает градацию степеней чувства прекрасного: безразличный, красивый, изящный, прекрасный, восхитительный, дивный, божественный.

Почему „красивый“ хуже, „изящного“, а „восхитительный“, выше „прекрасного“? Что, наконец, означают эти слова? Каков их объективный смысл? Про то знает редакция „Вопросов“!

А вот приложение „Степеней“ на практике:

„Сказать, что вид прекрасен — мало (про Юнг-Фрау), дивный — толще не только определит характер настроения, и только слово „божественный“ даст представление о чем то из ряда вон выходящем“ (стр. 3).

„Прелестная и яркая раскраска“, „роскошное оперение“, „великолепные раковины“ и т. д.

И это дряхлое пустословие доморощенной метафизики пытается разрабатывать проблемы „происхождения красоты“, „теории формы“ (стр. 5) и т. д. Не много сообщают и „Два Очерка о Пушкине“ М. Гершензона (стр. 65—76).

Сделаем краткий конспект сектенций Гершензона:

1. Всякую содержательную книгу надо читать медленно,
2. Особенно медленно надо читать книги поэтов,
3. Всего медленнее надо читать Пушкина,
4. Строки Пушкина — самое содержательное из всего написанного по-русски.

Нетрудно вставить посылку, пропущенную в этом силлогизме:

Так ли писал Гершензон десять лет тому назад в послесловии к статье Лансона „Метод в истории литературы“.

Гершензон негодует на быстроту современного „велосипедного“ чтения по 30—40 стр. в час и предлагает „читать пешком“.

Вот результаты прогулок самого Гершензона по Пушкину:

„Или из красот другого порядка — разве не жаль икой стилистической точности, бесследно тонущей в невнимании читателя“. Вторая сторона стихотворения „Поэт“ начинается так:

Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется...

„Едва ли и один из тысячи читавших „Поэта“ пишет Гершензон „понял, что значат эти два стиха“. Читатель заинтригован и смущен: „А ну, как в самом деле, сто раз слышал, читал и учил эти строки и не понял, что они значат“. Гершензон „открывает“ нам их смысл: оказывается „божественный глагол“ это есть зов Аполлона и эти строки — продолжение начала стихотворения:

Пока не требует поэта
Н священной жертве Аполлона...

Жаль, что Гершензон не приводит примера, как понимают эти строки „велосипедисты“.

Подобными „открытиями“ наполнены десять страниц маститого пушкиниста.

Так же не представляет научного интереса статья Горюфелда „Д. Н. Овсяннико-Куликовский и современная литературная критика“ (стр. 77—86), лишенная всякого критического отношения к работам Овсяннико-Куликовского.

На последних четырех страницах помещены неkomментированные отрывки из дневника Короленко.

В. Силлов.

Русская речь. Сборники статей под редакцией
Л. В. Щербы. Сб. I. Петроград, 1923, стр. 296.

Предисловие к сборнику „Русская Речь“ гласит:

„В истории науки о языке за последние лет пятьдесят обращает на себя внимание ее расхождение с филологией и, я сказал бы, с самим языком, понимаемым, как выразительное средство. Строя по преимуществу историю звуков и форм того или иного языка и оперируя с абстракциями произношения различных степеней, современное языковедение достигло замечательных результатов, заслужив по справедливости название точной науки, но оно до некоторой степени потеряло из виду язык, как живую систему знаний, выражающих наши мысли и чувства“.

Утверждения эти чрезвычайно показательны для умонастроений нынешнего поколения лингвистов, а также для современного состояния самой лингвистической науки. Пишущему эти строки самому приходилось *) ука-

*) Ср. мою статью: „Культура языка“ в 5-ой книге журнала „Печать и Революция“ за 1923 год, а также статью „О пурризме“, печатаемую выше в этом номере „Лефа“.

зывать на кризис, переживаемый ныне лингвистической мыслью, следствием которого только и могли явиться заявления, выписанные выше. Тем больше, следовательно, у него оснований сочувственно отметить появление „Русской Речи“. Действительно, лингвистика потеряла чувство живого слова; вступив однажды на путь поверки гармонии слова алгеброй звуковых реконструкций, она зашла в тупик, выход из которого возможен только через сближение науки о языке с вопросами более широкого и более общего культурного значения. То же предисловие справедливо сетует, что развитие лингвистики в XIX веке привело к такому положению, при котором вопросы языка, ранее обсуждавшиеся на страницах литературных журналов, ныне широким кругам образованного общества становятся чужды, ибо „почитаются смутными и черезчур специальными“.

Все это вместе взятое делает рассматриваемый нами сборник явлением весьма симптоматичным, в своем роде — „знаменем времени“.

Посмотрим, однако, как пытаются участники сборника выйти из этого конфликта между наукой о языке и общей культурой. Из четырех статей, помещенных в сборнике — три трактуют вопросы, относящиеся к языку поэзии и литературы. Таковы статьи Л. Щербы — „Опыт лингвистического толкования стихотворения „Воспоминание Пушкина“, Б. Ларина — „О разновидностях художественной речи“, и В. Виноградова — „О задачах стилистики. Наблюдения над стилем жития протопа. Аввакума“. Четвертая статья, принадлежащая А. Якубинскому — „О диалогической речи“ — к вопросам литературы отношения уже не имеет и посвящена социально-бытовым вопросам, связанным с жизнью и развитием языка. Эти две области — литература и область социально-бытовая — повидимому, и должны будут сыграть в ближайшее время роль той культурной базы, которая даст лингвистической науке возможность выйти из кризиса и обновить свои искания. Связывая свою работу с лингвистическими вопросами, выдвигаемыми историей литературы или социально-бытовыми условиями общения через речь, лингвист тем самым придает своей деятельности тот культурный смысл, которого как раз и не хватает традиционной младограмматической лингвистике.

Из этих трех статей, посвященных вопросам литературного языка наиболее приемлемой представляется мне статья В. Виноградова, посвященная стилю жития протопопа Аввакума. Исследованию своему автор предпосылает несколько страничек методологического содержания, где выясняет общее понятие стилистики и определяет ее положение в ряду смежных лингвистических дисциплин. Методологические соображения Виноградова весьма интересны и, на мой взгляд, совершенно правильны. Задачу свою автор решает в духе, близком учению Де-Соссюра и его школы, предоставляя стилисту исследовать „Способы использования преобразующей личностью того языкового сокровища, которым она могла располагать“.

Иными словами — стилистика в ряду лингвистических дисциплин автором отграничивается по признаку индивидуального языка, изучаемого ею в отличие от языка — собственно, языка, как общезначимой и общеобязательной социальной категории. Интересно и справедливо также все то, что говорит автор о „стиле эпохи“, об „истории лингвистического вкуса“, отделяя связанную с этим понятием проблему от проблемы поэтического стиля. Хотелось бы только заметить, что если изучение поэтического стиля неизбежно связано с вопросами эстетики, то „стиль эпохи“ вовсе не всегда, и не непременно есть стиль эстетический, как повидимому, думает автор. Всецело, далее, принимая деление стилистики на символику и композицию (т. е. на стилистический словарь и синтаксис), я считаю нужным отметить, что автор напрасно не поясняет, какой смысл он придает, при данном понимании термина: стилистика, термину — поэтика. Невыясненность этого пункта может привести к некоторым недоразумениям. Что касается, наконец, самого исследования стиля жития Аввакума, то подробное рассмотрение его завело бы нас слишком далеко: здесь отмечу лишь что исследование это сделано вдумчиво и интересно.

Статья Л. Щербы, дающая опыт лингвистического толкования пушкинского „Воспоминания“ уже внушает некоторые серьезные сомнения. Автор, правда, неоднократно оговаривается, что не придает своему опыту решающего и обязательного значения, однако, и при второй оговорке многое в его статье вызывает на возражения. Прежде всего следует подвергнуть сомнению вопрос о целесообразности толкований, подобных тому, которое предлагается Л. Щербой. Никакого сомнения, конечно, не может быть в том, что толковать лингвистически поэтические стихотворения как-то нужно. Но интерпретация Щербы, хотел ли этого автор — или нет, носит характер случайных наблюдений, случайных замечаний языковеда по поводу не менее, повидимому, случайно выбранного стихотворения одного из наших поэтов. Наблюдения эти в целом ряде случаев не только правильны, но, может быть, и бесспорны. Это не значит, однако, что простая сумма этих наблюдений дает нам действительную картину — пусть только лингвистическую — пушкинского стихотворения. Сумма — еще не система и значение пушкинского контекста, стилистического строя этого стихотворения — остается для нас после исследования Щербы достаточно еще темным. К тому же, есть у автора целый ряд утверждений, с которыми согласиться очень трудно. Хотя автор и указывает, что семантические наблюдения могут быть только субъективными, с чем опять таки не вполне можно согласиться, тем не менее иные построения его носят характер произвольный настолько, что их нельзя оправдать даже субъективным семантическим вкусом исследователя. Сюда относится прежде всего анализ мелодически-интонационной композиции стихотворения. Совершенно неприемлемо, напр., чтение, предлагаемое Щербой для 11—12 строки стихотворения. Следуя Щербе, мы должны были бы читать:

Воспоминанию — безмолвно
предо мною свой длинный развивает свиток,

т. е. мы стали бы читать стихи Пушкина так, как до последнего времени читали их в Художественном и Малом театрах. Способ этот весьма не далек от декламационных навыков известного провинциального жеман-премьера, который читал довольно стыдно мне пред гордою полячкой унываться. Между тем, при правильном чтении, слова „Предо мною“ не неся на себе фразового ударения, вовсе не получают какого-то особого значения, которого боится автор. У Щербы есть также и другие сходные ошибки, и все они, между прочим, объясняются недостаточным вниманием, которое уделено автором вопросам ритма.

Замечания по ритму в статье явно бледны и недостаточны: к тому же, замечания эти базируются на основаниях столь шатких, как „очарование интимного душевного настроения, рисуемого Пушкиным“.

Основной методологический недостаток статьи Л. Щербы — разрозненный характер наблюдений, как будто бы восполняется статьей Б. Ларина, который настаивает с большой решимостью на необходимости дедуцировать стилистические наблюдения, т. е. исходить из понимания целого, из контекста. Понятие контекста, целого, как носителя подлинного, реального значения — есть, однако, общее место современной лингвистики, и потому пыл автора никогда не остается непонятым. Совершенно неправ, напр., Б. Ларин, когда полагает, что в диалектологии возможны те механистические выискивания, против которых он протестует в поэтике. Чем меньше дробь поэтической речи, пишет Ларин, тем больше она обезличена. За некоторым пределом изоляции наступает полная утрата эстетического значения. Противопоставление поэтики и диалектологии здесь неправильно постольку, поскольку и в разговорном языке, „звучающем пределом изоляции“ наступает полная утрата — только не эстетического, конечно, а просто лингвистического значения: что значит, например, звук „е узкое“ в слове „лень“? Далее, останавливаясь на себе внимание полемика Ларина с „Опоязом“ по вопросу о звуком языке. Каясь, роль годового свидетеля и адвоката „Опояза“ — не совсем по мне: ошибки последнего мне известны и ясны. Но я не могу постичь, как можно возражать против учения Шкловского и Якобсона о звучности такими, например, перлами.

„Потом можно быть безмолвным, потому что не все молвится. Слова поэта нередко остаются загадочными, потому что „имеющие уши, чтобы слышать“ — не слышат и потому, что не всегда совпадает (?) с языком поэт“.

Непонятно, далее, рассуждение Ларина об идеях в литературе. Кто же спорит против того, что в литературе есть идеи. Но одно дело — идеи, другое дело — смысл. Ларин этих терминов не различает. Впрочем, статья Ларина есть только предисловие к его работе о разновидностях художественной речи. Ларину остается еще показать, как он изучает художественную речь, „отграничиваясь от лингвистики“. Что хотел автор сказать этим ограничением: что поэтика — не диалектология? Хорошо, если только это.

Не могу также не отметить крайне дурного и, вместе с тем, убийственно претенциозного стиля, каким написана статья Ларина. Право же, эпиграфы из Риг-Веды, рассуждения о его, Ларина, научной генеалогии, заголовки, вроде: „Cui prosit“, все это действует так, что прочитав статью, забываешь те правильные и здоровые мысли, которые в ней несомненно присутствуют (параграфы: дробление и анализ, о генетическом интересе и др.).

Остается сказать о статье Якубинского. Статья эта очень интересна. В ней ставятся вопросы, я сказал бы, первостепенного значения. Рассмотреть диалогическую речь с точки зрения социально бытовых положений, в которых она развивается, внести целевой, телеологический корректив в обычное недифференцированное понимание разговорной речи — задача чрезвычайно благодарная и насущно необходимая. Поставив верно этот вопрос, автор, однако, явно не справился со своей задачей.

Прежде всего, автор, повидимому, не учел, что его задача — не просто лингвистическая, а стилистическая. Он нигде не упоминает, что изучение разговорного языка с точки зрения социальных и бытовых условий должно строиться в зависимости от формы преломления в данном индивидуальным высказывании общей структуры языка, общезначимых его норм. Но это еще не вся беда, ибо если у автора не подчеркнута данная сторона дела в аспекте методологическом, то на практике исследование могло бы оказаться построенным в надлежащих стилистических рамках. Плохо, однако, что на практике у автора нет не только стилистики, но и элементарной лингвистики, а по преимуществу только психология, и при том в весьма упрощенной форме. Автор хочет изучать формы диалогической речи, жалуюсь, что ранее, если и ставились вопросы этого порядка, то только в отношении условий разговорной речи, в отношении целей ее. Жалоба справедливая, но у Якубинского на всем почти протяжении статьи речь идет тоже только об условиях, а не формах речи. Автор и сам сознает это. Он многократно говорит о своеобразии синтаксического строя, характеризующем то или иное высказывание в зависимости от условий, но своеобразие это не изучает, а лишь предлагает изучать. А в заключительном параграфе он и просто указывает: „я не хотел бы, чтобы эта статья оценивалась даже, как попытка к исследованию диалога“. Если так, то дело иное: мы были, очевидно, введены в заблуждение предшествующими обещаниями.

Мы, однако, должны быть крайне признательны Якубинскому уже за самую постановку вопроса, а также за ряд ценнейших замечаний, встречающихся в его статье: таковы, напр., замечания о сравнительных степенях автоматичности письменной и устной речи, и др. Статья написана живым, хорошим языком.

Г. Винокур.

ФОРМАЛЬНАЯ ХАЛТУРА.

Творческий путь Тургенева. Сборник статей под редакцией Н. Л. Бродского. Изд. Сеятель. Петроград, 1923.

В высокоученом обществе наших историков литературы заведось что-то явно неладное. Свидетельством этому может служить сборник с выше выписанным заглавием. Просмотрев оглавление сборника, читатель начинает недоумевать: очевидно, он не туда попал. На первом месте статья Энгельгардта, но называется она не „Тургенев и таинственное в природе“, не „От Клары Милит до Незнакомки“, а „...Мелодика Тургеневской прозы“. За Энгельгардтом идет Истоин, заглавие статьи которого — „Роман „Рудин“ — могло бы успокоить, если бы не потрясающий подзаголовок: „Из истории тургеневского стиля“. Дальше — еще удивительнее: один из приемов композиции Тургенева, тема страсти у Тургенева, анализ „Песни торжествующей любви“, параллельный анализ „Свидания“ Тургенева и „Встречи“ Чехова, и ни одного слова о „типах“, о „быте эпохи“, об „общественных идеалах“. В самом деле, что случилось с нашей наукой?

Об этом нам поведал редактор сборника Н. Бродский. „В этом обилии „стилистических“ работ по Тургеневу, пишет он в предисловии, не только знамение времени, столь пристально всматривающегося в формальные особенности художественных произведений: этот интерес к стилю Тургенева, к его творческому пути является естественной реакцией на тот историко-культурный подход к его писаниям, который так долго тяготел над ними“. Господ историков литературы потянуло на капусту: где уж тут говорить об общественных идеалах, если „босвал публицистика“ объявляется „чуждой подлинной наукой“, а ученым — „остается только мечтать о той истории литературы, где творческий гений будет виден только своими преодолениями традиций, революционной борьбой (!) с установившимся литературным шаблоном“.

Итак, „Ополз“ трубит победу на профессорском фронте. Но уже одна первая статья сборника показывает, сколько внутреннего лицемерия, какого издевательства над самими собой и аудиторией понадобилось нашим ученым, чтобы снизить до „преодоления традиций“ и „революционной борьбы с шаблоном“. При всем нашем уважении к печатному слову — покаемся: и мы, прочитав статью Энгельгардта, также подумали, что не туда попали, — так силен аромат этой статейки. Ничего более отвратительного, наглого и беззастенчиво-бездарного, чем статья Энгельгардта о прозе Тургенева — нам читать не приходилось. Сей почтенный исследователь хочет доказать, что Тургенев писал свои повести и рассказы не прозой, а стихами. Вы удивлены? Но ведь это так просто: немного шарлатанства, несколько перевернутых карт, а лучше всего побольше претенциозности в слоге и издевательства над бедными мозгами читателя — и вам ничего ровно не помешает сделать из прозы Тургенева стихотворную окрошку, на любой вкус: хотите — с пиррихиями, хотите — с пнонами. Насколько „тонка“ эта работа — можете судить по следующему хотя бы примеру:

Молодые деревья росли очень тесно,
ничей топор не коснулся до их стройных стволов,
неустая,
но почти сплошная,
тень ложилась,

и т. д. и т. д. Если же вам встретится фраза: „потом как это у них вышло“, где никакой мудрец и следа стиха не сыщете, то и тогда вы не смущайтесь. Помните, что это натуральнейший ямб, а в скобках оговаривается: „метрический перебой“. Все ясно и все понятно.

Но наглость наших формалистов не знает границ. Мало ему „метрических перебоев“, мало ему шулерской скандовки стихов Полонского, в результате которой простенький, неказистый ямб превращается в какой-

то величественный, торжественный, сплошной спондей, он еще и ноги на стол поровит положить. Автор с очаровательным изумлением заявляет, что „словосочетание“ есть „стопосочетание“, ибо „проза есть фраза“, а „фраза состоит из слов“, из которых „каждое есть стопа“, и насколько не трудясь пояснить смысл сей чудовищной ахинеи, предлагает нам опыт того, что он называет „экспериментальной версификацией“, и что на деле является просто бессмысленным набором слов, составленных так, чтобы получились те ритмы, которые счастливый взор исследователя различил в тургеневской прозе.

Надо ли после всего этого доказывать, что 60 с лишним страниц печатного текста, загроможденные упражнениями энгельгардтовой экспериментальной музыки—есть пример совершенно исключительного бесстыдства, небывалого еще в истории нашей науки и критики. Нет, проф. Бродский. Уж лучше не всматривались бы вы так пристально „в формальные особенности“. Куда удобнее и привычнее выписывать такие, напр., фразочки: „тютчевское“ и „тургеневское“ восходит к некоему единству мироощущения; Тургенев объясняется Тютчевым. Философ-мыслитель Тургенев заблещет ярче, если в его мировоззрении, человека XIX века, века борьбы позитивизма и метафизики, исследователь усмотрит „метерлинковское“ (?)...

Опозовский трезвом профессорского сборника на поверку оказывается чистойшей и откровеннейшей формальной халтурой *). Этой компрометации „формального метода“, который, несмотря на свойственные ему ошибки, все же сделал и продолжает делать большую работу для приобщения нашей казенной истории литературы к подлинной науке—должен быть положен конец. Формальной халтуре должна быть объявлена война беспощадная и жестокая. Ни одно, хотя бы малейшее проявление халтуры этой не должно остаться безнаказанным, неразоблаченным. К этому мы зовем всех честных литературных и научных работников.

Г. Винокур

Б. ТОМАШЕВСКИЙ. Русское стихосложение. Метрика. Изд. „Академия“. Петербург. 1923. Стр. 156. Цена 1р.

Молодое русское стиховедение давно уже ждет учебника. Первый такой учебник дает нам книга Б. Томашевского, зарекомендовавшего уже себя в качестве серьезного исследователя в области русского стиха. Появление книги этой всячески следует приветствовать. Достаточно уже кормили нас „Науками“ и „Трактатами“ о русском стихе — где крупница научной мысли расплывается в океане недоразумений, методологической путаницы и методических несуразностей. Все подводные камни счастливо обойдены Томашевским: книга его не берет разном, с одного духа решать все вопросы, — она предлагает лишь сводку необходимых для изучения русского стиха научных сведений, знакомит с основными проблемами русского стихосложения. Сводка

*) Там, где нет халтуры „формальной“, участники сборника с невиннейшим видом протаскивают контрабандой, под прикрытием „стилистического“ заголовка, все ту же „вечную и самодовольно-пошлую халтуру критическую, толковательную“. Ефрем из „Поездки в Полесье“ объясняется напр., „Вечной Изидой“, а пейзаж рассказа „Свидание“, по причинам неведомым ни читателю, ни автору, почему-то объясняется, как вызванный „тигостным субъективным переживанием автора“.

С приятностью в сборнике можно прочесть лишь статью Алексея о Тургеневе и Маринском, да статью Белецкого о Тургеневе и русских писателях 30—60 годов.

Есть также несколько занятных наблюдений в статье Габеля о „Песни торжествующей любви“.

эта составлена со знанием дела, добросовестно, и в согласии с наукой. Это не значит, конечно, что в изложении Томашевского нет спорных мест. С рядом утверждений автора можно и не соглашаться, против некоторых его толкований можно и возражать *). Но все это не в счет, ибо книга до конца отвечает своей цели: она дает нам основополагающий учебник русского стиховедения, и учебник настолько хороший, толковый, выдержанный, что смело может претендовать на значение настольной книги для любого стиховеда. Она много даст ученику, не меньше учителю, но существенную помощь окажет и исследователю.

Г. В.

Молодая Гвардия. № 6. Август. Изд. ЦКРП, ЦКРКСМ. Москва 1923, стр. 357.

Почему в Молодую Гвардию не попадает сколько-нибудь значительного материала. Хотя бы чисто внешне-количественно значительного, каких например начлины всевозможные недра современных периодических изданий. Мы думаем, потому главным образом, что авторы молодогвардейцы физически лишены возможности работать над таким материалом. То что делается ими, делается насильем, в урывках между поисками койки для ночевки и очередным выступлением перед рабочей аудиторией.

Нужно и должно обратить внимание на быт изного литературного молодянина.

Недавняя заметка в „Правде“ т. Клиппа рисует его с самой безрадостной стороны. Бесквартирье, небезопасность, одинокая борьба с удавшими кольцами изпа, не дают возможности вплотную заняться литературой как профессией, как ремеслом. Погоня за овладением формой и необходимостью сейчас же эту не остывшую еще формальную выплашку применять практическим оружием — в противовес психическому и опытно-противнику—создает в большинстве случаев литературные недоноски, безлестристические и стихотворные выкидыши, исползающие и огрубляющие фантазию и волю пролетарских авторов. А близорукое требование старших товарищей, требующих во что бы то ни стало монументального стиля, моассановской хватки быта перегружают до отказа дееспособность, подорванную и без того годами войны и разрухи, — у молодежи. „Грызть молодыми зубами гранит... искусства“ можно с надлежащим усердием только в том случае, если кой-когда перепадает на зубы чтонибудь в память этого гранита. И если в отношении „наук“ партии и государством делается все возможное, в этом направлении, то „гранит искусства“ остается непоколебим именно из за того, что зубы, которым надлежит источить его, в большинстве случаев приходится класть на полку.

№ 6 Молодой Гвардии в литературном отделе своем характерен именно этой обрывчатостью несделанного материала. И даже наиболее оформившиеся авторы как напр. Л. Сейфуллина идут в Молодую Гвардию с фрагментарными отрывками из писательского блокнота. „Инструктор красного молодёжа“—черезчур уж натуралистическая зарисовка негласного и несущественного куса советского быта. Он мог служить куском в большой повести, но самостоятельного значения этот анодотец, к тому же еще и не до конца сделанный—не имеет.

В самом деле. Таким книжно-надуманным языком может изъясняться только литератор, подделывающийся под говор:

*) Мы не стали бы, напр., поддерживать определение автора, по которому — „звукое задание в стихах доминирует над смысловым“. Стих, как явление языка, должен и может быть определен в общеобязательных для языковых явлений семантических его признаках.

... „Нет уж если вы хотите сродниться с нашей шатней, так чего дерзаетесь за весь корпус своего ума“.

или:

... Значит вы обуюны других дурманом.

„Сродниться“, „обуюны“... неужели автор не почувствовал всю невозможность этих типично книжных интеллигентских слов в устах деревенского парня. И эту фальшь выдает человек, написавший „Правонарушителей“, сумевший подметить чудесную живость того же самого говоря, на который теперь он так безжалостно клеветает, который так верашипно передразнивает. Обидно и за автора и за редакцию, не нашедшую для себя более свежего материала у даровитой Л. Сейфуллиной. Как уже сказано, она наиболее определявшаяся. Что сказать о Герасимовой, безнадёжно еще вязнувшей в ухабах изобразительной беспомощности. Строки — каждые с абзаца. Глаголы — под ряд каекаки толкают друг друга. Абсолютное неумение связать две фразы диалога. И все это прикрыто дурным ухарством фельдетонно-искусившегося в „писательстве“ недоучки. Не печатать это следует в качестве материала в ответственном органе РКСМ, а отослать в качестве образца скороспелого и неточного репортажа для руководства в одну из литературных студий. А об этом еще т. Авербах, ничто же сумняшеся, отзывается как о „прекрасном, выразительном, экономном языке“. Нельзя так, товарищи, закрыв глаза выдавать патенты на литературный стаж. Ведь не только журнал издаётся — новую литературу делаете. Не с такими же средствами пильняковщину можно перешибить.

Рассказ И. Пчелинцева — анекдот в стиле Зощенко. „Зубчатая ступень“ Б. Рингова — те же оборвыши и обноски с Пильняковского плеча. Ив. Рахило лучше других, но такое же сырое и материал, подлежащий обработке и внутренней и внешней.

Стихи „Молодой Гвардии“ не плохи как и всегда, но черезчур засе-риознеши, черезчур пытаются конкурировать с „толстожурнальными“ авторами.

А ведь и Жаров и Голодный и много других пишут горячие и свежие стихи. Почему их не видеть в отчетном №.

Еще раз: беллетристический отдел „Молодой Гвардии“ неудовлетворителен. Причины известны. Дайте молодогвардейцам возможность писать и учиться, товарищи, создающие эту возможность для Пильняков, Толстых и других из старой гвардии модернистов.

Н. А.

„На Посту“ еженедельный литературно-критический журнал под ред. Б. Волина, Г. Лелевича, С. Родова: № 2-3 Изд. „Новая Москва“ 1923 г. стр. (столбцов) 254.

Вторая книга „На Посту“, с необходимой и заслуживающей всякого внимания прямотой, ставит вопрос о наличии „двух лагерей“, „двух линий окопов“ в современной литературе. С одной стороны — это весьма слабо защищенные, наскоро вырытые полевые прикрытия пролетарской литературы и поэзии, часто к тому же остающиеся своими вождями и шефами, увлекающимися технической оборудованностью и дисциплиной противоположного лагеря. Эти вожди, оставая своих и переходя на другую сторону, очевидно полагают, что лучше хорошая чужая армия, чем плохая своя, и что взяв командование над вражеской цитаделью, они тем самым делают стратегический маневр, покрывающий неприятеля. На самом деле выходит, что взаимная неприязнь и овалобленность заставляют „вождей“ открывать ураганный огонь по своим же окопам, а этих — отскачать на него, неослабно фиксируя внимание именно на командных высотах, руководимых их же казалось бы идеологическими единомышленниками. Неразбериха и сумбур получаются невероятные, не кте

виновы. в этом — судить не нам. Мы давно уже указываем единственный выход из этого болезненного и мучительного процесса — выход единственно мыслимый: отказа от всяческих компромиссов в разрыве с литературной традицией прошлого с одной стороны, в научно социологической и формальной постановке вопроса о новых литературных методах — с другой, по которым — и только по которым — можно судить о новизне содержания писателя, его уделом весе, его революционности в большом и единственном смысле.

Передовая 2-го № журнала „На Посту“ и направлена, как нам кажется, именно в эту сторону. „Нейтральных не может и не должно быть“ говорится в ней. Но нейтральностью писателя только и можно считать его неподверженность характерным видоизменениям стиля его эпохи, его „штатский скруток“, который неизвестно что скрывает — воспоминание ли о вицмундире прежней литературной „формы“, неприкрытое ли рубище стгнивших идеологических обносок, или же просто голое тело „свободного эстета“, плывущего через головы сражающихся командиров на обе воюющие стороны.

Большая часть полемики 2-го № „На Посту“ направлена против т. Воронского, который, с попыткой создать советский фронт литературы, незаметно для самого себя очутился в таком окружении технически-испытанных и оборудованных ветеранов буржуазно-модернистской литературы, что вся молодежь ошетишила перья против его „объективизма“.

Раздражительный и подчас грубоватый тон этой молодежи, объясняется и оправдывается черезчур уж олимпийским спокойствием противоположной стороны, в сознании своей непоколебимой позиции, целиком третирующей ее тяжёлые усилия найти правильный идеологический и формальный подход к неприятельским позициям. Отсюда и истерические выкляки т. Родова, не всегда подкрепленные фактическим материалом; и туговатая на ухо „цитатость“ Лелевича, старающегося перекрыть противника его же оружием — ссылками на авторитеты без самостоятельной продвинки от этих ссылок. т. Родов например до того увлечается в стремлении поразить своих мнимых и действительных врагов, что буквально на протяжении двух страниц оперирует одним и тем же примером в двух взаимно противоречащих случаях. Так в ответе на возражение „Лефа“ по поводу заметки Голкова, он упрекает последнего в недобросовестности цитирования отрывка его статьи в № 1 „На Посту“ именно в том месте, где Голков:

„Незаметно приписал нам фразу (о футуризме, как о продукте разложения и т. д. Н. А.) в качестве утверждения, в то время как она имела смысл постановки вопроса“.

Это пишет т. Родов на стр. 31, прочтя которую Голков смутился и упрекнул было себя в недостаточно внимательном отношении к статье т. Родова. Но прочтя 33-й столбец, Голков вновь столкнулся со строками того же т. Родова гласящими:

„Наше положение: футуризм представляет собою продукт окончательного разложения и гниения буржуазного строя“. „Ответ „Лефа“? — Ответа нет“.

Как же так т. Родов? То „постановка вопроса“, а то „наше положение“. Неужели только в зависимости от необходимости уничтожить возражающего? И где же тут „недобросовестность“ Голкова?

Мы не будем упрекать т. Родова в ней. Мы думаем, что просто в пылу полемики он забыл о „нашем положении“. Но такие промахи ослабляют весомость всего полемического натиска. За ними следует внимательно следить.

Лучшая статья сборника — это „Классическое и классовое“ — Табокова-Родикова. В ней действительно дана должная отповесть всем „объективным“ стремлениям свалить в одну кучу и марксизм и электизм, и классиков и попутчиков. Статья, помимо дельности ее по существу, написана с подлинным полемическим блеском и живостью, которые так редко встречаются в раздранительно правдоучительном тоне остальных авторов „На Посту“.

Статья „Оригинальная поэзия Господата“ — Родова и „Анна Ахматова“ — Лелевича — западали и не быют по живому. Затрагиваемые в них факты уже общезвестны и нашей оценке в других органах. Хотелось бы, чтобы „На Посту“ ближе подошел к библиографической оценке деятельности наших надательских органов.

Н. Асеев.

НИКОЛАЙ ТАРАБУКИН. „От мольберта к машине“. (М. 1923.) 44 стр.

Как видно из заглавия, книга представляет собою очерк развития современного искусства от его станковой формы (картина) до т.-н. „слияния“ искусства с производством, — от индивидуального изображения жизни к ее коллективному строительству. Автор показывает, как разложилась изобразительность, как художники покинули плоскость картины и взялись за обработку трехмерных реальных материалов, как затем революция привела их к производству. Попутно автор подвергает резкой критике станковизм и прикладничество, т.-е. чисто эстетические формы, выдвигая концепцию искусства, как производственного мастерства.

Все специально-художественные главы книжки сработаны настолько хорошо, что могут быть рекомендованы „Лев’ом“ сполна. Но автор не ограничился профессиональными проблемами проз-искусства, а захотел подойти к нему и социологически. Вот эта социологическая часть книжки чрезвычайно слаба. Укажу на некоторые коренные ошибки.

Говоря о станковой живописи, автор поясняет:

„Паразитические слои феодального дворянства, теоретические и поддерживавшие искусство, такие условия создавали“ (с. 36).

Между тем, как это известно из прошлого, станковизм есть порождение товарного хозяйства, вместе с которым он сейчас и терпит крах. У автора же не находим:

„Буржуазия по существу чужда искусству“ (с. 36).

Сказать так о классе, прошедшем целые исторические этапы и руководившем многие столетия общественным строительством, значит ничего не понимать ни в социологии вообще, ни в гигантской социально — организующей роли искусства, в частности.

Станковизм есть индивидуалистическая форма художественного творчества, т.-е. форма специфически-буржуазная, не „классовых группировок“), а буржуазно-классового строения общества, при котором общая дезорганизация общественного бытия требовала своего восполнения в индивидуальных рамках (иллюзорной организованности картины).

Не понимая этого, автор относится к станковизму, как единственному специализированному виду художественного творчества, и поэтому полагает, что в социалистическом обществе искусство — профессия исчезнет. Но это означало бы, что искусства не будет вовсе, так как, будучи общественно-профессиональным явлением, искусство может выжить только в качестве такового же, и не иначе.

Дело не в том, выживет ли искусство-профессия, а в том, какие она примет формы.

Автор, однако, отстаивая пресловутую „демократизацию“ искусства, предсказывает такое „слияние“ художественного творчества с индустрией, при котором все решительно будут художниками. Ясно, что это было бы бессмысленной растратой энергии и породило бы только хаос, да и попросту оказалось бы невозможным хотя бы потому, что качество продукта в современной индустрии технически определяется организационной инженерной верхушкой, а не работой отдельных исполнителей. “)

Искусство в производстве это проблема профессиональной художественной инженерии. Если бы дело обстояло так, как представляется тов. Тарабукину, можно было бы с полным правом сказать, что общество,

3) Формула тов. Тарабукина.

Это, конечно, тенденция, но тенденция диктующая и непрерывно усиливающаяся.

прогрессируя в целом, деградирует в искусстве. Но это заранее немислимо. Социализм не группа однотипных людей, а организованное единство высоко-специализированных личностей в коллективном производстве. Этой форме будет подчинена всякая человеческая деятельность, в том числе — искусство. Б. Арватов.

„Русское Искусство“, Художественный журнал, № 2-3, М. 1923 г., 118 стр.

„Русское Искусство“ — это беспартийный, по заявлению редакции, (см. № 1), журнал, посвященный вопросам современной художественной жизни России. Программа журнала, следовательно, построена на национальном базисе, и критерием выборов и экспонирования эстетических материалов служит их принадлежность к русскому искусству. Редакция считает своей задачей объективно и беспристрастно информировать обо всех современных группировках, с одинаковой „честностью“ относясь к правым, и к „среди́нникам“, и к левым.

Уже первый номер журнала обнаружил явный уклон вправо; второй номер продолжает это путешествие со стремительностью, достойной лучшей участи. Да иначе, собственно, и не могло произойти. Если не теоретически, то практически каждый работник искусства великолепно знает, что никакого национального критерия в искусстве современности не существует, так как давным давно не существует никакого единого русского искусства, но в этом последнем происходит и все более разгорается ожесточенная борьба между противоположными социальными и социо-формальными лагерями. Обойти эту борьбу, стать якобы над ней, можно только либо на словах, либо для того, чтобы прикрыть беспартийным флером собственную реакционность. В данном отношении искусство сполна повторяет процессы, происходящие в экономике и политике.

Достаточно просмотреть статейный материал журнала, чтобы убедиться, насколько пустопорожним было обещание редакции. Весь номер, от начала до конца, сплошной панегирик „чистой“ живописи, станковизму, мастцам правых группировок; мало того, этот панегирик постоянно сопровождается недвусмысленными выпадами налево, — по адресу „левых“ и пролетарского искусства вообще.

Для характеристики журнала особенно показательно его отношение к производственному искусству.

Э. Гоцлербах в статье „Государственный фарфоровый завод и художники“ с необычайной восторженностью говорит о тарелках и пр., на которых: „роза с гвоздикой“, „монастырское искусство“, „любочные картинки“, „подобные иконы“, „матрос с девицей“, „разорвавшаяся бомба“, „Орфей в лесу“, „лоток с рыбой“ (долженствующий по высокоавторитетному суждению Э. Гоцлербаха, изображать революцию, разрывающую сети рабства!), „рог изобилия“, „благоухающие цветы“, „клоуны и балерины“ и т. п. прелести. И все это на 8-ом году Октября.

В обзоре „Выставки художественной промышленности“ Я. Тугендхольд, негодую на индустриализм „левых“ пишет: „Нет, пролетариату нужны красивые(?) и уютные(!) жилища, красивая(?) и удобная посуда, красивая(?) и радующая живопись на стенах общественных зданий — нужно все(?), ибо ничто человеческое ему не чуждо“.

Здесь эклектизм и игра на фразерстве (что значит — „красивое(?)“ достигла своего апогея.

Пролетариату нужно только свое искусство для жизни, а „все“ он может предоставить тем, кто, за неимением собственного, готов довольствоваться чужим, изжитым, выродившимся. Кузнецовы, Чекрыгины, Фальки; только потому современны, что о них еще не успели забыть; заниматься ими на десятках страниц можно только из желания уйти от современности.

Б. Арватов.

Первый музей новой западной живописи. Текст Я. Тугендхольда. Изд. „Творчество“, Москва, 1923 г.

Разносторонняя личность—профессор Тугендхольд!

С одной стороны официальный репортер „Известий ВЦИК“ по художественному отделу, говорящий всякие такие революционно-социально-пролетарские слова.

С другой стороны, пишущий о „святом искусстве“, о „святой простоте примитивов“, как, например, в вышеозначенной книжечке.

С одной стороны—художественный критик, принципиально отрицающий всякий научный подход к искусству и признающий лишь непосредственный „трепет“ „бродячего энтузиаста“.

А с другой стороны (это уже с четвертой)—профессор (по какому учреждению, знать бы желательно? Мы надеемся не по Госуд. Университету), профессор, т. е. личность в силу своего призвания, стоящая, опять-таки „принципиально“, на позиции научного подхода к художественным явлениям.

В этих „четырех соснах“, не будучи даже „пошехонцем“, заблудиться и не сумеешь всех этих разноречивых данных „привести к одному знаменателю“.

По существу рецензируемой книги профессора сказать что-либо новое было бы весьма трудно. Мы полагаем, что едва-ли она могла служить „диссертацией“ на соискание ученой степени!.. В данном случае перед „зимним сезоном“ профессор занимается перетряхиванием старых салонов и пересыпкой их нафталином. Из затхло-пахнувших сундучков профессор вынул, попорченные молю старенькие свои статьи из „Аполлона“, из книжки „Искусство импрессионистов“ и перелицевал их на новый манер, в виде путеводителя по 6. Шуклинскому собранию французской живописи.

Страницы по прежнему наполнены экзотическими восхищениями перед Гогеном, Вая-Гогом и пр... Принадлежит к лику консервативных эстетов (пользуясь терминологией того же профессора,—к лику „святых“ от эстетики),—профессор Тугендхольд „не торопится“, и в взглядах своих остается на тех же позициях, на которых судьба застала его лет 15–20 тому назад.

Предоставим восхититься „трепетностью“ художественного критика, а ныне и профессора, кому-нибудь из той же „плеяды“. Например, весьма „магическому“ писателю Муратову. Коему и предоставляем слово, следуя завету: „пусть мертвые хоронят своих мертвецов“.

Николай Тарабукин.

Книги Лефов.

- Н. Асеев. „Избрань“—избрани. стихи за 10 лет работы. Изд. „Крут“.
- Н. Асеев. „Совет ветров“—стихи о Революции. Госиздат. Москва.
- Н. Асеев. „Буденный“—поэма. Изд. „Красная Новь“. Москва.
- Вл. Маяковский. 255 страниц—кн. 1. („Я сам“, „Война и мир“, „Мистерия-Буря“, „150.000.000“) Госиздат. Москва.
- Вл. Маяковский. „Для голоса“. Избр. стихи. Госиздат. Берлин.
- Вл. Маяковский. „Стихи о Революции“. Изд. „Красная Новь“. Москва.
- Вл. Маяковский. „Избранный Маяковский“ (избран. стихи). „Облако в штанах“. „Человек“. „150.000.000“. „Пятый интернационал“. Изд. „Накануне“.
- Вл. Маяковский. „Вон самогон“—агит-поэмы. Изд. „Красная Новь“. Москва.
- Вл. Маяковский. „Обряды“—агит-поэмы. Изд. „Красная Новь“. Москва.
- Вл. Маяковский. „Ни знахарь, ни бог, ни слуга бога—нам не подмога“—агит-поэмы. Изд. „Красная Новь“. Москва.
- П. Незнамов. „Пять столетий“—стихи. Госиздат. Москва.
- Н. Тарабукин. 1) „Опыт теории живописи“—издание „Пролеткульта“
- 2) „От мольберта и машинки“—издание „Работник Просвещения“.

ФАКТЫ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ.

Не меняя своего отношения к левому фронту искусства, как таковому, я—по причинам принципиальных и организационных расхождений с большинством редакции „Лефа“—выхожу из состава редакции.

Н. Чужак.

„ЛЕФ И МАРКСИЗМ“.

Под этим заголовком прошел 3-го июля 1923 года диспут в Малом зале Консерватории под председательством А. В. Луначарского, при участии Лефов-Брига Третьякова, Крученых, Левинова и оппонентов т. т. Меццеринова, Мстиславского, Марголина, Логинова а также из публики т. т. Родова, Авербаха, Суданова. Диспут состоялся при необычайном стечении публики. Наплыв молодежи был так велик, что, после выступления докладчика, А. В. Луначарскому пришлось сделать перерыв и обратиться к аудитории буквально с следующими словами: „сейчас мы сделаем маленький перерыв в виду того, что вход в зал громят 600 студентов, а из них можно впустить 100“.

За отсутствием заболевшего Б. Арватова вводный доклад экспромтом делал О. Бриг, остановившийся, главным образом, на путях приведших русский футуризм к Лефу. О. Бриг, очерчивал границы Лефа приемлющего т. н. заумь и беспредметничество лишь как формальную лабораторию, но категорически рвущего с заумью и беспредметничеством, претендующим на эстетическую самооценку, а с другой стороны Лефа, отмежевывающегося от попыток строить новое искусство старыми формальными методами.

Выступавшие за т. Бригом оппоненты—марксисты обнаружили такой разноречивой между собой по вопросам о возможности существования пролетарской культуры, что А. В. Луначарскому в своем заключительном слове пришлось урезонивать их и как то сводить у них концы с концами. Так т. Меццеринов отрицал самую возможность существования пролетарской культуры и полагал, что искусство, это—„писание стихов“ и „пустяки“ которыми пролетариату некогда заниматься. Что же касается т. Логинова, то его возражения против Лефа сводились к трем основным голословным утверждениям—Леф это чертовщина, Леф—это половые (!) буржуазные вытормы, пролетариату Леф непонятен и ненужен.

Правда нужно отметить, что аудитория оказалась несколько более развращенной в вопросах, чем эти ораторы и неоднократно прерывала их голословные заявления криками, шумом и даже свистом.

С оппонентами не марксистами было еще хуже.

Марголин повидимому выучил заранее свою патетическую речь, построенную по Цицерону, как прямое обращение к лефам.

„Вы лефы!“... начал он ее, обернувшись к лефам, но возмущенная публика потребовала говорить в залу. Марголин не сумел выйти из построения о „вы“,

которые..." и из Цицерона получился конфуз. Уход его с трибуны был напутствием соответствующими криками обрадованной аудитории.

А следующий за ним оратор Леф Левилов совершенно справедливо на замечание Марголина "чего добивается Леф, если все уже добыто" — ответил — "т. Марголин еще не добит".

Второй не марксист Мстиславский говорил гневно и ругал Леф пустым местом, причем ругал настолько энергично, что по одной этой энергии было ясно несколько слова "пустое место" было собственным пустословием Мстиславского. Кроме этого гнева был ряд весьма опять таки голословных хотя и достаточно высокопарных утверждений вроде: Революция проста. Революция — утверждение, потому что она есть творчество. От этого пахло доброй народнической метафизикой, но какого бы то ни было анализа Лефа по существу здесь и не ночевало.

Левилов отвечал трем "М" — тт. Мецлерову, Марголину, Мстиславскому и подчеркнул, что 1) принцип "epater les bourgeois" не потерял своей активности и сейчас, 2) что нельзя аргументировать против Лефа тем, что его де изманы не покупают (рабфакторы его купить не в состоянии) и 3) что нельзя быть революционером с 10 до 4 и межданином с 4 до 10, ибо это приложимо к многим, проявляющим в области искусства крайний оппортунизм, и остающимся в политике и экономике прекрасным революционером.

Третьяков, отмечая основные линии продвижки Лефа, сказал, что:

1) Революция, производя кардинальную социально экономическую перестройку, не может пройти мимо такого важного форта культуры, понимаемой в смысле классовой оборудованности, как искусство.

2) Стихийное накопление буржуазным обществом ценностей (культурных в том числе) имеет тенденцию при диктатуре пролетариата переходить в организованное производство.

3) Сопротивление, оказываемое новым эстетическим вкусам, есть сопротивление вкусов привитых буржуазной школой, питавшей нас классиками. Слишком сильно у многих бережливое отношение к тому комплексу вкусов, которое называется индивидуумом, "Я", именем, отчеством и фамилией. Люди боятся вытащить из себя хоть один кирпич, чтоб не нарушить стройность и целостность этого "Я".

4) Леф не только литературная группа. Леф — везде, где идет преодоление косности быта, традиций, навыков, вкусов; работа ЦИТА и прочих тренирующих, тейлоризирующих, стандартизирующих учреждений — это тоже Леф.

5) Леф упрекают, что он не "отображает" действительность. Понятно, ибо он строит словесные вещи, обслуживающие действительность. Леф считает что фиксация действительности методами кустаря — поэта и художника отжила свой век. У нас есть более точные методы фиксации — фотография, кино, протокол, граммофон и т. д.

6) Почему Леф не дает "типы" сегодняшнего дня? Почему он не фиксирует "героев" нашего времени?

Типы улавливались писателем буржуазного общества, как следствие стихийного процесса кристаллизации характеров под давлением определенной социальной среды. Леф скорее может интересоваться не стихийно возникающие типы, но образчики, "стандарты" людей, взятых в той или другой производственной установке.

Какой может быть у Лефа интерес к индивидуальным героям, когда дело каждого производственного коллектива найти их и отметить в своей среде (напр. героем труда).

7. Основная работа Лефа литературного в плане жизнестроительства — быть фабрикой языка, который до сего времени рос и развивался стихийно и свободно. Изучить его свойства и в живом пользовании им изменить его, предельно приспособляя к потребностям момента. Ценность заумников именно в этом плане — они были лефовской словоавантюристической, словопробирной лабораторией.

8. Что касается усвоения зауми — странно слышать упреки в непонятности от людей, которые, напевая заумные припевы к песням, не находят в этом ничего странного.

9) Работа над языком — первая половина ставимой Лефом задачи. Вторая — способность слова к задачам коммунистической агитации — вторая половина. Смешно говорить об объективном отображении в пору заострения классовых противоречий, в пору классовой войны. Здесь нужен учет еще одной составной части т.н. творческого процесса, а именно аудитории, на которую надо воздействовать словами. Учет аудитории вместо слепой работы художника на рынок — существенный принцип Лефа. Здесь мы подходим вплотную к понятию социального заказа.

10) Только строя практически, утилитарно нужные для разрешения конкретных задач текущего момента вещи, поэт в итоге, поскольку его будут рассматривать в исторической перспективе, сумеет создать цепь вещей, отображающих его действительность более, чем любое нарочитое "отображение".

Родов и Авербах с одной стороны резко нападая на Леф за его "империалистическое" происхождение и протестуя против заумников (Авербах между прочим пытается бить заумников Демьяном Бедным), признают большую значимость для революции не-заумнического крыла Лефа. Родов отвечал Мецлерову на упрек, что книжки Лефа не раскупаются, замечает: "Конечно, Ходасевич имеет 5 тысяч буржуев, которые купят его книжку и положат ее наравленную на стол. Но пролетарский писатель пишет для рабфакторов, для свердловцев, для рабочего, у которого может быть еще нет этой книжки, но на эту книжку записываются сотни в очередь. Это пролетарская культура или нет?".

Большой интерес вызывает выступление из публики рабочего-рабфактора Суданова. Он говорит: "нужно создать новую молодую культуру, чтобы похоронить буржуазную". "У меня создалось впечатление что футуристы: и лефовцы больше всех боролись и громили буржуазную культуру". "Чувствуется что лефовцы ближе подходят к массовой культуре, чувствуется что-то близкое, чисто бытовое, пролагающее новопроектированную дорогу". Произведения лефовцев, говорит Суданов, "читаешь и не понимаешь, но, в конце концов, когда я прочел Маяковского и Левилова и пролог и Мистерии-Буфф, когда почувствовал, что преодолеваю, — то нам будто сделал какое-то дело".

Речь его прерывается аплодисментами, криками и овациями.

Кто то из аудитории озлобленно бросает Суданову — "сапожник для сапоги шить", на что Суданов отвечает "и сапоги сошью и здесь что надо скажу".

В заключительном слове т. Луначарский солидаризуясь в точке зрения с т. Авербахом, принимает все меры к тому, чтобы ограничить себя от выступлений товарищей резко отрицавших пролетарскую культуру. Правильно его упрек т. Мецлерову о том, что культура это вовсе не "занятие пустячками" и не "писание стихов" "А строить государство? А писать законом — разве не культура?" говорит т. Луначарский.

Далее т. Луначарский становится на защиту "наследства", оставленного нам буржуазной культурой и искусством, предостерегая от "увлечения производничеством". Он возражает против механизации, вносимой в искусство Третьяковым и говорит о форме и содержании, сюжетном и бессюжетном и наконец о художественной искренности, которую находит в большой доле у Маяковского, но которая "к сожалению задавлена крайней манерностью формы", которая может заставить думать, что за нею "нет глубины чувства".

Далее усматривая в Лефе культ машины, т. Луначарский утверждает, что механизация свойственна культуре индустриальной, но не пролетарской, и тут же обрушивается с одной стороны на т. Чужака (за его определение искусства, как жизнестроительства) а с другой на т. Мейерхольда за его якобы эксцентризм, который по мнению т. Луначарского является продуктом тунеядства буржуазных верхов.

Выдвигая в оправдание искусства "стремление к прекрасному", "свободную фантазию" и "свободное стремление к идеалу", т. Луначарский все же приходит к выводу, что индустриализм, чувство города и машины, ощущение

ритма новой экономики, выражаемые Лефом, несут в себе „великие плюсы и в известной степени являются завоеванием“.

И финал речи т. Луначарского — отеческое предостережение молодежи не увлекаться Лефом; увлечение же это по его словам происходит потому, что „мы, оставая позади (1) мировую культуру, у кого то должны учиться“ а учиться еще по существу не у кого.

Пришлось пожалеть, что время диспута уже истекло, ибо тем самым Леф был лишен возможности приветствовать такое неожиданное утверждение относительно оставленной позади мировой культуры, как крайне ценное и весьма совпадающее с взглядами Лефа.

S.

ПРОЛЕТКУЛЬТ.

Работа в „Мастерской пространственных искусств“ в нынешнем году получила исключительно производственный характер. Работа над станковыми формами искусства прекращена даже в области чисто экспериментальной. Опытная, учебная работа сосредотачивается также над материалами и формами, имеющими производственный и утилитарный смысл. Например над плакатом, знаменами, книжной обложкой и пр.

Теорию производственного мастерства читает Н. Тарабукин. В цикл лекций входят история, теория и практика изобретательства агит-плаката, рекламы, старого народного и нового революционного лубка, гравюры, литографии, монтажа книги и пр. Параллельно лекциям идут семинарские занятия в той же области.

Практическую, учебную и опытную работу ведет М. Соколов. В его же руках находится наблюдение и за производственной работой. В ней ученики мастерской проявляют много своей инициативы. Заказы на производственную работу поступают от трестов, государственных учреждений, профсоюзов и пр.

Практика полиграфических искусств производится непосредственно в типографии под руководством Быкова. В ближайшее время мастерская устанавливает свою литографию.

По инициативе Н. Тарабукина при мастерской образован кружок НОТ, ставящий себе целью изучение условий труда художника — производственного. Кружок надеется собрать материал о рациональной постановке труда художника, до сих пор пребывающего в хаотическом, богемном состоянии. Идет учет процессов работы, экспериментируются принципы уплотнения рабочего времени, рационализации труда и отдыха. В практике своей работы мастерская стремится уйти от богемных привычек, столь свойственных художникам. Кружок НОТ крайне заинтересован привлечением в свои ряды и учеников ВХУТЕМАСА, имеющих платформу рационализации художественного труда. Н. Тарабукин обратился в ЦИТ с предложением устроить при мастерской „опытную станцию“, которая бы послужила первым опытом изучения художественного труда, до сих пор не исследованного с точки зрения рационализации трудовых процессов. Всем, интересующимся кружком НОТ художникам и ученикам ВХУТЕМАСА предлагается обращаться в Мастерскую пространственных искусств Пролеткульта. (Воздвиженка, 16).

При кружке НОТ образована также ячейка „Время“, зарегистрированная в „Лиге Времени“.

НОВЫЕ РАБОТЫ ПРОЛЕТКУЛЬТА.

Чем дальше, тем отчетливее театральная линия Московского Пролеткульта проходит под знаком агитационно-производственного искусства. Ближайшие три постановки:

- 1) „Слышишь Москва!“ — агит-гильоз С. М. Третьякова,
- 2) „Наследство Гарланда“ — В. Плетнева и С. Эйзенштейна,

3) „Противогазы“ — того же Третьякова, воплощаемые в жизнь Первым Рабочим Театром Пролеткульта под руководством изобретательного С. Эйзенштейна — тому блестящее доказательство.

Означенные работы имеют в виду определенную аудиторию и в этом смысле они — беспримесно агитационного характера. На заказчика. На того самого заказчика, наличие которого только и позволяет спланировать эти вещи с наибольшей целесообразностью, — ведь не лишне припомнить, что произведений искусства, хоть сколько-нибудь значительных и относительно-неизменных, вне установки на заказчика — не существовало и не существует.

Первая из постановок „Слышишь Москва“ была сыграна 7 ноября в Дмитровском театре и прошла в плане агит-аттракционном.

Вторая — „Наследство Гарланда“ (сценарий Эйзенштейна, текст Плетнева) работает. Постановка эта требует большой сложности и многих репетиций — достаточно сказать, что нужно проработать 37 картин (3 действия).

Третья — „Противогазы“ — проз-песа готовится к январю 1924 гда. Кроме этих работ к марту будущего года предполагается пригласить силами театра социальный детектив, (в 38 картинах) название которого еще не установлено. Авторы — Эйзенштейн и Плетнев. И к маю — революционную кино-фильму.

Учебная работа со студиями театра ведется под руководством Эйзенштейна. Большое внимание по-прежнему обращено на физические упражнения. Основательно проходятся акробатика, преподают которую акробаты — эксцентрики Арманд и Череп.

Работа в Ремиссерских мастерских, организованных год тому назад, возобновится в середине или конце ноября, когда съедутся из провинции студенты мастерских, большинство которых сейчас руководит театральными постановками на местах.

В районах театральная работа производится в клубах Пролеткульта, руководителями которых являются студенты мастерских Мейерхольда.

В литературных кружках клубов (клуб имени Каляева и др.) преподавание литературы делается из новых подходов и на современном материале. Большое внимание уделяется Маяковскому.

Новые газеты и инсценированные суды в клубах сугубо театрализируются. Строится они по принципу проведения определенных кампаний (профдвижение, культ-работа, новый быт и проч.). В частности, методика театрализованной живой газеты написана для Пролеткульта П. Незнакомым и снабжена номером примерной живой газеты „Даешь новый быт!“ с конференсом и инсценировками, где лозунг „даешь!“ относится не столько к насаждению какого-то нового быта, (быт — статика — застой) сколько к оттапливанию от привычного быта. Газета написана для районов.

Для районов же приняты: „Ожерелье богородицы“ — работа подольского коллектива Пролеткульта, „Чертовщина“ — Кравчуновского и Юрцева и ряд других агит-пес.

Л—ин.

Слышишь, Москва?

„Слышишь, Москва?“ — пьеса, агит-гильоз С. Третьякова, является последней постановкой 1 Рабочего Театра Московского Пролеткульта и сработана под режиссурой С. М. Эйзенштейна, постановщика „Мудреца“.

Разработка этой пьесы шла применительно к той системе монтажа аттракционов, которая является, начиная с „Мудреца“, определяющей основной характер работы 1 Рабочего Театра.

И если в „Мудреце“ мы имели в значительной мере беспредметный аттракцион, некую проверку умения театра держать в руках внимание и эмоцию зрителя не гипнотическими приемами театра переживаний и зрительных иллюзий, а увлекательностью вразумленных, подчас рискованных, действительных процессов, то в пьесе „Слышишь, Москва?“ была поставлена задача прямого агита, собиранки в волевой кулак распыленных зрительных эмоций и созда-

ния в психике зрителя целевой установки, диктуемой происходящей ныне борьбой германских рабочих за коммунизм.

Пьеса построена в плане Гиньоля (Гиньоля—театр ужасов), т.-е. монтажа таких драматических положений, которые создают максимальное напряжение нервов в сторону тревоги, настороженности, гнева и прочих активных эмоций. Этот прием был взят сознательно для эксперимента, и, судя по первому спектаклю 7-го ноября, в день Октябрьской годовщины, этот прием себя оправдал вполне, чему в дальнейшем театр получил дополнительное подтверждение в рабочих анкетах и на страницах прессы (отзывы в „Известиях“, „Правде“, „Раб. Москве“, „Моск. Рабочем Труде“, статья Ларина в „Правде“, заметка рабкора А.—там же).

Аудитория состояла процентов на 50 из советских служащих и собраний, на 40 из рабочих и учащейся молодежи и только на 10 явно неповской публики, типа дамочек в шензилах.

2 и 3 акты создали достаточное напряжение в публике, разрядившееся в 4 акте при сцене штурма рабочими фашистских трибун. В публике повскакали с мест. Раздавались выкрики: „Вон, вон! Граф удирает! Хватай его!“ Какой-то великовозрастный рабфаковец, вскочив, кричал по направлению ко котки: „Чего с ней церемониться, бери ее“, покрыв эту фразу крепким словом, а когда кокотку по пьесе убили и сбросили с лестниц, облегченно выругавшись и добавив: „так ей и надо“,—настойчиво внушительно, что сидевшая рядом дама в мехах не выдержала, вскочила и перепуганно выпала „Господи! Да что это! Этак и здесь начнут еще“,—бросилась к выходу. Каждый убитый фашист покрывался аплодисментами и криками. Из задних рядов некий военный, как сообщают, выхватил было ногу и направил на кокотку, но соседи во время привели его в чувство. Этот подъем коснулся даже сцены: участвовавшие в сценической толпе студии „ИЗО“ Пролеткульта, стоявшие для декорации, не выдержали и полезли в атаку на установку. Пришлось стягивать за ноги, иначе добровольцы рисковали перепутать всю планировку.

Эта актуальность конца пьесы, прорывающего накопленную 2 и 3 актами эмоцию, подтвердилась и в анкетных отзывах рабочих и особенно молодяка на последующих спектаклях,—часть в этих отзывах фраза: „хотелось самому броситься на сцену и принять участие в бою“.

Характерно также наблюдаемая в последующих спектаклях реплика из публики: „правильно“—по поводу поступка коммуниста Курта в I действии.

Все эти наблюдения—первый пробный шаг в деле учета зрительской эмоции для соответствующего ее накопления и разряда, что составляет основную сущность театра аттракционов.

Этот принцип, введенный С. Эйзенштейном в „Мудреце“ получает, по всем данным, в „Москве слышишь“ значительную и интересную продвижку.

S.

Дыбом.

Стоит отметить то, как привилось и было использовано название „Земля дыбом“ данное С. Третьяковым переделанной им для театра Мейерхольда „Ночи“ Мартине.

Не считая пользования этим выражением в тексте статей и литературных произведений, имеем:

„Москва дыбом“—обозрение, поставленное весной в театре оперетт.

„Севиальский цирюльник дыбом“—в Большом театре.

„Церковь дыбом“—диспут на религиозные темы в Москве.

„Марксизм дыбом“—статья в „Под знаменем марксизма“.

„Вода дыбом“—вечер Утесова.

„Американизм дыбом“—статья в „Известиях“

S.

Левая метафизика.

Ни одна из мастерских Вхутемаса не находится в таком безнадежном тупике, как левые объединенные архитектурные мастерские.

Они возникли несколько лет назад, как законный протест против старой архитектуры. Стало ясно, что архитектура стиля, орнамента и фасада негодна,—надо создавать новые архитектурные формы, близкие новому быту, назначению здания и производству. Все внимание и напряжение новых строителей должно концентрироваться на утилитарности постройки, на выработке культурного отношения к зданию, как к объекту, связанному пространственным отношением с окружающими постройками.

Что же делает левая архитектурная мастерская в настоящий момент?

Отвлеченные, никому ненужные вещи.

Руководители (Лодовский, Докучаев, Кротский) увлечены „метафизикой“; все задания проникнуты величайшим отвлечением от жизни, даже так-называемые производственные, до такой степени оторваны от производства, что страшно за студентов, занимающихся этой ерундой.

Вот краткий обзор текущих работ мастерской:

Отвлеченное задание на пространство. Требуется на двух, расположенных рядом, пространственных участках А и Б, равных по площади оснований, зрительно (!) растянуть (?) одно пространство и сжать (?) другое путем установок плоскостей, объемов, троссов, графических линий на плоскостях и т. д.

В задании есть и „точка отсчета“, и „направление лучей света“, и „выявление“, и „смятие“ углов, и „масштабность“.

На последнем осмотре этой работы все макеты производят удручающее впечатление своей абсолютной никчемностью. Свежий человек, пришедший в мастерскую, нелегко задаст вопрос: какое же отношение к архитектуре имеют эти штучки?

В своем эстетическом увлечении абстракцией руководители упустили, что в настоящий момент надо давать студентам максимум знаний в производственных постройках.

Вот „производственные“ задания.

Студентам первокурсникам задают проект башен для выработки щелочи; постройка совершенно незнакомая учащимся и, благодаря этому, в представлении студентов такая же абстрактная, как любое из отвлеченных заданий.

Дальше—отвлеченная конструкция балки, укрепленной двумя концами на неподвижных основаниях; требуется графически (?) путем комбинаций выступов на балке, показать (?) прогиб ее.

Это уже из области молекулярной архитектуры; где и когда при реальной постройке придется этим заниматься?

Наконец, задание „чисто производственное“: проект ресторана на берегу южного моря, расположенного террасами в три яруса под гранитной скалой с уклоном в 45°; на скале—площадка для авто и авто, под рестораном и скалой на берегу—пристань.

Кажется, если-бы и пришла острая необходимость строить ресторан под такой неудобной, висющей скалой, чего-бы проще взорвать эту скалу и строить, чем долбить в ней сложные укрепления для балок, поддерживающих висящее здание, ни много ни мало как в три этажа.

Указанных заданий достаточно.

Дальше так продолжать нельзя, надо кричать о переходе к реальному строительству.

Любая остановка трамвая, дом или будка в новой, конструктивной, трютовке ценнее для студентов, чем все эти и абстрактные и лже-производственные задания. Багаж знаний и опыта, вынесенный студентами из объединенных арх. мастерских в области радио-мачт, висячих ресторанов, авиоскладов, явно несоответствует тому, что большинству из них придется применять в практической жизни.

Необходим новый, серьезный сдвиг в сторону производственной архитектуры от эстетно-живописного смакования углов, объемов и пространства. Подлинная левина не в „метафизике“, а в производственной целесообразности.

Вхутомасна.

У КИНОКОВ.

В „ЛЕФ“.

Направляю при сем оригинал мотивированного заявления монтажницы Е. Свиловой в Совет Трех (намеренно без литературных и других поправок). Отмечаю, что заявления о поступлении в киноки приходят исключительно от технических работников кино (кино-съемщики, кино-механики, электротехники, чертежники), конечно, ни одного заявления от режиссеров, художников, артистов, сценаристов и прочих.

В данном случае мы приветствуем в лице т. Свиловой первого кино-монтажницу.

Уполномоченный Совета Трех М. Наумов.

В Совет Трех.

Заявление.

„Я работаю в кинематографии с 1910 года. Работала со многими режиссерами и во многих фирмах, в руках побывало немало кино-картин, большинство драм, так как хроника почти не существовала, о ней не было слышно, не было слышно и о монтаже. Каждый режиссер, ставивший кино-драму, собирал ее по порядку сцен, давал указания—куда вклеить надписи, просматривал на экране, и картина считалась законченной, т. е. смонтированной. Сцена снималась с одного места в 25×30 и в редких случаях в 10 метров. Режиссеру потому нечего было монтировать, и каждая опытная монтажница, прочтя сценарий, вполне могла создать картину без помощи режиссера. Лично я собирала по сценарию несколько постановок режиссеров Маликова и Соффера, служу в павильоне Гардина. На фабрике Ханжонкова монтажница Попова, В. Д. без труда монтировала постановки режиссеров. Так же небрежно к монтажу относились и другие режиссеры.“

О хронике смело могу сказать, что на нее не обращалось никакого внимания, по-моему, ни у одного режиссера не было и мысли в голове, что хроника можно монтировать и что она важнее и интереснее любой кино-драмы, с актерами и их не внушающей доверия игрой, и что хроника — это жизнь, что ее никакими актерами не заменишь. Если снимешь рабочего на заводе действительно, или загримируешь актера под него, кто же лучше—актер-рабочий или действительно рабочий? Конечно второй. Посмотрите картину „О поле Панкрате“, где священника играет актер с прикинутой бородой, и поймете, что это смешно и непонятно, или посмотрите „Вскрытие мощей Тихона Задонского или Сергея Радонежского“, где священство настоящее, и поймете разницу. Не помню ни одного режиссера, который бы задался за хроникой и хоть что-нибудь выпустил. Правда, была хроника Пята и Гомозы, которая собиралась операторами, при чем сцены (народ, смотр, и т. д.) снимались с одного места по 40 метров, приклеивались надписи и так выпускались. Эту хроникой каждый может видеть, в Госкино она имеется, для сравнения с сегодняшней хроникой ее хорошо посмотреть. Итак, повторяю, что никаких разговоров и никакого понятия о монтаже хроник до сих пор лично у меня не было.

С 1918 года работаю в Госкино и также никакого понятия не имела, в 1922 г. увидела на экране Госкино „Кино-Правду“. Задумалась. Здесь что-то не то, пожалуй, лучше драмы; смотрела ее с громадным интересом, несколько раз одну и ту же, и она не надоедала, не то что драма, которая сначала

нравится, а потом не хочется смотреть, а „Кино-Правду“ чем больше смотришь, тем она интереснее и понятнее. В чем дело? Обратилась к редактору „Кино-Правды“ Вертову с просьбой прилечь меня к работе. Я поняла, что разница с прежним монтажом велика, нет сравнения, подход к монтажу хроник совсем другой, чем в драме. Первые смонтированные кино-хроники, которые смотрела без скуки, были №№ „Кино-Правды“. Их вышло 17 №№, и каждая следующая была не похожа на предыдущую, и каждая—шаг вперед. Вдруг все проснулось и говорят до сих пор, что не только делать, но и говорить было не о чем. Теперь затеяли травлю против правильной работы киноков, а сами даже в постановках теперешних копируют у киноков технические приемы и подход к монтажу. Тот же „Комбриг Иванов“—это частичное отступление художественной драмы под нажимом хроник, а вообще ни одной постановки не будет, на которой бы не сказались годичное существование „Кино-Правды“ и киноков. Я, частью ознакомившись с работой и программой киноков, поняв ее, разобравшись в ней, присоединяюсь к ней и прошу Совет Трех принять меня в число киноков, работе которых я верю. Я понимаю, что делать увлекательные вещи без артистов, одной только хроникой трудно, при настоящих условиях почти невозможно. Все же я с Вами и буду бороться против травли, пойду с Вами рука об руку,—может к далекой, но верной победе.

19-го октября 1923 года.

Монтажница Госкино Е. М. Свилова.

Ив.-Леф.

Что сделал Ивано-Вознесенский Леф?

Вот что:

Заинтересовал места—партийные, профессиональные и советские организации, объединяя вокруг себя передовых, практикую своих достижения в трудовой гуще. Укрепил свои позиции.

Каким образом это удалось?

Путем устройства зычных диспутов, вызовом староверов искусства на публичные выступления. Выходило хорошо. Аудитория расхаживала на двоих. Живые шли за нами. Мы давали новые методы. Бывало порой и жарковато, рубаха мокла... Но в результате наши методы завоевывали активнейшую часть аудиторий не только Ивано-Вознесенских клубов, но и узких (Канешма, Шуя).

Особенно сильно размахнулся, в плане левого искусства, Пролеткульт, также Кузнецкий клуб. Массовые празднества как, например, июньские прогулки—экскурсии целых фабрик за черту города, годовщина 23 августа, (день расстрела ивановских рабочих) дневные и ночные агитшествия комсомола в честь международного юношеского дня и др. — не обходились без нашего участия. Здесь Леф нашел наибольшее свое применение и в смысле организующего обслуживания этих массовок он не знал себе равных. Главными средствами воздействия были агит-импровизации, построенные на театральных (тео-физкультура акробатич. клоунада, музыка, коллективная декламация) и изобразительных (плакат-реклама) аттракционах.

Много было проделано и текущей работы: организация уличной газеты, объединившей несколько профсоюзных, устройство докладов с демонстрацией своих работ (Лежнево) и проч.

Вот только жаль, что теперь, с отъездом т. Гомозы на Кавказ, а других товарищей в центр, стал ощущаться недостаток в активных работниках. Мала и связь с Мосс-Лефом, мало свежей литературы.

В общем же команда —

— Слева

по одному

начинай! — Ив.-Лефом исполняется дружно и крепко.

Авангардов.

ДАЛЬНИЙ ВОСТОК И ЛЕФ.

Выпущенная на Дальнем Востоке литература левого направления в искусстве (журнал „Творчество“ и друг.) нашла небольшой круг друзей даже и в таких глухих местах, как Прибайкалье. Правда, таких еще немного, но два — три года тому назад их и совсем-то не было. Только благодаря указанной литературе, небольшие группы работников стали собираться и разбирать произведения нового искусства. Читателей, кровно заинтересовавшихся произведениями Маяковского, Хлебникова, Третьякова, Асеева и др. становится все больше.

Насколько усваивается литература лефов, можно судить по тому, как после прочтения „Мистерия-Буфф“ в небольшом кружке, началось горячее возгласы: кто же такой этот Маяковский?

И когда было пояснено, что Маяковский — футурист и работает уже давно, никто не хотел верить.

Причина ясна. У очень и очень многих живущих в глуши, сложилось мнение, навеянное дядьками-опекунами из интеллигентов, что футуристическое произведение ни одному простому смертному понять не дано, что произведения футуристов доступны пониманию только их самих.

На вопрос:

— Что такое футуризм?

До сих пор приходилось слышать сакраментальное:

— Футуристы это заумники. Все они оторваны на-чисто от жизни.

Тем не менее, времена меняются и можно с удовлетворением отметить, что эти, столь „компетентные“ ответы не удовлетворили, например, группы рабочих города и станции Верхнеудинск, а также Петровского чугунолитейного завода, и они сами, без „компетентных“ указок вплотную подошли к произведениям Маяковского, Хлебникова, Третьякова и др. Некоторые произведения названных авторов прочитаны по нескольку раз. Жаль только, что новые издания, например, „Леф“ можно видеть лишь... в газетных о них анонсах, приобрести же на месте нигде.

Сибиряк.

Оглавление.

Программа.

„Леф и Малл“.....	3
Н. Герлов. „Футуризм и футуризм“.....	6
Б. Арватов. „Утопия или наука“.....	16
Леф: „Крит.-халтура“.....	22
„Развал Вкутемаса“.....	27

Практика.

Н. Асеев. „Черный принц“ — поэма.....	29
Стихи В. Наменского, В. Катаева, П. Незнамова, Д. Петровского и А. Ирученых.....	36
Фотоментаж Л. Поповой и П. Цитроен.....	41
Вл. Маяковский. Рабочий Курска — поэма.....	45
Проза работы А. Лавинского, А. Веснина, бр. Веснинных, Клуцис и С. Сенькина.....	58
И. Бабель. Из книги „Конармия“.....	63
И. Бабель. Из книги „Одесск. рассказы“.....	76
С. Третьяков. „Противогавы“.....	89

Теория.

И. Гроссман-Рощин. „Социальный замысел футуризма“.....	109
В. Шкловский. „Техника романа тайн“.....	125
Г. Винокур. „О пуриме“.....	156
М. Левилов. „Театр: его лицо и маски“.....	172
Куприянов. „Полиграфия в художественных Вузах“.....	187

Книга

Факты

196
211

„ЛЕФ“

ЖУРНАЛ

левого фронта искусств

Отв. редактор: В. В. МАЯНОВСКИЙ.

Ред. коллегия: Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, Б. А. Кушнер, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков.

Адрес редакции: Дом Печати, Никитский б., 8. Тел. 1-02-85.

Лучшие советы.

Против старья озверев —
ищите „ЛЕФ“.

Витрину оглазев —
понукайте „ЛЕФ“.

Вечером сев —
читайте „ЛЕФ“.

От критики старых дев —
защищайте „ЛЕФ“.

Хорошая нинга!

А то

с какой стати —

плохую

издавать в Госиздате!

ЛЕФ.

04 225

1