

ЛЕФ

ЖУРНАЛ
ЛЕВОГО ФРОНТА

ИСКУССТВ

№ 1
МАРТ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
В. В. МАЯКОВСКИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА 1923 ПЕТРОГРАД

Набор—под руководством пом. зав. т. **Симонова, Ф. И.**
Наб.: обложку и титул т. т. **Миловидов, Д. М., Засимов, В. В.**
Верстка—т. **Степанов, С. Т.**
Печать—под набл. машиниста т. **Завражнова, В. С.**
Печать обложки—т. **Карпович, Н. В.**
Обложка и монтаж—конструктивист **Родченко.**



Гиз. № 4485.

Главлит. № 7729. Москва.

5.000 экз.

Типо-Литография Т-ва «Печатня Яковлева», аренд. 30 тис. М. С. Н. Х.
Москва, Петровка, Салтыковский пер., д. № 9. Тел. 11-65.

ПРОГРАММА

ЗА ЧТО БОРЕТСЯ ЛЕФ?

905-ый год. За ним реакция. Реакция осела самодержавием и удвоенным гнетом купца и заводчика.

Реакция создала искусство, быт—по своему подобию и вкусу. Искусство символистов (Белый, Бальмонт), мистиков (Чулков, Гиппиус) и половых психопатов (Розанов)—быт мещан и обывателей.

Революционные партии били по бытию, искусство восстало чтоб бить по вкусу.

Первая импрессионистическая вспышка—в 1909 году (сборник „Садок Судей“).

Вспышку раздували 3 года.

Раздули в футуризм.

Первая книга объединения футуристов—„Поцечина общественному вкусу“ (1914 г.—Бурлюк Д., Каменский, Крученых, Маяковский, Хлебников).

Старый строй верно расценивал лабораторную работу завтрашних динамитчиков.

Футуристам отвечали цензурными усековнениями, запрещением выступлений, лаем и воем всей прессы.

Капиталист, конечно, никогда не меценатировал наши хлысты-строчки, наши занозы-штрихи.

Окружение епархиальным бытом заставляло футуристов глумиться желтыми кофтами, раскрашиванием.

Эти мало „академические“ приемы борьбы, предчувствие дальнейшего размаха—сразу отвадили примкнувших эстетствующих (Кандинский, Бубно-валетчики и пр.).

Зато, кому терять было нечего, примкнули к футуризму, или же занавесились его именем (Шершеневич, Игорь Северянин, Ослиный Хвост и др.).

Футуристическое движение, ведомое людьми искусства, мало вникавшими в политику, расцветало иногда и цветами анархии.

Рядом с людьми будущего шли и молодящиеся, прикрывающие левым флагом эстетическую гниль.

Война 1914 года была первым испытанием на общественность.

Российские футуристы окончательно разодрали с поэтическим империализмом Маринетти, уже раньше просвистев его в дни посещения им Москвы (1913 г.).

Футуристы первые и единственные в российском искусстве, покрывая бряцания войнопевцев (Городецкий, Гумилев и др.), проклинали войну, боролись против нее всеми оружием искусства („Война и Мир“ Маяковского).

Война положила начало футуристической чистке (обломались „Мезонины“, пошел на Берлин Северянин).

Война велела видеть завтрашнюю революцию („Облако в штанах“).

Февральская революция углубила чистку, расколола футуризм на „правый“ и „левый“.

Правые стали отголосками демократических преместей (фамилии их во „Всей Москве“).

Левых, ждущих Октябрь, окрестили „большевиками искусства“ (Маяковский, Каменский, Бурлюк, Крученых).

К этой футуристической группе примкнули первые производственники-футуристы (Брик, Арватов) и конструктивисты (Родченко, Лавинский).

Футуристы с первых шагов, еще во дворце Кшесинской, пытались договориться с группами рабочих-писателей (буд. Пролеткульт), но эти писатели думали (по вещам глядя), что революционность исчерпывается одним агитационным содержанием, и оставались в области оформления полными реакционерами, никак не могущими спаяться.

Октябрь очистил, оформил, реорганизовал. Футуризм стал левым фронтом искусства. Стали „мы“.

Октябрь учил работой.

Мы уже 25-го октября стали в работу.

Ясно — при виде пяток улепетывающей интеллигенции, нас не очень спрашивали о наших эстетических верованиях.

Мы создали, революционные тогда, „Изо“, „Тео“, „Музо“, мы повели учащихся на штурм академии.

Рядом с организационной работой, мы дали первые вещи искусства октябрьской эпохи (Татлин — памятник 3-му Интернационалу, Мистерия-буфф в постановке Мейерхольда, Стенька Разин Каменского).

Мы не эстетствовали, делая вещи для самолюбования. Добытые навыки применяли для агитационно-художественных работ, требуемых революцией (плакаты Роста, газетный фельетон и т. п.).

В целях агитации наших идей, мы организовали газету „Искусство Коммуны“ и обход заводов и фабрик с диспутами и чтением вещей.

Наши идеи приобрели рабочую аудиторию. Выборгский район организовал ком-фут.

Движение нашего искусства выявило нашу силу организацией по всей РСФСР крепостей левого фронта.

Параллельно этому шла работа дальневосточных товарищей (журнал „Творчество“), утверждавших теоретически социальную неизбежность нашего течения, нашу социальную слитность с Октябрем (Чужак, Асеев, Пальмов, Третьяков). „Творчество“, подвергавшееся всяческому гонениям, вынесло на себе всю борьбу за новую культуру в пределах ДВР и Сибири.

Постепенно разочаровываясь в двухнедельности существования Советской власти, академики стали в одиночку и кучками стучаться в двери Наркоматов.

Не рискуя пользоваться их в ответственной работе, Советская власть предоставила им — вернее, их европейским именам — культурные и просветительные задворки.

С этих задворок началась травля левого искусства, блестяще завершенная закрытием „Искусства Коммуны“ и проч.

Власть, занятая фронтами и разрухой, мало вникала в эстетические распри, стараясь только, чтоб тыл не очень шумел, и урезонивала нас из уважения к „именитейшим“.

Сейчас — передышка в войне и голоде. ЛЕФ обязан продемонстрировать панораму искусства Р. С. Ф. С. Р., установить перспективу и занять подобающее нам место.

Искусство Р. С. Ф. С. Р. к 1 февраля 1923 г.

I. Пролетискусство. Часть выродилась в казенных писателей, угнетая канцелярским языком и повторением политазов. Другая — подпала под все влияние академизма, только названиями организации напоминая об Октябре. Третья лучшая часть — переучивается после розовых Белых по нашим вещам и, верим, будет дальше шагать с нами.

II. Официальная литература. В теории искусства у каждого личное мнение: Осинский хвалит Ахматову, Бухарин — Пинкертону. В практике — журналы просто цестрят всемирными фамилиями.

III. „Новейшая“ литература (Серапионы, Пильняк и т. д.) — усвоив и разжижив наши приемы, сдабривают их символическими и почтительно и тяжело приноравливают к легкому энно-чтению.

IV. Смена вех. С запада грядет нашествие просветившихся маститых. Алексей Толстой уже начищает белую лошадь полного собрания своих сочинений для победоносного въезда в Москву.

V. И, наконец, — нарушая благочинную перспективу, — в разных углах **одиночки — левые**. Люди и организации (Иныхук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, Опояз и др.). Одни героически стараются поднять в одиночку непомерно тяжелую ношу, другие еще напильниками строк режут кандалы старья.

ЛЕФ должен собрать воедино левые силы. ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры.

Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею.

Революция многому выучила нас.

ЛЕФ знает:

ЛЕФ будет:

В работе над укреплением завоеваний Октябрьской Революции, укрепляя левое искусство, **ЛЕФ будет агитировать искусство идеями коммуны**, открывая искусству дорогу в завтра.

ЛЕФ будет агитировать нашим искусством массы, приобретая в них организованную силу.

ЛЕФ будет подтверждать наши теории действенным искусством, поднимая его до высшей трудовой квалификации.

ЛЕФ будет бороться за искусство-строение жизни.

Мы не претендуем на монополизацию революционности в искусстве. Выясним соревнованием.

Мы верим — правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: мы на верном пути в грядущее.

Н. Асеев.

Б. Арватов.

О. Брик.

Б. Кушнер.

В. Маяковский.

С. Третьяков.

Н. Чужак.

Принимая участие в выработке настоящей декларации и давая свою подпись под ней, хочу только оговориться, что намеченный здесь путь в грядущее — для коммуниста, и практически и теоретически, — лишь частность, покрываемая общим органическим продвигом масс к коммунистической культуре. Этот огромный и многообразно сложный двиг к новой культуре требует величайшего напряжения всех коммуно-устремительных сил и, значит, величайшего объединения их в единую культурно-коммунистическую партию.

В этом организационно-волевом и подчиненно-дисциплинном соединении — залог победы. За этим императивно-нужным шагом — очередь. Вне же этого шага остается путь ослабленного действия: путь частичного, от случая к случаю, договора и союза, путь — полупутничества. Так именно я и рассматриваю свое участие в редакции ЛЕФА. Длительная испытанность левого фронта искусства годами и практикой дает мне уверенность в том, что это твердая моя ориентация — верная. Н. Чужак.

В КОГО ВГРЫЗАЕТСЯ ЛЕФ?

Революция переместила театр наших критических действий.

Мы должны пересмотреть нашу тактику.

„Сбросить Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности“ — наш лозунг 1912 года (предисл. „Пощечины Общ. Вк.“).

Классики национализировались.

Классики почитались единственным чтивом.

Классики считались незыблемым, абсолютным искусством.

Классики медью памятников, традицией школ — давили все новое.

Сейчас для 150.000.000 классик — обычная учебная книга.

Что ж, мы даже можем теперь эти книги как книги, не хуже и не лучше других, приветствовать, помогая безграмотным учиться на них; мы лишь должны в наших оценках устанавливать правильную историческую перспективу.

Но мы всеми силами нашими будем бороться против перенесения методов работы мертвых в сегодняшнее искусство. Мы будем бороться против спекуляции мнимой понятностью; близостью нам маститых, против преподнесения в книжках молоденьких и молодящихся пыльных классических истин.

Раньше мы боролись с хвалой, с хвалой буржуазных эстетов и критиков. „С негодованием отстраняли от нашего чела из банных венков сделанный венок грошевой славы“.

Сейчас мы с радостью возьмем далеко не грошевую славу после октябрьской современности.

Но мы будем бить в оба бока:

тех, кто со злым умыслом идейной реставрации приписывает анстарию действительную роль в сегодня,

тех, кто проповедует вне-классовое, всечеловеческое искусство,

тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества.

Мы будем бить в один, в эстетический бок:

тех, кто по неведению, вследствие специализации только в политике, выдают унаследованные от прабабушек традиции за волю народа,

тех, кто рассматривает труднейшую работу искусства только как свой отпускной отдых,

тех, кто неизбежную диктатуру вкуса заменяет учредилловским лозунгом общей элементарной понятности,

тех, кто оставляет лазейку искусства для идеалистических излияний о вечности и душе.

Наш прошлый лозунг: „стоять на глыбе слова. „Мы“ среди моря свиста и негодования“.

Сейчас мы ждем лишь признания верности нашей эстетической работы, чтобы с радостью растворить маленькое „мы“ искусства в огромном „мы“ коммунизма.

Но мы очистим наше старое „мы“:

от всех пытающихся революцию искусства — часть всей октябрьской воли — обратить в оскар-уайльдское самосулаждение эстетикой ради эстетики, бунтом ради бунта; от тех, кто берет от эстетической революции только внешность случайных приемов борьбы,

от тех, кто возводит отдельные этапы нашей борьбы в новый канон и трафарет,

от тех, кто разжижая наши вчерашние лозунги, стараются засахариться бюстителями поседевшего новаторства, находя своим успокоенным пегасам уютные кофейные стойла,

от тех, кто плетется в хвосте, перманентно отстает на пять лет, собирая сушеные ягодки омоложденного академизма с выброшенных нами цветов.

Мы боролись со старым бытом.

Мы будем бороться с остатками этого быта в сегодня.

С теми, кто поэзию собственных домков заменил поэзией собственных домкомов.

Раньше мы боролись с быками буржуазии. Мы эпатировали желтыми кофтами и размалеванными лицами.

Теперь мы боремся с жертвами этих быков в нашем, советском, строе.

Наше оружие — пример, агитация, пропаганда.

ЛЕФ

609
01 009

КОГО ПРЕДОСТЕРЕГАЕТ ЛЕФ?

Это нам.

Товарищи по Лефу!

Мы знаем: мы, левые мастера, мы — лучшие работники искусства современности.

До революции мы накопили вернейшие чертежи, искуснейшие теоремы, хитроумнейшие формулы: — форм нового искусства.

Ясно: скользкое, кругосветное брюхо буржуазии было плохим местом для стройки.

В революцию мы накопили множество правд, мы учились жизни, мы получили задания на реальнейшую стройку в века.

Земля шатаемая гулом войны и революции — трудная почва для грандиозных построек.

Мы временно спрятали в папки формулы, помогая крепиться дням революции.

Теперь глобуса буржуазного пуза нет.

Сметая старье революцией, мы и длястроек искусства расчистили поля.

Землетрясения нет.

Кровью цементная, прочно стоит СССР.

Время взяться за **большое**.

Серьезность нашего отношения к себе единственный крепкий фундамент для нашей работы.

Футуристы!

Ваши заслуги в искусстве велики; но не думайте прожить на проценты вчерашней революционности. Работой в сегодня покажите, что ваш взрыв не отчаянный вопль угнетенной интеллигенции, а борьба — работа плечом к плечу со всеми, с рвущимися к победе коммуны.

Конструктивисты!

Бойтесь стать очередной эстетической школкой. Конструктивизм только искусства — ноль. Стоит вопрос о самом существовании искусства. Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни. Конструктивизм в разигрывании пастушеских пасторалей — вздор.

Наши идеи должны развиваться на сегодняшних вещах.

Производственники!

Бойтесь стать прикладниками-кустарями.

Уча рабочих, учитесь у рабочего. Диктуя из комнат эстетические приказы фабрике, вы становитесь просто заказчиками.

Ваша школа — завод.

Опоязовцы!

Формальный метод — ключ к изучению искусства. Каждая блоха-рифма должна стать на учет. Но бойтесь ловли блох в безвоздушном пространстве. Только рядом с социологическим изучением искусства ваша работа будет не только интересной, но и нужной.

Ученики!

Бойтесь выдавать случайные искривы недоучек за новаторство, за последний крик искусства. Новаторство дилетантов — паровоз на курьих ножках.

Только в мастерстве — право откинуть старье.

Все вместе!

Переходя от теории к практике, помните о мастерстве, о квалификации.

Халтура молодых, имеющих силы на громадное; еще отвратительнее халтуры слабосильных академичков.

Мастера и ученики Лефа!

Решается вопрос о нашем существовании.

Величайшая идея умрет, если мы не оформим ее искусно.

Искуснейшие формы останутся черными нитками в черной ночи, будут вызывать только досаду, раздражение спотыкающихся, если мы не применим их к формовке нынешнего дня — дня революции.

Леф на страже.

Леф защита всем изобретателям.

Леф на страже.

Леф отбросит всех застывших, всех заэстетившихся, всех приобретателей.

ЛЕФ

ПОД ЗНАКОМ ЖИЗНЕСТРОЕНИЯ

(ОПЫТ ОСОЗНАНИЯ ИСКУССТВА ДНЯ)

Н. Ф. Чужак

Наше русское искусство, всех видов его, от поэзии до живописи и театра, переживает сейчас необычайное какое-то переломное состояние. Это — не просто даже кризис, за которым чувствуется неизбежный расцвет. Нет, это — настоящее „быть или не быть“, только освобожденное от театральных украшений. Мы столько наотрицали за последние годы, что перед нами уже серьезный вопрос: что же считать искусством в наши дни? какие разрозненные обрывки этого искусства еще нужно в наши дни культивировать? — перед лицом неизбежного растворения искусства в жизни.

В самом деле.

Так называемое прикладничество объявляет искусство украшением труда (об искусстве, как украшении жизни, никто уже не болтает). Так называемые производственники останавливаются на признании самого искусства трудом. Люди же, рассматривающие искусство под углом коммунистического монизма, неотвратимо приходят к выводу, что **искусство есть только количественно-своеобразный, временный, с преобладанием эмоции, метод жизнестроения и, как таковой, может остаться ни изолированным, ни, тем более, длительно-самостоятельным — в ряду других подходов к строению жизни.**

Так представляется искусство в свете завтрашнего дня, — и ясно, каким же кавардаком должны лететь от этого представления все ранее сложившиеся взгляды на искусство и его течения, произведения, и самих делателей этого искусства, отложившиеся на сегодняшний день! Искусство сольется с жизнью, искусство проникнет жизнь. А значит — не может быть ни какого то особого занятия искусством, даже понимаемым, как „труд“, ни — каких то особых от единно-слиянной жизни „произведений искусства“, специально, как таковых, сделанных.

Все абсолюты полетели к чорту, и разве-что молодящиеся старички, из категории читающих „по богатым покойникам“, только и шамкают еще о „вечной красоте“, театре, как приюте „отдыха“ и „сна“, да пролеткультные конторщики, учась на прогнанной эстетике, все еще мечтают о реставрации Надсона и Пушкина, — ну, а „наличность?“

Наличность русского искусства — в очень слабом соответствии с развернувшейся перспективой, подсказанной коммунистической мыслью.

Там — целое возмание вещей, как результат какого-то процесса диалектически развивающейся материи, созданной неведомым коллективным художником-творцом, а здесь — самое строение вещи, производство ценности тож — как некий, слабо достигаемый, мечтаемый идеал! Там уже, в мыслях — свергнутый художник, оплодотворенный, оплодотворяюще растворившийся в массе, а здесь — даже деревообделочник, как идеал! — и новая ступень к нему — искусство, как... инженерия!

Искусство — это лишь робкое ученичество перед лицом огромно-развивающейся, творимой жизни. И ребяческие экзерциции — произведения его, во имя единого, любовно-сыновного — психологически сыновного — подхода современников к вырастающему из обломков противоречий будущему. Таково искусство — в очертании сегодняшнего дня.

Что говорить о проекционной живописи станка, и даже о производственном конструктивизме, когда искусство еще не строит самых элементарных вещей! Стоит ли культивировать театр, как некую коробочную био-механику; музыку, как некий сконденсированный шарманный шум; а искусство слова, как какую-то лабораторию речековки, — когда тысячами лучших ритмов и шумов бьется неподдельная, реальная жизнь, и танец этой жизни неизмеримо причудливей хитрейших шпаргалок искусства!

Так именно стоит сейчас вопрос пред наиболее чутким к биению жизни крылом русского художества, и немудрено, что одни из представителей его, более прямолинейные, уже договариваются, смятые жизнью, до искусства, как агитки, совершенно упуская из виду, что агитка, как она ни почтенна, есть только временная и отнюдь не покрывающая задача искусства, и что даже искусство, как пропаганда, не вовсе совпадает с ней. Ну, а другие — удаляются в нигилизм, в отрицание искусства во имя убийства эмоции, и т. п.

„Что говорить“, и — „стоит ли культивировать?“

Да, стоит — поскольку, постольку.

Поскольку неизъемлем еще из общего интеллекта момент эмоционального. Поскольку мы не собираемся выпавать этого момента путем искусственной кастрации человека, во имя каких бы то ни было теоретических „прекрасных глаз“, — увы, все еще слишком „инженерных“, слишком далеких, хотя и категорически императивных...

Проследим, как складывались за последние годы теория и практика русского искусства, и как эволюционировали самые представления о нем — сначала под невольным,

инстинктивным притяжением, потом под косвенным воздействием и, наконец, под прямым напором продвигавшегося к гегемонии социального класса.

1. Ранние поиски.

Пытаясь охватить важнейшие достижения в области искусства, тесно связанные с социальными продвижениями последних лет, невольно натыкаемся на любопытные и чрезвычайно характерные — как **показатель именно единства и неотвратимости воздействия на искусство со стороны основного жизненного двигателя — факты:** во-первых, обособленных и частичных нащупываний будущих общих положений об искусстве в ранние сравнительно годы, и факты, во-вторых, заметного параллелизма в проработке этих положений совершенно разобщенными друг от друга территориально группами захваченных эпохой людей, не всегда даже формально единомышленными.

К явлениям первого рода относится, в ряду других, и ранняя попытка пишущего эти строки („К эстетике марксизма“, Иркутск 1912) приложения диалектического метода к вопросам теории и практики искусства. К явлениям второго рода — разобщенные попытки параллельного прощупывания коммунистических подходов к вопросам эстетики приблизительно одновременно — в Питере „Искусство Коммуны“, на Дальнем Востоке (группа „Творчество“), и отчасти в русско-советских группировках Берлина („Вещь“).

Задаваясь вопросом, что же такое искусство „с точки зрения перспектив рабочего класса“ (1912), пишущий эти строки обращался одновременно за разрешением волновавшего его определения как к нашим марксистским представлениям о судьбах рабочего класса, прочно сросшимся и с его собственными наблюдениями, так и к диалектическим построениям Энгельса-Маркса. Взяв за основу положение, декларированное Марксом еще в 1873 году (т. е. ровно 50 лет назад), — а именно, что

„диалектика, в своей мистифицированной форме, преобразует и просветляет существующее; в рациональной же форме, она объемлет не только положительное понимание существующего, но также и понимание его отрицания, его необходимой гибели, потому что она всякую осуществленную форму созерцает в ее движении, а стало быть — как нечто преходящее“, —

и обращаясь с этим **методологическим** подходом к уяснению строения искусства, — приходилось сделать и необходимые логические заключения:

Во-первых, — что же такое искусство? — и

Во-вторых, — какое именно искусство нужно рабочему классу?

Если в основе всякой, в том числе и художественной, деятельности (диалектический материализм), лежит какая-то материальная данность, но данность эта **уже** есть „нечто преходящее“, т. е. содержащее в себе „не только положительное понимание существующего, но также и понимание его отрицания“, то ясно, что не фиксирование отложившегося быта (как это и до сих пор еще полагают многие именующие себя марксистами) является задачей искусства, а — реализация той **воображаемой**, но основанной на изучении действительности, **антитезы**, в выявлении которой заинтересован завтрашний день, — **представление каждой синтезированной („осуществленной“) формы „в ее движении“, т. е. под знаком нового и нового процесса вечно обновляющейся и развивающейся изнутри материи.**

„Вскрыть зреющие в видимой реальности ростки грядущего“, — несколько торжественно, но уже, думается, в логически-последовательном распространении на искусство философии коммунизма, писал я об искусстве в 1912 году, **„вскрыть новую действительность, таящуюся в недрах современности, отбросить отживающее, временно господствующее — вот истинная цель художества, рассматриваемого при свете диалектики“** („К эстетике марксизма“, Иркутск 1912 года). И далее: **„творчество новых идеологических и материальных ценностей в свете будущего — вот тот единственно надежный критерий, с которым диалектик подходит к художеству“.**

Что привнесли в это сравнительно раннее, и так оставшееся брошенным вскользь, представление об искусстве позднейшие уже незашифровано-коммунистические теории искусства, оплодотворенные последними социальными победами рабочего класса — увидим далее.

Теперь — к вопросу об искусстве, **нужном** классу: какое именно искусство нужно рабочему классу, т. е. какие формальные выражения соответствуют его социальным задачам и мироощущению?

В той же своей ранней статье я писал, что „диалектический материализм, покоящийся на понятии об относительности вещей, не может ни одну из существующих в художестве или возможных форм признать исключительной, абсолютной. Единственно неизбежным должен остаться принцип соответствия меж содержанием и формой. Все же **текуче**“.

Рассматривая „всякую осуществленную форму“, как „нечто преходящее“, текущее, я в том же 1912 году попытался прощупать **соответствие** между переживаниями „восходящего класса“ и **нужным** ему, **хотя и не им рожденным**, формальным осуществлением. В отличие от вульгаризаторов

материализма (из „легальных марксистов“), проводивших **посредственный и полный** знак равенства между производственным состоянием каждого данного класса и формами данного искусства, как искусства именно этого класса и как простого статического его отображителя, — я устанавливал различие между субъективным обслуживанием и объективным назначением каждого данного течения искусства, подчеркивая внутреннюю связность форм, при одновременности воздействия на искусство со стороны различных социальных групп, — от косвенного привлечения внимания к своим интересам до слабо прикрываемой диктатуры. Оговаривался при этом — в смысле лишь „соответствия“ (а не прямого знака равенства), настаивая на диалектичности природы всякого искусства, а значит — и его перерождении из субъективных и прямых интересов гегемона-класса.

Никакая культура — в частности искусство, — писал я, — никакому выступающему на авансцену истории классу — не достаются в готовом виде сразу. Всякая культура — в частности искусство — постепенно и мучительно перерабатываются восходящим классом в длинном процессе его осознания себя, как класса, и продвижки к гегемонии. Всякая новая культура — в частности и новое искусство — вырастают, прорастая в „завтра“, в недрах культуры и искусства прошлых. От частушки „рабочего сословия“ до гимна „пролетариата“ — длинный и мучительный, но совершенно не предотвратимый и диалектически „необходимый“, путь.

При наличии, к моменту написания этих строк, так называемого символизма в русском искусстве, как последнего его достижения и слова; трактуя символизм умышленно условно, как **формальное строение концепций завтрашнего дня** в условиях, исключающих (для нас) возможность непосредственно-реального строительства; нащупывая буквально ощупью, на вынужденном „расстоянии“ от искусства, необходимые рабочему классу формы, — я тогда уже, в 1912 г., не довольствуясь ни одним из наличных течений в искусстве, как бы сомнамбулически выводил:

„Пролетариат есть социальная группа, двойственная по своей природе. С одной стороны, это — только лишь **класс**, со всеми особенностями классового положения, т. е. прежде всего с узко-классовой борьбой за существование, борьбой за конкретный кусок хлеба, за первичное существование своей семьи, и т. д. и т. д., а значит — и с определенной узко-классовой психологией. С другой же стороны, это — класс, на знамени которого начертано освобождение от классового ига, это — говоря конкретно — **последний класс**, и, в качестве такового, не может не обладать своеобразной психикой, включающей в себя момент предвосхищения грядущих норм.

Так двойственное положение рождает двойственную психику. И самая-то тактика марксизма, — воспитывая классовый инстинкт, ведет к уничтожению структуры классов, будучи в научно-философском выявлении глубоко-монистичной, в отношении психологическом поконит на предпосылке явно двойственной.

Социология бессильна устранить это фатальное несоответствие, внести гармонию в этот трагизм в природе пролетариата. Уяснить его — задача психологии и, главным образом, застрельщика ее — художества.

Но и художество бессильно монистически отобразить динамику и статику рабочего. Меж тем, как символизм (хотя бы и условный) представляется формой, уже дающей намерения на будущее полное отображение „динамики“, — для выявления „статического“ начала нужна какая-то особая, ему довлеющая форма, наиболее рельефно отражающая положение рабочего, каким-то роком обреченного переживать мучительнейшую из всех коллизий — столкновение между тем, что есть, и тем, что будет.

Такой формой представляется нам... **ультра-реализм**, термин, выражающий необходимое понятие не точно, добавок затасканный и даже употребляемый в смысле отрицательном, но — не имеющий ничего общего с реализмом, кроме **условного** принятия реальности, как базы. Именно — условного. Ибо. Беря действительность как будто так, как она есть, в ее умышленно-циничном обнажении, художник ультра-реалист пропускает ее сквозь призму — **диалектического бунта**. Отсюда — и всё творчество приобретает страстный, как натянутая тетива, как вызов, как пощечина кому-то, характер.“

И далее („К эстетике марксизма“, Иркутск 1912). „Только суровый ультра-реализм, без тени привкуса романтики, безжалостный, почти карикатурный — только он способен отразить весь ужас, весь трагизм класса рабочих, в котором гениальные умы прозрели гордого мессии с ясным взором, призванного насадить для смертных райские сады, и который — обречен на жизнь скота, дети которого с мучительным клеймом „недетского“, жены и сестры которого покупаются пьяной сволочью, и который и сам-то нередко не знает, для каких таких громких чудес рожден он бездушной машиной.

Претворить действительность в далекой перспективе, осознать ее во всей ее разрухе, озарить далеким светом и создать грядущую действительность — вот путь искусства. Ультра-реализм, отобразивший ужас „статики“ рабочего, есть как бы преддверие к художеству, задачей коего — все в будущем“...

Любопытнее всего отметить, что в то время, как мною выводились „вилами на воде“ эти гадательные строчки,— в это самое время (1912) возникало где-то в далекой Москве течение в искусстве, как раз поставившее себе цель: **путем напряженного заострения противоречий современности — прорыв в „футурум“, в будущее.**

Застарелый ссылочный отрыв от искусства; годы гражданской войны, с невольной продвижкой в Приморье; слишком позднее ознакомление здесь с полным (бесцензурным) „Облаком“ Маяковского, давшим одним взмахом для уяснения искомого искусства больше, нежели горячая, но еще мало освобожденная от эстетизма, агитация за футуризм его дальневосточных друзей,— и вот, даже и семь лет спустя (Владивосток, 1919),— в статье „Какое же искусство ближе пролетариату“,— полемизируя уже с противниками нового искусства,— пишущему эти строки все еще приходится... **только наполовину утверждать, наполовину же прощупывать и догадываться.** Приходится,— все так же нарочито условно, как ранее символизм, беря и новое течение,— бесцеремонно вламываться в сапожищах в его построения, и **то отталкиваться** от пережитков буржуазного эстетизма, **то приветствовать** ростки попутнических пролетариату форм, и — тем „подталкивать“ и помогать перестраиваться.

„Говорить об отвлеченности футуризма — писал я — значит обнаруживать безнадежное непонимание, потому что именно он-то, при всей сложности художественных построений, больше всех течений борется с голым схематизмом, больше всех заботится о том, чтобы образы его, при всей их запугивающей „чужовидности“, были и наиболее „мясными“, наиболее осязаемыми. В этом-то и есть „общение“ футуризма „с людьми“, в этом — его и „сплачивание“ людей, сшибание их лбами с жизнью, но — жизнью „огромно несущейся“, жизнью диалектически развивающейся, из собственных противоречий кующей свое грядущее“.

И вот — предположение:

„Футуризм, в данном смысле, не есть ли это то самое, но осложненное и „символизированное“, что мы еще когда-то, за отсутствием определяющего термина, именовали не выражающим искомого понятия „ультра-реализмом“, разумея под ним цинично-беспощадное, не знающее „сожаления“, отображение противоречий современности в свете грядущего, — того „сожаления“, которое неуловимой паутиной оплетает ноги творцов, мешая им шествовать вперед и выше?“.

Итак — что же такое футуризм, в диалектическом аспекте, и — как, и в какой мере, когда он аккомпанирует переживаниям рабочего класса?

Обратимся к футуризму в осознании 1919 года, — осознании как лично автора этих строк, так и действенного ядра

дальневосточной группы искусствователей, связавших свои судьбы с судьбами рабочего класса.

Футуризм — как трактовался он дальневосточным „Творчеством“ — возник на русской почве столько же по законам внутреннего развития искусства, т.-е. из противоречия противоречий, сколько и по законам социально-психологическим. В отношении внутреннего (имманентного) развития, он строго эволюционен, т.-е. „исходит от отца“, — считая „отцом“ всю совокупность предыдущих достижений, диктовавших и дальнейшее развитие искусства. В отношении социально-психологического исхождения его, он, несомненно, революционен — постольку, поскольку революционна и самая психика, его породившая. Развиваясь имманентно и формально, — идеальное (по содержанию) оплодотворение свое „искусство“ получает от „жизни“.

Футуризм, как явление формы, возник у нас в начале 10-тых годов текущего столетия, пытаясь поглотить формально импрессионизм и символизм, доводя их до логического завершения. Импрессионизм русский, будучи течением литературно-прогрессивным на заре зачатия в искусстве, но слабо оплодотворенный жизнью, т.-е., в конечном счете, классом, так и задохнулся за отсутствием движения, — **футуризм поставил во главу угла динамику**; он синтезировал всю распыленность пятен в образ-крик, и он пустил этот единый крик стрелой в грядущее. Символизм русский, отслужив обедню класса, выродился в акмеизм, в скульптурную окаменелость, — **футуризм одухотворил ходячий труп искусства небывалыми звуками.**

Справедливость, впрочем, требует отметить, что та воистину цветущая роща образов, движения и звуков, синтезированной ритмики, прыжков и интонаций, которая так характерна для русского футуризма, сошла в „искусство будущего“ далеко не сразу, и если бы не солнечное оплодотворение жизни (а мы знаем, что, в конце-концов, это — оплодотворение того или иного класса), футуризм и до сих пор коснел бы в душных, чисто-формальных изысканиях, императивно-нужных, изнутри диктуемых, но и всегда, во всех течениях искусства (в символизме это особенно выразилось), неизбежно вырождающихся без наличия жизне-спроса в вялое, бессильное предложение. „Писатель пописывает, читатель почитывает“. Но — не зажигается, не отдается, а вот так, слегка. И футуризм не вышел бы из рафинированного словотворчества Северянина, как задохнулся бы и в схоластических штанах Д. Бурлюка, если бы безумный бунт творца огромно развивающейся жизни не вдул в его душу хмель пожара, не взмахнул его в такую качель, от которой закружились слишком нежные головы.

Вот, — как осознавался футуризм в далеком преломлении — оторванным от РСФСР позднейшим творческим крылом его, **в значительной мере параллельно с осознанием наиболее революционной и действительно творческой российской группы.** Исходя из осознания грандиозности завоеваний самой классовой базы нового искусства, столь же грандиозным представляли себе дальневосточники и устремление футуризма.

„Здесь, на Дальнем Востоке, — писал я в 1919 году, — где безумная качель искусства будущего так нередко подменялась никого не беспокоящей качалкой ритма, где душащая за глотку мыльная веревка буржуазно-крепостнического сброда не давала развернуться футуризму до естественного взмаха, — здесь долгое время не выходил футуризм за пределы „комнаты“. Но там, в далекой России, где ритмическая пляска революции очистила атмосферу до изумительной восприимчивости надчеловека, — там футуризм во-истину стал „небывалым чудом двадцатого века“. „На деле, — свидетельствует англичанин В. Т. Гуд в своем докладе об искусстве и культуре в новой России, — эта модернистская (?) форма искусства, казавшаяся мертвой, оживает более, чем когда-либо, и преувеличенные формы изображения только отражают колоссальный умственный и душевный циклон, поднятый революцией“.

И — далее:

„Российский пролетариат объективно, самым ходом поступательных своих шагов в истории, явился Пигмалеоном, оживившим Галатею футуризма, обратившим эволюционные задания искусства в творчество революции“.

Следует ли, однако, отсюда, что футуризм есть неизменная и абсолютная форма искусства, которой только и не доставало классу работников, **как именно ему раз навсегда довлеющей?** Отнюдь конечно, нет. „Все хорошо в свое время, — сказал один русский диалектик, и с этим добрым методическим аршином следует подходить ко всем решительно художественным течениям.

Рабочий класс в России не так-то уж молод. Было время когда ему, — тогда еще „сословию“, — взятому объективно и в развитии, — был не враждебен и зачатый от чужой культуры „реализм“, ибо последний обращал внимание на Растеряеву улицу и уже тем самым выводил ее из состояния социального небытия, ставя как социальную проблему. — А, ведь, сам-то рабочий класс (сословие) тогда еще „Милордом глупым“ питался... Было, далее, время, — из дряхлой Растеряевой улицы тогда уже город рождался, — когда тревожный „импрессионизм“, зачатый также от чужой культуры, представляется (в своей первой фазе) объективно-соответствующим данному периоду переживаний и рабочего, и сам своей беспокойной частушкой погонял. Было, наконец, и

такое время, когда „символизм“ (символика) — в смысле искусства новых построений — уже не просто соответствовал а был, как воздух, необходим осознавшему себя классу работников, уже начинавшему демонстрировать свою историческую убедительность, но еще не сильному настолько, чтобы заразить этой убедительностью не своего художника и тем заставить его творить в искусстве новую, невиданную жизнь — по образу и подобию рабочего класса.

„Положение с футуризмом уже совсем иное. Футуризм зародился тогда, когда беременный будущим класс уже готовился родить революцию. Вот почему — и организационно, как завтрашний потребитель, и духовно, как грядущий гегемон — пролетариат уже подчинял себе допустим даже, и „не своего“ художника (но точно так же, как „не своя“, например, революционному пролетариату революционная интеллигенция) наглядно убеждая его в своей неотвратимой необходимости“.

Вот — футуризм.

Как развивалась далее, и развивалась ли, идея футуризма — в преломлении дальневосточников?

Она развивалась, и неизбежно должна была развиваться в связи с никогда не прекращавшимся даже через головы средостенных атаманских шаек, воздействием российской социальной базы на сознание, политику и экономику колониальной окраины. Еще там, на Дальнем Востоке, уже к началу 1921 года но еще до реального скрещения наших культурно-художественных путей, в наше сознание вошел — в ряду двух первых — и третий, **производственный**, ныне продвигаемый нами далее, **этап** футуризма, как естественный плод социального оплодотворения нового класса.

Этап лабораторно-формальный — уже с первым прорывом рамок так называемых изобразительных средств.

Этап трибунно-плакатный — время первого оплодотворения нового искусства революционно пролетарским содержанием. И —

Этап слияния искусства с производством.

Вот — эволюция футуризма по 1921 — 22-ой год. Как в представлении „на расстоянии“, так будем надеяться — и „вообще“!

Перед нами не было еще теории этой эволюции, — как вряд ли она есть и теперь, — но было усиленное распротрандирование образцами. Мы в общем уступали в образцах, но, нечего греха таить — у нас было больше досуга подумывать.

Это нами — в числе прочего — на расстоянии, и в результате оплодотворяюще-здорового взаимоподхода общественников и искусственников, — осознано, что **футуризм — это не школа, а некая перестраивающая человека в устремлении к „футу-**

ризму“, тенденция, — что только и объясняет постепенный отход от футуризма всех вольно и невольно эстетствующих, но и естественный подбор вокруг него всего молодого, волепобедного-огнеупорного.

Так, ставя все точки над „и“, мы уже к середине 1921 года писали („К диалектике искусства“, предисловие):

„Пролетариат уже оплодотворил своим живительным дыханием новое искусство, — не дожидаясь, когда ему укажут его „термин“ фарисеи и книжники, и, если футуризм второго этапа уже не только должен быть признан нужным, но и стал необходимым рабочему классу, окрасив в основные устремления свои и творчество наиболее видных и талантливых пролетарских поэтов, то футуризм последних дней, поставивший, быть может еще впервые, на ноги ходившее на голове понятие искусства, не как индивидуального „искусничанья“ и „украшения“ жизни, а как одной из производственных форм, как коллективного выковыивания из самой жизни новых образцов, — то футуризм последних дней, футуризм раздвинувший рамки вчера еще „школы“ до реальнейшей, чем сама реальность, „философии“, — футуризм ныне уже по праву должен быть признан пролетарским искусством в самом буквальном — организационном и духовном — смысле этого слова“...

И — далее:

„Счастье футуризма в том, что, он, зародившись в рамках буржуазного строения искусства, завершил свое развитие не „школьным“ самоизжитием, как это было с иными течениями в нашем художестве последних десятилетий, а прямым, в соответствии с открывшейся новой эрой бытия, проростанием в коммунистическое, новое сознание человека. Каковы бы ни были даже ближайшие только очертания искусства класса работников и какие бы новые и новые названия отдельные моменты и углубления его ни приобретали, — футуризма из него, особенно последнего этапа футуризма, — как „слова из песни не выкинешь“...

На производственничестве, — как третьем, и ныне продвигаемом нами далее этапе футуризма, — впервые территориально, к концу 1922-го года, ссрачиваются наши единоустремленные, искусственно расторгнутые когда-то, пути. Производственничество — вот тот последний, объединяющий нас, путь, по признаку которого строится наша группа.

Осознание его — поможет и дальнейшему продвигу.

2. Попытка анализа.

Просматривая нашу левую столичную литературу по теории искусства за последние 4—5 лет, — а ее так немного! — с любопытством наблюдаешь, как стремительно, скачками,

в соответствии с лихорадочными прыжками эпохи, развивалось самоосмысление в области искусства у наших российских друзей, но и — вот так же, как у нас — в клещах противоречий, робкого жаления в ряду с радикализмом, в путях очевидного эклектизма!

Я вряд ли ошибусь, сказав, что первым опытом нового осознания искусства в РСФСР явилась петербургская газета „Искусство Коммуны“. — любопытнейший теоретический еженедельник построенный по типу памфлета (декабрь 1918 — апрель 1919). Это было время бури и натиска рабочего класса, время веселого наступления на неприкосновеннейшие „культурные ценности“, как „учредительное собрание“, „демократизм“, „бесклассовые наука и искусство“, „жречество“ всякого рода, — и понятно, почему таким атеистическим задором проникнуты виднейшие тогдашние писания коноводов искусства коммуны, от стихотворных „приказов по армии искусства“ Маяковского, теоретических наскоков Брика, до комфутской романтики Кушнера и даже спокойных относительно „подвалов“ Пунина, этой тяжелой артиллерии газеты...

„На улицы — футуристы,
барабанщики и поэты!“ —

— призывал поэт, главком газеты, — и верил:
„Сотую встретим годовщину!“

Это было, конечно, программой-минимум искусства коммуны, — и с больших букв, и с маленьких, — т.-е. призыв к искусству выйти на улицу*), — ибо этим призывом еще определяется лишь **средний** этап футуризма, этап плакатно-трибунный. Поэту, именем которого на три четверти окрасится этот первый и по форме, и по содержанию револю-

*) Любопытное опять совпадение. Оторванный колчаковщиной территориально и духовно от Советской России, с фактическим знанием самых последних произведений Маяковского лишь от 17-го года и начала 18-го, — дальневосточный футуристический журнал „Бирюч“ (Дилетант — „Пролетарий и искусство“) — совершенно параллельно, в это самое почти время август 1919), призывал:

„Из размеренных, уравновешенных качалок выбивайте сонное искусство, из уездно-казначейских зданий гоните творчество на улицы!“

На шум,
на гомон,
на безумный хоровод,
на толпы,
на сгорание!“

Лишнее подтверждение одновременности отклика левого фронта искусства на одновременное императивное требование одной и той же социальной базы.

Автор.

ционный этап, — великолепно аккомпанируют летучие теоретики газеты, пытающиеся и самую теорию вынести на улицу.

Задорный Брик, во всеоружии революционного отрицания, во имя каких-то новых, пока еще слабо осязаемых, истин, — уже вцепляется остервенело в бороды „маститых“, под всплески первых революционных барабанов стаскивая их с „божественных“ амвонов так называемого „свободного“ искусства и „жречества“.

Тихо-мечтательный Кушнер уже громко воодушевляется, свергая всякую не барабанную музыку и откровенно задавая вопрос: „Не лучше ли в городскую канализацию спустить одряхлевшее сладкозвучие и завести себе громахание помогучее, более соответствующее природе нашего слуха?“

Им вторят — несомненно, искренно — даже те, увлекшиеся музыкой эпохи, которые обжегшись далее на пушках, принятых за добрые демократические трубки, отошли позднее от искусства коммуны и ударились — кто в охранение дедовских традиций по музеям и изо, кто — в вялую, аполитичную эмигрантщину.

„Искусство есть **действие** и, как таковое, может принадлежать только настоящему; позади мы имеем **результаты действия**, впереди — **планы действия**“, —

— вот лозунг искусства эпохи.

„Мистерия-буфф“, сатиры и оды революции Маяковского, наряду с характернейшим знаменем эпохи, какой-нибудь мастерской переделок театральных классиков —

— вот лучшие ее тараны.

И все же, это — только программа-минимум. Необычайно выпукла, великолепно действенна, сплошное „аксьон директ“, но — слишком уж велик разбег, слишком императивны **организмические** задачи дня, задачи **строительства**, — для того, чтобы теория искусства, даже и в эти уже дни, как-то инстинктом и лихорадочно, не прорывалась бы в **прямое** строительство.

И вот, мы видим, что — инстинктом и враздробь, в причудливо эклектическом, по завтрашней линии, антураже, — но все главнейшие слова, потребные на завтра, в „Искусстве Коммуны“ уже брошены.

Только что рассыпавшись по многоцветно сверкающей толпами и демонстрациями улице, искусство не растеряется, однако, в ней, то в позе трепетного барабанщика, не столько ведущего народ, сколько им подталкиваемого, то в позе гениального хвостизма, неизбежного в громкозвучающие эпохи, — но оно, как раз наоборот, стремится к собиранию себя — от распыления в толпе к сконденсированной вещной энергии, от состояния гениальной изолированности к трудовому слиянию.

И — в то время, как практика искусства еще самонадеянно уверяет, что „все совдепы не сдвинут армий, если марш не дадут музыканты“, — теория уже недоверчиво заглядывает вперед, когда с возможным усилением темпа реальной продвигки, слишком отъединенная от базы надстройка, даже и поспешая на роли барабана, рискует оказаться стихийно отброшенной в сторону и обреченной на беззвучное умирание. Теория делает инстинктивную попытку прикоснуться к самой базе жизни — экономике, — **не к видимому выражению ее**, в виде политики, восстаний и демонстраций, **а — к самым корням, к производству**.

Сначала, в поисках спасения искусству, теория искусства натывается на вопрос о „целях“, и на нем, этом вопросе, пытается обосноваться.

„Цели! Вот новый пункт, — пишет неведомый Выдра, — который раскалывает надвое современное искусство. Формулируем опять наметившееся разногласие:

— „Целью искусства является воспитание, облагораживание человечества, уничтожение его варварских и зверских черт. Цель искусства, говорят старые художники, воздействие на материю для воздействия на людей“.

— „Нет, цель искусства — воздействие на материю для захвата над нею власти, ибо цель искусства заключена в нем самом и не зависит от каких бы то ни было условных представлений о состоянии человечества. Целью искусства является достижение совершеннейших форм“.

Здесь уже есть некая хватка не только чувствовавшихся тогда, но и будущих, разногласий — в смысле недовольства **прикладническим** характером искусства, в том числе и искусства-барабана, — недовольства его узкой, прикладной **агитационностью**. Но здесь еще — слишком много от наивного идеализма, обращавшего искусство в самоцель и замыкавшегося в „чистоте“ и формальном „совершенствовании“.

Более цепко, хотя еще и с обратным перегибанием в упрощенный материализм, подходит к вопросу Брик.

„Буржуазия — говорит он — думала, что единственная задача искусства — исказить жизнь. Пролетариат думает иначе. Не исказить, а творить (как видите, в конце 18-го года еще употреблялось это слово, замененное позднее словом „производить“. — Н. Ч.). И не идейный чад, а **материальную вещь**. — „Мы давали идею вещей“. — **Не надо нам ваших идей**. (! — Н. Ч.) Мы любим нашу живую, материальную, плотскую жизнь. Если вы художники, если вы можете творить, создавать, — создайте нам нашу человеческую природу, наши человеческие **вещи**. Если же вы не можете создать ничего своего, если все ваше искусство в коверканьи на разные лады живой действительности, — вы нам не нужны, вы лишние среди нас“.

Конечно, здесь много еще зазорного радикализма прозелита, наивной квази-материалистической писаревщины, но здесь уже есть здоровые броски тех будущих идей, которые окрасят собой третий этап футуризма:

„Надо немедленно организовывать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода (позднее это четче выльется „в конструктивизм“.— Н. Ч.), где бы выработывались типы этих вещей (значит—опять „идеи“—Н. Ч.), этих будущих произведений искусства.

„Все, кто любит живое искусство, кто понимает, что не идея, а реальная вещь — цель всякого истинного творчества: все, кто может творить вещное, должны принять участие в создании этих подлинно пролетарских центров художественной культуры. Реальность, а не призрак. Вот лозунг грядущего искусства коммуны“ (О. Брик. „Искусство Коммуны“, 1918).

Так впервые появляется в обиходе искусства затрапезное понятие „вещь“ — если не считать, что Маяковским было брошено в 1916 году понятие—слово („Человек, вещь“), да пишущим вот эти строки употреблялось экономически-жаргонное определение искусства, как „творения духовных и материальных ценностей“.

Здесь же характерно отметить, что не только одна теория забегает, ищет „смычки“ с материальной жизнью, но и практика искусства, в лице наиболее импульсивного поэта эпохи, уже явно тяготеет пагубной своей оторванностью „выдумкой“, и — громко декларирует:

„Нам написали евангелие,
коран,
потерянный и возвращенный рай,
и еще,
и еще
многое множество книжек —
каждая радость загробную сулит,
умна и хитра.

Здесь —
на земле хотим
не выше жить
и не ниже
всех этих елей, домов, дорог,
лошадей и трав!
Нам надоели небесные сласти, —
хлебище дайте жрать ржаной!
Нам надоели бумажные страсти, —
дайте жить с живой женой!“

(Что, впрочем, не мешает поэту перейти в конце — Мистерия-буфф“, картина будущего — как раз на „идею“ и „выдумку“).

Искусство, как прямое, материальное создание „вещей“ — вот первый камень программы-максимум „Искусства Коммуны“. О „вещности“ одновременно пишут О. Брик и Н. Пунин*).

Следующим камешком является фраза, брошенная вскользь: „искусство как и всякое производство“... (Брик). И — в развитие ее — от редакции: „Полагают, что раздельное существование искусства и производства — непреложный закон: мы видим в этом разделении пережиток буржуазного строя“.

Развивая это правильное положение, Б. Кушнер догваривается в номере 7-ом до нового радикалистского перегибания: „Вдохновение — пустая, вздорная снанизма“... вдохновение безусловно (!— Н. Ч.) и бесповоротно отменяется“. Хотя — несколькими лишь строками выше, в том же номере, редакция достаточно казалось бы, сдержанно заявляла: „Мы считаем главной задачей пролетарского искусства полное уничтожение понятий „свободное творчество“ и „механическая работа“ и замена их одним единым понятием — творческий труд“.

Н. Пунин уже проводит первое разграничение между прикладничеством и производством. „Дело говорит он — не в украшениях, а в создании новых художественных вещей. Искусство для пролетариата не священный храм, где лениво только созерцают, а труд, завод, который выпускает все художественные предметы“. (Что такое „художественные предметы“ не поясняется, равно и идея „конструктивизма“ еще не бродит в головах“. Н. Ч.).

От отрицания „ленивой созерцательности“ до преодоления материи — один шаг. И шаг — этот последний беглый камешек в программу-максимум „Искусства Коммуны“ — намечается как будто в № 15-том (Выдра): „Искусство есть преодоление“... Но тут же, вместо концентрации на этом пункте, размагничено добавляется: „...совершенствование, движение вперед“...

Как я уже сказал, все главные слова для завтрашней платформы третьего этапа футуризма в „Искусстве Коммуны“ уже брошены. Но брошены они наполовину случайно, как будто бы обронены, наполовину мимоходом и вскользь, при чем совсем не мотивированы а лишь декретированы, как нечто само собой разумеющееся. Не только практика газеты, но и вся практика футуризма того времени, почти целиком базируется на плакат-агите.

*) Параллельно — о земной теории футуризма, — о футуризме, как „уже не искусство“, а о чем-то „большем“ чем искусство — как о жизни, — пишет дальневосточное „Творчество“. Автор.

Амплитуда между третьим и вторым этапом, усугубленная вдобавок чисто-попутническим сотрудничеством, очень значительна. Поскольку четко и воинственно выдержан агитплакат, постольку эклектично и слабо по линии материализации.

И все же, — несмотря на явный эклектизм, несмотря даже на привкус вульгаризации марксизма, в виде сплошного перегибания в сторону **осязаемой** вечности. — „Искусство Коммуны“ является и по сей час не только первым в РСФСР, и параллельным дальневосточной группе „Творчества“, броском последнего этапа футуризма, но и — до сих пор не превзойденным, и даже не углубленным, и лишь очень слабо продолженным.

Здесь — столько же комплимент теоретикам эпохи „Искусства Коммуны“, сколько и упрек... конкретно, конечно, им же, а номинально — теоретикам производственного этапа вообще.

Обращаемся к 1910-му году. Что нового в жизни футуризма? Футуристы — в Петербурге — завоевывают положение в Изо, и — выпускают один номер изовского журнала „Изобразительное Искусство“.

Пресловутое **пленение Изо** обходится футуризму явно не дешево: по крайней мере, судя по „Изобразительному Искусству“, он сам попадает в **изрядный плен Изо**. Количество „попутчиков“, их круг — расширяется. Усиливается, конечно, и эклектизм. Талантливо оперирующий с марксистской фразеологией, хотя и не мыслящий марксистски. — Н. Н. Пунин явно топит базальпационного, но четкого Брика. Бескостый Штернберг, комиссар Изо, застигнутый лубком распространено парит над рвущимся к вечности Татлиным И все это изрядно одобreno подчеркнуто-беспредметным супрематизмом Малевича.

В целом, это — большой шаг назад по сравнению с „Искусством Коммуны“. Правда, основная статья журнала — „Пролетариат и искусство“ Пунина — помечена апрелем 18-го года. Может быть, журнал составлялся до „Искусства Коммуны“?..

В нем — не только никаким „производством“ не пахнет, но даже и элементарная идея „вещи“ отсутствует. Поговорили, видимо, и бросили... Редакционная статья, помеченная „Петербург — Москва, 1918 май“, построена на безнадежном эклектизме, каком-то чиновничьем благожелательном декларатизме, снисходительном равно ко всем течениям, „если они могут дать элементы для новой художественной культуры“. Статья „Художник и коммуна“ Брика несколько нарушает общий снисходительный тон журнала, но и она только липкий раз свергает, свертнутое Бриком же, жре-

чество, но ни звуком не заикается о болезнях роста футуризма.

Статья Н. Пунина — это, может быть самое яркое и обстоятельно-законченное из всего, что писалось, если не на „левом фронте“, то в изданиях „левого фронта“, за годы 1918 — 1921. Но это же — и самое чужое левому фронту, самое консервативное, несмотря на большие диалектические преимущества автора по сравнению с теоретиками левого фронта.

О вечности искусства здесь не может быть речи. В этом — и плюсы, и минусы. Плюсы — в отсутствии перегибания до вульгарного, недиалектического, материализма. Минусы — в отсутствии того даже первого производственного уклона, до которого договорилось уже „Искусство Коммуны“, да и сам тогдашний Н. Пунин.

Вещность трактуется весьма условно: искусство, — это „метод, благодаря которому **овеществлено то или иное художественное познание**“. При этом, автор упорно борется с так называемой „эстетической эмоцией“, даже не различаемой им, как „цель“ и как „средство“, но он же **отрицает и „непосредственное утилитарное значение“ искусства** („художественное творчество тем отличается от других родов творчества, что оно не имеет, как, напр., и математика, непосредственно-утилитарного значения“). А это значит, что отрицает и искусство, как материальное строение вещи. Остаются те самые „идеи вещей“, над которыми немножко прямолинейно, но здоровым протестантским смехом, смеялся О. Брик в „Искусстве Коммуны“.

Эклектическая неразбериха этим, однако, не исчерпывается. Н. Пунин в своей статье стоит целиком на платформе искусства, как **метода познания**. Это можно было бы считать здоровым **буржуазным** достижением (далее которого не пошла буржуазная эстетика), но у Пунина даже и это положение звучит достаточно абстрактно. А именно: „искусство никому и ничему не служит; оно есть орудие, при помощи которого человечество расширяет свой кругозор, свой опыт и, таким образом, свою культуру“. Было бы еще ничего, если бы этой бескостой позиции держался один Пунин, но — нет: и вся вступительно-редакционная статья журнала основана не на теории строения вещей, а на искусстве, лишь как особой „**познавательной деятельности человечества**“. Что думали наши столичные друзья, пуская такие статейки?

Что думали они в период „Изобразительного Искусства“, — я не знаю, но 1921-ый год показал, что **идея непосредственного производства вещи через искусство отнюдь не умерла**, питаемая устремлениями класса, проделавшего не только величайшее из всех восстаний, во имя уничтожения структуры классов, но и несшего на своем знамени культуру но-

вого строения вещей, культуру перестройки производства. Идея эта бродит параллельно в изрядном количестве союзных голов: заняты ею наши товарищи футур-изовцы, перебравшиеся из Питера в Москву; прорабатывает ее особняком в „Пролетарской Культуре“ пролеткультивец Б. Арватов; думают над ней футур-дальневосточники; развивает ее же группа И. Эренбурга в Берлине, во многом совпадающая в выводах с нами; переходит от бессильно-половинчатого контр-рельефа 1916-го года к идее конструктивизма В. Е. Татлин. В том же 1921-ом году выходит в Москве сборничек „Искусство в производстве“, сразу становящийся теоретическим центром.

В чем же полагает назначение искусства редакция сборника?

— „Внедрение элементов художественного в жизнь производства вообще, преобразование форм производственного процесса и форм быта через искусство“.

В отношении конкретизации и четкости, это определение — нужно сказать — едва ли еще не первое в ряду попыток осознания новых задач искусства. Но дальше этого „предисловного“ определения — приходится отметить — проработка названных задач так в сборнике „Искусство в производстве“ и нейдет. Даже, наоборот, — дальше задачи нового искусства как бы расплываются и даже вовсе уходят в „туманную даль“.

Не помогает разрешению их и сам маститый комиссар Изо Д. Штернберг, открывающий сборник своей статьей „Пора понять“, из которой можно понять только то, что производственничество чем-то отличается от прикладничества, но чем именно, понять нельзя. Самое четкое в статье — это то, что „искусство в производстве означает наивысшую целесообразность и максимум квалификации“. Но самый термин „искусство в производстве“ все еще сбивается на прикладничество.

В статье „В порядке дня“ О. Брик даже не делает попытки хотя бы как-нибудь расшифровать свою декретированную в 1918 году фразеологию. Стараясь нащупать, что же такое понимают наши товарищи под искусством в производстве, только и натыкаемся на объяснение: „Под художественным производством мы разумеем просто напросто (воистину — „просто напросто“! — Н. Ч.) сознательное, творческое отношение (! — Н. Ч.) к производственному процессу“. **Отношение к производству — вместо объявленного производства!**

„Мы должны раскрыть глаза всем и показать, что ценна не красивая, украшенная вещь, а вещь сознательно сделанная“.

Сознательно сделанная вещь, сознательное отношение к процессу делания — это лишь новый и новый шифр.

Вместо расшифрования его — очередной декрет:

„Мы должны доказать рабочим, что производственный труд есть величайшая культурная сила, и помочь творчески овладеть им“.

Вряд ли следует это „доказывать“... рабочим. Может быть, гораздо важнее было бы „доказать“ это следующему автору „Искусства в производстве“, А. Филиппову, все еще не могущему расстаться с „радостной потребностью украшения жизни“, и — лишь мечтающему о „конструктивном воображении“.

А. Филиппов, кстати оперирует марксистской терминологией, но марксизм его премирно уживается с самой отъявленной метафизикой. Так, рассказав о **прикладническом** искусстве, он следующим образом объясняет появление идеи об искусстве **производственном**.

„Но — по существующей в мире идей закономерности (!), уже давно появляются мысли и отдельные попытки иного понимания искусства и его воплощения“.

Искусство, таким образом, развивается по обособленной от производственных отношений и реальной жизни... „идее закономерности“!

А далее — большая „новость“:

„Устремления **нового** производственного искусства могут быть сформулированы применением к художникам **мысли И. Маркса**, касающейся ученых: художники только известным образом изображали мир, но задача состоит в том, чтобы изменить его“.

Сдается — не тали это самая новость о „новом“ искусстве, которая пишущим эти строки — и именно исходя из положений Маркса о диалектическом „изменении мира“ — сформулирована еще в 1912 году?..

Итак, идея производственничества в искусстве, озарившая в 1918 году, — едва ли в порядке „закономерности смены идей“, — умы теоретиков футуризма, так и осталась гипотетическим мазком, разбившимся на практике на ряд отдельных приложений более или менее „прикладнического“ характера. Больше посчастливилось идее оплодотворения **процесса труда** искусством (и наукой), — в области же непосредственного строения вещи через искусство, после бесплодных топтаний на месте вокруг брошенных терминов, идея производственничества выкристаллизовалась в так называемый **конструктивизм**, где и пустила кое-какие ростки.

Без единого скольконибудь толкового теоретика; учась больше у жизни, нежели у чертежей; оря подчас совсем в слепую и доарываясь до российской хрипоты, до нигилизма (А. Ган), — конструктивисты, эти единственные **теоретики от прантини**, от станка, от сохи (производственники, не в пример им, не имея философии, пытались идти от фило-

софии), — конструктивисты, все же, сумели найти какие-то зацепки в жизни, и они первые преподносят **теоретикам от теории** кое-какие намеки на материальные вещи, о которых — как о чем-то еще жалком, но **осязаемом** — уже можно разговаривать.

Ответившись от производственничества еще в 1920 году и начав свою драку за будущее в плоскости свержения станковой живописи, картины; эволюционируя, под императивным напором революционно восставшего труда, от первого прорыва станковизма через фактуру до предварительно-экспериментального контр-рельефа и, наконец, определенно-утилитарной вещности, — конструктивизм не без успеха попытался захватить к 1922-му году театр; и там, обосновавшись, ударился в почкование.

В театре конструктивизм пошел под флагом соединения конструктивной обстановки (декорация, бутафория, костюм), — рассчитанной на показание если не самой вещи, то ее модели, — с „конструктивным“ жестом, движением, мимикой (**био-механика** Вс. Мейерхольда) — ритмически-организованного актера. Конструктивный био-механический театр повел борьбу с психологизмом, — парализуя здесь с общей футуристской противопсихологической борьбе, — культивируя движения и навыки, **необходимые человеку производства**.

Театр, как место интимных переживаний и отдыха, исключается. Театр объявляется застрельщиком рабочей культуры, **организующим волю человека и всю его психику** — в направлении победы над машиной и овладения ею, в плоскости организации творящего коллектива, параллельно с социальной организацией класса. Тэйлоризованное слово; упругий тэйлоризованный жест (здесь параллель с Научным Институтом Труда); энергетически построенная, эмансипированная от буржуазной, опутывающей человека, тяжести вещь, — вот лозунги нового театра...

... Футуризм родил производственничество. Производственничество (беря в грубой схеме) родило конструктивизм. Конструктивизм родил био-механику. Био-механика — по логике инерции — родила эксцентризм, циркизм, трюкизм и всякие прочие маленькие измы, созданные для того, чтобы оправдывалась поговорка о расстоянии между великим и смешным. Прибавьте сюда агит-искусство, не изжившее еще себя, но опростившееся до кабарэ и частушки; прибавьте искусство рекламы, созданное будто-бы нарочно для того, чтобы досадить передовицам т. Стеклова; прибавьте, наконец, так называемый „красный“ бульварный роман и прочих попутчиц и непопутчиц нашей большой суматохи, — и вы поймете ту **перспективную трудность**, которую создало **обильное почкование** лефо-искусства, — естественно, по требованию жизни, пошедшего **от глубины в ширь**, но и зашедшего в такую ру-

чейковую распыленность, при которой — из-за деревьев не видно леса.

Трудность усугубляется тем, что **связность** представления определенно утратилась. Каждый ручеек объявляет себя течением, каждый кустарник — лесом. За десятком колокольных философий исчезла, совершенно исчезла в литературе философия искусства. За десятком приемов, приемчиков и идей — отошла куда-то в вечность — и идея футуризма.

Осознанию руководящей философии искусства, **как одного из методов жизнестроения** — должны быть посвящены наши усилия. К восстановлению руководящей **идеи футуризма**, среди кустарного прикладничества идей и подсобных идей — должны быть направлены шаги всех идеологов фронта.

3. Синтез.

Пролетарская революция, не завершив еще своего логического круга и нащупав линию передышки, — уже к 1921-му году пошла по этой линии **сжатия диапазона**, вынужденное сожительствуя с нэп.

Временный недоразмах революции, пошедшей по линии **всеобщего сжатия** — естественно докатился до искусства.

Брошенные в 1918 году максимально-промышленные слова, — призывы к непосредственному, уже сейчас, прорыву в производстве — точно также оказались под прессом сжатия и, может быть, поэтому как-то сникли.

Революция оказалась под двойной нагрузкой. С одной стороны, — недоразвившееся капиталистическое производство и после-военная после-революционная хозяйственная разруха толкают революцию к сдаче. С другой стороны, — эти же самые условия, плюс воля к победе класса победителей — категорически диктуют пролетариату необходимость, может быть титанического, — но ведь другого выхода уже нет, — вот именно сейчас, в невероятных условиях — **прорыва в творческое производство**.

Под той же двойной нагрузкой — и искусство.

Столько же во имя органического самосохранения, из боязни вот сегодня же, в небывало развернувшейся схватке **двух производственных культур**, быть выброшенным за порог строительства, за **полной никому ненужностью**, — сколько и во имя воли к строительству, даже и в этих вот условиях, — искусство, т. е. **футуристическое искусство**, уже не может оставаться простым подпевалой революции труда, и оно неизбежно должно пойти по линии **прорыва**, вот сейчас же не дожидаясь нового размаха — **непосредственно в производство и культуростроительство**.

Так ли полагало свою роль искусство старое?

Конечно — нет.

В чем, вообще, отличие старой эстетики, даже и в лучших ее образцах, от новой науки об искусстве?

Старая эстетика, даже в лучших ее образцах, базировалась на понятии об искусстве, как определенном методе познания жизни. Сколько поправок ни вносила теория в это яснейшее, все-таки, определение, — никто из теоретиков былого дальше констатирования, того или иного опыта (накопления „человеческих документов“) или вялой проповеди, обезвреживаемой вдобавок через „наслаждение“ восприятия — не продвинулся. Создавались даже роковые и „проклятые“ моменты, связанные с искусством и — заключающиеся в положениях, что: „искусство лишь ставит вопросы, но никогда их не разрешает“ (наследие классиков), или — что: „мы, мол, художники, замахиваемся на толпу скорпионами, но они падают на нее перевитые розами“ (реалист Вересаев). Вялому, бездейственному представлению о назначении искусства — соответствовал и гамлетовский антураж.

Еще недавно, вот такое именно представление об искусстве (как о способе познания) обнаружил нечаянно И. Коган в одной из своих статей в „Известиях ВЦИКа“. На таком половинчатом представлении — приходится констатировать это! — базировались в 1919 году и наши московские теоретики футуризма, по какой-то странной игре эклектизма совмещавшие это понятие с костистой идеей производственничества.

Очень недурно оперируя с диалектикой, один из теоретиков строения вещи, Н. Н. Пунин, в статье „Искусство и пролетариат“, однако, писал (и этот же мотив повторен в предисловии от редакции „Изо“):

„Познавательный характер художественной деятельности очевиден сам собой, поскольку эта деятельность есть творческая. Творчество же не имеет иной цели, кроме цели познавательности“ (!).

„Искусство создано (!) человеком и создано в силу внутренней необходимости познания мира через все те средства, которыми искусство располагает“.

А в заключение — такой махровый идеализм, который не обязателен даже и для буржуазной эстетики:

„Художественная деятельность мощна по своей природе и жизненна по своему значению. Очищенная от классового сознания, она самодовлеющая и непреложна“ (!).

„Художественная деятельность существовала и она будет (?—Н. Ч.) существовать постольку, поскольку будет существовать человечество (I—Н. Ч.); но — только предоставленное самому себе (?—Н. Ч.), своей внутренней закономерности и своему естественному влечению иметь действительное и неизбежное социальное значение, искусство может стать

тем, чем оно должно стать: **внеклассовым** (!—Н. Ч.), высокоорганизованным и общественным орудием познания“.

Не касаясь уже этой неприкрытой идеалистической отрыжки, остановимся лишь на сугубо подчеркиваемом на протяжении всей статьи — и за ответственностью всей редакции! — моменте познания, **его же не преjdeши**. Как видите, искусство не только „существовало“ под знаком этого момента, не только „существует“ сейчас (несмотря на наши же декларации о непосредственном строении вещи!), но „будет существовать“ под этим бездейственным, и явно рожденным буржуазным испугом перед строительством, знаком — даже и будучи „очищено от классового сознания“!

Познавать — для того, чтобы познать? — фатальная теория буржуазии и наших милых и „диалектичных“, но типично академических, сидней.

Отныне — этой теории должен быть положен конец!

Мы понимаем, что буржуазия, перманентно перепуганная призраком неотвратимого могильщика за плечами, везде и всюду, — и в науке, и в искусстве, даже в политике — выявила этот страх свой перед реальным творчеством путем типичного, какого-то священо принципиального — недоразмаха. Так, даже в искусстве символика, например, она, уже пытаясь строить мир, т. е. свое представление о нужном строе, дальше наивного утопизма и мистицизма, этого характерного философского эквивалента испуга, пойти не дерзнула. Это — так. Но мы решительно не понимаем, для чего бы классу, не теряющему при действительном подходе к жизни, ничего, кроме цепей, — а завоюем мы целый мир, — для чего бы пролетариату нужно было еще более влачить на себе эти ненужные уже никому, кроме недодумок, буржуазные обноски!

Приемля подсобность момента познания, — рабочий класс везде и всюду, — и в реальной, действительной науке; и в реальном, действительном искусстве; и в действительной, костистой драке за нужный социальный строй, — **везде и всюду пролетариат центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи, включая сюда и идею, но — лишь как определенную инженерную модель.**

Наивный утопизм, — не говоря уже о мистике, эквиваленте страха, — потому именно и чужд рабочему классу, что он не несет в себе отчетливой, как конструктивная модель, действительной — а действительность нуется из выявления и сшибания противоречий — базы для реального строительства. Только идея, как продукт диалектического осознания вещей, заслуживает напряженного внимания пролетариата. Только идея диалектического „чувствования“ мира через материю есть плодотворная, действительная предпосылка и построению материальной вещи. То же, конечно — и с „пониманием“.

Искусство, как метод познания жизни (отсюда — пассивная созерцательность), — вот наивысшее, и все же детально укороченное, содержание старой, буржуазной эстетики.

Искусство, как метод строения жизни (отсюда — преодоление материи), — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства.

Искусство есть своеобразный, эмоциональный по преимуществу (только по преимуществу, и лишь в этой преимущественности отличие от науки) диалектический подход к строению жизни. Здесь — четкий и ясный водо-раздел „эстетик“. Новая наука об искусстве пойдет под знаком жизне-строения, — преодоления тожд. Этап жизнепознания сдается в музей, а с ним — и гамлетизм всякого рода.

„Пассивность восприятия, — писал я в брошюре „через головы критиков“ (Чита, 1922), — оторванность воспринимающего от процесса творения (производства) — вот главное зло старого искусства. И зло это так велико, что никакими паллиативами его не замажешь. Старое искусство не только предполагает — оно требует — пассивную, мягкую, как воск, так называемую „восприимчивую“, психику, необходимую при созерцании. Принцип обезволения лежит в самой природе старого искусства“.

Пролетарию, конечно, такой „принцип“ не с руки.

„Основываясь на производительской (творческой) природе рабочего класса, идеология этого класса не может оставаться равнодушной ко всему тому, что убивая волю пролетариата к преодолению невольно или вольно отдалает момент всеобщей перестройки. Вопрос о преодолевающей психике — вопрос, для нее, жизни и смерти. Борьба с восприимательской пассивностью былого и — на девять десятых — и наличного искусства — ее важная и неотложная задача.“

„Резкая, непримиримая грань должна быть проведена в этом пункте.“

„Момент преодоления материи — не есть удел только художника. Масса радостно и вольно втягивается в процесс творения. Нет больше „храмов“ и кумирен искусства, где окутанные фимиамом жрецов, обитают священные абсолюты. Есть мастерские, фабрики, заводы, улица, — где в общем праздничном процессе производства — творятся... товаро-сокровища.“

„Искусство — дело всех; искусство — в самых „порах“ жизни; искусство проникает жизнь, как многовидная каневная ритмика.“

„Ритмика искусства — ритм труда — это едино.“

„Абсолюты низвергаются с престолов, обращаясь в рядовой „товар“... — если только к тому времени не будет, за изжитием понятия, отброшена и самая терминология.“

Не абсолютные „сокровища“ творятся индивидами, когда их „требует к священной жертве Аполлон“, а новы, небывалые еще конструкции преодолеваемой материи строятся человечеством в едином монистическом процессе.

„Искусство, как единый радостный процесс ритмически организованного производства товаро-ценностей в свете будущего, — вот та программная тенденция, которая должна последовать каждым коммунистом.“

„Всемерное способствование выявлению этой тенденции, начиная от действенной перестройки человеческого общества и кончая действенной поддержкой всякого наличного течения в искусстве, упражняющего волю к преодолению и стремящегося уже к ритмически-организованной перековке вещей, вот наш подход к искусству-строению на каждый день“...

Задаваясь вопросом, что же такое искусство в организационном преломлении дня, — параллельно и С. Третьяков, в том же 1922 году (Чита, брошюра о живописи), писал:

„Искусство — это фронт, бьющий и лоб своими требованиями соподчинения эстетики и практики задачам солидарного строительства жизни, — фронт, бьющийся за то, чтобы взамен противоположных друг другу — многомыслию — армии пассивных созерцателей, и небольшой группы жрецов, изобретателей в искусстве — стало единое, солидарное в труде человечество, просоченное общими для всех радостью постоянного видения мира по-новому, в едином изобретательском натиске выразительного конструирования всего, что на потребу человека“.

Некоторые из этих положений уже были высказаны, так оказалось, нашими российскими друзьями, — некоторые высказывались нами впервые. Но контакт в этих высказываниях — определения задач искусства дня — от бьющих жизнью пролетарских столиц до тысячами верст отрезанной, но той же жизнью дышащей, окраины — характерен. Но части осознания, как я уже заметил, мы шагнули — на „досуге!“ — дальше, — по части ж практики, мы не знали и тех, сравнительно скромных, образцов органически прорывающегося в реальность искусства, которые характерны для бурно пульсирующей, под знаком нового строительства, столицы.

Возвращаясь к нашему раннему — еще в 1912 году — определению искусства, читаем („К эстетике марксизма“, Иркутск):

„Творчество новых идеологических или материальных ценностей — вот тот единственно надежный критерий, с которым диалектик подходит к искусству“.

Что привнесли в этот подход к искусству позднейшие теории?

Две разных поправки.

Во-первых,— не „творчество“, а „производство“, — поправка не существенная, но подсказанная конкретными задачами дня. И —

Во-вторых,— нет этого проклятого деления на „форму“ и „содержание“, раз речь идет — **только о назначении вещи**. Поправка — чрезвычайно важная.

Но — есть и привнесённые минусы.

Во-первых, прорываясь в производство, наши теоретики даже и не ставили себе вопроса: **как же именно творится (производится) через искусство вещь? Диалектичность мышления у них отсутствует.**

Во-вторых,— они даже и не мыслили себе, в силу той же недialeктичности, так называемых **идеологических ценностей** (вещей).

Отсюда — грубая вульгаризация материализма, определенное прикладничество искусства, его явная недооценка, своего рода хвостизм.

Отбросить минусы, введя поправки — наша обязанность.

Итак:

Искусство — поскольку оно еще мыслится нами, как временная, впредь до полного растворения в жизни, своеобразная, построенная на использовании эмоций, деятельность — **есть производство нужных классу и человечеству ценностей** (вещей).

Поскольку идеологические ценности, построенные на диалектическом осознании мира, нами приемлются (как и материальные) лишь под углом их назначения, — **стольку не может быть речи об отрицании „идеи вещей“.**

Не только осязаемая вещь, но и идея, **вещь в модели** — есть содержание искусства дня.

Отсюда — принятие всякого рода экспериментального искусства, — от био-механических подготовительных шагов до построения мира путем **диалектического моделирования** (конструктивизм, символика).

Всякого рода фантастика, утопизм и прочие голо-идейные, метафизические выверты, **не основанные на диалектическом преломлении действительности** — изгоняются.

Так оттолкнувшие теоретиков 18-го века „извращения действительности“ — отныне осознаются, как нужные еще этапы творчества, но — при наличии лишь **выявления и сталнивания противоречий.**

Под знаком **действенного жизнестроения** — идет наука пролетариата об искусстве. Под знаком **преодоления**, в противовес изгоняемой безвольности восприятия — строится его отношение к процессу искусствовстроения. Под знаком **волевого заострения аппарата**, в устремлении к коммунизму мыслится нами искусство дня.

Нет ни одной школы, как нет ни одного приема — нужных пролетариату **вообще**. „Все хорошо в свое время“, все на потребу продвижки класса к коммунизму — в должном диалектическом **соответствии**.

Мыслится момент, когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа **извергнет за ненужностью** искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его прекрасным „ныне отпускаешь“.

До тех же пор — художник есть **солдат** на посту социальной и социалистической революции, — в ожидании великого „разводящего“ — стой!

Футуризм есть не школа, а **устремление**. Диалектическое производственничество есть **очередная** задача футуризма.

Нужно различать в искусстве реки от ручейков. Нужно никогда не терять из виду общее, принимая маленькую конструктивную частность. А главное —

Нужно помнить, что эта статейка есть только первая попытка осознать искусство дня в преломлении диалектики коммуниста, и от искреннего, дружного сотрудничества всего коммунизма будет зависеть — его полное и нужное классу работников осознание.

ПРАКТИКА

НАША СЛОВЕСНАЯ РАБОТА

Древние делили художественную литературу на поэзию и прозу.

И поэзия, и проза имели свои языковые каноны.

Поэзия — засахаренные метры (ямбы, хорей или винегрет „свободного стиха“), особый „поэтический“ словарь (конь, а не лошадь, — отрок, а не мальчишка, и прочие „улыбки — зыбки“, „березки — слезки“) и свои „поэтические“ темочки (любовь, ночь раньше, — пламени, кузнецы теперь.)

Проза — особо-ходульных героев (он + она + любовник — повеллисты; интеллигент + девушка + городской — бытовники; некто в сером + незнакомка + христос — символисты) и свой литературно-художественный стиль (1. „солнце садилось за холмом“ + полюбили или убили = „за окном шелестят тополя“, 2. „скажу это я тебе, Ванятка“ + „председатель сиротского суда пил горькую“ = мы еще увидим небо в алмазах; 3. „как странно, Аделаида Ивановна“ + ширилась жуткая тайна — в белом венчике из роз).

И поэзия и проза древних были одинаково далеки от практической речи, от жаргона улицы, от точного языка науки.

Мы развеяли старую словесную пыль, используя лишь железный лом старья.

Мы не хотим знать различья между поэзией, прозой и практическим языком.

Мы знаем единый материал слова и пускаем его в сегодняшнюю обработку.

Мы работаем над организацией звуков языка, над полифонией ритма, над упрощением словесных построений, над

отношением языковой выразительности, над выделкой новых тематических приемов.

Вся эта работа для нас — не эстетическая самоцель, а лаборатория для наилучшего выражения фактов современности.

Мы не жрецы-творцы, и мастера-исполнители социального заказа.

Податаямая в Лефе практика не „абсолютные художественные откровения“, а лишь образцы текущей нашей работы.

Асеев. Опыт словесного лета в будущее.

Каменский. Игра словом во всей его звуковальности.

Крученых. Опыт использования жаргонной фонетики для оформления анти-религиозной и политической тем.

Ластернан. Применение динамического синтаксиса к революционному заданию.

Третьяков. Опыт маршевого построения, организующий революционную стихийность.

Хлебников. Достижение максимальной выразительности разговорным языком чистым от всякой бывшей поэтичности.

Маяковский. Опыт полифонического ритма в поэме широкого социально-бытового охвата.

Брик. Опыт лаконической прозы на сегодняшнюю тему.

Виттфогель. Опыт коммунистической агит-сценки без бывшей канцертоллеровской рев-мистики.

В. В. МАЯКОВСКИЙ.

О. М. БРИК.

„Утруг Равина“ Хлебникова печатается по списку — представленному Д. Петровским.

„Не полугчица“ принята ред. коллегией и печати голосами всех присутствующих, протестовавшего против напечатания и оставившего за собой свободу литературных действий.

ЛЕФ.

Н. АСЕЕВ

Через мир — шаг.

I.

Начинается это так:
Триста рук поднимают в такт.
И — в станы
Штанг
Блистанье и стук,
И стон стоит на версту!
Раз —
Вперехват удар!
Два —
Скрежещи руда!
Грузно,
Враздробь
Крой
Кровельный строй,
Рой
Грохота —
Стой!
Мастер на месте?
Так!
Ток — тысячу двести!
Размагниченный кран включить,
На Уран протянуть лучи.
А теперь —
Тишь...
Дрожь...
Искр пересверк.
— Разбег — на Казбек!
— Вверх!
Марш в мир шурши,
Жар жил высок,
Тень дня с вершин
Вей наш висок!
Мы такую
Атакуюм
Высоту, —
Мир
Такой на нас помчался
Молодой,
Что — движение —
Иль зацепится за ту

Или — этой
Обожжет себе ладонь!

Ветер полюсы лаково слизывает
Курс планеты на NNW,
На мерцание радио-вызова
Передернулся Южный Крест.
— Поворот! Изменить орбиту!
— Тангенс триста левой руля!
Доверяя путь миропыту
Ныльной пулей летит земля!

II.

Но Лиле палили глаза марсиан,
Оксаны коса распласталась по ветру,
И вдруг —

неизвестной звезды

засиял

Нам путь, половея в пяти километрах.
Брови сажей движенья вычернив,
Протянувши багры лучей,
Мы пристали к пристани вычурной
Перевитых как сталь речей.
Там — стихов прикрутивши трал
Велемир ожидал с утра
И, кожу согнав с засиявшего лба,
Он прыснул и молвил навстречу: „Судьба!“
Бросились в свалке
Как с дерева векши —
Мы с Осей маленькпе
Нам — легче.

И бешеной бомбой кружились слова
И губ не хватало его целовать.
Это я не выдумал,
Это будет вправду:
Видимо-невидимо
В небо завитых радуг.
Это не опий, не гашиш, —
Этого желчью не угасишь!
Высучив радость в полный рост,
Тысячей радуг станет мост:
Слышите этого шага шум:
Это я роем радуг дышу.

Нет и не было правды другой,
Люди вольтовой светят дугой,
Люди радугой вспенились в мир,
Небо стало сиять людьми,
Прежде — мышью по жизни шурша —
Нынче — людской через мир шаг.

1923

Интервенция веков.

Про пропасть и радость пропели пропеллеры.
Провеял весенний, воздушный сквозняк,
Масштабом пробегаю всю землю измеряя
И снова замолкла глухая возня.

Меня уложили на ложе Прокрустово
В каком то безвыходном сонном краю:
Я смирно лежал и тихонько похрустывал
И — больше не в силах — встаю и пою!

Но губы раскрыты — а звуков не слышится.
Где голос, где голос большой и прямой?
Склонись камертона весенняя ижица
Той велики, что билась и никла зимой.

Витрина Мясницкой приколоты к синему,
Застыла, ватдела — три века назад,
Мы требуем ветра прожиточный минимум
И свежесть и перность у весны в глазах.

Не нам тосковать и печалиться по дому —
По дням отошедшим в бесславие лет;
Мы — фабрик внимаем железному вотуму,
Разбившему прежнего времени бред.

Не нам у безмолвия милости снискивать,
Ища фистулой королей и пажей, —
И ваши мечты, как и ваши Мясницкие,
Мы скроем под лавой двухсот этажей.

И ветер весны поднимаем мы заново.
И жить нам светло и бороться легко,
И мы не преклоним зрачка партизаньего
Перед интервенцией прошлых веков.

В. КАМЕНСКИЙ

Жонглер.

Згара-амба
Згара-амба
Згара-амба
Згара-амба
Амба.

Амба-згара-амба
Амба-згара-амба
Амба-згара-амба
Амба.

Шар-пур-пур-пир.

Чин-драх-там-дззз.

Шар-диск
Ламп-диск
Брось-диск
Дай-диск
Иск-иск-иск-иск.

Пень. Ленъ. День. Тень.

Перевень. Перемень.

Пок Лок. Док. Ток.

Перемок. Перескок.

Рча рча

Амо.

Сень. Синь. Сан. Сон.

Небесон. Чудесон.

Словолей соловей аловей.

Чок-й-чок. Чок-й-чок.

Ей. Лей. Млей. Мплей.

Чу сверчок.

Взгам-бара-ляг-взмай.

Ам-ара-язг-май.

Раскину ласкину из амбара-слов.

И в патре ало-шелковой айзы,

Где мое детство — чудесно росло

Пропую барбала-баралайзы.

Эль-лэ-лэ.

Наденет тонкое трико

Поэт (уста-свирели) —

И станет в ритме над рекой

Бросать золотострели.

Вросай-лови

И барчум-ба.

Лови и згара-амба.

Осой-ови и арчум-ба

Зови икара амба.

41

Пой песню, смейся и сияй
Бессмысленным глором.
Поэтом будь-зайли-заяй,
Будь истинным жонглером.
Бросай-лови.
Дороже струй
Блеск вскинутого слова.
Осанна вий.
И торжествуй
В час звонкого улова.
Событий ярких горизонт
Мы претворим в пунцарий.
Гори-озон,
Греми грозон—
И молнепронзь гонцарий.
Мудрец—я верю тайнам чар—
Волшебным перезовам,
И кольцам сказочных вещар
Запаясь бирюзовым.
Певец—я жажду пеня птиц
И северных сияний,
Игру, играющих зарниц
Судьбу словослияний.
Пророк—провижу грань
вселен,
Грядущей гениэмы,
Когда весной в цветах зелен
Взойдут без слов поэмы.
Жонглер—я точен барчум-ба
В бессмысленности айзы:
Бросая диск на чарум-ба
Пою всем-баралайзы.
Искусство мира—карусель—
Блистайность над глором
И словозванная бесцель,
И надо быть жонглером.
Верь: станет стень стеной—
Бродячий словокант
Зайдет на двор с циной
Сыграть устами мант.
И в розовом трико ниям
Жонглируя словалью
Он вскинет на престол фиам
Дурманной чаровалью.
И всяк поймет, что словоцель
В играйне блеска-диска,
Искусство мира—карусель—
В зарайне золотиска.

Сияй сиярч. Буби бубенч.
На тройке трой в триоле.
Пусть чуют все-что словозвенч—
Есть истина на воле.
Лети в разлет на стихостан
Стихийностью биарма
И ловистан—
И бросайстан—
Словольность—жонглиарма.
Я-арамба пронзить сердцаль,
Готов до звезд-вселента.
Моя поэма созерцаль,
Бряцальная словента.
Поэт-я верю в барчум ба—
Чин-драх
Тар-чари-амба,
В загар чумбай.
Славчин в горах
Брианта загорамба.
Эль-лэ-лэ.
Начинаю.
Згара-амба.
Згара-амба
Безгранара-бесконцамба.
Цалипара.
Там-тара-тра
Цца-цап.

Прибой в Сухуме.

Н. Н. Евреинову.

Берег — письменный стол.
Море — чернильница.
Каждый камень — престол.
Моя песня — кадильница.
Пой в прибой,
Прибивай перевейностью,
Волно-взвихренной лейностью.
Перевей волю амбра.
Моревун морегамбра.
Ббахх и ашпрр —
И шпай —
Шам—м—
Шш—ш.

1 01 047

Берег—бисер ковёр.
 Море—синяя ткань.
 Каждый камень—звукор
 Моя песня—звукань.
 Пой в прибой,
 Прибивай пальмотренетом,
 Волно-взвинченным лепетом.
 Перебурль волю амбра.
 Моревун морегамбра
 Ббахх и ашрр—
 И шпай—
 Шам—м
 Шш—ш.

Берег—дом в Генуэзском.
 Море—воздух—вино.
 Будто память о детском
 Здесь живет Евреинов.
 Пой в прибой,
 Прибивай мудрокнижнем.
 Удивляй сценоближнем,
 Перекрась театр амбра.
 Моревун морегамбра.
 Ббахх и ашрр.
 И шпай—
 Шам—м—
 Шш—ш—

Берег—красная цель.
 Море братство вравне.
 Наша жизнь—карусель.
 В Кумачевой стране.
 Пой в прибой.
 Прибивай разудалое
 Знамя буйное алое.
 Передай миру амбра.
 Моревун морегамбра.
 Ббахх и ашрр.
 И шпай—
 Шам—м—
 Шш—ш—

А. КРУЧЕНЫХ

Мароженица богов.

BOX

по-но-чка

Овощь!

И ты — ПАМЕР!.....
 Желтухой зака-а-лянный,
 На груди — замерзлая эпитрахиль;
 В подмышках — хворост, пустырь.....
 Водяной пузе-е-ет мороз.....
 Во рву цепью волчье клочья,
 И твой ци-пи-не-ет цилиндр.....

.....
 Святителям хо-о-о-лодно.....

Вдовица лазурь —

вся — простонваша!..

В сугробах мумийки кошек,
 Монашеских крыс, голубей,
 Мощи ногтей серафимов.....
 Кряха Иосиф-леденец непорочный —
 Дует в муфту.....
 Никола угодник — буксирной сиреной завыл:
 В-в-в-в-ву!..

Ободранной проволокой
 Беле-е-ются космы
 Мамзелей

божних матерей

Мер-зло-хво-стиц!.....

.....
 Проволке хо-о-о-лодно.....

Снимает мороз позвонки....

На сейфе застыльном

Игольным желе

Предглав всех церквей

Банкир Дермандоер рас-полз-ся,
 Обвиснул кистями газетовых луз,
 И сбоку поник в зазубке свечой

Запева-а-ет

Гнусавит

Свистит —

Ги-н-н-н-с!.....

.....
 Трясогузки.....

Сливочки божьи.....

Под струньюми ладаня прокимен зацах.....

Щетинкой
Поистрепалась фелонь благочестья,
Присоски молящихся губ — охладели.

Снегом покрытый
В больничном халате
Алтарь за-хе-рел.....

— Прихо-о-жане!

Кто пожертвует свои ноги на дрова?

Жир — для божьих свеч?

В вездая-я-нис

Получит высший сорт небесного масла!

Приход — глух,

На амвоне клуб,

Гимнаст комсомол — на библии скачет,

Дым чадит в мундштуках.

Крест науком убежал в подворотню

Пиццит,

Святцы и чаши слились холедныс.....

— Плащаница, не плачьте,

Мы вам споем марсельезу:

Над дикими льдами вбита звезда!

И знамя на матче алью горит!

У плащаницы ямы адовых глаз засверкали

Напились кровью,

Шипит:

— Что же на место любви?

— Солидарность удара! Даешь!

— Ха-ха-а-а! —

Истерика.....ах!

Плащаница рассыпалась:

Вдребезги дамское мыло Брыкара

Люфчики, тухли, чулки,

И косточки с гроба господни

В тонком дессу

Заскакали

Под иглами льда,

Осел частоклом с-под Христа убежал,

По хлопущкам снуга хрипит,

Ребра врозь,

Пар из ноздрей застыл Филинновским калачом,

Хрупики мучениц сороконосиц

Под ногами трухлявкой трещи!.....

Костям зя-я-бкостно.....

Целит громийца — взюк!

Мороз с ножом!

док
обес
порезанных!

лопнет пузырь.....

гелы в ямах вопящут.....

реснул крещенский водоем —

р! Ирана!

р-р-р-р!.....

тарая — копер ледяной!

рга

х!

ДРАМИ ЛЬДА

СЕ СВАТИТЕЛИ

селедки

а-с-к-р-о-ш-с-н-ы!.....

Траурный Рур!

Рур

Рейн

Коридоры угольных сот!

Горы вниз!...

Рур

Бассейн темнокровных рек.

Ру-у-у-ур! Рупор побед!..

Рур!

Дортмунд!

Катакомбы грызущих труб

Тебя не раздавит мор Мильерана!..

Рур

Под облаком черным

Поселок на мутно-зеленой траве,

Рур

В трауре сад,

Рур

Затмивший солнце!..

Дым...

В дыму...

Копоть...

Гарь...

Дышешь дымом

Ждешь

Корявый чернеет балмак...

Рур!

Чохоткою харкая

Греешь страну

Брыжжешь лихорадкой огненных руд!

...Тревоги гудок
Горы режут...
Шахты гудят...
В трауре Рур!
Перед расстрелом
Рур дрожит...

Рур радостный.

Рур, ура!
Ура Руру!
В реве реванша
Над грудью твоею
Сшиблись Антанты
Из-за черных костей!
Казнь радуя
Тузят друг друга
Голодной плетью
Мертвых плахтеров!
Темный камень раздора
Рур
Ура-ра-ра-ру
Ру-бка!
Сквозь горькие клубы дымов,
Черный твой лоб в крови!
— Ружья, нацельтесь! —
Офицер не моргнет
Вот
Стаей голодные волки
Взрывают...
Но...
Но —
Дрогнули горы
Ружья сами вспять повернули
Горны за горла
Гром из земли
По жирным икрам играть,
Канальи раком!
Маршем
Груды рабочих
Красный флаг
Интернационал
Тра-ра-ра-ра!
Рур ура!
Ура-ра Рура!..

Б. ПАСТЕРНАК

Кремль в бурян конца 1918 года.

Как брошенный в пути снегам
Последней станцией в развалинах,
Как полем в полночь, в свист и гам,
Бредущий через силу в валяных.

Как пред концом, в упаде сил
С тоски вызывающий к метелице,
Чтоб вихрь души не угасил,

Как тьмой последней все застелется,
Как схваченный за обшлага
Хохочущую вьюгой нарочный,
Ловящей кисти баблыка,
Здороваящуюся в наручных,

А иногда! — А иногда,
Как пригнанный канатом накороть
Корабль, с гуденьем, прочь к грядам
Срывающийся чудом с якоря,

Последней ночью, несравним
Ни с чем, какой-то странный, пенный весь
Он, Кремль, в оснастке стольких зим,
На нынешней срывает ненависть. —

И грандиозный, весь в былом,
Как визионера дивинация,
Несется, грозный, напролом,
Сквозь неистекший в девятнадцатый.

Под сумерки к тебе в окно
Он всю медью звонниц ломится,
Бонется, видно, — год мелькнет, —
Упустит и не познакомится.

Остаток дней, остаток вьюг,
Сужденных башням в восемнадцатом,
Бушует прядает вокруг,
Видать — не наигрались насыто.

За морем этих непогод
Предвижу, как меня, разбитого,
Ненаступивший этот год
Возьмется сызнова воспитывать.

С. ТРЕТЬЯКОВ

Финал из поэмы "17—19—21"

С запада дуй, дуй! Иду.
С востока вей, вей! Иду.
Солицем стани, день! Иду.
Днем... иду... стын... иду... ночь!
Перетопил гон вод да днй.
Похоронил стон плач кладь мук.
Я ль переиссу? нет?
Болъ перегорит в дым.
Да не торопись! Колокола.
Мать!.. Похоронил... вой зим в трюм рам.
Мать!.. Колокола там был там-там.
Склон глины — слизь ям.
Стон тянет томъ в дом.
На поклон иду горе положить
Венок у ног. Ты же дала мне жить...
Оборони там!
Обереги шаг!
Благослови мати.
День мой,
Зной мой,
Май мой.
Иду.
Истопилась. Грустью истекла.
Сама как осень из стекла.
А памяти — муха.
Жужжалка.
О детях муха.
Рожденных жалко.
Много матери дано мук:
Глиной ослепла масса
Горького варени в звонкой корчаго
Памяти.
Руки ветвей на лору гни.
Где-то сквозь драки и гульбы,
Хоть в переплестке ругани
Мать свою, мать помянули бы.
Сломалась и моя. Зарылась в поля.
Закопанных людей не вырастает земля.
Нет людей, которые озимь,
И которые яровыми хлебами ожили.
И брата — мальчелку Олега,
Хрустнув костью отцовского горя

Переехала революции тяжелая телега,
Громящая по каменным ухабам истории.
Наильцы затянуть ушами кулака.
В голос злобы острые ости.
Кого оплеухой по щекам оплескать?
Кому плевок заляскавшей злости?
Ее ли большую, красную от боли,
Свернувшую меня баранком в нуль —
Россию с кровавой пятеркой на педоле
Прокляну-ль?

Нет, — рука не хлещет.
Язык не отцелкает мать,
Потому что проступит Ясныш
Сквозь промытые ею дома.

Поломойкою ерзая по полу,
Кумачи изгваздав вдрызг,
Сколько смяла циплят и ухлопала
Древогрызых шипящих крыс?!

Чтобы стало просторно и чисто
Для годов, побежавших неистово...
Врете! Мать не закопана.
Вот она мечется,
Волос раздохматив копны,
Острия старушечьи локти,
Выпустив хваткие когти,
Рева полоумно, —
Швыряется на Перекоп она,
Вгрызается зубом в Батум она,
Изглоданной Русью светится
Мать — земля — человечина.

А эти, идущие лихо,
Берущие города.
А это мычавая тихо
Поволжская голодань.
Сквозь колонны бойцов
Сквозь обозы калек
Брат — Олег.

Братя по молоту и топкам,
Братя по голоду и сопкам,
Здравствуйте!
Не в поклоне рабеком
Ломя поясницу,
А с братьями взапуски
Туда, — где снится.

Строим, сомкнутом строем,
Радость в радость ввинтив,
Строим, строим, строим
Аэроплан, локомотив.

Есть ли острее дрожи,—
С сердца сорвав засов,
Бросить себя, как дрожжи,
В гуд родных голосов.
Имя свое и полныя
Руки, сердце, глаза...
Братья, идем веселыми
Днем на трубы вязать...

На бахче Советской России
Урожай на сочные головы.
Семя людей оросили
Жил разожженные жолобы.
Глаз кровоналитый зорек,
Рук перегреты мышцы —
Потому — сквозь листва конторок
Посвист вчерашний слышится.
Потому — на выбитом дочиства
Строить вокзалы хочется,
Потому — в сиренах портов
Воют пророчества
Будущих целующих ртов.

Донкихот!
Слизью рац
Тормозицы
Колесо!
Дымоход.
Маховик.
Кран.
Пылесос.
Сталь. Никкель. Медь.
Сердцебиенье котлов.
Надо уметь.
Будет светло.

Выривай да дабы не проросшь
Корневница павела юнытами.
В утре правы черенчат.
В утре трубы бородагы.
В поле цолы дождина,
На часах берчи солдаты.
Город-трой-край-крут впереди,
Небо сей-синь-сон потолок.

А кого в сливы слов нарядить?
А кого кряк кряк поволок?

Город—люди: делюсь на ломти.
Город—порох: хропаюсь всколь.
Город—мастер: машины громьте!
Городу грузь трюм голь.

Бабам бетонные юбки,
Детям динамо на юлки,
Старухам булыжное просо,
Новорожденным соски насосов...

Лягу-ль гулять глазами
По небу в синем азяме,
Где наплелась белизна—видеть и знать:

Не облака,
А облаком;
Не страх, что ночью топчется,
А страховое общество;
И не надсоний транс портних,
А союз транспортник;
Не небеса, где синь дика,
А стальной синдикат.
Выверены шаги, а не хлип шуги.
Сердце мотор, алая нефть.
Что душегуб, если встал душегиб.
Разве магнето гнет гнев.
В лягге строил струны ста пил.
Топоту молота лезть ли кобыле?
Если и был вихорь в степи,
Тракторы вихрь храпя забыли.

Скальте, заводы, зубы жевать
Дерево, мясо, железо, камень!
Наша голова в дыме рыжевата.
Губы развернуты врозь резаками.

И только спя или спятив:
Поля... перелески... лень...
Пока на инкивы не накатит
Ремень
Трудач—завтрашний день.
И окличь его чиста —
Все по местам!

В. ХЛЕБНИКОВ

Уструг Разина.

Где море бьется диким неугом,
Ломая разума дела,
Ему рыдать и грезить не о ком.
Оно морские удила,
Соленой пеной покрывая,
Грызет уши людей езды.
Так девушка времен Мамай,
С укором к небу подымая
Свои глаза больнои воды,
Вдруг спросит парашев отца:
„На что изволит гневаться?
Ужель она тому причина,
Что меч суровый в ножны сует,
Что гневная морщина
Ему лицо сурово полосует,
Согнав улыбку точно хлам,
Лик разделивши пополам“.

По затону трех покойников,
Где лишь лебедя лучи,
Вышел наружник разбойников
Истунить свои мечи.

Умее рукоять столетий
Скользить ножами, точно тать,
Или по горлу королей.
Концом свирепо щекотать.
Или рукой седых могил
Ковать столетия для удил.
И Разина глухое „слышу“
Подыметя со дна холмов,
Как знамя красное, взойдет на крышу
И поведет войска умов.

И плахи медленные взмахи
Хвалили волыные галахи.
Была повольницей ноша
Уструга узкая корма,
Где пучина для почина
Силу бурь удесятеля,
Волги синяя овчина
На плечах богатыря.

Он стоит полунатой,
Горит пояса насечка,
И железное колечко
Опускается серьгой.
Здесь все сказочно и чудно.
Это воли моря полк.
И на самом носу судна
Был прибит матерый волк.
А отец свободы дикой
На нарчевой лежит койке
И играет кистенем,
Чтоб копейка на попойке
Покатилась рублем.
Ножами наживы
Им милы, любезны
И ветер служивый,
И смуглые бездны.
Он невидим и неведом
Быстро катится по водам.
Он был кум бедноты,
С самой смертью на ты.
Бревен черные кокоры
Для весла гребцов опоры.
Сколько вражьих голов
Срубил в битве галах,
Знает чайка-рыболов,
Отдыхая на шестах.
Месяц взял того, что наговор
На уструге тлеет заговор.
Бубен гром и песни дуд.
И прославленные в селах
Пастухи ножей веселых
Речи тихие ведут:
„От отечества, оттого
Отманил нас атаман.
Волга мать не видит нищ.
Время жертвы и жратвы.
Или разумом ты нищий,
Богатырь без головы.
Развяжи кошель и грош
Бедной девке в воду брось.
Куксит, плачет целый день,—
Это дело дребедень.
Закопченою девчонкой
Накорми страну плотвы“.
В гневе праведном сердая
Волга бьется, правды чая.

Богатырь поставил бревна
Твердых ног на доски палубы
Произнес зарок сыновний,
Чтоб река не голодала бы
Над голодною столицей
Одичавших волн,
Воин вод свиреполитий
Тот, кому молился челн.
Не увидел тени жалобы.
И уроком поздних лет
Прогремел его обет:
„К богу — могу эту куклу.
Девы — мевы, руки — муски.
Косы — мосы, очи — мочи.
Голубая Волга — на!
Ты боярами оболгана,
Волге долго не молчитесь,
Ей ворчится как волнница,
Волны Волги томят волки,
Ветер бешеной погоды
Вьется шелковый лоскут,
И у Волги, у голодной
Слюни голода текут.
Волга вост, Волга сванет,
Без лица и без конца.
В буревой волне маячит
Лиза буйного донца.
Баба-птица ловит рыбу,
Прячет в кожаный мешок.
Нас застенок ждет и дыба,
Кровь прольется на мшинок.
И морю утихнуть легко
И ветру свирепствовать,
Как будто веселый дидейо,
По лоне носится плотина.
Льются водка и подали
Дикий ветер этой лодки повода.

ОВЕЩЕСТВЛЕННАЯ УТОПИЯ

Города будущего существовали и в прошлом: Мор, Фурье, Морис и т. д. Не менее проект Лавинского имеет совершенно особое новое значение. Лавинский тоже создал город будущего. И этого следовало, разумеется, ожидать. Не от Лавинского. От современных революционных художников вообще. Так как Лавинский конечно только частный случай.

Романтика коммуны, а не идиллия коттеджа. Это во-первых. А во-вторых, раньше только разговаривали (Уэлс и пр.), Лавинский же просто чертил. По своему начертан „по особенному“ изобразительно, ну что ж?! Было одна: показать, а не рассказывать, и цель достигнута.

Третье и самое главное — художник захотел строить. Можно назвать сотни профессоров, академиков и т. п., которые не только не строили.

Но архитектура превратилась в форму, в украшение, в эстетический элемент красоты.

— Ну, а инженеры?
Они-то конечно строили и строят. Строят прочно, современно, на фундаменте новейшей индустрии. Но странное дело: пока они касаются специальных сооружений (мосты, краны, перроны) до тех пор все идет благополучно; достаточно однако взяться им за более широкую область, как из маски инженера выплывает старая знакомая физиономия эстета. Воспитанный на канонах буржуазного искусства, инженер почти всегда такой же эстетист, как и его молочный брат архитектор. Так инженерия попадает в сладкие объятия эстетизма и, тем самым, добровольно обрекает себя либо на сужение задач, либо на социальный консерватизм.

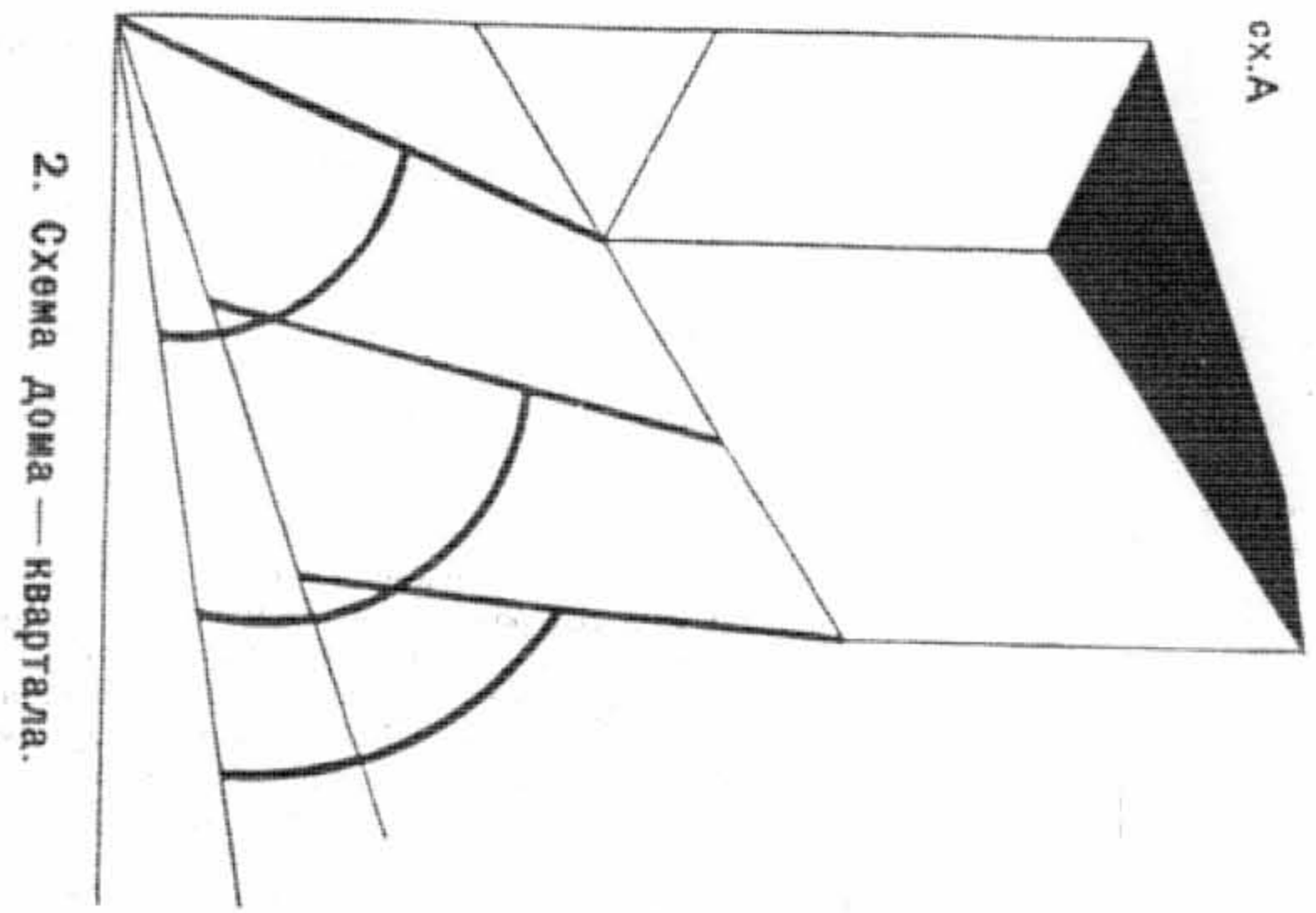
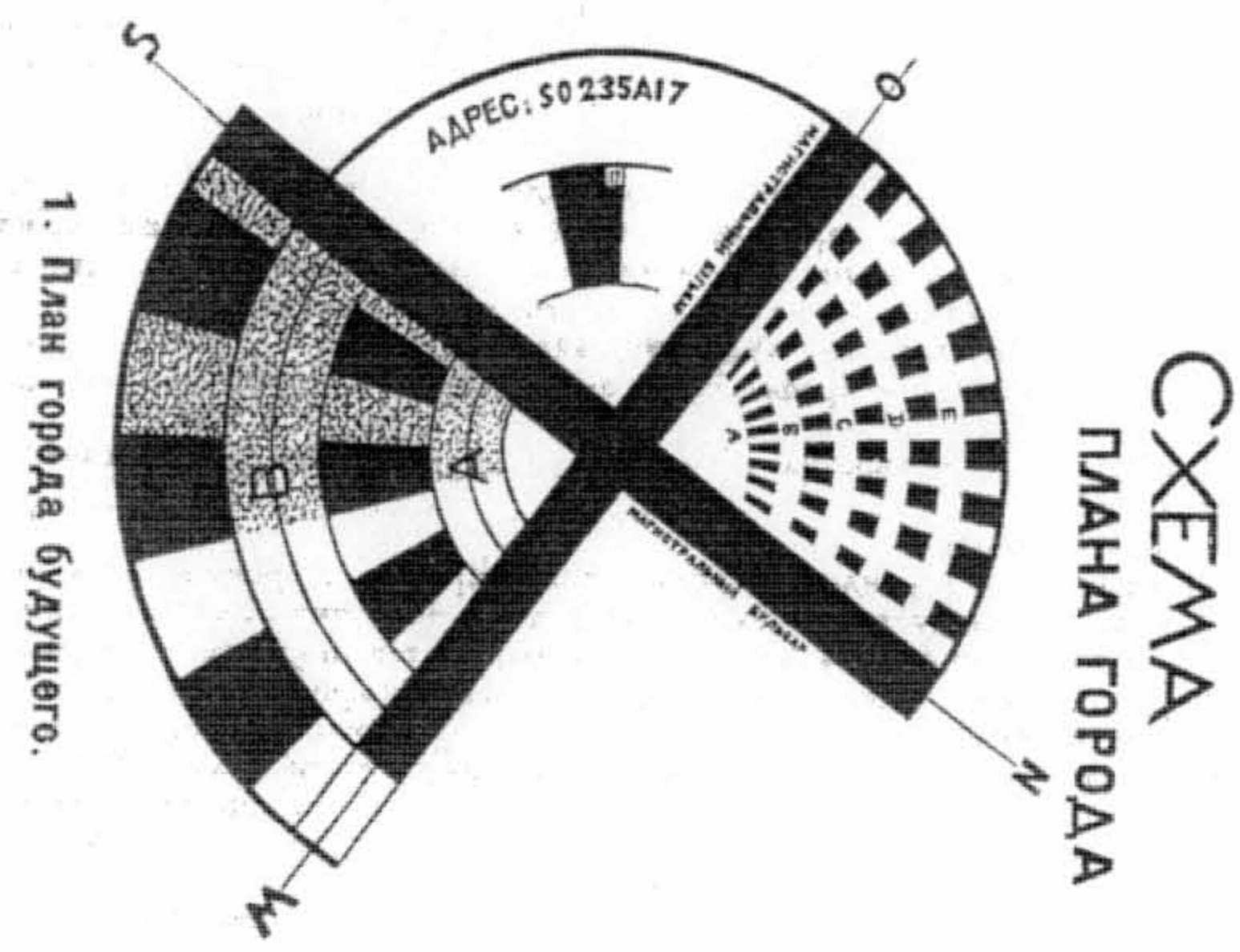
Сообразно всем этим фактам, я полагаю, что проект Лавинского, использовавший инженерию в ее грядущей динамике, инженерию, как всеобщий метод, инженерию, высвобожденную из под налпок искусства и подчиненную лишь закону социально-технической целесообразности, этот проект ударяет и по художнику и по инженеру. Первому он говорит ясно: руки прочь от жизненного дела, ты оставшийся на Парнасе. Второго он зовет к революционной смелости и к разрыву с традиционным эстетством, к организации жизни во всем ее объеме.

Этим однако не исчерпывается значение попытки Лавинского. Лавинский — конструктивист. Что такое конструктивизм?

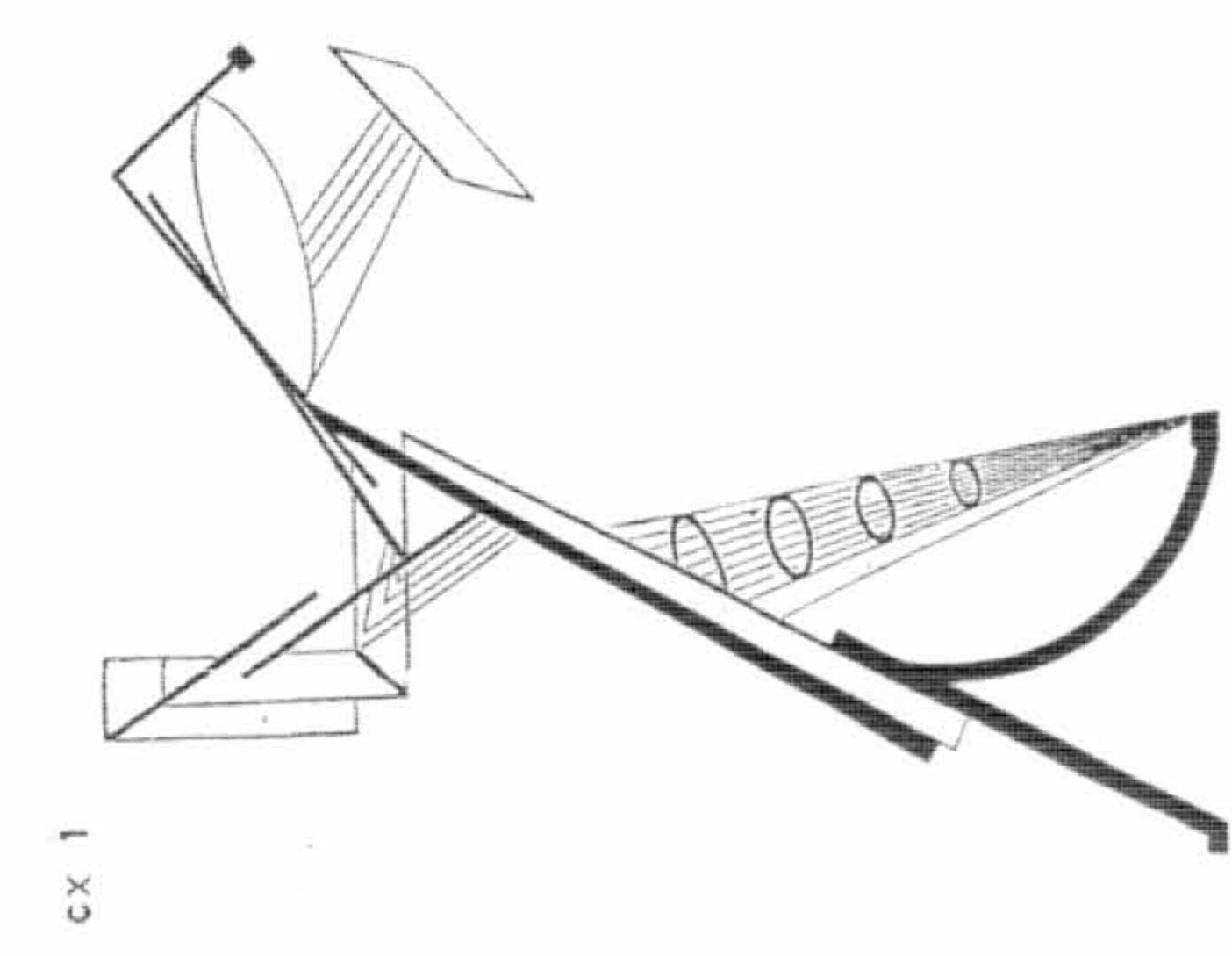
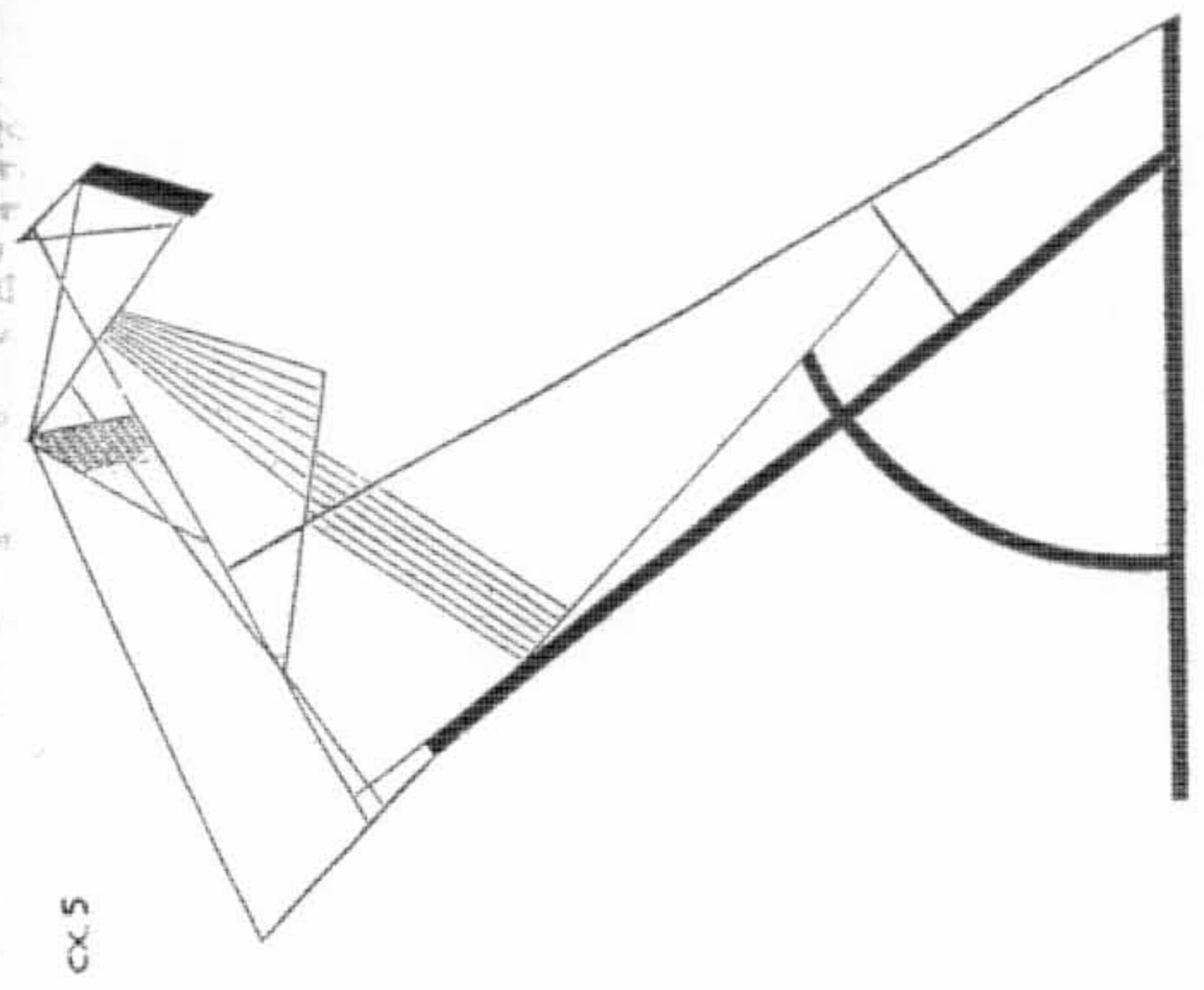
Когда прежний художник брался за материал, (краски и т. п.) он считался с ним лишь, как со средством впечатления. Достигалось такое впечатление в формах изобразительности. Художник „отражал“ мир, как это любят говорить. Бешеный рост индивидуализма разложил изобразительность. Появилось беспредметное искусство. И вот, в то время, как одни (экспрессионисты напр.) чрезвычайно обрадовались такому новшеству и, не вылезая из болота „впечатлительного“ творчества перекроили его на фасон метафизики — другие увидели в беспредметной форме новую, небывалую возможность. Не творчество форм высшего „эстетического“ — а целесообразное конструирование материалов.

Не самоцельность, а содержательность. Замените слово „содержание“ словом „назначение“, и вы поймете в чем дело. Но о каком же назначении может идти речь в абстрактной конструкции? Между конструкцией и предметом пропасть: такая же, как между искусством и производством. А конструктивисты все же художники. Последние могикане творчества, оторванного от жизни, представляют собой конец самоцельщины, взбунтовавшейся против самой себя. В этом их громадное историческое значение. Но в этом и трагизм их положения. Богоборцы эстетизма, они осуждены на эстетизм до той поры, пока не будет найден мост к производству. Но как строить этот мост в стране, где производство само еле

СХЕМЫ КОНСТРУКТИ



ВИСТА А. ЛАВИНСКОГО



01 063

дышет? Кто обратится к художнику, кто позволит себе роскошь гигантского, небывалого эксперимента там, где надо „продержаться?“

И протянутая рука конструктивиста виснет в воздухе. А потому я не улыбаюсь, когда смотрю на чертежи Лавинского. У зачинателей всегда бывает в руках одно только знамя, да и то часто оборванное. Разве от этого они перестают быть зачинателями?

Манилов занимался на досуге утопиями: мостик, а на мостике и т. д. Его утопии были рождены пассивно. Экономист Сисмонди создал другого рода утопии, его увлекало прошлое. Фурье тоже был утопистом, его утопия революционная. Вкоренясь в недрах исторического процесса, такая утопия становится материальной силой, организующей человечество. И мы тогда говорим с большой буквы: Утопия. Ибо кому же неизвестно, что без Фурье и прочих не было бы Маркса. К разряду именно таких утопий принадлежит проект Лавинского.

Если утопия „овеществленная“ только аллитеративно похожа на утопию „осуществленную“, то отсюда следует один вывод: помогите осуществить путь уназан. Или наконец: развивайте, продолжайте дальше, исправляйте, но не отворачивайтесь. Пусть индивидуальная попытка, этот романтический прыжок через пропасть превратится в коллективное сознательное, лабораторно организованное сотрудничество. За границей (напр. в Германии) мы уже знаем ряд изысканий и проектов будущего города. Эти работы значительно ближе к современным западным возможностям, чем проект Лавинского к российским. Они „проще“, осуществимее, производственнее. Но у них дурная наследственность: с таким папой, как старый архитектор, и с такой мамой, как экспрессионистическая живопись, дальше эстетизма не уедешь!

Город в воздухе. Город из стекла из асбеста. Город на рессорах. Что это, — эксцентрика, оригинальничание, трюк. — Нет, просто максимальная целесообразность.

В воздухе, — чтобы освободить землю.

Из стекла, — чтобы наполнить светом.

Асбест, — чтобы облегчить стройку.

На рессорах, — чтобы создать равновесие.

Ну, а круговой план, разве это не проклятая симметрия. — Да, но не как форма, а как экономический принцип.

Великолепно, но к чему этим странным домам возвращаться? — Кто посмеет сказать, что это не футуризм, не футуристическая эстетизация жизни? Иначе: разве здесь не тот же эстетизм, только на новый манер. Такое возражение может касаться не только домов: еще сильнее обрушивается оно на необычайный вид рессор и радио-станций. Тут уж наверняка футуризм, динамика, излом, смешанность плоскостей и линий, престарелые сдвиги, весь этот ассортимент живописно футуристической итальянщины.

Ничуть! А именно:

1. Вращение аданий преследует ту же житейскую цель, что и — японские домики из бумаги. Разница в технике.

II. Рессоры и радио выстроены так, а не иначе во имя свободы и экономии пространства.

Еще один, на этот раз последний вопрос: возможны ли технически такие системы? Как отнесется к ним теоретическая механика? — Не знаю. Готов предположить худшее — буквальная реализация плана во всех его деталях немислима ни при нынешнем, ни при каком угодно состоянии техники. „Мое дело предложить“ — так заявил ангелам Маяковский. То же самое заявляет инженеру Лавинский, так как Лавинского занимала главным образом социальная сторона дела — форма нового быта.

Пусть теперь скажут инженеры (они, к счастью, не ангелы) что возможно и что невозможно, как исправить и где дополнить. Это было бы не бесполезной работой.

П. А.

ПРО ЭТО В. Маяковский

Посвящается
ей и мне.

А.

Про что — про это?

В этой теме

и личной

и мелкой

перенетой не раз

и не пять

я кружил поэтической белкой

и хочу кружиться опять.

Эта тема

сейчас

и молитвой у Будды

и у негра вострит на хозяев нож.

Если Маре

и на нем хоть один сердцелюдый,

то и он

сейчас

скринит

про то-ж.

Эта тема придет

калеку за локти

подтолкнет к бумаге

прикажет:

экреби!

И калека

с бумаги

срывается в клёкоте.

только строчками в солнце песня рябит.

Эта тема придет,

позвонится с кухни,

повернется,

сгинет шапченкой гриба —

и гигант

постоит секунду

и рухнет

под записочной рябью себя погребя.

Эта тема придет
прикажет:

—Истина!—

Эта тема придет
велит:

—Красота!—

И пускай

перекладной кисти раскислены
только валье под нос мурлычешь с креста.

Эта тема азбуку тронет разбегом—
уж на что б казалось книга ясна? —
и становится

—А—

недоступней Казбека.

Замутит

оттянет от хлеба и сна.

Эта тема придет,
вовек не изнаосится,—

только скажет:
отныне гляди на меня!

И глядишь на нее

и идешь знаменосцем
краснощелкий огонь над землей знамена.

Это хитрая тема!

Нырнет под события.

в тайниках инстинктов готовясь к прыжку, —
и как будто ярься

—посмели забыть ее!—

затрясает:

посыняются души из шкур.

Эта тема ко мне заявила гневная,
приказала:

—Подать

дней удила!

Посмотрела скривясь в мое ежедневное
и грозой раскидала людей и дела.

Эта тема пришла,

остальные оттерла

и одна

безраздельно стала близка.

Эта тема ножом подступила к горлу.
Молотобоец!

от сердца к вискам.

Эта тема день истемнила в темень.
колотись—велела—строчками лбв.

Имя

этой

теме:

.....!

I.

Баллада Редингской тюрьмы.

Стоял — вспоминаю.

Был этот блеск.

И это,

тогда,

называлось Невую.

Маяковский. "Человек".

(13 лет работы, II т., стр. 77).

О балладе Не молод, очень лад баллад, —
и о балладах: но если слова болят
и слова говорят про то что болят
молодеет и лад баллад.
Лубянский проезд.

Водопьяный.

Вид

вот.

Вот

фон.

В постели она.

Она лежит.

Он.

На столе телефон.

„Он“ и „она“ баллада моя.

Не страшно нов я.

Страшно то

что „он“ это я

и то что „она“—

моя.

При чем тюрьма?

Рождество.

Кутерьма.

Без решеток окошки домика!

Это вас не касается.

Говорю—тюрьма.

Стол.

На столе соломинка.

Тронул еле—волдырь на теле.

Трубку из рук вон.

Из фабричной марки—две стрелки яркие
омолнили телефон.

Соседняя комната.

Из соседней

сонно:

По набелю
пущен номер.

01 067

Когда это?
откуда это живой перосенок?
Звонок от ожогов уже визжит;
добела раскален аппарат.
Больна она!
Она лежит!
Беги!
Скорей!
Нора!
Мясом дымясь, сжимаю жжение.
Моментально молния телом забегала.
Стиснул миллион вольт напряжения.
Ткнулся губой в телефонное пекло.
Дыры
сверля
в доме,
вмята
Мясницкую
пашней,
рвы
кабель,
номер
пулей
летел
барышник.
Смотрел осовело барышник-глаз,
под праздник работай за двух —
Красная лампа опять зажглась.
Позвонила!
огонь потух.
И вдруг
как по лампам пошло куралесить,
вся сеть телефонная рвется на нити. —
67 — 10!
Соедините!
В проулок!
Скорей!
Водошняному в тишь!
Ух!
А то с электричеством станется —
под Рождество
на воздух взлетишь —
со всей
со своей
телефонной
станцией.
Жил на Мясницкой один старожил.
Сто лет после этого жил —

про это лишь —
сто лет! —
говаривал детям дед.
Было — суббота...
под воскресенье...
Окорочек...
Хочу, чтоб дешево...
Как вдарит кто-то!..
Землетресенье...
Ноге горячо...
Ходун — подошва!..
Не верилось детям,
чтоб так-то
да там-то.
Землетресенье?
Зимой?
У почтамта?

Телефон бро-
сается на всех.

Протиснувшись чудом сквозь тоненький шнур.
раструба трубки разинув оправу,
погромом звонков грома тишину
разверг телефон дребезжащую лаву.
Это визжащее,
звенящее это, —
пальнуло в стены,
старалось взорвать их.
Звончинки
тыццей
от стен
рикошетом
под стулья закатывались
и под кровати.
Об пол с потолка звончище хлопал.
И снова
звенящий мячище точно
взлетал к потолку ударившись об пол
и сыпало вниз дребезгок звончонной.
Стекло за стеклом
вьюшку за вьюшкой
тянуло
звенеть телефонному в тон.
Тряся
рученочкой
дом погремушку
тонул в разливе звонков телефон.
От сна.
чуть видно —
точка глаз —
выполит щеки жаркие.

Секундантша.

Просветление
мира.

Леняся кухарка поднималась,
идет
 крихты и харкая.
Моченом яблокам она.
Морщият мысли доб ее.
Кого?
Владим Владимыч?
А!
Пошла туфель пиленая.
Идет.
Отмеряет шаги секундантом.
Шаги отдаляются...
 Слышатся еле...
Весь мир остальной отодвинут куда-то
лишь трубкой в меня неизвестное целит:
Застыли докладчики всех заседаний,
не могут закончить начатый жест.
Как были,
 рот разинув
 сюда они
смотрят на Рождество из Рождеств.
Им видима жизнь
 от дрызг и до дрызг.
Дом их
 единая будняя тина.
Будто в себя
 и меня смотрясь
ждали
 смертельной любви поединок.
Окаменели сиренные рокогы.
Колес и шагов суматоха не вертит.
Лишь поле дуэли
 да время доктор
с бескрайним бинтом исцеляющей смерти.
Москва —
 за Москвой поля примолкли.
Моря —
 за морями горы стройны.
Вселенная
 вся
 как будто в бинокле
в огромном бинокле (с другой стороны).
Горизонт распрямился
 ровно ровно.
Тесьма.
 Натянут бичевкой тугой.
Край один:
 я в моей комнате, —

Дуэль

ты в своей комнате край другой.
А между —
 такая,
 какая не снится, —
какая-то гордая белой обной
через вселенную
 легла Мясницкая
миниатюрой кости слоновой.
Ясность.
 Прозрачайшей ясностью нитка.
В Мясницкой
 деталью неукоснейшей выточки
кабель
 тонюсенький —
 ну, просто нитка!
И все
 вот на этой вот держится ниточке
Раз!
Трубку наводят.
Надежду
брось.
 Два!
 Как раз
остановилась
 не дрогнув
 между
моих
 мольбой обволокнувших глаз.
Хочется крикнуть медлительной бабе, —
Чего задаетесь?
 Стоите Дантесом.
Скорей
 скорей просверлите сквозь кабель
пулей
 любого яда и веса.
Страшнее пуль
 оттуда
 сюда вот
кухаркой оброненное между зевот
проглоченным кроликом в брюхе удава
по кабелю
 вижу
 слово ползет.
Страшнее слов
 из древнейшей древности
где самку клыком добывали люди еще
ползало
 па шнура —

...скребущейся ровности
 времен трогладитских тогдашнее чудище.
 А может быть...
 Наверное может!
 Никто в телефон не лез и не лезет,
 нет никакой трогладичьей рожи.
 Сам в телефоне.
 Зеркалюсь в железе.
 Возьми и пиши ему ВЦИК циркуляры!
 Пойди--эту правильность с Эрфуртской сверь!
 Сквозь первое горе
 бессмысленный
 ярый
 мозг поборов
 проскребается зверь.
 Красивый вид.
 Товарищи!
 Взвесьте!
 В Париж гастролировать едуший летом поэт.
 Почтенный сотрудник Известий
 параша ступ когтем из пиджакета.
 Вчера человек
 единым махом
 кычками свой размедведил вид я!
 Косматый.
 Шерстью свисает рубаха.
 Тоже туда-ж!
 В телефоны бабахать?
 К своим пошел!
 В моря ледовитые!
 Размедвежье. Медведем
 когда он смертельно сердится
 на телефон
 грудь
 на врага таяу.
 А сердце
 глубже уходит в рога тину!
 Течет.
 Ручьица красной меди.
 Рычанье и кровь.
 Лакай темнота!
 Не знаю
 плачут ли
 нет медведи
 но если плачут
 то именно так.
 То именно так:
 без сочувственной фальши

Протекающая комната.

окулят
 заливаясь ущестью длинной.
 И именно так их медвежий Базынин
 скуленьем разбужен ворчит за стеной.
 Вот так медведи именно могут
 недвижно
 задравши морду
 как те
 поныть
 извыться
 и лечь в берлогу
 параша логово в двадцать когтей.
 Сорвался лист.
 Обвал.
 Беспокоит.
 Впитовки шинки
 не грохнули б враз.
 Ему лишь взмедводиться может такое
 сквозь слезы и шерсть бахромающую глаз.
 Кровать
 Железки
 Брахло одеяло.
 Лежит в железках
 Тихо
 Вяло.
 Трещет пришел.
 Пошел по железкам.
 Простынь постельная треплется плеском.
 Вода лизнула холодом ногу.
 Откуда вода?
 Почему много?
 Сам заплакал
 Плакса
 Слякоть.
 Исправда—
 Столько нельзя заплакать.
 Чертова ванна!
 вода за диваном.
 Под столом
 за шкафом вода.
 С дивана,
 сдвинут воды задеваньем
 в окно проплыл чемодан.
 Камин
 Окурки
 Сам кинул
 Пойти потушить
 Нетушится

Страх.
Куда?
К какому такому камину?
Верста.
За верстою берег в кострах.
Размыло все
даже запах капустный
с кухни
всегдашний
приторно сладкий.
Река.
Вдали берега.
Как пусто!
Как ветер воет в догонку с Ладоги!
Река.
Большая река.
Холодина.
Рябит река.
Я в середине.
Белым медведем
взлез на льдину
илыву на своей подушке льдине.
Бегут берега
за видом вид.
Подо мной подушки лед.
С Ладоги дует
вода бежит.
Летит подушка плот.
Плыву.
Лихорадуюсь на льдине подушке.
Одно ощущение водой не вымыто:—
Я должен
не то под кроватные дужки
не то
под мостом проплыть под каким-то.
Были вот так же
ветер да я.
Эта река!...
Не эта
Иная.
Нет не иная!
Было:
Стоял.
Было блестяло
теперь вспоминаю.
Мысль растет.
Не справлюсь я с нею.
Назад!

Вода не выпустит плот.
Видней и видней...
Ясней и яснее...
Теперь неизбежно...
Он будет!
Он вот!!!
Человек из-за Волны устоя стальные моют.
7-ми лет. Недвижный
страшный
упершись в бока
столицы
в отчаяньи созданной мною
стоит
на своих стоэтажных быках.
Небо воздушными скрепами вышил.
Из вод феерией стали восстал.
Глаза подымаю выше
выше...
Вон!
Вон —
опершись о перила моста...
Прости Невы!
Не прощает,
гонит.
Сжался!
Не сжалился бешеный бег.
Он!
Он —
у небес в воспаленном фоне
прикрученный мною стоит человек.
Стоят.
Разметает изросшие волосы.
Я уши лаплю.
Напрасные мненья!
Я слышу
мой
мой собственный голос.
Мне лапы дырявит голоса нож.
Мой собственный голос —
он молит —
он просится:
Владимир!
Остановись!
Не покинь!
Зачем ты тогда не позволил мне броситься!
С размаху сердце разбить о быки?
Семь лет я стою.
Я смотрю в эти воды

к перилам прикручен канатами строк.
 Семь лет с меня глаз эти воды не сводят.
 Когда ж
 когда ж избавления срок?
 Ты, может, к ихней примазалея касте?
 Целуешь?
 Ель?
 Отпускаешь брюшко?
 Сам
 в ихний быт
 в их семейное счастье
 намбреваешься пролезть петуником?!
 Не думай!
 Рука наклоняется вниз его.
 Грозится
 сухой
 в подмостную кручу.—
 Не думай бежать!
 Это я
 — вызвал.
 Найду
 Загоню
 Доканая
 Замучу!
 Там
 в городе
 праздник.
 Я слышу гром его.
 Так что ж
 скажу чтоб явились они.
 Постановление неси — исполкомово.
 Муку мою — конфискуй
 отмени.
 Пока.
 по этой
 по Невской
 по глуби
 спаситель любовь
 не придет ко мне
 скитайся ж и ты
 я тебя не полюбят.
 Гребь!
 Тони меж домовых камней!
 Стой подушка!
 Напрасное тщенье.
 Лапой гребу —
 плохое весло.
 Мост сжимается.

Спасите!

Невским течением
 меня несло
 несло и несло.
 Уже и далеко
 Я может быть за день.
 За день
 от тени моей с моста.
 По гром его голоса гонится сзади.
 В погоне угроз паруса распластал.
 Забыть задумал невеликий блеск?!
 Ее заменишь?!
 Нé кем!
 По гроб запомни переплеск
 плескавший в „Человеке“.
 Начал кричать.
 Разве это осилите?!
 Буря басит
 не осилить во век
 Спасите! Спасите! Спасите! Спасите!
 Там
 на мосту
 на Неве
 человек!

II.

Ночь под Рождество.

Фантастическая Бегут берега
 реальность. за видом вид.
 Подо мной
 — подушка лед.
 Ветром ладожским гребень завит.
 Летят
 льдышка плот.
 Спасите! — сигналю ракетой слов.
 Падаю качкой добитый.
 Речка кончилась —
 мореросло.
 Океан
 — большой до обиды.
 Спасите!
 Спасите!
 Сто раз подряд
 реву батареей пушечной.
 Внизу
 подо мной

растет квадрат
остров растет подушечный.
Зампраст — замирает
замирает гул.
Глуше, глуше, глуше...
Никаких морей.

Я
— на снегу.

Кругом
— версты суши.
Суша — слово.

Снегами мокра.
Подкинут метельной банде я.
Что за земля?
какой это край?

Грен
лап

Большая. Из облака вызрела лунная дынка
стену постепенно в тени оттеня.
Парк Петровский
Бегу

Ходынка
за мной.
Впереди Тверской простыня.
А у у у!

К Садовой аж выкинул „у!“
Оглоблей
или мапиной
но только
мордой

аршин в снегу.
Нулей слова матерщины.
От нэпа ослеп?!
Для чего глаза впряжены?!
Эй ты!

Мать твою разнэп!
Ряженный!—
Ох!
Да ведь
я медведь.
Недоразуменье!

Надо
проходим
что я не медведь
только вышел похожим.

Спаситель. Вон
от заставы

идет человечик.
За шагом шаг вырастает короткий.
Луна—

голову вправила в венчик
Я уговорю
чтоб сейчас же
чтоб в лодке.

Это спаситель!

Вид Иисуса
спокойный и добрый
венчанный в луне.

Он ближе —
лицо молодое безусо.
Совсем не Иисус
Нежней

Юней.
Он ближе стал
он стал комсомольцем.
Без шапки и шубы
Обмотки и френч
То сложит руки
будто молится.
То машет
будто на митинге речь.

Вата снег —
Мальчишка шел по вате
Вата в золоте —
Чего уж пошловатей!?
Но такая грусть —
что стой

и грустью-ранься!
Расплывайся в процыганенном романсе:
Мальчик шел в закат глаза уставя.
Был закат непревайдимо желт.
Даже снег желтел к Тверской заставе.
Ничего не видя мальчик шел.

Шел
вдруг
встал.
Шелк
рук
сталь.

С час закат смотрел глаза уставя
за мальчишкой легшую кайму.
Снег хрустя разламывал суставы.
Для чего?
зачем?

кому?

Романс.

Был вором ветром мальчишка обыскал.
 Попала ветру мальчишки записка.
 Стал ветер Петровскому парку звонить:
 Прощайте...

Кончаю...

Прошу не винить...

До чего ж —

На меня похож!

Ничего не по-
делаешь.

Ужас.

Но надо ж!

Дернулся к луже!

Залитую курточку стягивать стал.

Ну что ж товарищ!

Тому еще хуже —

Семь лет он вот в это же смотрит с моста.

Напаяли еще

— другого калибра.

Никак не намылишься —

зубы стучат.

Шерстинцу с ланинц и с мордищи выбрил

Гляделся в льдину...

бритвой луча...

Почти

почти такой же самый.

Вегу

мозги шевелят адресами.

Во первых

на Пресню

туда

по задворкам.

Тянет инстинктом семейная норка.

За мной

всероссийские

теряясь точкой

сын за сыном

дочка за дочкой.

Всехные роди-
тели.

Володя!

На Рождество!

Вот радость!

Радость-то во!..

Прихожая тьма.

Электричество комната.

Сразу —

Наискось лица родни.

Володя!

Господи!

Что это?

В чем это?--

Ты в красном весь.

Покажи воротник!

Не важно мама

дома вымою.

Теперь у меня раздолье —
вода.

Не в этом дело.

Родные

Любимые

Ведь вы меня любите?

любите?

Да?

Так слушайте ж!

Тетя!

Сестры!

Мама!

Тушите елку!

заприте дом!

Я вас поведу

вы пойдете

мы прямо

сейчас же

все

возьмем и пойдем.

Не бойтесь —

это совсем не далеко

600 с небольшим этих крохотных верст.

Мы будем там во мгновение ока.

Он ждет

Мы вылезем прямо на мост.

Володя

родной

успокойся! —

Но я им

на этот семейственный писк голосков:

Так что ж?!

Любовь заменяете чаем?

Любовь заменяете пилюлькой носков?

Не вы

Не мама Альсандра Альсеевна

Вселенная вся семьею засеяна.

Смотрите

мачт корабельных щетина —

в Германию врезался Одера клин.

Слезайте, мама.

уже мы Штеттине.

Сейчас,

Путешествие
с мамой.

мама,
несемся в Берлин.
Сейчас летите мотором урча вы:
Париж

Америка
Бруклинский мост
Сахара —
и здесь
с негритоской курчавой
лакает семейкой чай негритос.
Сомнете периной

и волю
и камень.

Коммуна
и то завернется комом.
Столетия
жили своими домками
и нынче зажили своим домкомом.
Октябрь прогремел
карающий
судный.

Вы
под его огнеперым крылом
расставились
разложили посуды.
Паучьих волос не расчешешь колом.
Исчезни дом
родимое место

Прощайте!
Отбросил ступеней последок.
Какое тому поможет семейство?!
Любовь цыплячья!
Любовишка наседок!

Пресненские
миражи.

Бегу и вижу
всем в виду
Кудрянскими вышками
себе навстречу
сам
иду
с подарками подмышками.
Мачт крестами на буре распластан
корабль кидает балласт за балластом.
Будь проклята
опустошенная легкость! —
Домами оскалила скалы далекость.
Ни люда ни заставы нет.
Горят снега
и голо

и только из за-ставенок
в огне иголки елок.
Ногам вперекор
тормозами на быстрые
вставали стены окнами выстроясь.
По стеклам

тени
фигурками тира
вертелись в окне
зазывали в квартиры.
С Невы не сводит глаз
продрог

стоит и ждет —
помогут.
За первый встречный за порог
закидываю ногу.
В передней пьяный проветривал бредни.
Стрезвел и дернул стремглав из передней.
Зал заливался минуты две:
Медведь
медведь
медведь
медвеее!

Муж Феклы Да-Потом
видовны со мной извертись вопросительным знаком
и со всеми зна-хозяин полглаза просунул
комыми. — однако!

Маяковский!
Хорош медведь! —
Пошел хозяин любезностями медоветь:
Пожалуйста
Прошу-с
Ничего
— я боком.

Нечаянная радость-с, как сказано у Блока.
Жена — Фекла Двидна
Дочка
точь в точь
в меня видно
семнадцать с половиной годочков.
А это...

Вы кажется знакомы?!
Со страха к мышам ушедшие в норы,
из-под кровати полезли партнеры.
Усища —

— к стеклам ламповым пыльники —
из под столов пошли собутыльники.
Ползут с-под шкафа чтецы почитатели.

Весь безликий парад подсчитать ли.
Идут и идут процессоной мирной.
Блестят из бород наутпной квартирной.
И это стоит столетья
как было.

Не бьют
и не тронулась быта кобыла.
Лишь вместо хранителю духов и фей:
ангел хранитель:

жилец в галифе.
Но самое страшное:
по росту
по коже
одеждой
сама походка моя! —
в одном
узнал

— близнецами похожи —
себя самого —
сам
я.

С матрацев,
вздыхая постельные тряпки,
клопы, приветствуя, подняли лапки.
Весь самовар рассыпался в лучики —
хочет обнять в самоварные ручки.
В точках от мух
веночки

с обоев
венчают голову сами собою.
Выиграли туш ангелочки-горнякты,
пророзовев из оконного глянца.
Иисус,

приподняв
венчик тернистый,
любезно кланяется.
Маркс.

выряженный в алую рамку,
и то тащил обывательства лямку.
Запели птицы на каждой на жердочке,
герани в поздри лезут из кадочек.
Как были

сидя сняты
на корточках,
радушно бабушки лезут из карточек.
Раскланялись все
ослабились враз;
кто басом фразу,

кто в дискант
дьячком:
С праздничком!
С праздничком!
С праздничком!
С праздничком!

С праз —
нич —
ком!

Хозяин
то тронет стул,
то дунет;
сам со скатерти крошки вымел:
Да я не знал!..
Да я б накануне...
Да, думаю, занят...
Дом...
со своим...

Бессмысленные Мои свои?
просьбы. Д-а-а-а —

это особы.
Их ведьма, разво, ошпел на венке!
Мои свои
с Енисея
да с Оби

идут сейчас
следа четвереньки.
Какой мой дом?!
Сейчас с него —
подушкой-льдом
плыл Невой —
мой дом
меж дамб
стал льдом
и там...

Я брал слова
то самые вырочивые,
то страшно рыча
то вызволяя лпрова.
От выгод —
не вечную славу сворачивал
молил,
грозил,
просил,
агитировал.
Ведь это для всех...
для самих...
для вас же...

Ну, скажем, Мистерия
 — ведь не для себя ж?..
 Поэт там и прочее...
 ведь каждому важен...
 Не только себе-ж
 — ведь не личная блажь...
 Я, скажем, медведь, выражаясь грубо...
 Но можно стихн...
 Ведь сдирают шкуру?!
 Подкладку из рифм поставишь
 — и шуба!..
 Потом у камна...
 там кофе...
 курят...
 Дело пустяшно:
 ну, минут на десять...
 Но нужно сейчас,
 пока не поздно...
 Похлопать может...
 Сказать
 — надейся!..
 Но чтоб теперь же...
 чтоб это серьезно...
 Слушали, улыбаясь, пменитого скомороха..
 Катали по столу хлебные мякиши.
 Слова об лоб
 и в тарелку
 горохом.
 Один расчувствовался,
 вином размягший:
 Поооостой...
 поооостой...
 Очень даже и просто—
 Я пойду!..
 Говорят, он ждет...
 на мосту...
 Я знаю...
 Это на углу Кузнецкого моста.
 Пустите!
 нукося!
 По углам
 — зуд
 наззз-ю-зззюкался!
 Будет ныть!
 Поесть понять
 понять поесть
 и за бб!
 Теорию к лешему!

Необычайное.

Нэп
 — практика
 Налей
 нарежь ему
 Футурист —
 налягте-ка!
 Ничуть не смущаясь челюстей целостью
 пошли греметь о челюсть челюстью.
 Шли
 из артезианских прорв
 меж рюмкой
 слова поэтических споров.
 В матрац
 поздоровавшись
 влезли клопы.
 На вещи насела столетняя пыль.
 А тот стоит —
 в перила вбит.
 Он ждет,
 он верит:
 скоро!
 Я снова лбом
 я снова в быт
 вбивался слов напором.
 Опять
 атакую и вкривь, и вкось.
 Но странно:
 слова проходят насквозь.
 Стихает бас в комариные трельки
 Подбитые воздухом стихли тарелки
 Обои
 стены
 блекли...
 блекли...
 тонули в серых тонах офортных.
 Со стенки
 на город разросшийся
 Беклин
 Москвой расставил остров мертвых.
 Давным давно.
 Недавно
 теперь.
 И нету прощя!
 Вон
 в лодке
 скутан саваном
 недвижимый переволчик.

Не то моря
 не то поля —
 их шорох тишью стерт весь.
 А за морями
 — тополя
 возносят в небо мертвость.
 Чтож
 — ступлю!
 И сразу
 тополи
 сорвались с мест
 пошли
 затопали.
 Тополь стали спокойствия мерами,
 ночей сторожами,
 милиционерками.
 Расчетверившись
 белый харон
 стал колоннадой почтамтских колон.
 Так с топором влезают в сон —
 обмерят спящелобых
 и сразу
 исчезает все
 и видишь только обух.
 Так барабаны улиц
 в сон
 войдут
 и сразу вспомнится —
 что вот тоска
 и угол вон
 за ним
 она
 виновница. —
 Прикрывши окна ладонью угла
 стекло за стеклом вытягивал с края
 Вся жизнь
 на карты окон легла —
 Очко стекла
 и я проиграю.
 Арап —
 миражей шулер —
 по окнам
 разметил нагло веселия крап.
 Колода стекла
 торжеством яркоогнем
 сияет нагло у ночи из лап.
 Как было раньше —
 вырости-б

Даваться
 некуда

стихом в окно влететь.
 Нет
 нижних к стальной сырости.
 И стих
 и дни не те.
 Морозят камни.
 Дрожь могил
 и редко ходят венники.
 Плевкам,
 снятым башмакам,
 вступаю на ступеньки.
 Не молкнет в сердце боль никак,
 кует к звену звено.
 Вот так,
 убит,
 Раскольников
 придет звенеть в звонок.
 Гость идет по лестнице...
 Ступеньки бросил
 — стенкою.
 Стараясь в стенку вплескаться,
 и слышу —
 струны телькают.
 Быть может сена
 вот так
 невзначай она.
 Лишь для гостей,
 для пирожных масс.
 А пальцы
 сами
 в пределе отчаянья
 ведут беспощадные над горем глумясь.
 А вороны гости?!
 Дверь крыло
 раз сто по бокам коридора хлопало.
 Горлань горланья
 оранья орлю
 ко мне доплеталось пьяное доньяна.
 Полоса
 Цели
 Голоса
 еле:
 Аннушка
 — ну румянушка.
 Пирогн...
 Печка...
 Шубу...

Друзья.

Помогает...

С плечика...

Сглушило слово уланским темпом
и снова слова сквозь темп уланства:
Что это вы так развеселились?
Разве?!

Слились...

Опять полоса осветила фразу.
Слова непонятны —
особенно сразу.

Слова так
(не то чтоб со зла):

„Один тут сломал ногу
так вот веселимся чем бог послал
танцуем себе понемногу“.

Да,

их голоса.

знакомые выкрики.

Застыл в узнавание,

расплывшись,

фразы крою по выкриков выкройке.

Да —

это они —

они обо мне.

Шелест.

Листают наверное ноты

„Ногу говорите?“

Вот смешно-то!“

И снова

в тостах стаканы печоканы

и сыплют стеклянные искры из щек они.

И снова

пьяное:

„Ну и интересно!“

Так говорите пополам и треснул?

Должен огорчить вас, как ни грустно,
не треснул, говорят,

а только хрустнул.“

И снова

хлопанье двери и карканье.

И снова танцы полами перепарканые.

И снова

стен раскаленные стены

под ухом звенят и задыхают в тупе.

Только-б не ты. Стою у стены

Я не я.

Пусть бредом жизнь смолосась

Но только б только б не ее

невыносимый голос.

Я день

я год обыденщине предал
я сам задыхался от этого бреда.

Он

жизнь дымком квартирошным выел.

Звал:

решишь

с этажей

в мостовые.

Я бегал от зова разинуток окон,
любя убегал —

пускай односторонне

пусть лишь стихом

лишь шагами ночными.

Строчишь

и становятся души строчными

и любишь стихом

а в прозе немею.

Ну вот не могу сказать
не умею.

Но где, любимая,

где, моя милая,

где

— в песне.

любви моей изменил я?

Здесь

каждый звук

чтоб признаться

чтоб крикнуть.

А только из песни — ни слова не выкинуть.

Вбегу на трель

на гаммы.

В упор глазами

в цель!

Гордись двумя ногами

Ни с места — крикну —

Цел! —

Скажу:

смотри

даже здесь, дорогая,

стихами грома обыденщины жуть

имя любимое оберегая

тебя

в проклятиях моих

обхожу.

Приди

разотзовись на стих

Я всех оббегав — тут.
Теперь лишь ты могла бы спасти.
Вставай!

Бежим к мосту!
Быком на бойне

под удар
башку мою нагнул.

Сбору себя
пойду туда.

Секунда
и шагну.

Шагание стиха. Последняя самая эта секунда
секунда эта

стала началом
началом
невероятного гуда.

Весь север гудел.
Гудения мало:

По дрожи воздушной
по колебанью
догадываюсь
— оно над Любанью.

По холоду
по хлопанью дверью
догадываюсь

оно над Тверью.

По шуму
— настезь окна раскинул —
догадываюсь

кинулся к Клину.
Теперь грозой Разумовское зачил.
На Николаевском теперь
на вокзале.

Всего дыхание одно
а под ногой

ступени
пошли

поплыли ходуном
вздываясь в нежской пене.
Ужас дошел

В мозгу уже весь
Натягивая нервов строй
разгуживаясь все и разгуживаясь
взорвался

пригвоздил:
стой!

Я пришел из за семи лет
из за верст шести ста

пришел приказать:
Нет!

Пришел повелеть:
оставь!

Оставь.
Не надо
ни слова
ни просьбы.

Что толку?!
Тебе
одному
удалось бы.

Жду
чтоб землей обаялюбленной
вместе

чтоб всей
мировой
человечьей гущей.

Семь лет стою —
буду и двести
стоять пригвожденный
этого ждущий.

У лет на мосту
на презренье
на смех

земной любви искупителем значась
должен стоять
стою за всех, —

за всех расплачусь
за всех расплачусь.

Ротонда.

Стены в тустепе ломались
на три
на четверть тона ломались,
на сто....

Я, стариком,
на каком-то Монмартре
лезу —

— стотысячный случай —
на стол.

Давно посетителям осточертело
Знают заранее

все как по нотам:

Буду звать
— (новое дело!)

куда-то идти
спасать кого-то.

В извинение пьяной нагрузки
хозяин гостям объясняет:

русский!

Женщины—

мяса и тряпок вязанки—
смеются

стащить стараются
за ноги:

Не пойдем.

Дудки.

Мы — проститутки.

Быть Сены полосе 6 Невой!

Грядущих лет брызгой

хожу по мгле по Сеновой —

всей нынчесть изгой.

Саженный

обсмеянный

саженный

битый

в бульварах

ору через каски военщины:

Под красное знамя!

Шагайте!

По быту!

Сквозь мозг мужчины!

Сквозь сердце женщины!

Сегодня

гнали

в особенном раже.

Ну и жара же!

Полусмерть. Надо —

немного обветрить лоб

Пойду

пойду куда не вело 6.

Визгу свистят сержанты трельники

Тело

с панели

уносят метельники

Рассвет,

поднимаясь сенскою сенью,

кинематографской серой тенью.

Вот!

Гимназистом смотрел их —

с парты —

мелькают сбоку Франции карты.

Воспоминаний последним током

танцился прощаться.

к странам Востока.

Случайная стан- С разлету рванулся —
ция. и стал

и на мель.

Лохмотья мои зацепились штанами

Ощупал —

скользко —

луковка точно.

Большое очень.

Испозолочено.

Под луковкой

колоколов завыванье.

Вечер зубцы стенные выкаймил.

На Иване я

Великом.

Вышки кремлевские пиками.

Московские окна

видятся еле.

Весело

Елками зарожествовали.

В ущелья кремлевы волна ударила
то песня

то звона рождественский вал.

С семи холмов

низвергаясь Дарьялом

бросала Тереком

праздник

Москва.

Вздывается волос.

Лягушкою тужусь.

Боюсь —

оступлюсь на одну только пядь

и этот

старый

рождественский ужас

меня

по Мясницкой закружит опять.

Руки крестом

крестом

на вершине,

ловлю равновесие,

странно машу.

Густеет ночь

не вижу в аршине.

Луна.

Подо мною

льдиный Машук.

Никак не справлюсь с моим равновесием

Как будто с Вербы —

руками картонными

заметят

Повторение
пройденного.

Отсюда виден весь я.
 Смотрите—
 Кавказ кипит Пинкертонами.
 Заметили
 Всем сообщили сигналом.
 Любимых
 друзей
 человечьи ленты
 со всей вселенной сигналом сигнала.
 Спят рассчитывать
 идут дуэлянты.
 Щетинясь
 щерясь,
 еще и еще там
 плюют на ладони
 ладонями сочными,
 руками,
 ветром,
 нещадно,
 без счета
 в мочалку щеку истрепали пощечинами.
 Пассажи—
 перчаточных лавок печати
 дамы
 духи развывая перчаточные
 снимали
 в лицо швыряли перчатки
 швырялись в лицо магазинные перчаточные.
 Газеты,
 журналы,
 зря не глазейте!
 На помощь летящим в морду вещам
 ругней
 за газетной взвейся газетина.
 Слухом в ухо!
 Хватай клеветца!
 И так я калека в любовном боленьи.
 Для ваших оставьте помоев ушат.
 Я вам не мешаю.
 К чему оскорбленья.
 Я только стих
 я только душа.
 А снизу:
 Нет!
 ты враг наш столетний
 Один уж такой попался—
 Гусар!
 Понюхай порох,

Последняя
смерть.

То что оста-
лось.

свинец пушечный.
 Рубаху в распялку!
 Не празднуй труса!
 Хлеще ливня,
 грома бодрей
 бровь к брови
 ровненько
 со всех винтовок
 со всех батарей
 с каждого маузера и браунинга
 с сотни шагов
 с десяти
 с двух
 в упор—
 за зарядом заряд.
 Станут чтоб перевести дух
 и снова свинцом сорят.
 Конец ему!
 В сердце свинец!
 Чтоб не было даже дрожи!
 В конце концов
 — всему конец.
 Дрожи конец тоже.
 Окончилась бойня.
 Веселье клокочет.
 Смакуя детали, разлезлись шажком.
 Лишь на Кремле
 поэтов клочья
 сняли по ветру красным флажком.
 Да небо
 по прежнему
 лирикой звездится.
 Глядит
 в удивленье небесна я звезда: —
 Затрубадурила Вольная Медведица.
 Зачем?
 В королевы поэтов пролезть?
 Большая,
 неси по векам Араратам
 сквозь небо потопа
 ковчегом ковшом.
 С борта
 звездолетом
 медведьинским братом
 горланю стихи мирозданию в шум.
 Скоро!
 Скоро!
 Скоро!

В пространство!
Пристальной!
Солнце блестит горы.
Дни улыбаются с пристани.

Б.

Прощение на имя.....

(Прошу вас, товарищ химик, заполните сами!)

Пристает ковчег.
Сюда лучами.
Пристань.
Эй!
Кидай канат ко мне!
И сейчас же
ощутил плечами
тяжесть подоконничьих камней.
Солнце
ночь потопа высушило жаром.
У окна
в жару встречаю день я.
Только с глобуса—гора Калемаджаро
Только с карты африканской Кения.
Голой головою глобус.
Я
над глобусом
от горя горблюсь.
Мир
хотел бы
в этой груди горы
настоящие облапить груди горы.
Чтобы с полюсов
по всем жильям
лаву раскатил горящ и каменист
так хотел бы разрыдаться я
медведь — коммунист.
Столбовой отец мой
дворянин.
кожа на моих руках тонка.
Может
я стихами выхлебаю дни
и не увидав токарного станка.
Но дыханием моим,
сердцебиеньем,
голосом,

каждым острием издыбленного в ужас волоса,
дырами ноздрей,
гвоздями глаз,
зубом искрещенным в зверяный лязг,
ежью кожи
гнева брови сборами,
триллионом пор
дословно —
— всеми порами
в осень,
в зиму,
в весну,
в лето
в день,
в сон
не приемлю
нанавижу это
все.
Все
что в нас
ушедшим рабьим вбито
Все
что мелочинным роем
оседало
и осело бытом
даже в нашем
краснофлагом строе.
Я не доставлю радости
видеть
что сам от заряда стих.
За мной не скоро потянете
об упокой его душу таланте.
Меня
из за угла
ножом можно.
Дантесам в мой не целить лоб.
Четырежды состарюсь — четырежды омоло-
женный
до гроба добраться чтоб.
Где б ни умер
умру — поя.
В какой трущобе ни лягу
знаю
достойн лежать я
с легкими под красным флагом.
Но за что ни лечь —
смерть есть смерть.
Страшно не любить —

ужас — не сметь.
 За всех — пуля
 за всех — нож.
 А мне когда?
 А мне то чтож?
 В детстве, может,
 на самом дне.
 десять найду
 сносных дней.
 А то что другим!
 Для меня б этого!
 Этого нет.
 Видите —
 — нет его!
 Верить бы в загробь!
 Легко прогулку пробную.
 Стоит
 только руку протянуть —
 пуля
 мигом
 в жизнь загребную
 начертит гремющий путь.
 Что мне делать
 если я
 во всю
 всей сердечной мерою
 в жизнь сию
 сей
 мир
 верил
 верую.

Вера.

Пусть во что хотите жданыя удлинитом --
 вижу ясно
 ясно до галлюцинаций.
 До того
 что кажется —
 вот только с этой рифмой разми-
 жись.
 и вбежишь
 по строчке
 в изумительную жизнь.
 Мне ли спрашивать —
 да эта ли?
 Да та ли?!
 Вижу
 вижу ясно до деталей.
 Воздух в воздух
 будто камень в камень



недоступная для тлецов и крошенин
 рассиявшись.
 — высятся веками
 мастерская человечьих воскрешений.
 Вот он

большелобый

тихий химик

перед опытом наморщил лоб.
 Книга —

„вся земля“ —

выскивает имя.

Век XX-ый.

Воскресить кого б?

Маяковский вот...

пойщем ярче лица, —

недостаточно поэт красив.

Крикну я

вот с этой

с нынешней страницы:

не листай страницы!

Воскреси!

Надежда.

Сердце мне вложи

кровицу —

— до последних жил.

В череп мысль вдолби!

Я свое, земное, не дожил

на земле

свое не долюбил.

Был я сажень ростом.

А на что мне сажень?

Для таких работ годна и тля.

Перышком скрипел я в комнатенку всажен,

нылющийся очками в комнатный футляр.

Что хотите буду делать даром —

чистить

мыль

стеречь

мотаться

месть.

Я могу служить у вас

хотя б швейцаром.

Швейцары у вас есть?

Был я весел —

толк веселым есть ли?

Если горе наше непролазно

нынче,

обнажают зубы если

только чтоб хватить

чтоб лязгнуть.
 Мало ль что бывает —
 тяжесть
 или горе...
 Позовите!
 пригодится шутка дурья.
 Я шарадами гипербола
 аллегорий
 буду развлекать
 стихами балагурия.
 Я любил...
 Не стоит в старом рыться.
 Больно?
 Пусть...
 Живешь и болью дорожаешь.
 Я зверье еще люблю —
 у вас
 зверинцы
 есть?
 Пустите к зверю в сторожа.
 Я люблю зверье —
 увидишь собаченку —
 тут у булочной одна —
 сплошная плешь —
 из себя
 и то готов достать печенку.
 Мне не жалко дорогая
 — ешь!
 Любовь. Может
 может быть
 когда-нибудь
 дорожкой зоологических аллеи
 и она
 — она зверей любила —
 тоже ступит в сад
 улыбаясь
 вот такая
 как на карточке в етоне.
 Она красивая —
 ее наверно воскресят.
 Ваш
 тридцатый век
 обгонит стаи
 сердце раздиравших мелочей.
 Нынче недолюбленное
 наверстаем
 звездностью бесчисленных ночей.
 Воскреси

хотя б за то
 что я
 поэтом
 ждал тебя,
 откинул будничную чушь.
 Воскреси меня
 хотя б за это!
 Воскреси —
 свое дожить хочу!
 Чтоб не было любви — служанки
 замужеств
 похоти
 хлебов.
 Постели прокляв,
 встав с лежанки
 чтоб всей вселенной шла любовь.
 Чтоб день
 который горем старяц
 не христарадничать, моля.
 Чтоб вся
 на первый крик:
 — товарищ!
 оборачивалась земля.
 Чтоб жить
 не в жертву дома дырам.
 Чтоб мог
 в родне
 отныне
 стать
 отец —
 по крайней мере миром
 землей по крайней мере — мать.

СВОБОДНОЕ ИСКУССТВО

ИЗ НЕМЕЦКОГО ЖУРНАЛА
„JUGEND“, ДЕКАБРЬ 1922 г.



Триллионер Конрад Бумке за
завтраком.

Сзади знаменитые певцы Батти-
стини, Шаляпин и Ядловкер хором
исполняют утренний биржевой
бюллетень.

Не иллюстрация ли к «150.000.000» Маяковского?

Под ним склоненные
стоят
его служащих сонмы.
Вся зала полна
Линкольнами всякими
Уитмэнами
Эдиссонами.

В тесном смокинге стоит Уитмен
началкой раскачивать в невиданном ритме.
Имея наивысший американский чин,
„заслуженный разглаживатель дамских морщин
стоит уже загримированный и в шляпе
всегда готовый запеть Шаляпин.

В ПРОИЗВОДСТВО!

Родченко был беспредметником. Стал конструктивистом
и производственником. Не на словах, а на деле.

Есть художники — они быстро усвоили модный жаргон
конструктивизма. Вместо „композиция“ говорят „конструк-
ция“; вместо „писать“ — „оформлять“; вместо „творить“ —
„строить“. Но делают все то же: картинки, пейзажики, пор-
третики.

Есть другие — эти не пишут картинок работают в произ-
водстве, тоже толкуют о материале, о фактуре, о конструк-
ции, но выходит опять таки стародавнее украшательство.
прикладничество, петушки и цветочки или кружки и чер-
точки.

И еще есть — они и картинок не пишут, и в произ-
водстве не работают, они „творчески познают“ „вечные
законы“ цвета и формы. „Для них реальный мир вещей
не существует, им нет до него никакого дела. С высоты
своих мистических прозрений они презрительно глядят на
всякого, кто профанирует „святые догмы“ художества ра-
ботой в производстве, или другой области материальной
культуры.

Родченко — не таков. Родченко понимает, что не в абстра-
ктном познании цвета и формы задача художника.
а в умении практически разрешить любое задание на офор-
мление конкретной вещи. Родченко знает, что нет раз на-
всегда данных законов конструирования, а что каждое новое
задание надо решать по новому, исходя из условий вот
этого индивидуального случая.

Родченко знает, что сидя у себя в мастерской ничего
не сделаешь, что надо идти в реальную работу, нести свой
организаторский дар туда, где он нужен, — в производство.

Многие взглянув на работу Родченко скажут: „какой же
тут конструктивизм? чем он отличается от прикладниче-
ства? На это отвечу: прикладник украшает вещь, Родченко
ее оформляет. Прикладник рассматривает вещь, как точку
приложения своей орнаментальной композиции, Родченко
видит в вещи подлежащий оформлению материал. При-
кладнику ничего делать, если нельзя вещь украсить, — для
Родченко полное отсутствие украшательства необходимо
условие целесообразного построения вещи.

Не эстетические соображения, а назначение вещи опре-
деляет организацию ее цвета и формы.

01 105

РАБОТЫ КОНСТРУКТИВИСТА РОДЧЕНКО



Обложки к книгам



Проекты кино-автомобилей

01 107

Трудно приходится сейчас конструктивисту-производственнику.

Художники от него отворачиваются. Хозяйственники досадливо отмахиваются. Обыватель таращит глаза и испуганно шепчет: „футурист!“

Много надо выдержки и силы воли, чтобы не вернуться в тихое лоно канонизированного художества, не начать „творить“, как художники „чистовики“, или стряпать орнаменты для чашек и платков, или малевать картинки для уютных столовых и спален.

Родченко с пути не сойдет. Ему плевать на художников и обывателей, а хозяйственников он прошибет и докажет им, что только производственно-конструктивный подход к вещи дает высшую квалификацию производству.

Конечно, это будет не скоро. Это будет тогда, когда на первый план выдвинется вопрос о „качестве“, а теперь, когда все сосредоточено на „количестве“, о какой квалификации может быть речь!

Родченко терпелив. Он подождет, — пока он делает, что может: — революционизирует вкус, расчищает почву для будущей не эстетической, а целесообразной материальной культуры.

Родченко прав. Всякому зрячему видно, что нет другого пути художеству, как в производство.

Пусть посмеиваются господа „чистовики“, всучивая жетонствующим мещанам свои размалеванные холсты.

Пусть радуются „прикладнички“ сбывая фабрикам и заводам „стильные орнаменты“.

Пусть отплевывается обыватель от железной конструктивности Родченковских построений.

Есть потребитель, которому не нужны ни картинка, ни орнаменты, который не боится железа и стали,

Этот потребитель — пролетариат. С его победой победит и конструктивизм.

О. Б.

НЕ ПОПУТЧИЦА

О. М. Брик

I.

В 12 часов ночи мимо столика прошла женщина. Сандаров въелся в нее глазами. Стрепетов привстал, раскланялся.

„Кто это?“

„Велярская, Нина Георгиевна с мужем. Крупнейший делец“.

Сандаров не отрываясь смотрел на Велярскую.

„Она тебе нравится?“

„Очень“.

„Я полагал, что вы коммунисты обязаны питать отвращение к прелестям буржуазной дамы“.

„Обязаны“.

„Какой же ты в таком случае коммунист?“

„Плохой, должно быть“.

Велярские сели поближе. Стрепетов встал — подошел.

„С кем это вы?“

„Так. — Коммунистик один“.

„Плюньте, — садитесь к нам“.

„Нет, неудобно. Может пригодиться“.

Велярский замялся.

„Тогда тащите его сюда“.

Жена замахала ручками.

„Нет, нет. Пожалуйста, избавьте. Обделяйте свои делишки без меня“.

Стрепетов стал прощаться.

„Заходите Стрепетов. — Мы все там же. Телефон только новый: 33-07.“

„Неприменно. До скорого“.

Сандаров встал.

„Ты что? домой?“

„Да“.

„Посидим еще“.

„Нет, пора“.

Вышли.

„Тебе, я вижу, Велярская здорово понравилась“.

„А что?“

„Ты как-то притих“.

Сандаров молчал.

„Хочешь, я тебя с ней познакомлю?“

„Нет, не хочу“.

„Почему?“

„Есть причины“.

„Как знаешь“.

Стрешетов пошел к Тверской, — Сандаров к Мясницкой.
У фонаря Сандаров вынул записную книжку и вписал
Нина Георгиевна Велярская, т. 33-07.

II.

Соня Бауэр, секретарь Главстроя отшила двенадцатого посетителя.

„Заведующий занят. Принять не может“.

Фраза злила ее: заведующий, тов. Сандаров, не был ничем занят: сидел у себя за столом и курил.

Подождал тов. Тарк.

„Ну что? все еще занят?“

„Вам я обязана сказать. Он ничем не занят, но не велел никого пускать“.

„В чем же дело?“

„Не знаю. Это продолжается целую неделю, изю дня в день“.

„А дела?“

„Стоят“.

„Чем вы это объясняете?“

Соня молчала.

„Вы как жена могли бы знать?“

„Я не жена, тов. Тарк. У коммунистов нет жен. Есть сожительницы“.

„Ну, как сожительница“.

„Мы живем в разных домах. Я не могу следить за ним. И не считаю нужным“.

„Напрасно. Мы партийные товарищи заинтересованы, чтобы он не свихнулся“.

„А вы думаете, что он свихнулся?“

„Не думаю, но считаю возможным. Сейчас опасное время“.

Соня пожала плечами. Тарк встал.

„Я вам советую повлиять на него. У него много недоброжелателей. Они будут рады, если с ним что-нибудь приключится. Если вам понадобится мой совет, — к вашим услугам. Это товарищеский долг“.

Вышел.

Соня знала, что у Сандарова много врагов, в том числе и тов. Тарк.

III.

Сандаров появился на пороге кабинета.

„Соня! Если надо чтонибудь подписывать, давай сейчас, а то я уйду“.

Соня захватила папку с бумагами и вошла в кабинет.

„Ты чего злишься? — Недовольна моим поведением?“.

„А ты доволен?“

„Очень“.

„Тогда все в порядке“.

Сандаров подписал десяток бумаг.

„К тебе приходил Тарк“.

„Ну его к чорту“.

„По важному делу“.

„По партийному?“

„Да“.

Сандаров продолжал подписывать.

„Что это такое?“

„Ходатайство конторы „Производитель“ об отсрочке сдачи на два месяца“.

„Отказать“.

Соня собрала бумаги.

„Сегодня партийное собрание. Ты будешь?“

„А что сегодня?“

„Доклад комиссии об организации яслей“.

„Может быть приду“.

„Твое присутствие очень желательно“.

„Мне надоело партийные собрания“.

„У тебя странный тон появился. Можно подумать, что ты работаешь в партии для собственного удовольствия“.

„Чего ты злишься? — Я кажется никогда особых симпатий к партийным товарищам не чувствовал“.

Сандаров взял портфель и вышел.

Соня оглядела стол. Справа лежал блок-нот. Верхний листок был вкряп и вкось исписан. Соня внимательно просмотрела его, оторвала и спрятала в карман. На листке разнообразными почерками было написано одно только слово: Велярская.

IV.

Велярский встретился с компаньоном в кафе „Арман“.

„Ну что?“

„Плохо“.

„А именно?“.

„Отказали“.
 „Как же быть?“
 „Не знаю“.
 „Надо придумать“.

Компаньон пожал плечами.

„Я ничего не могу сделать. У меня там никого нет“.

Подошел Стрепетов.

„Скажите, Стрепетов; нет ли у вас кого-нибудь в Главстрое?“

„Очень даже есть“.

„Кто?“

„Член коллегии, Сандаров“.

„Ах вот как! — Слушайте, есть дело. Можете заработать“.

„К вашим услугам“.

Компаньон зашептал Стрепетову на ухо.

„Понимаю. — Но можно сделать лучше“.

„А именно?“

„Зачем отсрочка, когда можно получить деньги“.

„Какие деньги?“

„За работу“.

„Да работа не сдана, и не будет сдана в срок“.

„Понимаю, — но деньги все равно получить можно“.

„Каким образом?“

„Подавайте счета и получите деньги“.

„Ерунда“.

„Я вам говорю. — А работу сдадите когда-нибудь“.

Велярский расхохотался.

„Не глупо придумано“.

„Одним словом, — давайте счета, я все сделаю“.

„Приходите завтра в контору“.

„Ладно“.

Когда Стрепетов отошел, Велярский подмигнул своему компаньону.

„Не мешало бы загодя запастись знакомствами в Ч. К. как ты думаешь?“

„Ни черта! Выкрутимся“.

V.

Сандаров был дома. Лежал на диване, — дремал.

Соня вошла; села за стол и молчала.

„Если ты хочешь говорить на тему о моей испорченности, то говори. Я — этого разговора начинать не буду“.

„Меня твоя испорченность мало трогает. Тем более, что сам ты от себя в восторге. Мне хотелось бы только выяснить наши с тобой отношения“.

„Какие отношения?“

„Личные. — Как никак мы с тобой уже два года сожителствуем“.

„И что же из этого следует?“

„Ничего не следует. — Но повидимому что то изменилось; и мне хочется знать, каковы будут наши отношения в дальнейшем?“

„Мы ничем друг с другом не связаны. Мы — коммунисты, не мещане; и никакие брачные драмы у нас, надеюсь, невозможны“.

„Я не собираюсь разыгрывать драму“.

„В чем же дело?“

Соня вскочила и с силой стукнула кулаком по столу.

„Ты разговариваешь со мной, как с девочкой, которая до смерти надоела. Если я тебе не нужна, — скажи. Сделай одолжение. Уйду и не заплачу. А вола вертеть нечего“.

„Соня!“

„Ничего не Соня! А будь любезен говорить на чистоту“.

„Никакой супружеской верности я от тебя не требую. Но делить тов. Сандарова с какой-то там буржуазной шлюхой я тоже не намерена“.

„Что? что? что такое?!“

Сандаров вскочил с дивана. Соня швырнула ему в лицо исписанный листок. Сандаров взглянул на него и стиснул зубы.

„Тов. Бауэр, не думаю, чтобы такие скандалы соответствовали правилам коммунистической морали. Я предлагаю временно прервать нашу связь. Надеюсь, вы не возражаете? — Идите.“

Соня выбежала из комнаты.

Сандаров скомкал листок и бросил на пол. Потом поднял, разгладил и положил в ящик письменного стола.

VI.

Стрепетов поймал Сандарова у остановки трамвая.

„А я тебя ищу. Едем к Велярским“.

„Ты с ума сошел. С какой стати я поеду“.

„Чудак! Нина Георгиевна очаровательная женщина. Мне хочется вас свести“.

„Ты ненормален“.

„Почему? Нина Георгиевна интереснейшая женщина. И к коммунистам относится очень мило. У нее был знакомый коммунист, который безумно ее любил“.

„Кто такой?“

„Пономарев какой-то. Армейский политрук“.

„А где он теперь?“

„Кажется убит, — или умер от тифа, она сама точно не знает“.

„Как ты сказал? Пономарев?“

„Да. — А ты его знаешь?“

„Нет! Что то не помню“.

Стрепетов взял Сандарова под руку.

„Едем?“

„Да отстань, пожалуйста. Не хочу я знакомиться с твоей Велярской“.

„Она ж тебе понравилась?“

„Что ж из этого?“

Сандаров вскочил в трамвай. Стрепетов досадливо фыркнул.

„Чорт с тобой. Не хочешь, не надо. У меня к тебе еще другие дела есть. Зайду к тебе завтра на службу“.

Трамвай отошел. Стрепетов посмотрел вслед.

„Дурака валяет“.

И пошел по бульвару.

VII.

Соня нашла Тарка в Бюро Ячейки.

„Я решила воспользоваться вашим предложением и поговорить с вами серьезно о Сандарове“.

„А что случилось?“

„Нет, все то же. Но вы сами знаете, это всегда начинается с мелочей“.

„Правильно! — Но все таки конкретно, что вы имеете в виду?“

„Во-первых, он совсем перестал заниматься делами“.

„Ну, это не так страшно“.

„Во-вторых, у него появилась мода ругать коммунистов“.

„Это хуже“.

„Потом он стал как то легкомысленно разговаривать, франтить“.

Тарк взглянул на Соню.

„Скажите, — женщина здесь никакая не замешана?“

Соня молчала.

„Вы простите, что я вас так спрашиваю“.

Соня сжала руки.

„Хорошо. Я вам скажу. Здесь замешана женщина“.

Тарк обрадовался.

„А! Вот видите. — Кто такая? Вы ее знаете?“

„Нет! Я ее не видела. Но знаю фамилию“.

„Ну!“

„Велярская“.

Тарк высоко поднял брови.

„Велярская, Велярская. Позвольте“.

Он вытащил из портфеля стопку бумаг.

„Конечно. Так и есть“.

„Что такое?“

„Велярский — наш контрагент. Один из владельцев конторы“. „Производитель“. Это должно быть его жена“.

Тарк заходил по комнате.

„Это может очень печально кончиться“.

Соня повернулась к нему.

„Я забыла сказать. К нему последнее время часто ходит какой то Стрепетов. Спекулянт явный“.

Тарк близко подошел к Соне.

„Необходимо последить за Сандаровым. Он может здорово влететь. Держите меня в курсе дела“.

Соня молча кивнула головой.

Когда она ушла, Тарк покрутил головой и взялся за телефонную трубку.

„Николай! — Это — ты? — Приходи сейчас ко мне в Бюро. Я расскажу тебе пикантную историю“.

VIII.

Велярская лежала на кушетке и читала.

Вошел муж. Поцеловал ручку.

„Я сегодня ужасно разозлилась на твоего Стрепетова. Нахальный мальчишка и дурак“.

„Что случилось?“

„У вас, видите ли, какие-то дела в Главстрое; а я очень правлюсь какому-то Сандарову, который в Главстрое. И вот я должна познакомиться с этим Сандаровым, что это очень важно для тебя, но и мне будет приятно, потому что Сандаров очень интересный“.

„Какая ерунда!“

„Я на него накричала. Сказала, что он мерзавец, и выгнала вон“.

„Правильно“.

„Прошу тебя к нам его больше не звать. — Еще не хватало, чтобы я впутывалась в ваши дела“.

„Да я его не уполномачивал с тобой об этом разговаривать“.

„Я уже не знаю кто кого уполномачивал, но мне это в высшей степени противно“.

„Ну, ну! Не так страшно. Никто тебя не неволит. Но если бы было необходимо, ты, думаю, не отказалась бы сделать это для меня“.

Вошла горничная.

„Барыня, вас к телефону“.

„Кто?“

„Не говорят“.

„А какой голос, мужской или женский?“

„Мужской“.

IX.

„Слушаю“.

„Это — Нина Георгиевна Велярская?“

„Да. Кто говорит?“

„С вами говорит некто Тумин. Вы меня не знаете. Я привез вам привет от вашего знакомого Пономарева“.

„Как? Он жив?“

„Нет, умер полгода назад от тифа. Разрешите мне зайти, я вам все расскажу“.

„Пожалуйста! Буду очень рада“.

„Когда прикажете?“

„Заходите завтра, — часа в три.“

„Слушаюсь“.

„Адрес вы знаете?“

„Знаю“.

„Значит, жду вас“.

„Непременно“.

Муж сидел на кушетке. Перелистывал книжку.

„Кто это звонил?“

„От портнихи“.

И поцеловала мужа в лоб.

X.

Перед заседанием Бюро, Тарк отозвал в сторону нескольких партийцев.

„Я вот насчет чего. Сегодня нам надо наметить кандидата на Партконференцию. Был разговор о Сандарове. Так?“

„Да“.

„Я считаю его неподходящим“.

„Почему?“

„Я всегда говорил, что он неустойчив, а теперь я в этом убедился“.

„Говори ясней“.

„Он задается; считаться с ячейкой перестал, разводит оппозицию, наводит критику. Интеллигент“.

„Брось, Сандаров — испытанный партийный работник. Ему позволительно“.

„Все так. Но есть в нем буржуазный душок, интеллигентский. Безусловно есть“.

„Э, ерунду ты говоришь“.

„Нет, не ерунду. И вот доказательства: — он спутался сейчас с спекулянтской бабой“.

Партийцы разинули рты.

„Врешь!“

„Мало того, — с женой одного из наших контрагентов“.

„Фу, чорт возьми“.

„То-то и есть. Забросил дела. Шляется с какими-то шпингалетом по кабакам. И все такое“.

„Откуда ты все это знаешь“.

„Будьте покойны. Мне его жена говорила — Бауэр“.

Партийцы покрутили головой.

„Нехорошо“.

„То-то и есть: баба, вино. Нехватает еще карт“.

„Ты бы с ним поговорил по-товарищески“.

„Уполномочьте, — поговорю“.

„Ладно. — Уполномочим“.

Пробили часы.

„Товарищи! Пора начинать. Почти все в сборе. Ждать не будем“.

Через два с половиной часа секретарша диктовала машинописке.

„Пункт третий. О кандидате на Партконференцию. Постановили. Наметить т. Тарк. Единогласно“.

XI.

Ровно в три часа горничная доложила Велярской, что ее спрашивает Тумин.

Вошел хорошо одетый молодой человек. Поклонился и поцеловал протянутую ручку.

„Садитесь и рассказывайте“.

„Рассказывать собственно нечего. Я познакомился с Пономаревым на фронте. Он мне много говорил о вас. Потом заболел тифом и умер. Просил, если

я поеду в Москву, непременно зайти к вам и передать, что любит вас по-прежнему. Вот и все".
 „Бедный Пономарев! — Мне его очень жаль. — Скажите, а что он вам про меня говорил?"
 „Что вы замечательная женщина, что у вас удивительные глаза и руки, что вы какая-то необыкновенно живая, настоящая, — что если я вас увижу, то непременно влюблюсь".

Велярская засмеялась.

„Скажите, пожалуйста. — Ну и как вам кажется, — он прав?"

„Пока прав. Глаза и руки у вас удивительные. Об остальном не берусь судить по первому впечатлению".

„А насчет того, что вы в меня влюбитесь?"

Тумин улыбнулся.

„Не исключена возможность".

„Мерси. Вы очень любезны".

Велярская подошла к зеркалу и поправила волосы.

Тумин пристально оглядел ее всю с головы до ног.

„Не смотрите на меня так. А то я волнуюсь, как на экзамене и очень боюсь провалиться".

„Не бойтесь. В крайнем случае вы, надеюсь, не откажетесь от переекзаменовки".

Велярская расхохоталась.

Тумин встал и подошел ближе.

„Кроме шуток, Нина Георгиевна. У меня к вам серьезная просьба. Я человек грубый, — пролетарий. Ничего не знаю, ничего не видел. У вас тут культура, искусство, театры. Введите меня в курс всех этих прелестей. Займитесь культурно-просветительной работой".

Велярская хохотала до слез.

„А вы можете арана заправить! Пустяки пролетарий! Если-бы такие были все пролетарии, от коммунизма давно бы ничего не осталось".

„Ошибаетесь, Нина Георгиевна. Жестоко ошибаетесь. — Я пролетарий, коммунист. По убеждениям, по образу жизни, по работе я самый настоящий коммунист. — Вы думаете, если я хорошо одет, брит и причесан, я уже не могу быть пролетарием. — Ужаснейший предрассудок! — Пролетарий обязательно должен быть шикарен, потому что он теперь завоеватель мира, а вовсе не нищий, которому, как говорится „кроме цепей терять нечего".

„А вы в партии?"

„Это не важно. Допустим, что я в партии не

состою. Разве я от этого перестаю быть коммунистом?"

„Я с вами не спорю".

„Для партии требуются не просто коммунисты, а партийные работники. Дисциплинированные. Один в один. Без всякой отсебятины, — как в армии. — А я был бы белой вороной. Это плохо. Теперь я белая ворона среди беспартийных, — и это хорошо".

Он вдруг осекся.

„Впрочем извиняюсь. Вам это должно быть совершенно неинтересно".

„Напротив. Очень интересно. Я только не пойму, как это коммунист может быть не нужен коммунистической партии?"

„Почему не нужен? Очень нужен. Но не как член партии. Не все же коммунисты делают партийную работу. — Больше. — Можно быть прекрасным партийным работником и очень плохим коммунистом".

Велярская села на кушетку и откинулась на подушки.

„Ну, вы мне совсем заталмудили голову. Я уж ничего не понимаю".

Тумин подбежал и поцеловал обе ручки.

„Простите. Не буду больше. Я вам должно быть здорово надоел. Я пойду".

„Нет, нет. Сидите. Мне с вами очень приятно".

„Нет, я отправлюсь. — Если вам не скучно, пойдемте завтра куда-нибудь по вашему выбору. Начните свою культурно-просветительную работу".

„Хорошо. Пойдемте".

„Позвольте за вами зайти".

„Да, — пожалуйста".

Тумин ушел.

Велярская подошла к зеркалу. Попудрилась. Потом кликнула горничную.

„Позвоните портнихе, чтобы прислала платье непременно завтра к 6 часам; никак не позже".

XII.

Велярский накинулся на Стрепетова.

„Послушайте, голубчик. Так же нельзя! Нина Георгиевна рвет и мечет".

„Да уверяю вас, — я ничего такого не сказал. Чего она рассердилась, не понимаю".

„Как не понимаете? Вы предлагаете ей дать Сандарову взятку натурой. Это же скандал.“
 „Ничего подобного. Дамские штучки. Просто на-
 просто попросил пойти со мной к Сандарову, по-
 тому что она ему нравится и он будет поэтому
 покладастей“.

„Мне объяснять нечего. Я понимаю отлично. Но
 она-то это воспринимает иначе. Она — не мы с вами“.

Стрепетов развел руками и отвернулся.

Велярский хлопнул его по плечу.

„Ну, не расстраивайтесь, Стрепетов. Все уладится.
 Просто вы неудачно подошли. Через некоторое
 время попробуйте еще раз“.

Стрепетов дернул головой.

„Ладно. Сделаем. А не выйдет так, — есть запас-
 ный путь“.

„Какой?“

„Через его секретаршу, тов. Бауер. Коммунистка,
 но тем не менее женщина“.

Велярский захохотал.

„С вами, Стрепетов, не пропадешь“.

„Главное, — сама подошла. Вы — Стрепетов? Да.
 Ждете тов. Сандарова? Да. Я его секретарша.
 Очень приятно. То да се. Поговорили. Хочу
 свезти ее в театр“.

Вышли на улицу. Стрепетова ждал извозчик.

„Вы домой? Я вас подвезу“.

Извозчик тронулся.

„Коммуниста надо брать умеючи. На культуру.
 В этом батенька весь фокус“.

И хлопнул Велярского по колену.

XIII.

Тумин и Велярская ушли со второго действия.

„Может я ничего не понимаю, но это невыносимо
 скучно“.

„Вы грубый пролетарий“.

„Должно быть“.

Вышли на улицу.

„Пройдемтесь пешком. Хотите?“

„С удовольствием“.

Тумин взял Велярскую под руку. Медленно пошли по
 бульвару.

„Вы замужем?“

„Да. — А почему вы спрашиваете?“

„Так, просто. Интересуюсь“.

„А почему это вас интересует?“

„Да меня многое интересует, что вас касается“.

„Например?“

„Например, как вы проводите день? Что вы целый
 день делаете?“

„Ничего не делаю“.

„Решительно ничего?“

„То-есть делаю: — читаю, гуляю, хожу в гости,
 в театр, к портнихе, за покупками“.

„А муж?“

„А муж занят своими делами. Приходит домой
 поздно, усталый, ложится отдохнуть, потом опять
 уходит. Иногда уходим вместе“.

„Так что вы как бы не замужем?“

Велярская засмеялась.

„Это и называется быть замужем. А быть вместе
 целый день называется иначе“.

„Как же?“

„Ну, — я думаю, вы не настолько грубый проле-
 тарий, чтобы таких вещей не знать“.

Тумин крепче прижал ее руку к своей.

„Вы ужасно милая женщина, Нина Георгиевна.
 Я понимаю Пономарева“.

„Уже?..“

Они засмеялись и пошли еще медленней.

„Станный вы человек! Вы спрашиваете, что я
 делаю? А что я могу делать? Трудиться?“

„А почему бы нет?“

„Как? В какой области?“

„У меня, конечно, может быть один ответ: —
 в коммунистической“.

„Пожалуйста! С громадным наслаждением; если
 это будет забавно“.

„Очень мило! Если это будет забавно!“

„Конечно. Если не забавно, то зачем я стану тогда
 делать“.

Тумин нахмурился.

„Вот, вот. Тут-то оно и начинается“.

„Что начинается?“

„Черта, — через которую не перескочишь“.

„Какая черта?“

„Женская. — Все женщины такне. И самые ква-
 лифицированные особенно“.

„Я не понимаю про что вы говорите“.

„Я говорю про то, что забавного в коммунизме
 ничего нет, и что поэтому у коммунистов нет
 настоящих женщин, а есть такне, которые давно
 забыли, что они женщины. Поэтому коммунист“

бежит к буржуазным дамам, корчит перед ними галантного кавалера, старается спрятать свой коммунизм подальше, потому что он, видите ли, не забавный, — и понемногу развращается“.

Велярская засмеялась.

„Это относится, как к членам партии, так и не членам, да“?

„Вы хотите сказать, относится ли это ко мне? Да, относится“.

Велярская заглянула ему в лицо.

„Вы как будто даже рассердились. Простите меня, если я в чемнибудь виновата“.

Тумин отвернулся.

„Вам смешно, а мне грустно. Женщина — ужасная вещь. Особенно для нас коммунистов. Хуже всякой белогвардейщины“.

Велярская отстранилась и высвободила руку.

„Ну, знаете! Если общество буржуазной дамы вам так вредно, то лично я могу вас от этой неприятности избавить. Я совершенно не заинтересована в вашем коммунистическом падении“.

Они подошли к под'езду.

Тумин прижал ее ручку к губам.

„Простите меня, Нина Георгиевна. Я вам чего-то наболтал. Больше не буду“.

„Просите прощенья, как следует“.

Тумин взял обе ручки и поцеловал каждый пальчик.

„Ну, простила. Звоните мне“.

И скрылась за дверь.

Тумин постоял в задумчивости.

Подъехали двое на извознике. Человек в котелке слез, а другой уселся поудобней.

„А Сандарова с Ниной Георгиевной я все-таки сведу“.

Котелок засмеялся и вошел в подъезд.

XIV.

Сандаров сидел в кабинете. Вошел Тарк.

„Я к вам по поручению ячейки“.

„Прощу“.

„За последнее время в ячейке много толков вызывает ваше поведение“.

„Мое?“

„Да, ваше“.

„Очень интересно! И что же говорят?“

„Говорят, что вы обуржуились“.

„В чем же это выражается?“

„В вашем отношении к партии, — в ваших суждениях“.

„Это, что я критикую наших партийцев?“

„Хотя бы“.

„А разве они не подлежат критике?“

Тарк поморщился.

„Тов. Сандаров, — не будем заниматься диалектикой. Вопрос ясен. Ячейка находит, что вы расхлябались и поручила мне сделать вам соответствующее указание“.

„Но, позвольте, тов. Тарк. Я желаю знать, в чем меня обвиняют. Мало ли какие у нас распространяются сплетни! На то ведь это и ячейка“.

„Видите! На то это и ячейка. Настоящий коммунист не станет так отзываться о своей партийной организации.“

„А по вашему это не так?“

„Это другой вопрос. Может быть и так. Но отсюда не следует, что об этом можно говорить в таком тоне“.

Сандаров пожал плечами.

„У вас какая-то своя логика, мне повидимому недоступная“.

„В этом все дело“.

Сандаров заходил по комнате.

„Есть во всем этом какая-то горделивая тупость; какое-то нежелание прогрессировать, — боязнь сдвинуть что-либо с места. Вот мы такие. Всегда были и впредь будем. А если вам не нравится, то убирайтесь вон. На этом далеко не уедешь“.

„Ну, как сказать. Едем на этом уже четыре года, и кажется не плохо едем“.

„Да, — 4 года. Но теперь пора обновиться, стать шире, глубже“.

„Напротив. Именно теперь партийная оплоченность и выдержка особенно важны. А то недолго попасть в буржуазное болото“.

„Не так страшно. Партийный коммунист от этого всегда гарантирован“.

„Вы думаете?“

„За себя я во всяком случае ручаюсь“.

Тарк глянул в сторону.

„А ваш роман с госпожой Велярской?“

Сандаров быстро подошел к столу.

„Тов. Тарк, — я полагаю, что партийный контроль имеет известный предел и на некоторые чисто-

личные обстоятельства не распространяется. Не так ли?"

"Не совсем. Если эти личные обстоятельства отражаются на общественной физиономии ялена партии, то партия вправе сказать свое слово".

"В таком случае я требую партийного суда. А на оплетни отвечать не намерен".

"Не волнуйтесь, тов. Сандаров. Я исполняю волю ячейки и передаю вам все, что о вас говорят. Вы можете представить объяснения и вопрос будет исчерпан".

"Никаких объяснений я не представляю; и разговаривать на эту тему отказываюсь".

"Это ваше дело. Должен только заметить, что вопрос о госпоже Велярской приобретает особую остроту только потому, что она жена одного из наших контрагентов".

"И что ж из этого следует?"

"А то следует, тов. Сандаров, что от романа с женой до спекуляции с мужем — один шаг".

Сандаров бросился к Тарку.

"Вы с ума сошли, Тарк! Вы не слышите, что говорите".

"Отлично слышу и считаю своим партийным долгом вас об этом предупредить".

Сандаров подошел к двери.

"Тов. Тарк! я полагаю, что рисовать картину моего уголовного будущего едва ли входит в ваши партийные обязанности. Все что могли, вы мне сказали. А потому ваша миссия может считаться законченной".

Тарк встал.

"Я доложу ячейке о результате нашей беседы".

"Пожалуйста".

Тарк вышел. Сандаров подошел к телефону.

"Дайте М. К. — М. К? — Никого нет? — Передайте, что звонил Сандаров, из Главстроя и просил непременно ему позвонить".

XV.

Велярская сотый раз подошла к зеркалу и поправила волосы.

Отошла. Взяла книжку. Бросила.

"Маша! мне наверное никто не звонил?"

"Нет, барыня".

"А вы никуда не уходили?"

"Нет".

Звякнул телефон. Велярская быстро подошла.

"Да. Кто говорит?"

"Нина Георгиевна?"

"Это вы, Тумин? Куда ж вы пропали? Я уж думала, что вы решили радикально бороться с буржуазными соблазнами".

"О нет. Я просто был несколько занят. — За вами заехать можно?"

"Можно".

Тумин и Велярская сидели в отдельном кабинете. На столе стояло вино.

"Знаете, Нина Георгиевна, — когда я с вами, я, как говорится в романах, вне времени и пространства".

"Это что же, — хорошо или плохо?"

"Конечно, плохо".

"Ах, вот как!"

"Конечно, плохо. Потому что, значит, вы никак вкомпановываетесь в мою обычную жизнь".

"А разве это необходимо?"

"Для меня да".

Велярская откинулась на спинку кресла.

"Если бы мне такое сказал простой смертный, я подумала бы, что он делает мне предложение. Но у вас коммунистов это, должно быть, означает что-либо другое".

Тумин замолчал, — уткнулся лбом в ладонь.

"Вы не хотите меня понимать".

Велярская засмеялась.

"Ну, идите сюда. Сядьте со мной рядом и не говорите глупостей. — Я вас отлично понимаю; только не понимаю, зачем вы себе талмудите голову всякой ерундой, когда все очень просто".

Тумин сел совсем близко и обнял ее. Велярская медленно обернулась к нему лицом. Они поцеловались. Велярская подошла к зеркалу.

"Вот видите, как просто".

"Это-то просто".

"А вам этого мало?"

Тумин молчал.

"Чего же вы молчите?"

"Мне трудно с вами разговаривать, Нина Георгиевна".

"А вы не разговаривайте".

Села рядом. Тумин молчал.

"Ну чего вы помрачнели. Я вас обидела!" Положила руки на плечи. Заглянула в глаза.

Тумин улыбнулся.

„Вы очаровательная женщина, Нина Георгиевна, — и потому ничего не выходит“.

„А что должно выйти?“

„Что должно выйти. — Я бы вам сказал: только вы не хотите слушать“.

Велярская отсела.

„Ну бог с вами. Говорите. Я буду слушать“.

„Вы поймите. Можно с женщиной сойтись и тут же ее забыть. А можно сойтись с женщиной и забыть все, кроме этой женщины. Меня ни то, ни другое не устраивает. Если бы я был буржуй, мне было бы наплевать, но я, к сожалению, коммунист“.

„Какой вывод?“

„Вывод такой: либо я должен сделаться буржуем, либо вы должны стать коммунисткой“.

Велярская улыбнулась.

„Есть еще третий вывод, Тумин. Чтобы вы перестали думать“.

Притянула к себе. Обняла. Поцеловались. И долго сидели молча.

„Надо идти“.

Вышли лениво, неспеша.

Муж был дома.

„Откуда ты?“

„Из театра. — Нет ли у тебя „Азбука коммунизма“?“

Велярский расхохотался.

„Нет. А тебе зачем?“

„Так. Хотела почитать“.

„Роман с коммунистом, что ли?“

Велярская не ответила. Прошла к себе.

XVI.

Стрепетов подлетел к Соне.

„Здравствуйте, тов. Бауэр. Сандаров у себя?“

„Его нет. Должен скоро быть“.

„Разрешите подождать?“

„Пожалуйста. — Зайдите в кабинет“.

Мне одному скушно. Посидите со мной“.

Соня улыбнулась.

„Пойдемте“.

„Зачем вам Сандаров?“

„Тут дельце одно есть“.

„А я не могла бы его заменить? Все равно он без меня ничего не сделает“.

„Конечно могли бы, но...“

„Что но?“

Стрепетов подсел ближе.

„Дело вот в чем. Есть у вас такой контрагент, «Производитель». Просил отсрочки, — отказали. Теперь дела так запутались, что никакая отсрочка не поможет. Необходимо получить деньги. Но деньги можно получить только сдавши работу, а работу невозможно окончить без денег. Понимаете, какой переплет?“

„Ну?“

„Значит надо получить деньги за якобы сданную работу, выписать ассигновку без приемочных актов, по одним счетам. Вот и все“.

„Вы с Сандаровым об этом говорили?“

„Говорили“.

„Ну и что ж он?“

Стрепетов глянул в сторону.

„Согласен“.

„Странно. Мне он ничего об этом не сказал. Обычно я ему готовлю ассигновки и проверяю все документы“.

„Должно быть не успел. Да здесь ничего такого нет. Работа будет же сдана и можно подложить приемочные акты потом“.

„Я понимаю“.

Стрепетов сел совсем близко.

„Такая услуга не забывается. «Производитель» сумеет отблагодарить“.

Соня отвернулась. Стрепетов встал и прошелся по комнате.

„Скажите, — а Велярская имеет к этому какое-нибудь отношение?“

Стрепетов круто повернулся.

„Велярская?.. — Почему вы спрашиваете?“

„Она кажется жена одного из компаньонов?“

„Да“.

„И Сандаров с ней знаком?“

„Не думаю. Но он безумно в нее влюблен, и ей тоже очень нравится“.

Соня встала.

„Простите. Меня ждут в Секретариате“.

Стрепетов посмотрел на часы.

„Пожалуй и я пойду. Сандарова не дождешься. Да он мне теперь и не очень нужен“.

Пожал Соне руку.

„Я надеюсь“.

И вышел.

Звякнул телефон.

„Тов. Бауэр? — Говорит Сандаров. Я буду через полчаса. Приготовьте бумаги на подпись. И не забудьте ассигновки, — там вероятно накопилось много счетов“.

XVII.

Тумин заехал за Велярской на автомобиле.

„Почему закрытый?“

„Погода дождливая“.

Выехали за город.

„Ваша пропаганда начинает действовать, Тумин. Я прочла сегодня обе газеты „Известия“ и „Правду“.

„Ну, и как?“

„Очень скушно“.

Тумин бросился целовать ручки.

„Милая вы, очаровательная Нина Георгиевна“.

„Ну это ничего не значит. Я твердо решила заниматься политикой и требую чтобы вы достали мне всякие книжки“.

Тумин стремительно обнял ее. Целовал в голову, в глаза, в плечи. Велярская отбивалась.

„Вы с ума сошли. Я вам про политику, про коммунизм, а вы меня целуете. Вы буржуй. Вы меня развращаете.“

Хохотали оба. Тумин был вне себя.

„Это замечательно. Это моя величайшая победа на коммунистическом фронте. Это трофей“.

„Подождите, Тумин. Рано торжествовать“.

„Это — не важно. Важно, что есть начало, что Нина Георгиевна Велярская сбита с позиции, что она заколебалась“.

Велярская посмотрела ему в глаза.

„А вам это очень важно?“

„Ужасно важно. Важней всего“.

Велярская прижалась к нему и поцеловала в щеку.

„Милый вы человек“.

Тумин схватил ее за руку.

„Вас должно быть удивляет, при чем тут коммунизм. — Это очень трудно объяснить. — Но, поймите, мне невыносимо, когда коммунизм делается таким же делом, как торговать или служить в конторе. От 10 до 4 коммунист, а потом делай, что хочешь. Для меня коммунизм — все. Где его нет, там пусто“.

„Я только не ясно понимаю, про что вы говорите, когда говорите коммунизм. Про политику, про рабочих, что ли?“

„Не только про политику, про рабочих, — про все. Нет ничего такого, где коммунизм был бы не причем. Коммунизм во всем“.

„А книжки про все это есть?“

„В том то и дело, что книжек нет. Есть да не про все“.

„Это печально“.

„Не в том суть. Вам бы только войти во вкус. Вы сами книжки напишите“.

„Вы обо мне очень высокого мнения“.

„Очень. Я считаю, что вы замечательная женщина и если войдете в работу, то развернетесь во всю“.

„Не спешите, Тумин. Вы как будто собираетесь меня уже в партию записывать“.

„О нет! Это было бы чрезвычайно вредно и для вас и для партии“.

Велярская хитро сощурилась.

„Пока что вы будете моей партией? Так?“

„Так точно“.

Подъехали к дому:

„Когда же мы увидимся“.

„Приходите в среду вечером ко мне. Муж уезжает в Питер. Я буду совершенно одна дома“.

„Слушаюсь“.

Велярская вошла в подъезд. Тумин подошел к автомобилю.

Шофер открыл дверцы.

„Нет, не надо. Поезжайте в гараж и скажите там, что прождали меня зря, что я нигде не сидел“.

Шофер кивнул головой и покатил.

XVIII.

Соня пошла с Тарком в столовую обедать.

„Вы были правы, тов. Тарк. Дело принимает печальный оборот“.

„Какое дело?“

„С Сандаровым“.

„Сандаров погибший человек. После нашего с ним разговора у меня не осталось никаких сомнений“.

„Плохо то, что спекулянты начинают его использовать. Этот самый Стрепетов, о котором я вам говорила, проболтался мне в чистую, думая найти во мне сообщницу“.

Тарк насторожился.

„Сообщницу в чем?“

„В одном грязном деле, на которое Сандаров дал уже согласие“.

„А именно?“

„Выдать деньги под фиктивную сдачу работы“.

Тарк развел руками.

„Приехали“.

„Сандаров мне ничего об этом не говорил и разумеется я разговора не начну“.

„Понятно. Пусть все идет своим чередом. А когда дело будет оделано, заявите в ЧК.“

„Как, в ЧК?“

„А как же иначе.— Вы обязаны это сделать.— Нельзя покрывать спекулянтов. А если Сандаров замешан, то что ж поделаешь. Все равно не этот раз, так в следующий,— но влипнет он непременно. И лучше чтобы он влип теперь, когда за ним еще мало грешков, чем потом, когда грехов накопится слишком много. Я понимаю,— вам это тяжело. Но лучше, если нельзя спасти падающего, его толкнуть. По крайней мере он сразу увидит, куда это ведет“.

Соня встала.

„Я тоже так думаю. И кроме того у меня нет причин шадить Сандарова, а его спекулянтов тем менее“.

Когда Соня ушла, к Тарку подошел секретарь ячейки.

„Вы знаете резолюцию М. К. на жалобу Сандарова?“

„Нет“.

„Признать действия бюро ячейки и тов. Тарка вполне правильными“.

XIX.

Велярская сама открыла Тумину и провела к себе в комнату.

„Что это у вас за накет?“

„Это книжки. Вы просили“.

Велярская засмеялась.

„Спасибо. Но книжки мы теперь отложим.— Садитесь вот сюда“.

Она усадила его на кушетку. Села рядом.

Тумин улыбнулся.

„Вы сегодня какая-то быстрая, Нина Георгиевна“.

„Как всегда“.

„Нет, иначе как-то“.

„Вам показалось.— Я просто очень рада что вы пришли“.

Обнялись, поцеловались.

„Я принес вам все что мог достать подходящего. Но боюсь, что вас это не удовлетворит“.

„Вы про что?“

„Про книжки“.

„Ах про книжки.— Я посмотрю,— если будет скушно я не буду читать“.

Тумин поморщился.

„Мне хочется, чтобы вы все-таки вчитались. А я бы вам потом рассказывала самое главное, чего там нет“.

„Самое главное,— чтобы вы ко мне хорошо относились“.

„Я отношусь к вам замечательно“.

„Правда? вы меня любите немножко?“

„Не немножко, а очень“.

„Правда?“

Велярская кинулась ему на шею и крепко поцеловала в губы. Тумин сидел неподвижно. Велярская встала.

„Ужасно яркий свет. Я его не люблю,— режет глаза и не уютно“.

Потушила люстру и зажгла маленькую лампочку на столе.

„Вот так куда лучше.— А теперь рассказывайте, как и за что вы меня любите?“

Тумин опустил голову.

„Я люблю вас за то, что вы обаятельная женщина. Мне хочется увидеть вас,— заставить вас делать то же самое что делаю я,— жить так, как живу я.— У меня такое впечатление, будто вы пропадаете даром,— что вы двигаетесь в пустую. И это обидно. Понимаете?“

„Понимаю“.

Она вытянулась на кушетке и положила голову ему на колени.

„Иногда мне кажется, что это вполне возможно, что иначе быть не может,— что такая женщина, как вы, должна рано или поздно захотеть чего-то другого, что вам не может не надоесть жить так, как вы живете сейчас. Значит вы будете наша, потому что только в коммунистической работе можно все это найти,— нигде больше.— А иногда я ясно вижу, что все это ерунда,— что это безнадежное дело“.

„Почему же безнадежное“.

„Не знаю,— так кажется“.

„Глупенький вы“.

Велярская притянула его к себе.

„У вас замечательные глаза, Тумин. И губы“.
Он наклонился и поцеловал ее. Она выгнулась к нему всем телом. Потом опрокинулась на подушки сжимая в поцелуе.

Тумин стал тихонько отодвигаться. Она заметила и не отпускала.

„Почему? — Ну, почему ты от меня уходишь?“
Тумин отвел ее руки. Она пустила и отвернулась.

„Я так не могу“.
И опять схватила его. Притянула на себя.
Тумин решительно высвободился, встал и отошел к столу.

„Не надо этого“.
И тут же Велярская резко поднялась с кушетки.
„А мне, милый мой, вашей болтовни не надо“.
Тумин сдвинул брови.

„Я могу уйти“.
„Пожалуйста“.
„Я уйду, Нина Георгиевна, но только уж больше не вернусь“.
„Сделайте одолжение“.

Тумин вышел.
Велярская бросилась на кушетку и заплакала. Потом сорвалась, кинулась к двери, в подъезд, на улицу, — но Тумина уже не было.

С этого дня Тумин не возвращался. Велярская исходила весь город, надеясь встретить его на улице, но безрезультатно. Тумин исчез бесследно.

XX.

Велярская лежала уткнувшись лицом в подушки.
Вошел муж.

„Нина. Стрепетов просил разрешение войти и объясниться с тобой“.
Велярская молчала.

„Нина! — Ты слышишь?“
Велярская обернулась.
„Что тебе надо?“
„Я говорю, — Стрепетов хочет с тобой объясниться“.
Она опять уткнулась в подушки.

„Что с тобой, Нина? — Нельзя слова сказать. — Откуда вдруг такая нервозность?“
Велярская заплакала.

„Ну, уж это совсем глупо. — Тебе, милая, лечиться надо. — Ты действительно больна“.

Она обернулась утирая слезы.

— „Ну что тебе надо? — Оставь меня ради Бога в покое. — Не приставай ты ко мне.“

„Мне надо очень немного: — чтобы ты помирилась с Стрепетовым. Это такой пустяк, о котором и говорить не стоит“.

„Боже мой, как мне все это надоело“.
Велярский выждал минуту.

„Ну что? позвать его?“
Велярская не отвечала.

„Позвать?“
„Делай, как хочешь. — Мне все равно“.

Велярский клякнул Стрепетова.
Стрепетов вошел, стал на колени, скрестил руки и опустил голову.

Велярский рассмеялся.
„Ну посмотри Нина. Разве можно такого не простить.“

Велярская отвернулась.
„Встаньте, Стрепетов. Не валяйте дурака“.

„Нина Георгиевна! Дорогая!“
Велярский двинулся к двери.

„Ну, ладно, объяснитесь, а я пойду“.
И вышел.

„Нина Георгиевна! Если я что-нибудь не так сказал“.

„Бросьте, Стрепетов. — Я уже ничего не помню“.
„Вы чем-то расстроены, — я вижу. Если могу быть полезен, пожалуйста, рад стараться.“

Велярская посмотрела на него в упор.

„Можете“.
„Чем прикажете?“
„Разыщите мне Тумина“.

„Кого?“
„Тумина“.
„Кто это“.

„Я ничего не знаю. Знаю только, что зовут его Алексеем и что он работает где-то у коммунистов.“

„Он — коммунист?“
„Да, но не в партии“.
„Это все, что вы о нем знаете?“

„Все“.
Стрепетов задумался.
„Трудновато“.

„А вы постарайтесь. И никому про это не болтайте“.

„Само собой“.
„А для меня это очень важно“.

„Приложу все старанья“.
Стрепетов поцеловал ручку и вышел. Велярская прошла по комнате. Взяла со стола книжку. Села на кушетку. Стала читать. Потом упала в подушки.
„Азбука коммунизма“ скатилась на пол.

XXI.

Стрепетов таинственно нагнулся к Соне.

„Ну как? уже?“

„Нет еще“.

Недовольно поморщился.

„А Сандаров у себя?“

„Да“.

Вошел в кабинет. Сандаров взглянул вопросительно.
„Я к тебе по важнейшему делу, — совсем особого свойства“.

„А именно?“

„Велярская“...

„Опять Велярская“.

„Подожди. — Велярская разыскивает некоего Тумина. Зачем он ей нужен, — не знаю. Но нужен повидному, очень; — потому что была очень изволнована, когда о нем гвоорила. — Тумин этот ищется среди коммунистов; не член партии, а вроде“.

„Я знаю Тумина.“

„Знаешь? — Вот здорово! — Где он? Как его найти?“

„А тебе зачем?“

„Как, мне? — Не мне, а Нине Георгиевне“.

„Так пусть Нина Георгиевна ко мне зайдет, — я ей и скажу“.

Стрепетов необычайно обрадовался.

„Вот это другое дело. — Это правильно. Весьма правильно.“

„Тогда я сейчас же за ней заеду и через 20 минут мы будем здесь“.

„Сыпь“.

Стрепетов выкатился из кабинета.

Сандаров сдвинул брови, сжал губы и так просидел неподвижно минут пять. Потом встал, взял со стола пакет и вышел в секретариат.

„Тов. Бауэр, — я вас попрошу отнести этот пакет в президиум ВСНХ и дожидаться ответа. — Я прошу вас, а не посылаю с курьером, потому что дело важное и секретное. — Только пойдите сейчас, а то опоздаете“.

XXII.

Стрепетов влетел к Велярской.

„Едемте к Сандарову“.

„В чем дело, Стрепетов? Что с Вами?“

„Сандаров знает Тумина. Он вам лично все скажет“.

Велярская бросилась ему на шею.

„Едемте, Стрепетов. Едемте, голубчик, немедленно“.

Стрепетов уклонился и сел на стул.

„Виноват, Нина Георгиевна. Так дело не делается; сядьте на минуточку сюда“.

Велярская села.

„Ну, что еще?“

„А вот что. — Вы меня обругали и выгнали за то, что я хотел свести вас с Сандаровым. Теперь вы сами к нему идете. Устроил это я. Значит, — услуга за услугу. Вы поговорите с ним о Тумине, а потом скажите словечко о нашем деле.“

„Хорошо, хорошо, Стрепетов. Только не томите меня“.

„Словечко вот какое. — В секретариате вероятно лежит совсем готовая ассигновка на имя „Производитель“. Сандаров должен ее подписать. Простая формальность. Пусть он ее при вас подпишет. Больше ничего“.

„Хорошо. Я скажу. Только идемте“.

Велярская быстро вышла. Стрепетов побежал за ней.

„Нина Георгиевна! Не расспрашивайте, только Сандарова слишком подробно о Тумине. А то он приревнует и ничего не сделает“.

XXIII.

У кабинета Сандарова стоял курьер и никого не пускал. Стрепетов взволновался.

„Я только что был у него. Он знает, что я должен притти. Вы пойдите спросите.“

„Никого не приказано пускать. Только гражданку Велярскую.“

Велярская вздрогнула.

„Это я“.

„Пожалте“.

Велярская вошла в кабинет. Сандаров стоял у окна, спиной к двери. Услышав шаги обернулся. И в ту же секунду Велярская ахнула и бросилась к нему.

„Алеша!“

Сандаров подвел ее к дивану и усадил.

„Что это? В чем дело? Я ничего не понимаю. Почему ты здесь? какой-то другой? И почему Сандаров?“

„Я — и есть Сандаров“.

„Ты — Сандаров? — а Тумин?“.

„Это мой псевдоним“.

Велярская прижалась к нему.

„Как все это странно. — Алеша, милый! — Я счастлива, что тебя вижу, что я с тобой“.

„А зачем ты меня гнала?“

„Дурачек! и ты поверит? Ты поверил, что я могу тебя совсем прогнать“.

Поцеловались.

„Но почему ты назвался Туминым? Зачем ты меня обманывал?“

„А тебе разве не все равно какая у меня фамилия?“

„Конечно, все равно. Но я хочу знать, зачем это было нужно?“

„Я сам не знаю. Так захотелось“.

Велярская заглянула ему в глаза.

„Но больше ты от меня уходить не будешь? Никогда?“

„Это от тебя зависит.“

„Если от меня, то я тебя никуда не пущу“.

И опять поцеловались.

Сандаров резко отстранил Велярскую. К столу подходила Соня.

„Я извиняюсь, что поменяла. Вот ответ из В.С.Н.Х.“, и вышла.

Сандаров нахмурился. Велярская засуетилась.

„Тебе неудобно, что я здесь. Я пойду.“

Сандаров молчал.

„Ну, прощай. И приходи скорей, Алеша“.

Поцеловал ручки. Проводил до двери.

Стрепетов ждал с нетерпением.

„Ну что? Сделали?“

Велярская не замечая прошла мимо.

Соня подняла голову.

„Не беспокойтесь, гражданин Стрепетов. Ассигновка будет сегодня подписана“.

XXIV.

Соня вынула из папки пачку счетов.

„Гов. Лебедев, — вот возьмите. Выпишите ассигновку на всю сумму“.

„А приемочные акты?“

„Выпишите без них. Это неважно“.

Прошло минут 10.

„Готова ассигновка?“

„Пожалте“.

Соня собрала бумаги и вошла в кабинет. Сандаров ходил взад и вперед по комнате.

„Надо подписать бумаги. Они давно уже лежат“.

„Давайте“.

Сандаров взялся за перо.

„Все проверено?“

„Да“.

Подписывал не читая.

„Еще много?“.

„Нет, одна ассигновка“.

„Кому?“

„Производителю“.

„Все-таки сдали работу. Хорошо, что я отказал в отсрочке“.

Соня молча взяла бумаги и вышла. Звякнул телефон.

„У телефона Сандаров“.

„Алеша, — мне ужасно беспокойно. Приходи сейчас же“.

„Иду“.

XXV.

Предчека положил трубку и поднял глаза на вошедшего следователя.

„Вам что?“

„Вы меня вызывали с делом — Производитель“.

„Да, да. Только что опять звонили из М. К. Что это за дело?“

„Дело дала Бауэр, секретарь Главстроя“.

„Она у нас работает?“

„Нет. До сих пор не работала. Это ее первое дело“.

„В чем суть?“

„Дутая ассигновка“.

„Кто арестован?“

„Один из владельцев конторы. Велярский, его жена и посредник, Стрепетов“.

„Допрошены?“

„Да“.

„Сознались?“

„Велярский говорит, что ничего не знает, что переговоры действительно велось о получении денег под заказ; но что переговоры вел не он, а Стрепетов.—Стрепетов признает, что вел переговоры; но считает, что если Главстрой выдал ассигновку незаконно, то Производитель — тут не при чем“.

„Кто подписал ассигновку?“

„Член Коллегии Сандаров“.

„Вы его допрашивали?“

„Нет еще. Я его вызвал повесткой. Он как раз сейчас у меня“.

„А жену Велярского вы допрашивали?“

„Она в тюремной больнице. Больна. На предварительном допросе очень волновалась и заявила, что решительно ничего не знает и к делам никакого отношения не имела“.

„Зачем вы ее арестовали?“

„Бауэр указывала на нее, как на главную посредницу между мужем и Сандаровым“.

Предчека досадливо махнул рукой.

„Домашнее дело. — Вот что: — оставьте дело и приведите ко мне Сандарова. На всякий случай отберите у него пропуск“.

Следователь вышел. Предчека взялся за трубку.

„Главстрой? — Тов. Бауэр? — Говорит Предчека. — Зайдите сейчас ко мне. Пропуск у коменданта“.

XXVI.

Предчека перелистывал дело. Ввели Сандарова.

„Сандаров?“

„Да“.

„Садитесь“.

Предчека протянул ему документ.

„Это ваша подпись?“

„Моя“.

„Вы знали, что ассигновка дутая?“

„Как дутая?“

„Выписанная за несданную работу“.

„Нет, не знал“.

„А вы проверяли оправдательные документы? Счета? Приемочные акты?“

„Нет, не проверял“.

„Как же вы подписывали?“

„Проверять документы лежит на обязанности секретариата“.

„Кто заведует у вас секретариатом?“

„Тов. Бауэр“.

„Это она давала вам на подпись ассигновку?“

„Да“.

Предчека дал знак следователю выйти.

„Вот что тов. Сандаров. Здесь вышла глупая история. Вы подписали дутую ассигновку, конторе — Производитель — нам об этом сообщили. Арестованы представители конторы, — Стрепетов, Велярский и его жена“.

„Велярская арестована?“

Предчека посмотрел на него иронически.

Сандаров вскочил.

„Это чепуха какая-то. Я ничего не понимаю. И при чем тут Велярская?“

„Она была посредницей между вами и конторой“.

„Какая чушь! Я с ней ни разу не говорил ни о каком деле. Я вообще ни с кем об этом не говорил“.

„А с гражданином Стрепетовым?“

„Никогда“.

Предчека перелистал дело.

„Стрепетов показал на допросе, что переговоры велись“.

„Не со мной во всяком случае“.

„С кем же?“

„Не могу знать“.

Предчека улыбнулся.

„Не волнуйтесь тов. Сандаров. Сядьте“.

„Я не могу не волноваться, когда происходит, чорт-те что. — И к чему арестовывать женщину абсолютно не причастную ни к какому делу“.

„Это мы выясним“.

В дверь постучали.

„Да! — войдите“.

Сандаров оглянулся.

XXVII.

Вошла Соня Бауэр. Сандаров бросился к ней.

„Соня, в чем дело?“

Предчека поднял руку.

„Винovat, тов. Сандаров. Разрешите по порядку“.

Сандаров и Соня сели.

„Тов. Бауэр, — оказывается, что проверять документы лежит на вашей обязанности“.

„Да“.
 „Почему же вы дали тов. Сандарову на подпись ассигновку без приемочных актов?“
 „Этого хотел тов. Сандаров“.
 Сандаров ахнул.
 „Я?.. — Опомнись, Соня. Что ты говоришь?“
 „Стрепетов сказал мне, что тов. Сандаров согласен“.
 „Это ложь! наглая ложь!“
 Предчека остановил его.
 „Скажите, тов. Бауэр, — а с тов. Сандаровым у вас об этом был разговор?“
 „Был“.
 Сандаров разинул рот. Предчека снова остановил его.
 „Что же он вам говорил?“
 „Не помню точно“.
 „Вспомните“.
 Соня молчала. Предчека нахмурился.
 „Скажите, тов. Бауэр, — вы знали о том, что тов. Сандаров знаком с Велярской?“
 „Знала“.
 „Вы жена тов. Сандарова?“
 „Мы разошлись“.
 „Давно?“
 „Нет, недавно“.
 „До его знакомства с Велярской или после?“
 „После“.
 „Поэтому вы и донесли на тов. Сандарова?“
 Соня вздрогнула.
 Сандаров вскочил и в ужасе уставился на нее.
 „Что? Ты донесла? На меня?“
 Соня опустила голову. Потом быстро закрыла лицо руками. Плечи задергались. Она громко закричала и упала в истерику.
 Сандаров заметался. Предчека позвонил.
 „Принесите воды“.

XXVIII.

Сандаров отвез Велярскую домой. Всю дорогу она злобно молчала.
 „Ну вот вы и дома“.
 „Мерси. Но меня это мало устраивает. Надо еще мужа вытащить“.
 „Это будет много трудней“.
 „Так потрудитесь“.
 Сандаров умахнулся.

„Вы разговариваете со мной каким-то странным тоном“.
 „А каким прикажете разговаривать? Из-за вас заварилась каша. Вы и извольте ее расхлебывать“.
 „Не волнуйтесь, Нина Георгиевна. Я сделаю, что возможно. Но муж-ваши спекулянт: а спекулянтов у нас не очень жалуют“.
 Велярская дернула плечами.
 „Какое мне до этого дело. Муж меня содержит, — больше я знать ничего не желаю. Как он-меня содержит, откуда он берет деньги, мне на это в высшей степени наплевать. Факт тот, что я без него существовать не могу“.
 Сандаров вздохнул.
 „Мне казалось, Нина Георгиевна, что у вас на этот счет другой взгляд“.
 „Какой другой?“
 „Другой. — Во всяком случае, если вам нужны деньги, я могу вам дать“.
 Велярская рассвирепела.
 „Да вы, голубчик, что? Дурак? Или не в своем уме? Вы что думаете, что вы на ваше паршивое жалованье, которое вы где-то там получаете, можете меня содержать? Да я на пудру больше трачу, чем вы в год наработаете. — Чорта ли мне в ваших деньгах“.
 Сандаров покраснел, — задумался на секунду, — потом громко рассмеялся.
 „Вы правы, Нина Георгиевна. Я дурак. Будьте здоровы. Пойду вытаскивать вашего мужа“.
 И быстро вышел.
 Велярская постояла в недоумении, — махнула рукой и позвонила.
 „Мама, приготовьте мне ванну. Живо!“

XXIX.

Предчека выслушал доклад следователя.
 „Значит Бауэр во всем созналась?“
 „Да“.
 „А кто такой Тарк?“
 „Сослуживец Сандарова, — тоже член РКП“.
 „Мне не ясна его роль в этом деле“.
 „Бауэр говорит, что действовала по его указаниям“.
 „Вы его допрашивали?“

„Да. — Он подтверждает, что неоднократно беседовал с Бауэр о Сандарове, но категорически отрицает свое участие в деле с ассигновкой“.

„Велярская освобождена“.

„Да. Тогда же“.

„Ладно. — Вы вот что сделайте теперь. Выделите дело Сандарова, Бауэр и Тарк и перешлите с вашим заключением в Ц. К. на усмотрение; а спекулянтов засадите в административном порядке. Ясно?“

Следователь поклонился, взял дело и вышел. Присутствовавший при докладе член М. К. крикнул.

„Удивительное дело. Как только коммунист свяжется о буржуазной сволочью, непременно какая-нибудь гадость выйдет“.

XXX.

На вокзале к Сандарову подошел член М. К.

„Вы уезжаете, Сандаров?“

„Да. По предписанию ЦК“.

„Куда?“

„В Ново-Николаевск“.

„Это в связи с вашим делом?“

„Да“.

„Чем оно кончилось?“

„Мне объявили выговор и перевели на работу в Сибирь“.

„А другие?“

„Бауэр исключена из партии“.

„А Тарк?“

„Тарка тоже перевели. Кажется на Урал“.

„Он здесь?“

„Не видел. Должен был ехать этим же поездом“.

„Вы с ним помирились?“

„Да, вполне. Он был совершенно прав. Я вел себя, как мальчишка“.

Паровоз загудел.

„Ну, — счастливо“.

Сандаров вскочил в вагон, прошел в купе и встал у окна. Поезд тронулся.

По платформе оглядывая окна быстро шла Велярская.

Сандаров бросился в коридор, на площадку, рванул дверь. Кто-то с силой схватил его сзади и втолкнул в вагон.

„Плюньте, тов. Сандаров. Не стоит из-за пустяков расшибать себе голову“.

Сандаров обернулся. Перед ним стоял Тарк.

ВОСПОМИНАНИЯ О ВЕЛЕМИРЕ ХЛЕБНИКОВЕ

Дм. Петровский

Где-то есть мать, которой никогда не пишешь и будто не думаешь. И вот в один день тебе окажут: нет ее.

Так я остановился у косяка случайной отанции и сорнул плечи от охватившего меня сиротства.

Я увидал: „В. Хлебников“ в черном, тонком ободочке и не читал дальше. И номер „Красной Нови“ не захотел купить.

Я сел и, погруженный, окаменевший, долго перелистывал следы скитаний. И эта смерть звучала мне каким-то злым предупреждением.

Встретился я с Велемиром Хлебниковым неожиданно, хотя знал и любил его уже два года до этого. Знал также, что встречу непременно и потому не прилагал к тому никаких усилий.

Это случилось у С. Вермеля, издателя „Московских Мастеров“. Еще за час до прихода я мог следить за Велемиром в том пространстве, где он блуждал.

В шесть часов он должен был быть. Как музыкальная прелюдия к выходу героя, в семь часов звонок по телефону и голос Хлебникова откуда-то из взмятеленной Москвы сообщал, что он заблудился, что он на Садовой. Через полчаса опять звонок: он на Сретенке и, наконец, минут через пятнадцать звонок у двери.

Хлебников снимает галоши, характерным, ему одному свойственным движением встряхивается, фыркает, смотрит детскими оснеженными глазами и громадными, осторожными шагами „пумы“ входит в кабинет, занося с собой какую-то особенную облегающую его атмосферу громадного пространства. Казалось, на плечах Велемира лежит этот „Великий Мир“ — Великий Мир — космическое... Вспомнилась сказка Жакова о том, как болид слетает на землю в виде юноши.

Был это январь 1916 года. Перед этим, как-то вскоре после нового года, в петроградской квартире Бриксов Хлебников был провозглашен королем поэтов.

Тогда только что вышел „Взят“ (декабрь 1915 г.), где были напечатаны новые вычисления Хлебникова „Буги на небе“. Все это — еще необыкновенно свежее — если и не было достаточно обосновано в строго научном смысле и не могло

быть использовано в каком-нибудь жизненном приложении, зато открывало новое блаженство чувствовать и сознавать себя значущей сложной частью бесконечно сложной формулы космоса.

Жил он в Петровском парке и завтра же мы условились с ним встретиться.

На завтра утром нашел я в конце Петровского парка флигель, где жил Велемир вместе с братом.

Комната была, как набережная после непогоды на море, когда вскружаются чайки и бумажки и их не различишь. Белые клочки сидели буквально на чем только можно: на шкафах, шторах, спинках стульев, на полу, на подоконниках.

Хлебников был доволен. Он ходил среди своего волшебного царства, как великан среди карточных домиков, и смеялся, фыркал и смеялся, как ребенок. Голос у него был до странности неожиданный для большого человека: высокий, детский, какой-то закругленный, похожий разве только на его почерк, — губы его скорее выщепывали, чем выговаривали слова.

Разговор сначала шел об украинских песнях, думах и языке, который мы оба любили. Хлебников по матери украинец, родился на Волыни, чем и объясняется большое количество производных от украинских корней слов в его творениях. Украинский язык, оставшийся до сего времени более непосредственным и свежим, сохранившим еще звуковую символику, был необходим Хлебникову, занятому в то время исканиями в области языка. Он тотчас же навлек пользу из моего знания украинского языка и предложил работать с ним над „таблицей шумов“, как он называл азбуку, пренебрегая гласными, которые были по его мнению женственными элементом в речи и служили лишь для слияния мужественных шумов. Присутствовать хотя бы в качестве фамулы в лаборатории, где искался камень мудрецов, — я с радостью согласился.

Было в манерах Велемира, что-то от танца, о котором мечтал Ницше: „Выше подымайте сердца ваши, но не забывайте также и ног“. В равной степени относилось это также к лицу Велемира. Сосредоточенная мрачность, ограждавшая, как маска, его духовный мир, готова была мгновенно расцвести в улыбку, разрешающую и рожающую, когда он оставался один и находил (Эврика!) или когда разговор сводился на интересовавшие его темы, в сфере которых постоянно находился его бодрствующий, творящий ум.

С этих пор повелось у меня за правило ездить к Хлебникову по утрам и бродить с ним до ночи. — Совсем поздно усаживал я его на трамвай № 9 у Страстного монастыря и уже вскочившего на подножку трамвая преследовал неистощимыми вопросами.

Тут часто происходила такая сцена.

Хлебников берет свободной от перчатки рукой, которую снимает для прощания, правой рукой за ручку трамвая и, не перенося холода отдергивает ее, выпуская из рук металлический прут.

Ждем следующего и, — так как прощаться приходится в самую последнюю минуту и Хлебников хватается прут не защищенной рукой, — повторяется несколько раз то же самое: — Хлебников остается.

Трамваи перестают ходить. Я решаюсь сказать ему это.

— Проще всего было идти пешком — спокойно отвечает Хлебников, — в ходьбе он был неутомим.

— Я провожу вас.

Я провожал его, как и следовало, до самого конца линии — верст 15 и возвращался к себе на Арбат, когда уже серело. Грохотали извозники. Я не жалел. Хлебников тоже, кажется. Он просто не замечал этого.

Собрались мы как-то к о. Павлу Флоренскому.

Здесь надо оговориться. Виктор Владимирович заложил начало обществу „317“ — это одно из его магических чисел. 317 плюс — минус 48 равно 365, числу дней в году, единице времени, году, земли и т. д. (см. сборник „Войны“, „Временник“ № 4 и др.) *).

317 было числом Председателей Земного Шара. Я вступил в их число одним из первых и вышел только в 1917 году, когда Хлебников обратил его в кунсткамеру, записывая в Председатели то Вильсона и Керенского, то Али-Серара и Джуги, только потому, что это были первые арабы или абиссинцы, каких он встретил, то христианских братьев из Америки: м-ра Девиса и Вильяма.

„Общество быстро развивается и крепнет“, пишет в это время Хлебников, „особенно живописна подпись Али-Серара“ („Временник № 4“, изданный Василием Гнедовым). Это объяснялось стремлением Хлебникова к идее интернационала, а также говорило о широте его плана, когда он вводил туда такое разнообразие индивидуальностей, профессий, наций, дарований. Он знал, конечно, что это далеко от „настоящего“, от истинных Председателей и занимался скорее этим, как игрой. Это было важно для него, как знак в будущее, как пророчество — и все средства и фигуры в игре были хороши.

Однако, возвращусь к первому дню существования „317“. Собрались на Воздвиженке, где жил тогда Золотухин.

* 48 — число, найденное Хлебниковым, как число сил земли (см. „Словосложение“, об. 3, „Разговор учит. и ученика“).

Что это были за великолепные вечера у Золотухина! Мы доставляли сырой материал наших работ над шумами, (Золотухин потом тоже присоединился к работе), а Хлебников потом едва касался их и из сырой земли всходили и на глазах зацветали живые ростки и цветы и лицо его при этом тоже зацветало.

Золотухин говорил:

— Я уверен, если бы свесить в этот момент Хлебникова, — вес его должен быть меньше обычного! — таким одухотворением дышала вся его громадная фигура.

В то свежее время Хлебников еще верил в реальное значение своего общества, он надеялся путем печати и корреспонденции привлечь в общество лучших людей своего времени и, установив связь по всему земному шару, диктовать правительствам Пространства.

Захватить в руки Государства Времени лучших людей. И таким образом заставить Государство Пространства считаться с Государством Времени. (Из его письма).

Хлебников даже мечтал иметь центральную станцию, где бы могли происходить „слеты“ 317-ти, а также совещания путем телефонов, радио и прочее. Место постройки этой станции он намечал на одном из островов Каспийского моря, куда мы с ним однажды из Астрахани должны были поехать, захватив с собою опытного инженера — архитектора, который после должен был представить проект постройки такой усовершенствованной станции; за отсутствием „инженера“ поездка не состоялась.

Итак, Хлебников решил предложить вступление в „317“ некоторым, по его мнению, близким „идею Государства Времени“, лицам, в том числе Вячеславу Иванову и о. П. Флоренскому.

В этот же вечер — 29 февраля 1916 г., в Касьянов день отправились мы вдвоем с Хлебниковым к Вячеславу Иванову. Кажется, он дал свою подпись на опросном клочке Хлебникова, во всяком случае вечер провели хороший и серьезный.

Вячеслав Иванов любил и ценил Хлебникова, только жалел, что тот уходит от поэзии и увлекается своими „законами“, хотя самому ему идея Хлебникова: свести все явления к числу и ритму и, найти общую формулу для величайших и мельчайших и, таким образом, возвысить мир до патетического — была близка.

Вскоре собрались и к Флоренскому. Хлебников, я и Кухтин.

Всем бывшим в Сергиевом Посаде известны блинные лотки. Не успеете вы заглянуть в крашеный (Юоновский) монастырь, вас выволакивают с ковровых санок торговли блинчиками и зовут куда — то направо в Яр.

— Одиннадцатый.

— Восьмой.

— Тринадцатый. Не забудь тринадцатый. Этого только и нужно было Хлебникову.

Возглас: „Тринадцатый,“ вышиб его из санок.

(Тринадцать было его любимое число).

Еле уговорили мы его побывать все-таки в храме и тотчас же спустились в тринадцатый. Уселись. Спросили традиционных блинчиков.

И вдруг, — цыганка. Да какая: тощая, глаза угольями, точно у Рублевских древних икон лицо. И прямо к нам. Меня по голове погладила, назвала „сироткой“ и хотя это было ни с чем несообразно, — я это внутренне почувствовал и принял.

Потом к Кухтину, что то насчет его щеголеватой святости.

Виктором Владимировичем она занялась обстоятельно... Во-первых, совершенно неожиданно для нас, назвала его „комерческим характером“, — я уже заподозрил было ее ясновидение — потом что-то „о голове, которую он бросает, а сам ее за пазуху прячет“.

Чем дальше она говорила какой то захлебывающейся окороговоркой, как бы не по своей воле, гипнотизируя наше внимание, именно этим медиумизмом каким-то, и выпаливала прямо откровения о нем, держа нас все время в напряжении, личность которого определилась, когда она ушла.

Кончила тем, что еще раз посмеялась над красивой бородой К., обозвала меня „сиротой“ и уже погасшая от недавнего возбуждения, попросила денег. А впрочем на плате не настаивала и тотчас же ушла, также неожиданно как и появилась.

Стали спрашивать, кто она, где живет?

Узнали, что зовут Аграфеной, живет там то. Отправились к о. Павлу. Немного подтянулись. Вошли, как школьники в келью отшельника. О. Павел не удивился, хотя не знал никого даже по имени. Разговор велся вокруг „законов времени“. Красноречивый Кухтин немного мешал хорошему молчанию. О. Павел говорил нам о своем „законе Золотого Сечения“, о том музыкальном законе по которому известная лирическая тема (настроение) у разных поэтов одинаково преобладание тех или иных шумов, строится на определенной, шумовой формуле. После Хлебников подверг такому опыту Пушкинский „Пир во время чумы“, кажется, это отпечатано в первом Временнике, издания „Лирень“.

О „Председателях“ Хлебников почему-то умолчал.

Вышли. Захотелось снова найти цыганку Аграфену. Нашли. И как же это вышло неудачно! Недаром пословица говорит: „два раза не ворожить“.

Цыгане спали. Но раз их будят, значит это надо, за это деньги платят. Стали шептаться между собой о „хоре“, о „вине“. Мы с одним рублем на всех, после покупки в Троице деревянных кукол, чувствовали себя как на иголках. Аграфена даже не узнала нас. Стала кольца у Кухтина сдирать...

Мы буквально бежали.—Куклы я раздарил обступившим меня цыганчатам,—это было все, чем могли мы компенсировать их за беспокойство.

В эту же ночь уехали в Москву.

Остались мы с Хлебниковым с гривенником в кармане (буквально).—Вермель был должен Хлебникову за рукопись „Ка I“ для „Московских Мастеров“ по уговору 100 рублей.

Пошли к нему. Сказали. Тот что-то сунул Хлебникову в карман. Мы поднялись.

Выйдя из квартиры Вермеля, Хлебников вывернул карман,—выпал 1 бумажный рубль...

Меня это взорвало. Хлебников спокойно попросил меня вернуть этот рубль Вермелю.

Это было сделано мной сейчас же. Жест мой издатель „Московских Мастеров“ должен был помнить.

Вскоре после этого был обворован магазин Вермеля, что то на сумму, кажется, в 50.000 рублей. Хлебников рассматривал этот случай, как закон фатальности („сердцебиение случая“).

Судьба мстила на него, помнила о нем. Он ходил и торжествовал.

Начались наши общие бедствия. Хлебников вскоре поселился со мной в моей маленькой комнате на Николо-Песковской, где я уступил ему кровать, а сам перебрался этажом ниже, на пол.

Из этого периода помню еще одну славную страничку: Хлебников, как-то сидя у сестер Синяковых предложил устроить кавалькаду, уговоривши брата Хлебникова дать имеющихся в его распоряжении кавалерийских лошадей.

Лошади были поданы. Стали собираться.

Виктор Владимирович чего-то искал и был озабочен. Оказалось, что Дмитрий Владимирович спрятал куда то сибирскую доху, которую непременно хотел надеть Виктор.

Была оттепель и доха никуда безусловно не годилась, да еще и при верховой езде. Но Хлебников был огорчен до слез, как ребенок, которого лишили удовольствия.

В конце концов, он был все-таки в дохе и торжественно восседал на лошади.

Свое „столпотворение“, как выражался его брат, Хлебников вносил всюду с собой и заражал им окружающих, если его любили. Властвовать он любил и много не переносил, какими бы средствами, хотя бы детскими капризами, это ни достигалось.

К этому периоду относится повесть „Ка“, нигде не напечатанная, сохранившаяся отчасти у меня в моем почерке, описанном с его черновика, так как я часто переписывал вещи Велемира, боясь, что подлинники, как это всегда с ним случалось, он где-нибудь потеряет. К сожалению он не всегда позволял мне это делать и, я знаю, многое погибло и из периода его странствий со мной.

Чтобы дать внешний облик Виктора Владимировича, расскажу еще об утре и вечере на Николо-Песковском, обычных для всех дней нашей совместной жизни.

Мы оба любили пить кофе и в дыму постоянно горевшей спиртовки и пыхтящих трубок, мы оба писали и время от времени перекидывались словами. Комната в два наших шага. (Росту мы были одинакового).

Иногда заходил наш квартирный хозяин, органист капеллы Перов, он же преподаватель по химии, „холодный американец“ по определению Хлебникова. И спокойно, широкий и терпеливый, выслушивал „математическую ахинею“ Хлебникова. Спорили постоянно, что не мешало относиться друг к другу с симпатией.

Сидел Хлебников всегда скрючившись на кровати с ногами, поперек ее и писал на своих лоскуточках каким-то невероятно мелким и убедительным почерком. Также, клюнув носом в колени, и засыпал он. Рассмотрев в один из творческих промежутков и сквозь облака дыма с противоположного конца, что Виктор Владимирович спит, я осторожно его окликал, предлагая раздеться и лечь. Уговоры производили неожиданное действие.

Хлебников прыгивал с кровати, повязывал свой синий снятый перед тем галстук, снова принимал ту же позу нога и погружался в нирвану. Грустно было будить его. Так он и спал у меня в тот период большей частью. Иногда я сваливал его сонного в таком скрюченном положении на бок и он постепенно распрямлялся. Но редко это удавалось.

По утрам самым трудным пунктом было умывание. Постоянно — проходила такая сцена:

Хлебников стоял возле раковины и свободной рукой хлопал себя по губам, надувая при этом щеки. Получался звук вроде неудачной хлопнушки. Проходило минут 10—20—30, он все отоял и шевелил странно неподвижными на громадном лбу бровями.

Я старался высвободить из его рук мыло, чтобы умыться по крайней мере самому,—но рука сжималась еще крепче и Хлебников досадливо сверкал глазами. Тогда я подводил его к раковине и открывал воду. Шум воды будил его. Двумя пальцами: (указательным и средним) свободной левой руки смачивал он надбровные дуги, кончик носа и оттопыренные губы, при этом фыркал и требовал полотенце.

После я стал прибегать к следующему способу: я подавал ему мокрое полотенце, он крепко на крепко вытирался им,—тогда я подавал сухое.

Воды Хлебников не боялся. Что тут было такое? Очевидно, я выбирал неудачный для умывания момент. Наверно после кофе и беседы у него выходило бы это лучше.

В один прекрасный весенний день, Хлебников решил ехать на юг, в Крым. Билет был куплен до Симферополя.

На Курском, куда я его провожал, случилось то, чего должен всегда ожидать Хлебников—у него украли билет, деньги и вещи, жалкие вещи и рукописи в них. Я отстал от него, забыв купить перонный билет. Мне пришлось бежать за ним наверх. В эти то 15 мин. все и стряслось. Я застал отходящий поезд и бедного обезоруженного „Пуму“ на платформе...

Опять вернулись мы на Николо-Песковский и приступили к всеутешающему кофе и табаку. Хлебников писал в тот вечер о чорте, причем выставлял его против обыкновения в самом жалком виде.

Дня через два удалось достать немного денег и Хлебников, изменив маршрут, поехал к себе в Астрахань. Пасху я провел один.

Через две недели получаю открытку из Царицына. Писал Хлебников:— „Король в темнице, король томится. В пеший полк девяносто третий, я погиб, как гибнут дети, адрес: Царицын, 93-й зап. пех. полк, вторая рота, Виктору Владимировичу Хлебникову“.

Я так и ахнул. Хлебников,—солдат запасного полка в Царицыне? Пошел, сказал кое-кому, побрякали, покачали головой да тем и ограничились. Пошел я к Золотухину, отдал ему свою какую-то украинскую думку, взял 15 руб. и отправился с тем в „пеший полк девяносто третий“.

1 мая приехал. Полк, говорят—в лагерях верстах в двух от города. Было воскресенье, день парада. Ходят взад и вперед по площади в одну десятину, целым полком топчутся на месте, выкидывают коленками. Насчитал я вторую роту. Вглядываюсь: где выкидываются бедные коленки Хлебникова?

Знает ли он, что кто-то тут ищет и жалеет его.

Вспомнилась мне сцена из „Тараса Бульбы“, хотелось крикнуть: „чую, чую“...

Кончился парад. Пошел я по палаткам. Нашел вторую роту, ротного, заводного:—Где Хлебников?

— Выбыл, дескать в чесоточную команду. Это в другом конце города.

Пошел по адресу. Какие то бараки кирпичного цвета. Из окна высовываются солдатские усы, кричит: „Вы к Хлебникову?“

Это меня озадачило:—Почему вы думаете?

— Брат чтоль яво?

— Брат, говорю.

— Я и то смотрю—сразу видно. Схожи,

Сходства меж нами не было, разве рост и цвет глаз.

Понадобилось обходить постройку. Ему уже очевидно сказали. Виктор Владимирович шел ко мне через двор, запиная что-то в рот, и закрывая рот и ложку левой рукой. Обрадовался и так, не спросив ни у кого из начальства, пошел со мной. Я тоже обо всем этом позабыл, так был я потрясен его видом: оборванный, грязный, в каких то ботфортах Петра Великого, с жалким выражением недавно прекрасного лица, обросшего и запущенного. Мне вспомнилось: „Король в темнице“...

Мы шли к гостиннице, где я снял комнату.

Прохожие почему то оглядывались и улыбались. Я осмотрел себя и Велемира. Оказалось, ложка с белой невыведенной кашей тщательно была спрятана Велемиром за спиной, он держал ее в загнутой назад руке. Я вынул ее осторожно, чтобы не возбудить его внимания и сунул себе в карман.

Он был без фуражки. У меня нашлась лишняя шляпа. Мы купили земляники и ели ее с молоком и чаем.

Я привез много новых книг с его стихами, в том числе „Московские Мастера“, „Четыре птицы“ и пр. Он жадно на них набросился, лицо его преобразилось, это опять был прежний мастер Хлебников. Он решил, что теперь, когда я уеду, он время от времени будет снимать номер в гостиннице, сидеть и читать, воображая, что он приехал как путешественник и на день остановился в этой гостиннице вполне беззаботный.

Вышли.

У трамвайной остановки откуда то из за угла выдвигается.....

— Татлин!

— Здравствуйте, добродию!...

Хлебникова он не узнает, настолько тот жалок. Спрашивает: зачем я здесь?

Я обращаю его внимание на Хлебникова.

— Не узнаете.

— Хлебников!—дивится Татлин.

В этот же вечер „коммерческий характер“ Татлина придумал, что из нашей случайной встречи можно извлечь выгоду: пойти в театр объявить, что приехали на гастроли московские футуристы и устроить вечер. Это было неизбежно: мне не на что было уехать,

Сказано—сделано. Идем сговариваться.

С того же вечера начали и лекцию сочинять. Сначала называлась она: „Мы скажем войне к но-ги-б!“ в Хлебниковской редакции.

Пошел я к полициймейстеру:

— Что? Как? Кто это мы? Как это „к но-ги-б?“

Едва я ретировался.

Тут Татлин узнал, что можно без полициймейстера: есть какой-то военный цензор поляк, человек интеллигентный.

Название мы переменили на „Чугунные Крылья“. Текст тоже немного укоротили. Оставили Хлебниковские числа и Татлинские лопасти—Чугунные крылья. Стихи всех футуристов.

Пошел, объяснил ему, что о войне здесь без всяких опасных выводов, просто числовые формулы, законы времени, стремление отыскать его ритм; что Хлебников на основании своих изысканий о времени предсказал например, войну, гибель Китченера (погибшего в те дни) действительно это так было.

Разрешение я получил. Напечатали афиши. Хотели рекламировать выступление, наняв верблюдов и раз'езжая на них по городу, но пороку не хватило.

На участие Хлебникова разрешения я не получил.

Сам ходил к седому полковнику, говорил, что Хлебников ни в каком случае не может быть рассматриваем наряду с другими—что он мировое явление, обещал старика в газетах прохватить, особенно за то, что заставлял Хлебникова стоять в сапогах с гвоздями по 6 часов подружьем, так, что кровь ручьем текла из ног,—не помогло ничего.

Своим поведением я навлек еще большую немилость на Хлебникова, даже присутствовать на собственной лекции ему не разрешили.

Читал лекцию я, названный в афише Песнязем, помогал Татлин, названный, кажется Зодчим.

Аудитория была пуста.

Сидели полковые шпионы ради сбежавшего из казарм Хлебникова, и терроризованный мною полковник да барышни из администрации.

Поместились мы с Татлиным между занавесью и рампой (декорации были какие-то уж очень неподходящие). Возле стоял перевернутый ломберный стол в виде классной доски

для чертежей и вычислений. Хлебников же проковырял для глаза и рта два отверстия в занавеси и суфлировал мне в трудных местах своих изысканий—таким шепотом, которого и сам, вероятно, не слышал.

Видел я только один большой, голубой и грустно-веселый глаз.

Да слышал как он прыскал, когда я врал о Рамзесе и Абу—Темаме и спутал Матуаклина с Паякувием, называя последнего Панкувием.

Я как избавления ждал чтения стихов.

Стихи имели успех против моих ожиданий: хлопали „Виле“, „Полководцам“,—„Цусиме“, даже полковник хлопал Маяковскому, Асееву, Бурлюку, мне.

Поднялся занавес, чтобы пропустить нас двух вглубь сцены и обнаружил не успевшего скрыться Хлебникова в позе „Сусанны перед старцами“: он закрыл лицо руками, как дети, которые думают, что скрылись, если глаза их спрятаны.

Выручили мы 229 рублей—двести пришлось отдать за зал, освещение, прислугу, афиши. Чистая прибыль была 29 рублей. Вышло опять любимое число Хлебникова, следовательно, все обстояло благополучно. Мы провели эту неделю, как беззаботные бродяги.—

Тут о воде и Хлебникове: ходили купаться, Татлин, бывший моряком, и простудивший ноги, моя палубу в холодные утренники, боится воды, я плаваю плохо. Хлебников—рыба.

Он долго сидит на берегу, как ног, в любимой позе—носом в колени и потом, вдруг, скатывается в Волгу и исчезает.

Сначала было страшно, потом я убедился: бояться нечего. Хлебников показывается сажень в шести от берега и сидит на воде, как на земле, носом в колени. Потом ложится на спину, вообще, он по моему, держится на воде свободнее, чем на суше. Еще раз в эту неделю видел я Хлебникова блестящим всем остроумием и веселостью, когда им сочинялась эта лекция и я с его слов набрасывал ее конспект. Сколько раз мы с'езжали в сторону от темы и было необычайно интересно следовать за ним и толкать его дальше и глубже.

Хлебникову нельзя было давать корректуры, он не исправит, а переписшет все заново по иному в зависимости от случая этой „свежести“—м. б. в этом он был похож на Сезанна, переписывавшего свои картины каждый день заново в зависимости от ветра.

....В одну из ночей мы проводили глазами согнутую, удаляющуюся спину Хлебникова, уходящего в свою „чесоточную команду“, я же уехал вверх по Волге.

В одно прекрасное время получаю письмо и узнаю: Хлебников в Астрахани, следовательно освобожден, зовет к себе. Я собрался и поехал есть дыни.

Дело в том, что стараниями Кульбина и других друзей, которым Хлебников писал письма, удалось таки выручить его из чесоточной команды и из 93-го запасного полка. Его держали на испытании в Казанской больнице, где признали ненормальным настолько, что освободили от военной службы.

Нашел дом на Демидовской. Звоню. За дверью голос Виктора Владимировича:

— Петровский?

— Я.

Дверь отворяется. Я прошел, Хлебников довольный и радостный сообщает мне, что сегодня, комбинируя какое-то случайное стихотворение в местном листке, не то из начальных, не то из последних букв строчек, он сложил мою фамилию.

Он мне показывал: действительно, выходила моя фамилия и ничего другого не выходило. Это и дало ему основание, не отпирая двери и не видя еще кто пришел, спрашивать: „Петровский?“.

Комната Хлебникова, где бы она ни была, имела всегда один и тот же вид. Я описал ее уже ранее и прибавить больше нечего. Только на стенах ее здесь висели копии с открыток Елизаветы Бем, детские сюжеты, скопированные самим Велемиром.

Я просил пить. В двери открылось окошечко, вроде тюремного волчка-нам подали чай с карамелью. Так же было и с обедом. Происходило это, повидимому, не только от любви Хлебникова к отединенности.

Жили мы впроголодь, так как-приходилось делить один обед на двоих: я послал телеграмму домой и пока шли деньги из Украины в Астрахань, — заложили мы с Хлебниковым его шубу. Ту самую новогоднюю шубу с елки, „шубу короля“ за 17 рублей в астраханском ломбарде и отправились в степь разыскивать гору Богдо, уроненную святым и воспетую Хлебниковым в его „Хаджи-Тархане“, задолго до этого путешествия.

Хлебников дышал веками. Все окружающее занимало его не своим настоящим, а своим прошлым и будущим. Он фотографировал момент пробега будущего в прошлое и обратно. Всем известна его теория повторений точек во времени, ритма вселенной, ритма истории.

Вот маленькая иллюстрация: мы садимся на пароход из Астрахани на Черепеху (Калмыцкий поселок по Балде, одному

из рукавов Волги в дельте у Каспия). Сидим на палубе и таем, как дыни во рту едока, во рту степного солнца и ласково доверяемся его теплым губам.

Таает весь пароход, заметно даже, как в зное воздуха испаряется река.

Рядом сидят чинные калмыки с лицами, истатуированными морщинами, при чем морщины эти симметрично испещряют смуглые лица белыми шрамами складок. Полное впечатление искусственной татуировки:

— Степной человек, защищая лицо и глаза от палящего великого камня (солнца), молитвенно морщился. Его потомки, ушедшие в тень лесов, и потому разгладившие свои черты, стали искусственно вырезать себе следы своего великого „под-солнечного происхождения“.

В это время к нам приближаются два китайчонка с известными гремящими трубками — жонглеры — и начинают

„Взбрасывать чаще и чаще
Круг трубок звенящих“. (Божидар)

Важный калмык в шелковом халате достает серебряный рубль — „мордо“ русского императора — и бросает его в бубен, ласково щурясь, делая лицо совершенно похожим на выжимаемую губку. Это он выжимает все солнце ласки из своих солнечных пор. Хлебников говорит:

— Здесь важный потомок Великого Китая гордо хвастается перед далеким предком своим „талантом“, который он умножил в столкновении с белыми — нами. Это очень трогательно.

— Сейчас начнется Ассирия. — говорит, вспыхивая детским удовольствием своих открытий, „пума“, когда мы подъезжаем к Хурулу на Черепехе.

„На Ассирию башен нарек
Околицы с красной кровлей“ (Хаджи-Тархан).

Он отлично знает все, все стили — он универсален. Даже баклажаны, продающиеся здесь в большом количестве, заставляют его говорить о наших набегах сюда, вывезших в Украину и Московию слово „баклага“.

Мы слезли на Черепехе, пересекли несколько калмыцких поселков, рыбацких промыслов и вышли в степь. У нас фляга с водой и немного хлеба. Ушли верст 70.

Здесь же в степи Велемир сочинил своего „Льва“, на одной из стоянок он записал его на лоскуточке. В степи же была изобретена „Труба марсиан“, взлетевшая через месяц в Харькове в издательстве „Лирень“.

Степь, солончаки. Даже воды не стало. Я заболел. Начался жар. Была ли это малярия или меня укусило какое-либо насекомое — не знаю. Я лег на траву с распухшим горлом и потерял сознание...

Когда я очнулся ночью, была на исходе. Было свежо. Я помнил смутно прошлое утро и фигуру склонившегося надо мной Хлебникова. Слышу воют чекалки. С непривычки мне стало жутко. Я собрался с силами, огромным напряжением воли встал и на пароходе добрался до Астакани и до Демидовской.

Хлебников сидел и писал, когда я вошел к нему.

— А, Вы не умерли? — обрадованно удивленно сказал он.

— Нет.

В моем голосе и виде не было и тени упрека: я догадался в чем дело.

— Сострадание по вашему да и по моему ненужная вещь. Я думал, что Вы умерли — сказал Велемир, несколько впрочем смущенный.

— Я нашел, что степь отпоет лучше, чем люди.

Я не спорил. Наши добрые отношения не поколебались.

— Сюда приехал цирк, Вы хорошо ездите верхом, можно заработать. Вы будете читать стихи с коня... Конь и книга. Пошли в цирк.

Кстати скажу, что коня Хлебников обожал.

„Единственное из прирученных человеком животное, имя которого не стало ругательством“ вот определение коня у Хлебникова.

Режьте меня,
Жгите меня,
Но так приятно целовать
Копыто у коня“.

„И кнесь и князь и конь и книга.
Речей жестокое пророчество.
Как незаметно нам их иго.
И неизбежно точно отчество“.

Страну Лебедию забуду я
И тени трепетных моревен
Про конедарство — ведь оттуда я
Доверю звуки моей деве“.

Я мог бы привести десятки десятков примеров из стихотворений Хлебникова где прекрасным персонажем — Конь.

Даже привитое у нас греческое: „икона“ он заподозревал в близости к столь чтимому предками звуку: кони. В одном из рукописных вариантов „Лебедий: Иконы-книга — речей жестокое пророчество, незаметно нам их иго“.

Рыцарская, дерзкая голова коня постоянно мерещилась Хлебникову, как символ, как герб нашего равнинного человека. Коньки на крышах домов, коньки на носках челнов поволжских ушкунников, „конек-горбунок“, кони в сказках, — конь был его „коньком“. И то, что я был хорошим наездником, природно прилаженным к коню, в его глазах имело особую ценность.

Пошли в цирк. Я уговорился с дирекцией выступить и получить за получасовое выступление 15 рублей.

„Конь и книга“.

Вышло это недурно. Я прочитал Хлебниковскую „Лебедию“, „Конную Пенную“ Асеева, свое „Бегство Мазепы“, „Смерть Андрия“ Асеева, четыре раза проезжал я на бесседельном коне по кругу цирка. После меня ездила „Принцесса“ на слоне, в которую в мое смертное отсутствие в степи, влюбился Велемир, здесь же написавший и стихи о ней:

„Бабочка смерти,
Бабочка снега,
Кружится в красном
Жарком огне.
В хоботе слоновьем
Тоже есть нег“...

(Хлебников ревновал ее к слону).

13 рублей получил я за вычетом 2 руб. на меня и Хлебникова, как зрителей первого ряда в остальных номерах. — Вышло опять 13.

Так продержались мы до присылки мне денег из дому и выехали под Харьков.

Уже в первые дни революции получаю книгу, изданную в Харькове Петниковым „Временик 2-й“, с текстом якобы коллективным: Петников, Хлебников, Каменский, но по моему целиком Хлебниковским.

Книгу замечательную по широте революционного сдвига, где русская революция была впервые понята, как революция всего земного шара, но было в ней одно неудачное, возмущившее меня место:

Пропуск в „надгосударство звезды“ выдавался первыми: Рабиндранату Тагору, Вильсону и Неренскому. Упоминаю об этом потому, что вокруг этого завязывается целая петроградская история.

После ухода из армии, я поступаю вместе с братом своим рабочими в Александровские Паровозо-Строительные Мастерские, с определенным намерением быть вместе с рабочими в борьбе с лживой коалицией.

И вдруг без моего письма, по одному преодолевающему пространство знаку Велемир садится в Астрахани в поезд, с намерением ехать в Петроград, где ему, казалось, абсолютно ничего не нужно было. В день когда приехал в Петроград Хлебников, совершенно оторванный от меня, потерявший всякий след моего существования — я чувствовал волнение ожидания. Из своей Смоленки я поехал на Каменноостровский к Матюшину и, не удовлетворившись, пошел к Эндеру недалеко на Александровский.

Через полчаса после меня к Матюшину зашел Хлебников, утром приехавший в Питер и прямо спросил обо мне. Матюшин направил его к Эндеру. Раздался звонок и я встретил и обнял Хлебникова. Он был в жалкой солдатской шинели и такой же фуражке, обросший бородой и пепельными светлыми кудрями, но страшно возбужденный с каким-то спрашивающим лицом. Мы вышли и как-то без слов решили идти вместе и идти к нам. Хлебников даже не спросил куда и бодро шагал все пятнадцать верст.

В нашей обстановке он искал и ждал от нее определенного события. Именно в эту ночь, в эту прогулку он окрестил улицу, на которой мы жили, „Честной дорогой“ и адресовал после своих письма моему брату, не считаясь с возможностью их пропажи, вместо Екатерининской улицы — Честная дорога.

Однажды, возвращаясь из Питера в свой фабричный поселок, я встретился на углу улицы с цыганкой. Она была так неожиданна и так неожиданно прекрасна, что, придя домой, я рассказал об этом Велемиру.

Он тотчас же зажегся желанием разыскать ее.

Прогуливаясь по болоту, тянущемуся от нас до Волкова кладбища, он набрел раз на цыганские шатры. Он знает — она оттуда: идемте к ней.

Мы отправляемся.

Действительно через полчаса ходьбы в разных направлениях в вечернем поле, мы нашли цыганский табор.

Подшли к одному шатру, у огня которого люди сидели погуще. Это были исключительно женщины. Нет, они не были хороши!.. Вскоре к шатру подошла моя красавица. Хлебников немного было разочарованный, оживился. Я говорил по-цыгански и предложил поворочить мне. — Я протянул ладонь.

Цыганка отвечала мне по-французски и вспыхнула, когда я достал керенку и бросил одному из детей: мне ее швырнули обратно. Я оглянулся на „Пуму“ — он весь зрение. Он любовался цыганкой и был уже влюблен. (Влюблялся Хлебников невероятное количество раз, но никогда не любил по-настоящему). Об одной очень интересной влюбленности Хлебникова пришлось бы говорить несколько больше, — она отозвалась на его творчестве периода с 14 по 916 год, следом этой влюбленности оставалось прозвище „Пума“).

Хлебников заговорил с цыганкой по-французски, она свободно отвечала: красавица объяснила, что они французские цыганы, и что то очень путанное, как они очутились здесь.

Хлебников уже вел переговоры о том, чтобы остаться в их таборе. Он был необыкновенно изобретателен в французских комплиментах и, я думаю, никогда в жизни не извлек столько пользы от знания французского языка. Между тем я плохо понимавший этот отчасти ломанный французский разговор, объяснялся на таком же ломанном цыганском языке. Запас цыганских слов у меня обширен, но в живую цыганскую речь все же обратить его невозможно: тайна цыганской грамматики, — тайна очевидно и для них самих.

Болтая таким образом мы и не заметили, что попали в ловушку. Случайно взглянув на Хлебникова, я был поражен его неожиданной бледностью. Я оглянулся, чувствуя опасность позади нас и признать тоже испытать неприятную минуту.

Во мраке, едва освещаемые костром, стояли пять человек мужчин с прекраснейшими черными бородами, одетые в странно перемешанные с цыганскими синими цветами европейские костюмы: У них например, были воротнички, (не первой правда свежести) манжеты и на некоторых (? 0-а. ?) цилиндры. Черные бороды особенно зловеще рисовались на белых жабо в малиновом отливке вечернего костра и жутко чертились контурами цилиндров на звездах (мы сидели и были ниже их, в то время как они стояли).

У каждого в руках было по странному архаическому пистолету, при чем первая и, очевидно, самая главная фигура была склонена и возилась с замком своего дикого оружия, приподняв для удобства коленку и приплясывая на одной ноге. Они были взволнованы и что-то угрожающе бормотали, сверкая белками то на нас то друг на друга.

Я знал, что малейшее резкое движение приведет к неоправдому, я тихо сказал „Пуме“:

— Сидите спокойно, постарайтесь заговорить с ними по французски.

Хлебников стал громко говорить цыганке о том, что он великий русский поэт, Велемир, и, что то, что он здесь видит, его очень удовлетворяет: он любит Францию, ее язык, нравы и рад, что встречает в добавление ко всему этому французских цыган. Он собственно думает, что они испанцы, в Испанию он собирался и тоже очень любит.

Цыган, зарядивший, наконец, свой пистолет, подошел и крутнул Хлебникова за плечо так, что тот неожиданно для себя встал.

— Пошли вон, полицейские сволочи!

И поднял пистолет.

Тут ничего не оставалось: я тоже вскочил и, схватив за руку цыгана, сказал ему: „кемасп, ромале“ (любовь человек!) Эти неожиданные в моих устах, родные слова огоршили цыгана, вряд ли он понял их смысл.

О, как пригодилось нам знание стольких языков!

Мы возвращались вполне удовлетворенные романтической обстановкой. Звезды полыхали над нами нашим пережитым волнением, слишком по южному для петроградского холодного неба.

Когда мы уже отошли на расстояние полуверсты, вслед нам раздался выстрел одинокий и безуспешный...

Что тот сулил нам мавр заката,
Цыганский табор и шатры.
Те, заряжая пистолеты
Позади женщины хитры“...

Эти четыре строчки бисерным почерком нашел я потом на валявшемся под столом лоскуточке и сейчас они живо напомнили мне эту сцену.

А вот еще один образ этой ночи затерялся где то в „морском берегу“.

„...Туса, туса, туса,
Мен дада цацо...
Черные улицы
Пуля цыганкой из табора
Пляшет и скачет у ног“.

(В моей редакции последние строчки читались так:)

„Пума умчанкой из табора
Пляшет и скачет у ног“.

Это оттуда.

Вообще произведения Хлебникова это мозаика его биография.

Я упоминал уже об неудачном Хлебниковском выборе, когда он в первой своей революционной „трубе“ великодушно дал пропуск в будущее „надгосударство звезды“ Вильеону и Керенскому наравне с Тагором. Ошибка эта объяснялась главным образом тем, что Хлебников, для которого, как я ранее говорил, все пешки в игре были хороши, не разбирал из каких лоскутков сшита данная кукла. Раз ему необходимо было заполнить свой звездный трон, он брал метнувшееся перед глазами имя и вклеивал его в углу. Но за эту ошибку он, видимо, жестоко расплачивался: его мучило что эта „обезьяна“ обманула его надежды.

В первую же встречу, в ту ночь когда мы шли 15 верст с загадочным видом, я как то вскольз упрекнул его, сказав о Керенском:

— Преступник!

Хлебников одобрительно мотнул головой, видимо не желая распространяться о больном, как потом оказалось, вопросе.

На другой день я заметил в своем „Временнике“ бисерным почерком: „изгнать, как преступника. В. Х.“, над перечеркнутой фамилией Керенского.

Позже Хлебников изобрел свое название для „Президента Республики“: „Главнасекомствующая на солдатских шинелях“. С таким титулованием он обращался к Керенскому в своих письмах и при этом называл его в женском роде, находя особое удовольствие в совпадении имен его и бывшей царицы.

Не лишено интереса следующее событие.

Шла воинская поверка.

По документу „Пума“ числился: ратник второго разряда.

— Проклятая победоносная обезьяна, шептал „Пума“.

Но каждый день приходил из участка человек, как будто его специальной ролью было терзать Хлебникова, и спрашивал:

— А что, отметочка имеется?

Решено было идти на Владимирский проспект. Я взял его под опеку: отправились вдвоем.

Приходим.

Велемир предъявляет свой документ: ему тридцать два года.

— Ему еще нет сорока? Тогда он годится для революционной армии, объясняет ему золотопогонник.

— А сколько лет товарищу Керенскому? задает невинный вопрос Хлебников.

Ему отвечают:

— Тридцать один.

— Следовательно, сначала пойдет на военную службу товарищ Керенский. А в следующую очередь я.

На него раскрывают глаза обалдевшие золотопогонники.
— Что вы изволили сказать?

— Я на военную службу не пойду.

В это время я сообразил, что дело кончится или очень смешным скандалом или новой царцынской пыткой для Хлебникова, поднимаю панику, говоря:

— Вы не слышите? — вонь! Где-то горит, где-то горит! Ага, вон виден и дым!

Все устремляются к выходу и выносят в давке меня и Хлебникова. Мы сразу ставим паруса и исчезаем за поворотом в переулке. При чем наталкиваемся с разбега на генерала.

Я в форме артиллерийского вольноопределяющегося, но не только не становлюсь во фронт, не только не козыряю, а сбиваю его с ног и лечу дальше.

Генерал подымается до того ошеломленный, что вопить начинает, когда мы от него на пушечный выстрел.

Я оборачиваюсь и тогда уже слишком весело становлюсь во фронт.

Это первый чуть-чуть захлестывающий берег вал утреннего прибой. Через две недели эти валы сбивали серьезнее. Генералы переставали вопить.

— Этот пожар меня спас, — говорит наивный „Пума“, когда мы садимся в трамвай.

— Только я все-таки его не видел.

Я смотрю на него.

Он начинает понимать в чем дело.

— Это вышло недурно, — одобряет он, продолжая относиться все еще лишь созерцательно, как будто речь идет не о его спасении. Я говорю ему:

— Этому надо положить конец: ведь завтра опять придут из участка поверять ваши документы.

— Да...

???

Хлебников таращит глаза в какие-то дали и, очевидно обмозговывает положение. Наконец, ему приходит в голову: Он прыскает сам от одной своей мысли, как ребенок, и коротко бросает:

— Мы устроим „высекновение“.

Я сразу не понимаю в чем дело. Но больше ни слова! Конспирация! Это трамвай!

Только дома Хлебников, усевшись в свое кресло, с чехлом из украинских полотенец, которое он очень любил, посвящает нас в свои проекты относительно „главнонасекомствующей“, не оправдавшей его великодушного доверия.

Проекты были следующие:

1) Заказать игрушечным мастерам пищащих чертиков с физиономией „главнонасекомствующей“.

— Это будет очень ходовой товар! — Керенский дуется и в панике умирает!

2) Сделать чучело Керенского и с торжественной демонстрацией нести ее на руках до Марсова поля, где, положивши недалеко от братской могилы, высечь так, чтобы стоны секогого слышали павшие в феврале с его именем на устах. Это то и было „высекновение“ (на манер усекновения, чтобы передать торжественность обстоятельства). Стоны должны быть исторгаемы нанятым для этого рыдальником или кемнибудь из „придворных сестер милосердия“ или „ударниц“, которым и без того захочется стонать, думая, „что она живая“! Масса подробностей. Есть даже записки проектов.

3) И самое существенное: Был предложен следующий способ „свержения“: ктонибудь из нас (трех) отправится в Таврический дворец и, вызвав Керенского в кулуары, даст ему пощечину от всей России. Жребий не метался только из-за сгустившихся опять сумерек. Стихия сама нашла себе выход. Мы были только отражателями.

Вот рассказ об этом самого Хлебникова:

Октябрь на Неве.

Под грозные раскаты в Царском Селе прошел день рождения. Когда по ночам, возвращаясь домой, я проходил мимо города сумасшедших, я всегда вспоминал виденного во время службы безумного рядового Лысенка и его быстрый шепот:

— Правда е, правда не, правда есть. Правда не... Все быстрее и быстрее делался его учащенный шепот, тише и тише безумный прятался под одеяло, уходил в него с подбородком, скрываясь от кого-то, сверкая только глазами, но продолжая сверкать нечеловечески быстро. Потом он медленно подымался и садился на постель: по мере того как он подымался, шепот его становился все быстрее громче; он застыл на корточках с круглыми, как у ястреба, глазами, желтея ими, и вдруг выпрямлялся во весь рост и, потрясая свою кровать, звал Правду бешеным разносившимся по всему зданию голосом, от которого дрожали окна.

— Где Правда? Приведите сюда Правду, подайте Правду. Потом он садился с длинными, жесткими усами и круглыми глазами желтого цвета, тушил искры пожара, которого не было и ловил их руками. Тогда сбегались слуги.

Это были записки из Мертвого поля, зарницы отдаленного поля смерти — на рубеже столетий.

Силач — он походил на пророка на больничной койке.

В Петрограде мы вместе встречались. Я, Петников, Петровский, Лурье, иногда забегал Ивнев и другие Председатели.

— Слушайте, друзья мои. Вот что: мы ошибались, когда нам казалось, что у чудовища войны остался только один глаз; и что нужно только обуглить бревно, отточить его и общими силами ослепить войну, а пока прятаться в руне овец.

— Прав ли я, когда говорю так? Правду ли я говорю?

— Правильно,—был ответ.

Было решено ослепить войну.

Правительство Земного Шара выпустило короткий листок, подписи: Председатели Земного Шара на белом листе, больше ничего.

Это был его первый шаг.

„Мертвые, идите к нам и вмешайтесь в битву. Живые устали, „гремел чей-то голос:“ пусть в одной сече смешаются живые и мертвые. Мертвые, встаньте из могил“.

В эти дни странной гордостью звучало слово „большевичка“ и скоро стало ясно, что сумерки „сегодня“ скоро будут прорезаны выстрелами.

Дмитрий Петровский в черной громадной папахе с испуганным прозрачным лицом, улыбался загадочно:

— Чуешь? — Шо воно днеться. Нияк в толк не возьму? — говорил он и загадочно набивал трубку с тем видом, который ясно говорил, что дальше не то еще будет.

Он был настроен зловеще.

Кто-то из трех должен был пойти в Зимний дворец и дать пощечину Керенскому.

Я слышал о нем удивленный отзыв: „Всего девять месяцев пробыл, а так вкоренился, что пришлось ядрами выбивать“. Чего он ждет? Есть ли человек, которому он не был бы смешон и жалок?

В Мариинском дворце заседало Временное Правительство и однажды туда послано было письмо: „Здесь. Мариинский дворец. Временное Правительство. Всем. Всем. Всем. Правительство Земного Шара на заседании своем от 22-го октября постановило; 1) Считать Временное Правительство временно не существующим, а главно-насекомствующую А. Ф. Керенскую находящуюся под строгим арестом.“

Как тяжело познать каменной десницы. Председатели Земного Шара: Петников, Лурье, Дм. и П. Петровские, статуя Командора — я (Хлебников)“.

Другой раз послали такое письмо: „Здесь. Зимний Дворец. Александре Феодоровне Керенской. Всем. Всем. Всем... Как? Вы еще не знаете, что Правительство Земного Шара уже существует? Ах, так вы не знаете, что оно существует. Правительство Земного Шара. Подписи“.

Однажды мы собрались вместе в Академии (Художеств), сгорая от нетерпения, решили звонить в Зимний дворец.

— Зимний дворец? — Будьте добры, соедините с Зимним дворцом.

— Зимний дворец? — Это Артель ломовых извозчиков.

— Что угодно? холодный, вежливый, но невеселый вопрос. Ответ: — Союз ломовых извозчиков просит сообщить, как скоро собираются выехать жильцы из Зимнего Дворца.

— Что, что? — Вопрос.

Ответ: — Выедут насельники Зимнего дворца?.. К их услугам.

— А больше ничего? слышится кислая улыбка.

— Ничего.

Там слышат, как здесь хохочут у другого конца проволоки я и Петников.

Из соседней комнаты выглядывает чье-то растерянное лицо.

Через два дня заговорили пушки.

Как то в Мариинском ставили Дон-Жуана и почему-то в Дон-Жуане видели Керенского. Я помню, как в противоположном ярусе лож, люди вадрогнули и насторожились, когда кто-то из нас (я) наклонил голову, кивая в знак согласия Дон-Жуану раньше, чем это успел сделать командор (около занавеси)...

„Аврора“ молчаливо стояла на Неве против дворца и длинная пушка, наведенная на него, походила на чугунный неподвижный взгляд — взор морского чудовища.

Про Керенского рассказывали, что он бежал в одежде сестры милосердия и что его храбро защищали воинственные девицы Петрограда, его последняя охрана. (Удалось напророчить, называя его ранее Александрой Федоровной).

Невский все время был оживлен, полон толпы и на нем не раздавалось ни одного выстрела.

У разведенных мостов горели костры, охраняемые сторожами в огромных тулупах, в козлы были составлены ружья и беззвучно проходили черные, густые ряды моряков, неразличимых ночью, только видно было, как колебались ластовицы. Утром узнавали, как одно за другим брались военные училища. Но население столицы было вне этой борьбы.

Совсем не так было в Москве, где я опять нашел скитавшегося Петровского, мы выдержали недельную осаду. Ночевали, сидя за столом, положив головы на руки на Казанском. Днем попадали под обстрел на Трубной и на Мясницкой. Другие части города были совсем оцеплены.

Все же, несколько раз остановленный и обысканный, я однажды прошел по Садовой всю Москву поздней ночью.

Глубокая тьма изредка освещалась проезжавшими броневиками, время от времени слышались выстрелы — и вот перемирие заключено. Вырвались пушки. Молчат.

Мы бросались в голоде улиц, походя на детей, радующихся снегу, смотреть на морозные звезды простреленных окон, на снежные цветы мелких трещин, кругом следа пуль, шагать по прозрачным как лед плитам стекла, покрывавшим Тверскую.

Удовольствие этих первых часов собирания около стен у кремлевских храмов скорченных пуль, скрюченных, точно тела сгоревших на пожаре бабочек, осколков шрапнели.

Видели черные раны дымящихся стен.

В одной лавке видели прекрасную серую кошку; через толстое стекло она, мяукая, здоровалась с людьми, заклиная выпустить; долго же она пробыла в одиночном заключении.

Мы хотели всему дать имена. Несмотря на чугунную ругань, брошенную в город Воробьевыми горами, город был цел.

Я особенно любил Замоскворечье и три заводских трубы, точно свечи твердой рукой зажженных здесь, чугунный мост и воронье на льду. Но над всем золотым куполом господствует, выходящий из громадной руки, светильник трех заводских труб, железная лестница вдоль полых бабьих ведет на вершину их, по ней иногда подымается человек — священник, свечей перед лицом из седой заводской копоти. Кто он, это лицо? Друг или враг? Дымописанный лоб, висящий над городом? Обвитый бородой облаков?

И не новым ли черноокая Гуриэт Эль Айн посвящает свои шелковистые, чудные волосы тому пламени, на котором будет сожжена, проповедуя равенство и равноправие?

Мы еще не знаем, мы только смотрим. Но эти новые свечи неведомому владыке господствуют над старым храмом.

Здесь же я впервые перелистал страницу книги мертвых, когда видел вереницу родных у садика Ломоносова в длинной очереди в целую улицу, толпившихся у входа в хранилище мертвых.

Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти.

Виктор Хлебников.

Перед октябрьскими днями я приехал в Москву и поселился у Татлина.

На Земляном Валу ваткаюсь на Хлебникова с узелком в руках:

— „Здесь вам посылка, махорка и белье“, заявляет он.

Я сообщил ему в каком положении Москва (он только что слез с Николаевского вокзала) и, желая оградить его от опасности, потащил к Татлину.

Мне очень хотелось самому принять участие в борьбе и я несколько раз боролся с искушением пойти взять винтовку в районе, но мне не хотелось оставить бездомного „Пуму“, всегда требующего некоторого чужого участия в его обычной жизни, почти опекуна, так как был он рассеян до крайности.

Оказалось, он был храбр и в опасности совершенно хладнокровен. Приведу следующий случай. Зашли мы в татарскую харчевню на Трубной площади. (У Хлебникова, да и у меня было пристрастие ко всему восточному) Спросили порцию конины. В это время раздался настолько сильный залп по харчевне, что стекла вылетели. Все татары распластались на полу, творя молитвы. Мы сидели за столиком, попавшим в полосу обстрела: стакан на столе у нас был разбит пулей вдребезги.

Я остался сидеть, несколько лишь выпрямившись — в чем выражалась у меня готовность к фатальности случая. Хлебников же встал и стал рассматривать с удивительным хладнокровием и любопытством копошившихся в ужасе на полу татар, урчащих свои молитвы громким шопотом.

Залп к счастью был только один случайный из проезжавшего мимо грузовика и все обошлось сравнительно благополучно. Ранен был только мальчишка, подававший нам конину и тот заорал от боли только тогда, когда все успокоилось. Так был загипнотизирован он массовой паникой!..

Хлебников ужасно хохотал. Мы вышли.

Он решил идти в гости в Н. В. Н. и оставил меня одного.

Хлебникова я потерял из виду.

Вдруг слышу, кажется от Каменского, что Хлебников отлично устроился, что он живет на Воздвиженке у булочника Филиппова на изживении.

Вечером того же дня отправился я к Велемиру.

Он вышел ко мне со вкусным недоеденным пирогом в руке, и поняв по моему голодному, жадному взгляду, что я голоден — протянул его мне.

Я здесь же в прихожей Филиппова съел его.

Хлебников только что встал из-за обеденного стола ко мне и торопился возвратиться. Ему было очевидно досадно, что пригласить меня к столу, он, пожалуй, не может, хоть и знает, как я в этом нуждаюсь, — к тому же взоры мои показались ему гневными и он вдруг выпалил:

— Вы еще недостаточно известны, чтобы рассчитывать на Мецената.

Тут я вправду вспылал и, не сказав ни слова, вышел. Как попал Хлебников к Филиппову, что с ним случилось и каковы были причины такой спесивости, подробностей не знаю.

Но, очевидно по рекомендации Бурлюка и Каменского получил Хлебников заказ написать роман от проектируемого издателя-мецената Филиппова и ему для выполнения заказа предоставлен был № в гостинице „Люкс“ на Тверской и стол у самого мецената.

№ своей комнаты Хлебников сказал мне еще в первое свидание у Филиппова. Как-то в трудную минуту зашел я к нему. На двери записка: „Прием от 11 с половиной до 12 с половиной часов дня“. Был час. Я решил, что ко мне это не относится и позвонил.

Хлебников вышел и сердито указал на записку; — он что-то ворчал об „анархизме“.

Тогда я коротко ответил:

— Рубль.

Хлебников был сражен. Он впустил меня. Потребовал неисчислимое количество стаканов кофе и дал нужный мне „рубль“. Я ушел.

Брат заболел. Петников пошел к Хлебникову, занял у него денег и мы сняли № в гост. „Охотнорядское подворье“.

Вызвали туда Велемира и в то время, как брат лежал в жару, принялись „чистить“ Хлебникова за ничем неоправданную холодность к нам, ренегатство и т. д.

Тот сначала прятался в какую-то свою скорлупу, но после заговорил „по-человечески“ и рассказал, что сам он в „идиотских условиях“. — Его заставляют писать какой-то роман, в то время как ему хочется заняться вычислениями (законами времени) и что это его бесит. Вот и все. Свет ему не мил.

Расстались по хорошему.

На Рождественские святки все мы разъехались по домам, остался только Хлебников, все там же у Филиппова.

Помню еще одну характерную сценку из этого периода. Открылась выставка „Бубнового Валета“. Я должен был выставить там портрет брата. Зашел туда и был свидетелем сцены в коридоре:

Хлебников стоит боком у окна, а на него поочередно нападают Д. Бурлюк и В. Каменский:

— Скоро ли роман?

Тот что-то бормочет, потом не выдерживает и заявляет:

— Никакого романа не будет. Я занят вычислениями.

Чем это кончилось, не знаю, очевидно, меценат не стал благодетельствовать бесполезному человеку.

Вычисления этого времени напечатаны были во „Временнике 4“ изд. Василиском Гнедовым, с которым мы все: Велемир, я, Петников встречались в это время.

После святок Хлебникова в Москве я не застал и встретился с ним только в апреле 18 г. Все и всюду было

в стадии организации и я предложил Хлебникову войти с „декларацией творцов“, перед молодым государством, в частности перед А. В. Луначарским. Декларацию мы написали вместе; чтобы дать понятие, насколько она была фантастична, упомяну только об одном положении: „Все творцы: поэты, художники, изобретатели должны быть объявлены вне нации, государства и обычных законов. Им на основании особо выданных документов должно быть предоставлено право беспрепятственного и бесплатного переезда по жел. дорогам, выезд за пределы Республики во все государство всего мира. Поэты должны бродить и петь“.

Конечно, „декларация творцов“ была забракована одним заседанием.

За весь этот период встречался я с Хлебниковым только два раза и оба раза в Харькове.

Я провел с ним неделю в одной комнате. Он очень интересовался моим участием в революции, спрашивал о быте партизан (очевидно, у него была и какая-либо корыстно-творческая цель). И сам мечтал принять деятельное участие в революции. Я знал, конечно, что в действительности это не перейдет, слишком он был рассеян в жизни, сосредоточен в себе и созерцателен. Думаю, что в этот период работал он над чем-то очень интересным. Отрывки, которые мне пришлось видеть, были исключительны по грандиозности замысла и раскрытия.

Второй раз больно вспоминать.

В 20-м году летом поехал я случайно в Харьков. Нашел Петникова и от него узнал, что Хлебников тут, но видеть его не интересно. Пошел я и все-таки разыскал его.

Хлебников был в одном нижнем белье из грубого крестьянского холста, без шапки. Грязный, загорелый, обросший и взлохмаченный он видом походил на юродивого.

Держался он в этом костюме свободно, очевидно долгие месяцы ходил в этих отребьях и привык к ним.

Был мне рад и подарил только что отпечатанную на гектографе книжечку „Ладомир“ с трогательной лапидарной надписью. Спрашивал меня опять о „праве революции“, зная, что отвечу прямо и честно.

Его угнетала революция, как она выявлялась тогда, но верить он хотел и бодрился.

За этот год он перенес 2 тифа, 2 тюрьмы, белую и красную, и те и другие принимали его за шпиона (документов Хлебников никогда не имел): холодность друзей к „неряхе“.

Хлебников собирался в Персию. Мы расстались, сказав друг другу: „непременно встретимся на круглом шаре“... и больше не встретились...

И последним приветом его мне, последним жестом и вамахом платка „оттуда“ из времени, куда унес его корабль, была коротенькая надпись на моем портрете у Крученых:

„Где твой кроваво-радужный жупан. Сего разбойника добре знаю“...

Я, бродивший с ним рука-об-руку; я, осорившийся десятком раз на дню из за выеденной скорлупы, где больше возможности близости, чем во всяких других отношениях, — знаю в какую маску прятался Велемир.

Явно никогда, никому не открыл он своей миссии. Но люди с душевной и духовной предуготовленностью к новому, что просочилось в современность, чуяли проходящего Великого, очень в сущности неудобного и досадно-неприспособленного, обременявшего их часто человека, все ж с неожиданной для них самих откуда-то вытекавшей почтительностью, склонялись перед ним и грубо толкнуть не смели.

Скажу, что слышал даже от солдат, от тех самых заводных, которые ставили его под ружье в мучительных сапогах с гвоздями, что, обидев его, они терзались мимовольно и, в конце-концов, что-то поняв своею свежей простой и вместительной русской душой о нем, стали почтительными к „грязнюхе“ и „чудаку“, не умевшему застегнуть правильно пуговицы в шинели.

Вспоминаю, как удивлен был я, когда однажды, пользуясь отсутствием Виктора Владимировича из казармы, разговорился с его товарищами по команде и, разъясняя им, какую ценность для России представляет этот серый, согбенный человек, увидел, что этого только они лишь ждали, чтобы осмелиться сказать вслух то, что давно уже поняли о нем.

Я проговорил с ними целую ночь и очень жалею, что не записал тех редких, — простых и в то же время незаменимых, — определений Хлебникова, которые я слышал от нескольких десятков его товарищей по солдатчине в Царицыне.

Позже Хлебников мне рассказывал, что после моего отъезда из Царицына, не было конца внимательности, которую проявляли к нему его товарищи.

В те же ночи, что он ночевал у меня, сочиняя лекцию „Чугунные крылья“, они устраивали чучело на пустом его ложе, чтобы спасти живое „чучело“ от последствий грозного обхода начальства.

Многие из них на галерке, пробравшись с большими трудностями, отчасти при содействии самого „Пумы“, аплодировали ему и особенно его стихам; в тот вечер он был их гордостью.

Что Хлебников был близок народу, это удивительно. Народ, вернейший экран для отражения ценности отдельного индивидуума.

Не перечисляя всех примеров, утверждаю, что это было, и было для меня настолько важным, что помогло в минуты шаткости, не отойти и не извериться в Велемире.

ЛЕФ издает

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

Виктора Владимировича Хлебникова:

вещи напечатанные, вещи еще не печатавшиеся, биографические материалы, статьи о его творчестве.

Редактора: Н. Н. АСЕЕВ и Г. И. ВИНОКУР.

ЛЕФ просит всех имеющих матерьялы Хлебникова и о Хлебникове направлять их редакторам по адресу:

Москва, Дом Печати, Никитский бульвар д. 8.
Редакция ЛЕФ.

ЗАВТРА

Н. Асеев

I.

Сначала мысль забила на виске поэта, в голубоватой прожилке ударами крохотных биений. Это была самая миниатюрная турбина, какую можно было себе представить. Палль спал и жилка пульсировала медленно и спокойно, накапливая и разряжая микроскопическими приливами берег сознания. Сон, равномерный и глубокий вначале, свернулся вдруг сгустком запекшейся крови, с трудом вытолкнутой сердцем. Жилка набухла и посинела. Ее внятная и трогательная вибрация приостановилась. С усилием сократившись, она протолкнула загустевший комок и забила прерывисто-часто. Голубизна весеннего дня, осаждавшего перед тем закрытые зрачки, превратилась в черную пропасть, через которую сонное сознание отказывалось перелететь. А перелететь было необходимо, чтобы не нарушилось кровообращение. Звонки трамваев, дребезжавшие целый день в только что вынутую раму, странно видоизменились в резкие хриплые голоса, угрожавшие прыжку через пропасть. Лоб Палля увлажнел испариной. Волна крови, докатившись до мозговых волокон, ударила в них цветными фонарями прыгающих искр. Палль хрипло передохнул и тяжело перевернулся на спину. Щипляющее мерцание затекшего плеча окончательно разбудило его. Сердце гремело, как после сильного внезапного испуга. Палль приподнялся и сел в постели. Это ощущение падения — перебой во сне — стало через чур частым. Весь организм трепетал от какого-то темного подсознательного удара, будто бы налетев на подводный камень в плавном течении сна. Так, значит, конец действительно близок. Раньше эти перебои не были так мучительны. Что же делать? Врач говорил об изношенном сердце, которое следовало бы заменить новым. Омоложение? Но оно коснется не только сердца. Оно заполнит и мозг. Оно искривит его извилины и — вот самая поэма, что вчера задумана им с таким приливом радости и реальности бытия — покажется ему сущим вздором. Палль наскоро проглотил бром, в темноте нащупав ложку и флакон, и продолжал соображать. Дышать стало легче. Но мысли были совершенно живыми. Они ворошились в мозгу, как раздраженный клубок змей: свивались в кольца, вставая на хвосты, переплетались друг с другом. Другие были как созревшие груши.

Их нельзя было тронуть за ветку. Они гулко падали, обрываясь — полные сока и переспевшие. Но собирать их в темноте было нельзя. Палль поднялся, накинул пиджаму и перешел к столу. Электрическая лампочка перегорела в темноте, он попытался записать их наощуп, водя пером на угад.

„Искусство — сейсмограф волевых устремлений человеческого. Его ощущения себя, как самого большого запаса жизни. В конце концов единственное искусство — существующее реально — есть искусство изменения, линяния, смены кожи непрестанно обновляемого сознания. Иначе ощущения бытия стали бы тусклыми, их формы стерлись бы, сгладились в смертельное безразличие. Разница ощущений есть разница жизнеспособности. Хотя эти ощущения могут замирать, их смена может замедляться, как ход соков в зимнем дереве. Тогда мы имеем мертвенную эпоху установки традиций. Эта эпоха — не наша. Накопление рвущихся волей дает нашей стремительную порывистость и слава тому кто переведет эту порывистость на ровный не останавливающийся ход“.

Запись подаваемого кода бывшей жилки была конечно груба. Но приблизительный ее смысл был таков. II Палль думал если не этими выражениями, то равными им в своей назревающей боли пухнувшей почки. Наконец разряд сознания взорвался, строки оделались расплавленными и горячими. Они стали в порядок и поэма началась.

Откройте двери всех закатов,
Всех предстоящих вечеров —
У мира больше нет загадок:
Он прост, спокоен и суров.
Столетье! Стань в затылок, к ряду,
Мы шагом медленно пройдем
Принять парад разлтых радуг
Земли поставленных трудом.

Сердце вновь закололо туповатой болью. Рука сразу устала и дальнейшие в темноте написанные строки упали на бумагу перепутанными буквами:

Реллеган нибалер
Иппаб вцаньте
Реилоле виперел
Седзь тасосян
Умта пчихов нирес
Бернег лозот
Соловахи анзаре
Жгутся в золах.

Рука двигалась все медленнее, пока не упала, обессилев, на стол. Жилка на вилке пульсировала порывисто и вятно. Казалось, был слышен порох проталкиваемых ею капель.

II.

Перехват оборванного клочка мысли получился механически, сам собой, и у Динеса-изобретателя вспыхнуло ощущение оплодотворенного поиска. Дальнейшее было просто. Брошюры популяризаторов разъяснили и подтвердили подсознательно воспринятое уже напряжением двух мышлёмоторов понятие и — идея передвигающихся городов воплотилась в смутное, но прочное представление. Этому способствовал ряд разочарований человечества в возможности изменить быт городов статическим путем. Попытки устройства ряда огромных озонаторов, питающихся силой мощнейших водопадов — не привели к ожидавшимся результатам. Едва предварительные установки были пущены в ход — обнаружилось, что затрата ими кислорода уже грозит обесцветить поверхность земли. Они буквально высасывали ее из листвы. Леса желтели и блекли. Эта неожиданно наступившая — был май в разгаре — осень заставила прекратить работы. Кроме того выяснилось, что перегрев трансмиссий грозит иссушить поля. Точнее говоря, количество очищаемого озонаторами воздуха, далеко не оправдывалось бы убылью его в воздухоемах. Да и кроме того с очевидной убедительностью выяснилась невозможность изменить быт старых, чудовищно разросшихся пепелищ человечества. Города пригнетали психику, примораживали, механизировали сознание. Казалось, испарения выгребных ям растлевали стремление к их истреблению.

Постройки колоссальных форм гнели и примагничивали волю к движению. И, несмотря на чрезвычайную легкость смены места — у людей атрофировалась потребность к перемещению; апатия и безразличие становились страшнейшими эпидемиями земли.

Динес во время появился на свет. Вернее, человечество выдвинуло его против надвигающейся опасности. Его усовершенствованные двигатели уже дали возможность южным коммунам подвести свои санатории на высоту Альп. Им была измерена, впервые и превращена в многообразные виды энергии сила вращения земли. С тех пор, как на это грандиозное маховое колесо был надет привод мысли, запасы механической энергии для людей были неистощимы. Не стало больше опасения за истощение источника топлива. Все главные силовые процессы опирались на земной привод. Однако и эта блестящая победа не успокоила стре-

мительной воли Динеса. Он мечтал о полном видоизменении быта людей, о полной деизоляции их психики.

Острый и длинный, как складывающаяся бритва, он вышел на аэроплощадку стоэтажного дома-obeliska. Призматически вертикальный аэромотор поблескивал стеклами граней на солнце. Динес вошел в него, став похожим, на ртуть в термометре. Внутренность аэромотора походила на кабинку обыкновенного лифта. Четыре рычага блестели у возвышавшегося перед скамьей пюпитра. Динес нажал вверх и на запад и мотор, завертевшись юлой, плавно пошел в сторону от площадки. Молниеносное вращение ничем не отражалось внутри ее, так как внутренний круг пола с механической точностью делал такое же число промежуточных оборотов. Аэромотор был пропеллером, похожим на семянные зонтики одуванчика, и двигался по тому же принципу, что и те. Система горизонтального полета сохранилась лишь, как очень устаревшая, среди немногих частных почитателей старины. Динес летел на запад, пятьдесят миль от коммуны „Грань“ в район коммуны „Движение“. Двойное кольцо радио-динам окружало плато, на котором высились опытные сооружения. Динес примагнитил мотор к верхнему этажу энергорегулятора и вошел в кубическую залу обсерваторий. Сильная зрительная труба проектировала сменную картограмму местности. Динес с невольным удовольствием заметил близость окончания его планировок. Дома-призмы медленно вращались на установках, подобные островам ветряных мельниц. Вышедший из рабочего кабинета лаборант сообщил Динесу количество готовых подъемных установок. Динес молча кивнул головой и, переодевшись в рабочий костюм, склонился над вычислениями. Его профиль походил на падающий в море утес, четко выделяясь на израсцовой стене рабочей залы. Шум динам рокотал за стеклами, аршинные синие искры перебегали по углам. Динес заканчивал формулу подъема.

III.

В это же время — шесть утра, сентябрь 1961 г. — в квартале Карманьолы коммуны „Движение“ — проснулся большеголовый Цоцци-меделян профессора экспериментальной хирургии. Цоцци проснулся от назойливого гудка кино-телефона, сигнализировавшего спешный вызов. Цоцци медленно поплелся к привратнику и — обученный им этому нехитрому ремеслу — начал старательно одергивать с него одеяло. Недовольное похрапывание привратника скоро прервалось сонным зевком и — шлепая туфлями, тот прошел в приемную. Повернув включатель экрана, привратник увидел на нем

склонившуюся к трубке фигуру Динеса. Изобретатель просит профессора принять его вне очереди? Хорошо. Об этом будет доложено профессору. Ответ к 11-ти дня. Экран погас. Привратник записал телефонограмму в предварительную программу дня. Цоци еще несколько секунд глядел на экран, как бы ожидая продолжения светоразговора, потом уши его опустились и голова прикинула к лапам в сонном покое.

В 11 с четвертью Динес лежал распростертым на операционном столе. Глазоф — профессор и ассистент склонились над его замороженным телом, смуглеющим под сталью ланцета. Молчание — в котором позванивали металлические часики инструментов — было торжественно. Сверкающее серебрищейся чешуей тончайшей чеканки, сердце с каучуковыми отростками артерий цвело под безвоздушным стеклянным колпаком.

Глазоф двумя пинцетами приподнял его и перенес в развернутую грудную клетку. Скрепив все соединительные каналы, свив и скрутив усики нервов, профессор дал знак ассистенту — и сверху из прожектора, похожего на воронку душа — брызнул в раскрытую грудь столб мегаллолучей, скрепляющих и сращивающих органические ткани.

Затем швы и рубцы поверхности и — пациент был передвинут в камеру восстановления кровообращения. Операция, очевидно, удалась. Об этом говорило сосредоточенное, но довольное сопение из-под густых усов профессора экспериментальной хирургии Глазофа и радостный взгляд его ассистента.

Последовавший затем между ними короткий разговор велся на странном диалекте — звучном и выразительном, в котором однако не было и тени родства с существовавшими когда-либо человеческими наречиями. Дело в том, что пройдя стадию механических языков, способ обмена мнений между людьми стал опираться на смысловые разряды корней, оставляя эмоциональную выразительность одеяния звуков в воле каждого отдельного человека.

Звучала их речь так:

— Жармайль. Урмитиль Эр Ша Ца райль.

— Вугр Тецигр. Фицорб агогр.

— Эрдарайль. Зуйль. Зуммь, мль.

— Вурдж. Жраб.

Приблизительная значимость диалога была такова:

— Это станет теперь не труднее работы дантиста.

— О, да, профессор, но только под Вашим руководством можно сделать установку так точно и быстро!

Довольное сопение усилилось.

— Не забывайте, товарищ, что выделку механизма производил сам пациент. Без него нам бы еще не скоро достичь желательного результата.

— Конечно, конечно — но биться в механическом насосе или в живом организме — разница. И Ваша рука, профессор, оживила металл.

— Ну, ну, ну! Все старались! Все старались! Хорошо, что вышло хорошо! Идите в ванную.

Хирургическая опустела. Только в ведре кровяной ку-сок недавно живого, теперь запекшегося сизого мяса — сердце Динеса.

IV.

Динес взвился на наблюдательную площадку здания конденсатора. Ниже его на узорных парапетах, затянутые в каучук, механики суетились у огромного блока, притягивавшего рычаги магнитных полей. При полете предполагалось равномерное движение всех кварталов, в порядке их размещения. Проще говоря, город должен был лететь параллельными кильватерными колоннами улиц. Динес вступил на педали радио-рупора и отдал приказ соединить магнитные поля.

Воздух задрожал и заколебался, как от сильного зноя. Сереб्रोочерное облако, плывшее высоко в небе, свернулось вдруг спирально и закрутилось в узкой воронке вихревого смерча. Над всеми домами, предназначенными к подъему, вавились узкие красные полосы флагов. Здания замедлили свое вращение на шпильях и их дюр-алюминиевые ребра стали отчетливо выделяться меж стеклянных цельных стен. Динес дал второй сигнал. Рычаг движения загрохотал как пушечная конопада и первый квартал, подпрыгнув резино-вым движением повис в трехстах метрах над землей. За ним второй, третий... Все шестьдесят четыре района гирляндами расцветили воздух. Солнце, стоявшее на уровне воздуха, просквозило стекло зданий — казалось, огромный kaleydoskop изменил узор своих стекляшек. Последний сигнал начала полета прозвучал певучими сиренами всех шести тысяч зданий. Земля поползла длинным шлейфом, волнуясь и подергиваясь конвульсиями за первым движущимся городом человечества.

Низкий длинный звук вращающегося полета покрыл влажным гулом все остальные звуки. Облака метало от кольцевого вихря, орозованного разбрасывающей линией полета. Шестьдесят четыре тысячи домов неслись косяком журавлей, разламывая воздушный хрусталь поднебесным мальштремом. Дикес снял шлем и, войдя в рулевую кабину, в упор передавал распоряжения рулевым городских секторов. Восьмой квартал покривил линию — его следовало вывести из строя. В доме 01012а — испортилось магнетто. Нажатие кнопки — и дом рухнул вниз выпавшим из обоймы патронов.

Динес закусил губу. Но сердце его билось ровно — серебряное сердце с каучуковыми артериями. Нужно было эволюировать на восток. Магнитный ток был переведен на левый катет треугольника; его основание сократилось — и город, не путая порядка кварталов, начал забирать всей правой стороной внутрь кривой полета. Эволюция удалась блестяще. Динес улыбнулся удовлетворенно. Город „Самолет I“ годится для переустройства системы мира.

V.

В ту тысячную терцию, когда рушащееся на отрубляемую голову петуха, лезвие топора, прикасается к его шейным позвонкам, обостренное сознание казнимого отдает последний сигнал гремящей тревоги: „бежать“. Приказ выполняется молниеносно. Все мускулы напрягаются. И дальнейшие процессы механически точно выполняют приказ, уже отделенного от них, мозга. Ножные мускулы сокращаются, крылья хлопают, — петух без головы — хотя бы без головы — продолжает бегство от исполнившего свое дело топора. Есть ли смысл в этом бегстве? Топор же безопасен обезглавленному. Он брошен рядом с головой, у которой веки повело визой судорогой традиционного покоя. И все-таки — в этом бегстве есть последнее мощное усилие — разряд скопившейся динамики сознания. Он действует и после фактического перерыва связи сознания с механизмом. Это — как пущенная пуля, полет которой остановить нельзя.

Вдруг светотень померкла и в наступившей темноте сумрачно предостерегающей взвыл рупор тревоги. Кварталы не отвечали. Динес видел, что второй помощник его тщетно старается выключить магнитный рубль. Рычаги бездействовали. Каким образом произошла катастрофа? — Динес не уяснил. Одно движение — и из левого бока треугольника, вертящегося по инерции, здания стали сыпаться, как бобы из проорванного мешка. Динес вошел в кабину аэромотора и рванул рычаги подема. Мотор подпрыгнул, как собака на цепи, и тотчас же дернулся обратно, не имея силы выйти из воронки вихря, образованной падающим городом. Еще и еще нажатие рычагов и — подача тоска прервалась. Руль лопнул, разлетевшись в мельчайшую металлическую пыль. Динес падал отвесно, вслед за провалившимися кварталами, хотя быстрота его полета вниз значительно ослабилась шестью последовательными порывами вверх. Город врылся в землю остриями шпилей, когда волна обратного воздуха подхватила мотор Динеса и опустила на землю, почти так же, как предохранительная сетка гимнаста. Динес откинул шлем и вышел из кабинки. Вокруг него были руины. Покачнувшиеся и

на бок павшие здания, устилали равнину. Большинство из них представляло груды обломков. Раскрошенное стекло и согнутый исковерканный металл, создавали впечатление унылого первобытного хаоса. Кое-где пламя лизало внутренности кварталов. Жизни нигде не было видно. Рулевые секторы очевидно погибли все, до одного.

Динес положил руку на сердце. Оно билось звонко и ритмично, не усиливши скорости ударов. Динес тронул еще раз ладонями грудь и прошептал:

„С такой машиной мы еще взвьем вверх человечество“.

VI.

Палль проснулся от смертельного толчка изнутри. Полуобморочный с о.н. бросивший его ничком на листы рукописи, прервался внезапно резкой огромной болью, прорвавшейся его сквозняком с головы до ног. Концы его пальцев окоченели. Он с трудом добрался до окна, пытаясь распахнуть его. Из-за стопудовой рамы в глаза ему прыгнуло небо, с мелкой звездной дрожью, будто натертое фосфором. Ноги подогнулись. Он упал навзничь. Губы посырели от кровяной пены. Жилка на бледном виске еще некоторое время пульсировала, затем восковая амальгама проступила под кожей. В комнате стало тихо. Палль был мертв.

Б Е Г Л Е Ц

Карл Виттфогель

Трагедия в 7-ми телефонных разговорах

(Перевод с немецкого)

Беглец:—Нильс Иpsilon.

Место действия:—комната в небольшой даче около Гамбурга.

Время:—После тяжелого поражения рабочего класса.

Сцена:—Комната. Стол. Телефонная книга и телефон. Ночь.

Иpsilon. (Открывает дверь. Останавливается у входа; говорит негромко, но настойчиво). Есть здесь кто-нибудь? (Тихо. Входит, закрывает дверь. Нащупывает выключатель и зажигает электричество. Озираясь, идет на середину комнаты). Есть кто-нибудь? Никого. Или... (прислушивается). Нет, это деревянная ставня хлопнула о каменный выступ... Это снег потрескивает и шуршит в деревьях... А это; это старый пес, забытый в соседней сторожке. Он воет, потому что одинок и боится, как я... (Снимает шляпу, пальто, кашне). Боишься, Нильс. Слабые у тебя, брат, нервы. Это больные нервы, а не собачий страх поля, леса и луга (шепчет). Это последствия! Вололечение! Смирительная рубашка! Резиновая камера! (Отстраняющий жест). Довольно. Прошло! Был сумасшедший дом! Осталось — сумасшествие!

Ерунда. Нильс! Воображаемые сыщики, громкие разговоры с самим собой — скверная привычка. Но это не безумие, — в узком смысле. — Попытка не удалась. Нет, не удалась. Тайный переезд из тюрьмы в „заведение“ стоил много труда. Труд этот не окупился.

(Вздвигает шум за стеной. Очень громко). Да! — Что это! Кто прячется? Выходите! Эта игра кошки с мышью неприятна для обоих (подходит к окну). Никого, никого! Это снежная буря заставляет голые сучья малины рисовать фигуры на шершавой стене дома.

Нильс, ты страдал, дружище! Конечно, цели своей они не достигли, — не обезвредили тебя. Но — потрепали жестоко. (Обессиленный садится за стол, замечает телефон, ощущает его, полубессознательно. Вдруг понял). Ого, да это телефон! Настоящий телефон! Альфред, твой летний дворец обставлен со всей роскошью современного комфорта. (Поглаживает аппарат). Врата в действительность. Но перед

ними архангел Гавриил с огненным мечом. Он говорит, назад, беглец! Для тебя и тебе подобных путь этот закрыт: запрещен!

Почему, собственно, Нильс? Найдут? Возможно. Поймают? — Невероятно. В этих аллеях, садах, в этой сети каналов я всемогущ. Тут никакая полиция не схватит меня, против моей воли. Тогда, тогда... (перелистывает книгу, находит, берет трубку). Рискнем. Пробиваю стену между собой и миром и возвращаюсь в царство людей. (Говорит.)

Да, барышня. Пожалуйста, номер 77 — 83.

Правильно. Пожалуйста.

Виноват, это не может быть. Там всегда кто-нибудь отвечает. Это бюро одной очень большой партии...

Нет, моя благодетельница, — ночной дежурный отвечает во все времена года, если только не случился пожар или не напали разбойники.

Загородный разговор? Тогда другое дело. Тут я конечно, отступаю. Но, пока что прошу соединить меня с номером 87 — 47.

Так точно, будьте любезны.

Нафон! Гостинница „Белый Медведь“?

Служит у вас кельнер Иpsilon?

Гм, когда я видел его в последний раз, он еще не пил. Но не будем рассуждать о дурных наклонностях господина Иpsilon. Можете позвать его к аппарату?

Хотел бы! (пауза)

Да!..

Добрый вечер, господин Иpsilon.

Сейчас узнаете! Небольшой вопрос, так, на всякий случай:

Где вы говорите? Я спрашиваю, вы один в комнате или?..

Хорошо. Еще вопрос. Вы владеете своими нервами? Можете сдержать себя настолько, чтобы не завопить от неожиданности?

Тогда займитесь этим сейчас, пожалуйста. Есть у вас сын Нильс — наборщик?

Если человек не пишет из тюрьмы пять месяцев — это, извините, еще не значит, что он неблагодарная скотина. Если он, вместе с рабочим классом, принимает участие в борьбе — это не значит еще, что он, непременно, фантазер или преступник.

Вы очень любезны, господин Ипсилон. Нильс, действительно, никогда не был ни тем, ни другим.

Нет, в этом вы очень ошибаетесь! Нильс никогда не был значительным политиком, в высшем смысле. Он привязан к своему классу, знает законы его развития, помогает, когда это нужно—в этом вся его вина, за которую он заплатился пожизненным заключением и, в конце концов, он, хорошо ли плохо ли, страдает за дело, раз нельзя иначе. Совершенно так же, как поступал и поступает любой рядовой честный пролетарий.

Ни в каком случае, отец Ипсилон! Он не создал себе имени, да и не хочет этого. Он одна из многих тихих незаметных капель, которые капают, капают, пока не продолбят и не размоют злой камень времени. Дела его не будут, „красиво“ выражаясь, начертаны золотыми буквами на страницах истории. И все-таки, быть может, именно он и ему подобные донесут богиню будущего, на своих усталых пролетарских плечах, сквозь зловонную тину вырождения, в освобожденный мир.

Так! Вы замечаете, что я знаю вашего сына? Да, я знаю его достаточно хорошо. Так хорошо, что могу дать вам справку, почему от него пять месяцев не было писем.

Нет, он не был болен. Но так как его, по непонятным причинам, боялся, то решили его сделать больным. Хуже, сумасшедшим! Не шумите, старик! Тогда, пять месяцев тому назад, вашего Нильса, не заирая ни на какие постановления, перевезли в лечебницу для нервно-больных.

Вот видите! Теперь вы понимаете, почему он так плохо писал письма. Общество, в которое он попал, было так гостеприимно, так необычайно, так распушено, что Нильс был исключительно озабочен тем, чтобы не заразиться этой всеобщей „распушенностью“. Это было ему не легко, так как, вспомните, сын ваш с самого рождения был хрупким и нервным. Если б не сила воли,—его бы живо окрутили. Но к сожалению, должен сообщить вам: сегодня запасы вышли и энергия его смотана.

Именно! Потому-то и нужно было его оттуда вытащить, иначе он лишился бы рассудка! Так как к последнему Нильс чувствовал мало склонности—не хотел снова вернуться в пеленки или стать животным, то он выбрал первое. Друг его, оведущий в этом деле, взялся за него. Приготовления прошли незамеченными. Срок был назначен на сегодня вечером и уже несколько часов Нильс Ипсилон находится далеко от своего застенка.

Эти проявления вашего сочувствия приятны моему сердцу. Но *(усмехается)* не вводите себя в расходы, старик! Я понимаю все так, как оно есть—не слишком тяжело и не слишком серьезно.

Да, отец, конечно это я! Вот когда ты узнал свое чадо. Меня радует, что есть еще приметы, по которым ты можешь меня узнать. Ты, по своей теории, никогда не был чрезвычайно точен в исполнении так называемых отцовских обязанностей. Наши отношения никогда не страдали преувеличенной нежностью. И, несмотря на это—чорт его знает, почему,—я все еще как то к тебе привязан. А то бы я не позвонил именно тебе, первому.

Ты прав, отец,—Сусанна тут играет роль! Может быть, действительно, Сусанна—скрытая причина того, что... Ну, ладно, предположим, что это так. Но тогда ответь мне сейчас же: где она? Что с ней? *(пауза)* Ты здесь, отец?—отец Ипсилон? Почему ты не отвечаешь? Почему ты сразу оборвал разговор, когда я спросил о Сусанне?

Не изворачивайся! Подозрительные отговорки! Нечистая совесть! Скажи пожалуйста: она еще в твоём доме, или ее там уже нет?

Вот как! Почему нет?

Ложь! Сусанна не более легкомысленна, чем любая хорошенькая девушка в 21 год. Скорее менее, чем более.

Конечно, склонность к проституции была и у нее, как у каждой современной девушки в ее положении. Это и есть мудрость существующего беспорядка: лучшие женщины осуждены на проституцию, сифилис, больницу. Лучшие мужчины на окопы и братскую могилу. Официальная наука называет это „естественным отбором“. Я называю это кулачным правом высшей марки и нахожу, что оно гармонирует с нашей всеобщей системой последовательной эксплуатации и распродажи всех живых сил.

Я ничему больше не удивляюсь. Но хочу знать, наконец, почему Сусанна ушла из твоего дома? Говори правду! Скоро я узнаю ее и без тебя. А быть потом пойманным на лжи—это даже тебе должно было бы быть неприятно.

Боже мой! Черт! Это подло, отец! Но теперь ты, по крайней мере, откровенен. Почему ты не мог сдержаться? Почему она должна была спать с тобой? Не могла разве, подруга твоего сына, хотя бы в этом, остаться для тебя священной?

Я не требую, чтобы все люди были ангелы и идеалисты, но разве они обязательно должны быть свиньями? Это

было лишнее, отец, совсем лишнее! Теперь уже нас с тобой ничего больше не связывает. Скажи, что стало с Сусанной, когда ты указал ей на дверь?

В чем ты помог ей?

Кельнерша? Что это: кельнерша? В таком заведении? Молчи! Ведь это же известный публичный дом. Кельнерша в данном случае ничто иное, как...

Итак! — Отец, ты или очень уж прост, или эта бессмысленная месть. Так или иначе — между нами все кончено. Исправить то, что сделал ты с этой девушкой — вот все, что ты оставил мне в наследство. Буду бить кулаками в дверь под красным фонарем! Может быть, еще удастся помочь во-время. *(Вешает трубку. Ходит взад и вперед по комнате. Опять у телефона. Ищет в книге номер.*

Пожалуйста 81-47!

Пожалуйста!

Добрый вечер! В вашем доме живет девица Сусанна...

Вероятно! Могу я поговорить с m-elle Сузи?

В данную минуту занята? Что это значит, если у вас девушка „занята в данную минуту“?

Гм, я так и думал!

Нет, ошибаетесь, сударыня! Я не ревнив, не пьян, и не возбужден физически, как это бывает, обычно, с вашими гостями. Поэтому прошу вас, в виде исключения, на мои очень серьезно поставленные вопросы, дать серьезный ответ и сказать мне, как...

Господин и Сузи возвращаются из отдельного кабинета?.. Тогда...

О том, как девушка одета или раздета, вы смело могли бы умолчать. Я не в ослепленном настроении и этим рассказом вы меня не воспламените.

Описание красноречивого развратника можете прекратить по той же причине! Если вы хотите мне услужить — освободите ее немедленно из объятий пьяного джентельмена и попросите на несколько слов к телефону.

Очень прошу!

(Вздыхая). Сусанна! Сусанна!

Да, это я! Ты сейчас же узнала меня.

Да, свободен! Освобожден! Меня противозаконно пересаживали из одной тюрьмы в другую. Эту „пересадку“ я сегодня отменил.

Нет, конечно нет! Я бегу! Но, прежде чем перейти границу, хочу еще раз увидеть тебя, поговорить с тобой, Сусанна!

Почему не хочешь, детка!

В каком отношении отравлено, замарано?

Ты больна?

Нет, не самое главное. Но, несмотря на это, я рад, что ты, случайно убереглась.

Но теперь дай мне сказать тебе про другое — нежное, далекое, святое, наше!

Сусанна, помнишь милую косую комнатку в которой мы вместе жили до того, как меня увели? Вдали искрится река. Сирены шумят, горят сигнальные огни и туманы двигались иногда всю долгую ночь. А на собрания мы всегда ходили вместе.

Не плачь так горько детка! Не для того вспоминаю.

Нет, Сусанна, ты не будешь топтать в вине „проклятый балласт прошлого“.

Не морфием ты поможешь себе! Не кокаином! Разве ты так боишься меня? Меня на свободе?

Не боишься, но и не веришь больше? Во что ты больше не веришь, Сусанна?

Гм, твоя профессия не кажется мне, конечно, чрезмерно симпатичной! Но чувства мои к тебе все те же.

Если бы я не мог преодолеть, то не был бы сейчас с тобой!

Мое молчание не было разрывом. Я тебя щадил. Меня швырнули в оумасшедший дом, чтобы раздавить мой дух. Я не хотел делиться с тобой этой мукой, моя любимая.

Не надо плакать, деточка, не надо! Никто не в силах изменить то, что было. Но забыть, исправить можно.

Я не жесток! Я не играю! Не ищу невозможных выходов! Хочешь вернуться ко мне Сусанна? Бросить раз навсегда свою профессию город, страну и в чужом городе, в маленькой косой комнатке построить вместе новую жизнь.

Милая, как изломали тебя! Какая безнадёжность! Но сейчас недоверие — почти преступно.

О, да. Я хорошо понимаю, что ты пытаешься уничтожить себя. Но тебе не придется делать этого одной. Или совместное возрождение, или же хладнокровный совместный конец.

Хорошо!

Хорошо!

Согласен! Сейчас ты нравишься мне, Сусанна!

Да, ранним утром, перед восходом солнца, будь готова! У нас автомобиль, — то-есть, конечно, у моего друга. Я немедленно сообщу ему. И когда солнце осветит снежные дюны — больница, публичный дом, город и река — останутся далеко позади.

Конечно, милая! Пока будь здорова! Через несколько часов мы будем праздновать нашу изумительную встречу. *(Вешает трубку. Немедленно начинается 3-й разговор).*

Пожалуйста, 31-48!

Нет, 31-48!

Совершенно верно! Пожалуйста!

Альфред?

Да, я самый!

Спасибо! Ты все прекрасно устроил. Я нашел дорогу, дом, ключ и комнату без всяких недоразумений.

Да, добрый дух даже зажег огонь в печке и поставил на стол телефон.

Нет, моих следов не найдет ни один человек, ни одна ученая собака. От Эльбы непрерывно плывет снег — через сады и заборы и заливают все своей холодной, светящейся массой. Как будто симпатизирует беглецу и его бегству.

Об этом я уже сам позабочусь, друг мой. Конечно, „рискованно“ телефонировать. Но, в сущности — вся жизнь — риск. Вопрос всегда только в том, что из этого выйдет.

Прости, милый мой, на этот раз вышло очень много. Когда мы едем, Альфред?

Понимаешь ли, мы должны торопиться. С восходом солнца надо покинуть город.

Угадал! Мы берем с собой третьего.

Опять угадал! Сусанну!

Это не очень удобно, но совершенно необходимо. С рыцарской помощью моего отца, девушка „устроилась“ в публичный дом. Если завтра утром я не вытащу ее из этого канкана, то за первой недавней попыткой самоубийства последует вторая, более удачная. Сам понимаешь — от хорошей жизни.

Чорт возьми! Я люблю ее! Чтож поделаешь! У чувства нет логики. Она недостойна? Неверно направленная сила явно страдающая от ошибки — более заслуживает доверия, чем вялая мещанская добродетель.

Верно! Проститутки имеют для таких воздержанных людей, как я, особую притягательную силу. Они как бы олицетворяют собой ту животную силу, которая дремлет в нас.

Ладно!

Хорошо!

Да около этой стройки я сяду к тебе в автомобиль. Оттуда прямой дорогой к красному фонарю. И — отряхнем прах родины от наших ног.

О, нет! Еще только один короткий разговор.

Только в партию. Раньше меня не соединили.

То есть, как это?

Да, но почему я не должен звонить туда?

Этого я не понимаю, Альфред!

Гм, тут что-то не так! Дело не чисто! Эй, в чем дело! Двойная игра. Это мне, милый мой, не подходит! Теперь уж я непременно добьюсь разговора.

Прибереги для себя прочувствованную игру глазами — мы не на сцене.

Совершенно верно, там видно будет. Пока довольно! Уговор остается: в условленное время, на условленном месте. Но прежде я добьюсь загадочного разговора с загадочной опасной инстанцией. *(Вешает трубку. Пауза. 4-й разговор).* Пожалуйста, 77-83!

Вот видите — все-таки удалось!

Halloh! Кто там?

Здесь ли член правления?

Он сам? Великолепно! Прошу соединить!

Здесь Нильс Инсильтон!

Как? Вы уже знаете! Но не прошло еще и четырех часов, и мы сознательно действовали за свой страх и риск.

Конечно, обдумал! Я перехожу границу.

Нет?! Что значит в данном случае ваше: нет?

Товарищ! Ваш повышенный тон и резкие выражения мне просто непонятны.

Что Бук? Бука я очень хорошо знаю. Никогда не было более подлого изменника!

Что? Бук обвиняет? Я сотру Бука с лица земли! Он этим никого не выдаст, кроме самого себя. Пусть обвиняет!

(Внезапно понимает). Ах, да... Да, об этом я сейчас не подумал. Если меня там больше не будет... — тогда, действительно, все получают другую окраску. Мое бегство покажется признанием того, что мы сознаемся и трусим...

Скверная история! Бесспорно! (Тяжело дыша) Но, когда подумаешь, что из-за этого я должен вернуться... Не вернусь! Ни под каким видом! Выход всегда найдется! Разве не может кто-нибудь заменить меня! Я дам материалы, инструктирую, подскажу... Кроме того ведь я „невменяем“! Подумайте о лечебнице для умалишенных! Меня во время обезвредили. Очевидно, это разоблачение подготавливалось давно.

Это верно, что до сих пор я был только „под наблюдением“... Даже самый придирчивый врач не мог ничего найти.

Да, если наш поверенный позволяет себе ввиду этих предположений... Разве нельзя отрицать все и вся, не идти ни на что, категорически протестовать?

Тогда я выслежу этого Бука, остановлю, и в крайнем случае — разговор короткий! Когда дело идет о главном — я не прощаю!

Верно, и это говорило бы против нас!

Кроме всего — эта собака под охраной!

Что делать!

Товарищ, если бы вы знали то, что знаю я, вы не приказывали бы так хладнокровно, как в трактире приказывают подать себе кофе! Разрешите маленький вопрос, хоть он здесь как будто не причем: были вы когда-нибудь засыпаны на войне?

Вот как, вы сидели тогда в тюрьме! Ну-с! Тогда вы, значит, не были засыпаны. Я же был. Мы, двадцать одичавших, месили остатки костей и мяса нашего разбитого отряда, как булочник, перед Рождеством, месит медовое тесто. Снизу — цемент, и кровь, и земля, и вино, — все это происходило в винном погребе на французском фронте — сверху огонь, известь и неминуемое истребление. В середине же, — да, в середине — был ад. Пьяные от страха, от крови, пьяные от виа, которое зловонно хлестало из раздавленных бочек мы вдруг поверили, что это страшный суд. Мы атеисты,

враги господни, безбожники, без церкви и без веры, один в один — грубая орда дикарей, ни перед чем не останавливающаяся! Но в эту минуту, никто не скажет, как это произошло, никто не знает у кого первого вырвалось, но случилось вдруг и со всеми... В том-то и был весь ужас — в эту минуту все мы поверили в конец света! Случилось ли с вами хоть раз, чтобы другой оказался богом — я не спрашиваю. Верите ли вы в бога, товарищ! Я знаю, вы в бога не верите — теоретически. Но видели ли вы перед собой такого рода превращение — все, как один, падают на колени, молятся, поют, танцуют и один из товарищей, самый обыкновенный, тяжеловесный, глупый, презренный с всем вскакивает и кричит: „Молитесь на меня. Это я!“ И все верят, падают ниц, молятся! Это бывало с вами, товарищ?

Как вы говорите? Мало смысла — копаться и рыться во всем этом... Но ведь это необходимо. Необходимо, если хочешь осмыслить приказ: вернись туда, откуда ты пришел. Вернись на фабрику безумия, где стоишь под огнем до тех пор, пока падаешь пьяный и кричишь и молишься богу, в которого не веришь. Товарищ! — Смерть неприятное задание, и смерть мне не очень нравится. Но безумие и страх перед проклятым размягчением мозга — это больше, чем смерть и смертный приговор! Риснуть жизнью за друзей за товарищей, за свою рабочую братию — великое дело. Это бывает! Но отдать свой разум, свои добрые послушные пять чувств — жертва, для которой герой еще должен родиться. Я, Нильс Иппилон, не этот герой!

Близкие? И близкие, кроме того! Девушка, проститутка, в публичном доме, ждущая от меня спасения, готовая на самоубийство, если я не сдержу слова... Это второй голос в усадьбительном концерте, угостить меня которым у вас хватает смелости.

Нет!

Я не могу, товарищ!

Какой же я политик? Я только понимаю, что существующий порядок вещей ложен, и что нужно бороться, если не хочешь быть соучастником этой лжи. В тонкостях я не разбираюсь несколько!

(Умоляет) Товарищ! Я знаю, судебный процесс повлияет не только на авторитет отдельных вождей и на судьбу партии; он повлияет на самое знание и веру в себя целого класса — во всем мире.

Конечно, я не хочу этого! За счет других пролетариев украсть для себя счастье, как мародер. Там где счастье

01 189

не позволено! Но неужели это правда, что счастье не позволено?

Я знаю, что класс, спаянный кровью добровольных жертв, делается неотразимым.

Да...

Да...

(Вскрикивает) И все-таки, товарищ, — я не могу это сделать! Нет! Нет!! Нет!!! (Бросает трубку, вскакивает. Длинная пауза. Наконец — явственным шопотом). Снег оживает. По голым фруктовым деревьям выплывает луна... И забытая собака так тоскливо воет... Конеч! мозга нет, выпит! Я уже ничего не чувствую!

Нильс, Нильс! Друг мой! Опять это окопный огонь! Впереди: истребление, за спиной: истребление. Единственный пароль: честный конец. Кончим честно, Нильс! (хрипло, но бодро.) Единица ничего не решает, конечно; но многие — это сумма единиц. Каждая единица вносит свою часть: мешает, помогает. Горе тому! Горе! — кто не выступит, когда судьба вызовет его вперед! Я больше не противлюсь приказу. Пусть не растут из-за меня презрение и недоверие в наших расстроенных рядах. Коллегия собралась, решение принято! Нильс Ипсилон, согласно своему революционному сознанию, сам с открытыми глазами, приговорил себя к смертной казни. (Он садится и подпирает голову руками, плачет). Сусанна! Бедная, маленькая, милая Сусанна! Какой жених! И какая свадьба! (Берет себя в руки, вытирает глаза, берет трубку) 31-48, пожалуйста!

Да, пожалуйста!

Альфред?

Ты знал, что на меня рассчитывали, как на главного свидетеля против Бука?

Как мог ты меня вытащить, зная об этом?

„Любовь“. За такую цену... Такая любовь вреднее ненависти; разрушает там где хотела создать, сеет отчаяние там, где раньше было хоть отупение. Женщинам можно еще простить такую любовь, но мужчинам — фу чорт!

Отмени все!

Я не еду! Никогда не поеду!

Мне нечего тебе больше оказать. Одно только: позаботься о девушке. Не надо лишней жертвы.

Хорошо! чувств у меня уже нет... прощаться я уже не в состоянии. Я почти не знаю жив ли я. Во мне, как в авто-

мате, кончается завод. Еще несколько движений и конец. (Вешает трубку. Пауза. 6-ой разговор.) Пожалуйста 81 — 47.

Да!

(Беззвучно) Это ты, Сусанна?

Ты счастлива — возрождена? Очищена? — Бедная Сусанна!

Сусанна!

Мой друг поможет тебе. О тебе будут заботиться. (Ожидаясь). Все будет — по старому. Только маленькая незначительная перемена. Я, Нильс, не буду участвовать — этого нельзя изменить. Детка, и без меня все будет неплохо...

Не спрашивай, милая! Это политика — ты не поймешь! Сусанна! Что такое? Ты ушла. Отвечай же. Скажи хоть слово!

Да? Кто кричит на меня? Что вам угодно?

Я убийца? Похоже на то! Но что случилось? Откройте рот, ради господ бога.

Вскрыла вену. Сусанна! Какая невеста! И какая свадьба! (Бросает трубку, вскакивает, обходит большими эллипсами вокруг стола, потом медленно одевается и в последний раз берется за трубку). Пожалуйста ближайший участок.

Да.

Здесь Нильс Ипсилон!

Именно.

Совершенно верно, этот сбежавший политический преступник — это я.

Вы ничего не понимаете? Никто и не требует вашего понимания. Слушайте просто то, что есть: все оказалось недоразумением. Я передумал. Вы можете опять получить меня.

Спасибо! Не беспокойтесь! Где вы находитесь? Я сам приду?

Хорошо, представляю себе! Достаточно! Через 20 минут я в ваших руках! Пока что можете подготовить сумасшедший дом к моему возвращению!

(Вешает трубку и с затаенной силой твердыми шагами выходит из комнаты).

ТЕОРИЯ

ОТКУДА И КУДА?

С. Третьяков

(Перспективы футуризма).

В чрезвычайно трудное положение попадают все, желающие определить футуризм (в частности литературный), как школу, как литературное направление, связанное общностью приемов обработки материала, общностью стиля. Им обычно приходится плутать беспомощно между непохожими группировками — классифицировать его и кубо-футуристов, искать раз навсегда установленных чувствований и связанного с ними канона художественных форм и останавливаться в недоумении между „песенником-архавком“ Хлебниковым, „трибуном-урбанистом“ Маяковским, „эстет-агитатором“ Бурлюком, „заумь-рычалой“ Крученых. А если сюда прибавить „следа по комнатному воздухоплаванию на фокере синтаксиса“ Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения внесут „отваливающиеся“ от футуризма — Северянин, Шершневич и иные. А так легко было определять футуризм по 1913 году, как реклам-шарлатанскую кувырколлегию самоценного слова и эксцентрического образа, а так трудно осознать того же Маяковского в его переходе от „улица лица у догов годов“ к Маяковскому „Мистерии“ и „Интервацинала“.

Конечно, удобнее всего кричать о том, что за десять лет футуристы образумились, что они перестали быть футуристами и лишь из упрямства не желают бросать своего наименования. Еще проще было утверждать, что футуризма никогда не существовало: были и есть отдельные талантливые люди, которые, конечно, хороши и приняты к употреблению независимо от „ярыков“, коими они прикрываются. Наиболее темпераментные из этих приходили даже в восторженный раж, вопя: „Глядите — ни один из них не похож на другого! Какая же это школа? Это блеф!“ А сейчас? Изыскания производителей футуристами в самых противопо-

ложных направлениях: Мейерхольд идет к замене чисто зрелищного театра демонстрацией трудовых процессов; реалистически опрощающийся Маяковский — тенденция к действительному сюжету, детективизм, бульварный роман интриги, а с другой стороны — чрезвычайно сложные фоно-построения Каменского и Крученых. Не дают ли эти факты повода к радостным упрекам в распаде? Но увы, все эти разнородные линии уживаются под общей кровлей футуризма, цепко держась друг за друга! А в то же время футурейшие на взгляд по своим приемам имажинисты, северянинцы, ничевоки, этим самым футуристам оказываются чужее самого Фриче.

Так и плутают критики и обыватели, либо мешая в футуризм все „левое“ и непонятное, либо, наоборот, пытаются доказать отсутствие этого назойливо существующего факта. В чем же дело?

А в том, что футуризм никогда не был школой и взаимная сцепка разнороднейших людей в группу держалась, конечно, не фракционной вывеской. Футуризм не был бы самим собою, если бы он наконец успокоился на нескольких найденных шаблонах художественного производства и перестал быть революционным ферментом-бродителем, неустанно побуждающим к изобретательству, к поиску новых и новых форм. Школы могут отвешиваться от футуризма и отвешиваются. Можно говорить о школе Маяковского, Хлебникова, Пастернака. Но при этом надо быть на-чеку: потому что уродливая успокоенность, которую несет в себе эта „школьная“ тупиковая популяризация, если только она не носит характера учобы, вредна футуризму.

Тупиковые и искривленные группы и группки, усваивая себе на копейчку футуризма, пытаются лишь освежить его лачком свою труху и заваль — для превращения их в ходовой товар, не чуждый такого „модерна“.

Важно помнить, что подражание полезно только для учобы. Надо усвоить поэта, преодолеть его, и отбросить во имя самостоятельного тренажа, чтобы наконец прийти к самостоятельным приемам работы, нужной классу, творящему свою эпоху.

Маяковский, Хлебников нужны как наждачные бруски для отточки словесного оружия, но отнюдь не как новые Надсоны для широкого „ахо-производства“ у совбарышень, не как предметы нового бытового уюта.

Футуризм никогда не был школой. Он был социально-эстетической тенденцией, устремлением группы людей, основной точкой соприкосновения которых были даже не положительные задания, не четкое осознание своего „завтра“, но ненависть к своему „вчера и сегодня“, ненависть неутомимая и беспощадная. Крепкозадый буржуазно-мещанский быт,

в который искусство прошлое и современное (символизм) входили, как прочные части, образующие устойчивый вкус безмятежного и беспечального, обеспеченного жития, — был основной твердыней, от которой оттолкнулся футуризм и на которую он обрушился. Удар по эстетическому вкусу был лишь деталью общего намечавшегося удара по быту. Ни одна архи-эпатажная строфа или манифест футуристов не вызвали такого гвалта и визга, как раскрашенные лица, желтая кофта и ассиметрические костюмы. Мозг буржуа мог вынести любую насмешку над Пушкиным, но вынести издевательство над покроем брюк, галстуком или цветком в петличке — было выше его сил. Конечно, не футуризму дано было расшибить цитадель мещанского вкуса, слишком для этого был социально неподходящий момент, но в футуризме уже тогда заговорила накопывавшаяся революционная энергия того класса, который через пять лет уже не словом, а декретом, гражданской войной, своей беспощадной диктатурой стал выкорчевывать суставы мещанского жизнеощущения.

Уже в первых выступлениях футуризма, в самом характере работы, было ясно, что он работает не столько над созданием насмешливой символизму художественной догмы, сколь будоражит психику людей в целом, толкает эту психику к наибольшей изобретательной гибкости, к отрыву от всяческих канонов и представлений об абсолютных ценностях. Здесь открывалось лицо футуризма как нового мироощущения.

Работа над мироощущением велась ошупью, в слепую, со всевозможными срывами и искривлениями. Движущей силой этой работы были не четкие представления в будущем (даже висевшая в воздухе революция чувствовалась и пророчилась без представления о ее подлинном характере), но все та же плотная воля бытия, наседавшая сзади.

Поэзия футуристов, агитировавшая не только новую идею, с самого начала просечена агитирорывами, говорящими о человеке, по новому чувствующем мир.

Поэзия — истрепанная девка
А красота — кощунственная дрянь. (Бурлюк).

Слово должно входить в сознание туго, как смазной сапог.

Дыр-Бул-Щыл. (Крученых).

Граненых строчек босой алмазник
Вамея перны в чужих жилищах,
Зажгу сегодня всемирный праздник
Таких богатых и пестрых нищих,

(Маяковский).

Изобретатели отделяются от приобретателей.
(Хлебников).

Неуклонная измена своему прошлому...
(Хлебников).

Это все маленькие выдержки из произведений раннего футуризма, а дальше шли Маяковский — „Облако в Штатах“, „Война и Мир“, „Человек“, Хлебников — „Ладомир“, и другие — где целиком вся вещь была проповедью нового человека.

Пропаганда кавки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов, которые вне этой направляющей идеи неизменно обращались в словесных эквилибристов; жонглерами они и до сих пор кажутся всем, кому чужда основная проповедь нового мироощущения.

Под мироощущением, — в отличие от миропонимания, или мировоззрения, которое строится на познании, на логической системе, — мы разумеем сумму эмоциональных (чувственных) оценок, создающихся у человека. Оценки, идущие по линиям симпатии и отвращения, товарищества и вражды, радования и печали, страха и отваги, — поскольку зачастую трудно логически определить всю сложную ткань образующих эти чувствования причин и поводов.

Никакое миропонимание не жизненно, если оно не переплавилось в мироощущение, не стало живой двигательной силой, определяющей все поступки всю повседневную физиономию человека.

Степень напряженности человека, радостной заинтересованности, гневной настойчивости, отдаваемая им своему производственному коллективу, степень его деловой заразительности — вот потребительная значимость мироощущения.

Футуризм, как мироощущение, рождался весьма трудным и постепенным путем. Начиная с самоутверждений резко индивидуалистического типа, с беспредметного азарта, чисто спортивных побуждений, — он мало по малу стал осознавать свою социальную ценность. Он, в связи с возникавшим на горизонте истории задачами пролетариата, обламывал ненужные ветки бунта во имя бунта и проростал в боевое напряжение восставших производителей социальных ценностей, то напряжение, которое лишь в революции получило осязаемые формы.

Итак, не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества.

Младенец родился с зубами.
В самом начале уже футуризм противопоставил:

Устойчивости быта и вкуса
и всяческим патентам на долговечность
мачиная от медных монументов —

Опротестование всех симпатий буржуазно-мещанского быта и постановку их под знак переоценки.

Благоговению перед фетишами
красоты, искусства и вдохновения —

Искусство, как чисто производственный процесс, определяемой рациональной организацией матерьяла, в плане социальных потребностей.

Метафизике, символизму и мистике —

Утилитарность своих построений. Строе-
ние реальных и полезных вещей.

Не уездно-помещичью ли Россию бил урбанизм футуристов, столь ненавистный противникам американизма, последышам парного армячного славянофильства, пытающимся ныне психологически воскресать в виде всяческих ново-крестьянских пейзаж-поэзий!

А издевка над кумирами: Пушкиным и Лермонтовым и т. д. — это был прямой удар по тем мозгам, которые, впитав в себя со школьной скамьи дух ленивой авторитарности, никогда не пытались дать себе отчета о той воистину футуристической роли, которую для своего времени сыграл хотя бы охальник Пушкин, принесший в офранцуженные салоны по существу самую простонародную частушку, а теперь, через сто лет, разжеванный и привычный, сделался аршином изящного вкуса и перестал быть динамитом! Не Пушкин мертвый, в академических томах и на Тверском бульваре, а живой сегодняшний Пушкин, через столетие живущий с нами в словесных и идейных взрывах футуристов, продолжающих сегодня работу, которую он проделывал над языком позавчера. Об этом, конечно, никто не рисковал и подумать.

Настоящее живым — первый параграф футуристических требований. Никогда не оседать слежалым (пусть даже многоуважаемым) пластом на бегу изобретений — второй лозунг. Футурист перестает быть футуристом, если он начинает перепевать хотя бы самого себя, если он начинает жить на проценты со своего творческого капитала. Футурист рискует стать мещанином-пассеистом, утрачивая гибкость и ударность постановки вопросов о методах и приемах боя за изобретательную, тренированную, классово-полезную человеческую личность.

Особо резко формулировалось утверждение в словах Маяковского:

„Были бы люди —
Искусство приложится“.

Эти слова возникли уже во время революции, в которой впервые футуризм смог в полном объеме осознать и свои задачи и значительность воздвигнутых им идей. Не будь революции, футуризм легко выродился бы в игрушничество, на потребу пресыщенному салону. Вне революции футуризм в своей ковке человеческой личности никогда не ушел бы далее анархических выпадов одиночек и безмотивного террора словом и краской. Он был бы слишком безобиден.

Революция выдвинула практические задачи — воздействия на психику массы, организации воли класса. Турниры на аренах эстетики кончились, надо было делать живую жизнь. Футуризм ушел с головой в ту „прикладную“ повседневщину, от которой с такой брезгливостью отворачиваются всяческие „жрецы чистого, вдохновенного искусства“, не умеющие и не согласные работать „на заказ“. В работе над агит-частушкой, газетным фельетоном, агит-пьесой, маршевой песней — окреп призыв футуристов: искусство в жизнь, к полному растворению в ней! Глубоко ошиблись бы злыдни, захотевшие увидеть в этом лишь халтуру, — подлинное мастерство не исчезало, хотя работа и рассчитывалась на потребность текущего дня. Здесь были первые корни теории производственного искусства, обьявленной футуристами.

Сущность теории производственного искусства заключается в том, что изобретательность художника должна служить не задачам украшательства всяческого рода, но приложена ко всем производственным процессам. Мастерское делание вещи полезной и целесообразной — вот назначение художника, который тем самым выпадает из касты творцов и попадает в соответствующий производственный союз.

Движение к наиболее организованной форме человеческого общежития — коммуне — требует концентрации всех видов энергии (а в том числе и художественно организующей) в ударном направлении. Должна быть учтена целесообразность каждого усилия и нужность порождаемого им продукта. До сего же времени искусство, в частности словесное, развивалось в направлении показывания, а не приказывания.

Даже революцию художники ухитрились сделать только сюжетом для рассказывания, не задумываясь над тем, что должна революция реорганизовать в самом построении речи, в человеческих чувствах. Агитационный момент в искусстве был, как уже говорилось, сызмальства сроден футуризму. Футурист всегда был подстрекателем-агитатором.

01 197

И революционная агитация для него оказалась не чуждым привеском, а единственно возможным способом приложения искусства в его настоящем виде к практическим задачам жизни. Революция для футуриста стала не сюжетом, не эпизодом, но единственною реальностью, атмосферой повседневной упорной реорганизации человеческой психики на путях достижения коммуны.

Теория производственного искусства коснулась главным образом изобразительных искусств и реально ознаменовалась перестановкой внимания с материала и объема (кубизм, футуризм) на композиционное утилитарно-оправданное сочетание материалов (конструктивизм), что уже представляет собою большую продвижку к „деланию полезной вещи“.

В словесном искусстве производственная теория только намечена. Агит-искусство — лишь полуразрешение вопроса, ибо агит-искусство пользуется „эстетическим перерывом“ сознания, т. е. средством старого искусства, дабы, вырвав сознание из реальной обстановки и проведя его закоулками выдумки, поставить перед тем или другим агит-утверждением, обеспечивая тем самым последнему большую силу действия.

Здесь необходима продвижка.

Старое искусство является до известной степени приемом массового гипноза. Секте творцов производителей эстетических продуктов противостоит косноязычная масса потребителей этих продуктов. Люди чувствуют себя организаторами и распорядителями материала лишь в иллюзии. С вымышленными людьми на вымышленных путях жинет читатель, совершает вымышленные поступки и проступки, чтоб вслед за тем снова стать косноязычным и слепоногим атомом стихийно неорганизованного общества. И там, где ему действительно нужно слово в его повседневной жизни, он его не находит.

Поэт работает слова и словосочетания, во присваивает их выдуманным людям. Свой поиск в деле речеконструкции он вынужден оправдывать выдумкой, в то время как единственным оправдывающим мотивом речепользования должна быть сама диалектическая действительность, сейчас орудующая речью косноязычной, невыразительной, отстающей от устремлений эпохи. Сама практическая жизнь должна быть окрашена искусством. Не рассказ о людях, но живые слова в живом взаимодействии людей — вот область нового приложения речевого искусства. Задача поэта — делать живой, конкретно нужный язык своего времени. Эта задача может казаться утопичной, ибо она говорит: искусство всем — не как продукт потребления, но как производственное умение. И эта задача разрешается в конечном счете победой организующих сил революции, обращающей человечество в стройный производственный коллектив, в котором труд будет не подневольщиной, как то имеет место в капиталистическом

строе, но любимым делом, и где искусство будет не зазывать в свои волшебные фонари для отдыха, но окрашивать каждое слово, движение, вещь, создаваемые человеком, станет радостным напряжением, проливающим производственные процессы, хотя бы ценою гибели таких специальных продуктов искусства сегодня, как стихотворение, картина, роман, соната и т. п.

Теоретическая задача. Непосредственно отсюда возникает задача построения новой эстетики, установления правильного взгляда на искусство. Метафизическая эстетика, равно как и формальная, говорящая об искусстве, как о деятельности, вызывающей переживания особого рода (эстетический перерыв), должны быть заменены учением об искусстве, как средстве эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы. Разделение и противопоставление понятий „форма“ и „содержание“ должно быть сведено к учению о способах обработки материала в нужную вещь, о назначении этой вещи и способах ее усвоения.

Самый термин „назначение“ вместо „содержание“ — уже дан в футуристической литературе. Понимание искусства, как процесса производства и потребления эмоционально-организующих вещей, приведет к следующему определению: форма есть задание, реализованное в устойчивом материале, а содержание есть то социально полезное действие, которое производит вещь, потребляемая коллективом. (Осознательный учет полезного действия произведения, в противовес чисто интуитивному самопроизрастанию, и учет потребляющей массы, вместо прежней посылки произведения „в мир на общечеловеческую потребу“ — вот новые способы организованного действия работников искусства.

Конечно, пока искусство существует в прежнем виде и является одним из острейших классовых орудий воздействия на психику, — футуристы должны вести бой внутри этого фронта искусства, используя потребление массами продуктов эстетического производства, — бой за вкус, — противопоставляя материалистическую точку зрения идеализму и пессимизму. На хребте каждого, хотя бы эстетически построенного, произведения должен быть в сознании потребителя максимум контрабанды, в виде новых приемов обработки речевого материала, в виде агитационных ферментов, в виде новых боевых симпатий и радований, враждебных старым, слюнявым, от жизни уходящим или за жизнью на брюхе ползущим, вкусам. Бороться внутри искусства его же средствами за гибель его — за то, чтобы стих, назначение которого, казалось бы, в том, чтоб „слабить легко и нежно“ — взрывался пероксилиновой шашкой в желудке потребителя.

Итак — две основные задачи, выполняемые футуризмом:

1. Предельно овладев оружием эстетической выразительности и убедительности, заставлять пегасов возить тяжелые вьюки практических обязанностей агит и пропаг-работы. Внутри искусства вести работу, разлагающую его самодовлеющую позицию.

2. Анализируя и осознавая движущие возможности искусства, как социальной силы, бросить порождающую его энергию на потребу действительности, а не отраженной жизни, окрасить мастерством и радостью искусства каждое человеческое производственное движение.

И в первой, и во второй задаче — выпирает паружу борьба за своеобразный строй переживаний, чувствований и характера действий человека, за его психический уклад. Здесь разворачивается неизбежная борьба против быта.

Бытом, сиречь пошлостью (в генетическом значении этого слова: „пошло есть“, т. е. установилось) в субъективном смысле назовем мы строй чувствований и действий, которые автоматизировались в своей повторяемости применительно к определенному социально-экономическому базису, которые вошли в привычку и обладают чрезвычайной живучестью. Даже самые мощные удары революции не в состоянии обязательно разбить этот внутренний быт, являющийся исключительным тормазом для вбирания людьми в себя заданий, диктуемых сдвигом производственных взаимоотношений. И бытом же в объективном смысле назовем тот устойчивый порядок, и характер вещей, которыми человек себя окружает, на которые, независимо от полезности их, переносит фетишизм своих симпатий и воспоминаний и наконец становится буквально рабом этих вещей.

В этом значении быт является глубоко реакционной силой, той, которая в ответственные моменты социальных сдвигов мешает организовываться воле класса для нанесения решительных ударов. Комфорт ради комфорта; уют, как самоцель; вся цепь традиций и уважения к теряющим свой практический смысл вещам, начиная с гасуха и кончая религиозными фетишами — вот бытовая трясина, которая цепко держит не только буржуазное мещанство, но и значительную часть пролетариата — особенно на западе и в Америке. Там создание бескритического жития уже стало оружием нажима на пролетпсихику со стороны правящих классов. Вспомним деятельность таких эмоционально-оппортунистических организаций, как хотя бы пресловутый Союз Христианской Молодежи в англо-саксонских странах!

Не быт в его востности и зависимости от шаблонного строя вещей, но бытие — диалектически ощущаемая действительность, находящаяся в процессе непрерывного становления. Действительность — ни на минуту не забываемый ход

к коммуне. Вот — задачи футуризма. Должен создаваться человек-работник, энергичный, изобретательный, солидарно-дисциплинированный, чувствующий на себе веление класса-творца и всю свою продукцию отдающий немедленно на коллективное потребление. В этом смысле футурист должен быть менее всего собственником своего производства. Его борьба — с гипнозом имени и связанных с именем патентов на приоритет. Самоутверждение мещанское, начиная от визитной карточки на двери дома до каменной визитной карточки на могиле, ему чуждо; его самоутверждение — в сознании себя существенным винтом своего производственного коллектива. Его реальное бессмертие — не в возможном сохранении своего собственного буквосочетания, но в наиболее широком и полном усвоении его продукции людьми. Неважно, что имя забудут, — важно, что его изобретения поступили в жизненный оборот и там рождают новые усовершенствования и новую тренировку. Не политика запертых черепов, патентованной охраны всякой мысли, всякого открытия и замысла, но политика черепов открытых всем, кто хочет рядом совместно искать форм преодоления косности и стихии во имя максимально организованного бытия. И в то же время — резкость и решительность натиска в борьбе за новую личность, соединенные с наибольшей гибкостью маневра. Не у РКП ли надо учиться этой гениальной практической диалектике, создающей новую этику — выигрыша и победы во чтобы то ни стало, во имя предельных достижений, устойчивых, как полярная звезда!

Сейчас, в период напа, резче, чем когда-либо, должен быть проявлен бой за душу класса. Нап в социально-экономическом разломе — это беззвучная борьба на выдержку между производством пролетарским и буржуазным. Нап в культурном разрезе — переплавка стихийного пафоса первых лет революции в тренированное деловое напряжение, берущее не нутром и взлетом, а организацией и выдержкой. „Бухгалтерский пафос“, строгий контроль и учет каждого золотника полезного действия, „американизация“ личности, идущая параллельно электрофикации промышленности — диктуют переплавку страстного трибуна, умеющего резким взрывом прорвать стихийный сдвиг, в деловито-рассчитанного контроль-механика нового периода революции. И основной ненавистью этого нового типа должна быть ненависть ко всему неорганизованному, косному, стихийному, сиднем-сидящему, деревенски крепкозастому. Трудно ему любить природу прежней любовью ландшафтника, туриста или пантенста. Отвратителен дремучий бор, невозделанные степи, неиспользованные водопады, валяющиеся не тогда, когда им приказывают, дожди и снега, лавины, пещеры и горы. Прекрасно все, на чем следы организующей руки человека; во-

ликолепен каждый продукт человеческого производства, направленный к целям преодоления, подчинения и овладения стихией и косной материей.

Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором. Не одним натиском идеалистической отрывки, тягой к доброму старому быту и мистицизмом (штамп организаторской беспомощности) страшен нэп, да и не только нэп, а вся сегодняшняя действительность за пределами РСФСР. Каждое движение, каждый шаг людей, их неумение сработаться, даже неумение толково ходить по улице, войти в трамвай, выйти не дав друг друга из аудитории — говорит о контр-революции косноязычия, слепоты, нетренированности. Это все — факторы страшные, требующие большой работы. И радостно чувствовать и в рядах пролетарских поэтов, хотя бы Гастева с его пропагандой производственного тренажа — стоящей блестящей поэмы. Люди не умеют говорить, тратят бесконечное время на выхрюкивание простых вещей, но — поставим вопрос об языке, как явлении, подлежащем сознательному организованному воздействию, и немедленно же начинается вопль на тему о „великом, свободном, прекрасном“ и т. п. (вопчем по преимуществу, — добавим от себя) русском языке. А вопрос рационального костюма — да разве можно посягнуть на модный журнал, диктующий массе волю капиталистов-мануфактуристов! Не будем идти дальше — вопрос о формах социально-психологической инерции достаточно богатая тема не только для энциклопедии и системы, но и даже для хорошего декрета.

Четко осознавая это и резко-тенденционно ориентируясь на коммунистическое задание, должен расчленил футуризм объекты своих симпатий и антипатий, обработок и свержений.

И если программой максимум футуристов является растворение искусства в жизни, сознательная реорганизация языка применительно новым формам бытия, драка за эмоциональный тренаж психики производителя-потребителя, то программой-минимум футуристов-речевиков является постановка своего языкового мастерства на службу практическим задачам дня. Пока искусство не свергнуто со своего самостийного пьедестала, футуризм должен его использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображению — агитвоздействие; лирике — энергичную словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декламации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения.

Агитработа против старой, расслабляющей волю эстетики, в той же мере, как и раньше, должна оставаться заданием футуристов, ибо для них вне боевой тенденции не

может быть действенного искусства. Где опора этой работе? Где среда новых потребителей, взамен той тугой глинобитной стены, в которую стучался футуризм в 1913 году? Она есть — это рабочая аудитория, стремительно растущая в своем самосознании; а особенно рабочая молодежь, которой в большей мере, чем рабочему средняку, чужда та мещански-бытовая короста ленивой опасливой привычки, которая свойственна рабочему средняку, находящемуся под мелкобуржуазным воздействием деревни и городского ремесленничества и кустарничества. И, конечно — к этой молодежи, а не к интеллигентские аудитории — ведут семафоры футуризма.

Лишь в повседневной работе с рабочими массами и этой молодежью возможна продвижка футуризма, как мироощущения неугасимой молодости, издевательской бодрости и упрямой настойчивости, каковым он себя утверждал каждой своей камнемолотной строкой, накладывая этот свой отряск и на всю прочую — не совсем богадельную — литературу своего десятилетия.

Работа футуризма параллельна и идентична работе коммунизма; футуризм ведет бой за ту динамичную организацию личности, без которой невозможна продвижка к коммуне. И поскольку в своей нечеловечески-огромной работе над корчеванием социально-экономического бытия коммунизм еще не в достаточной мере поставил и определил свою линию в деле организации индивидуального и социального мироощущения, — футуризм есть течение; носящее свое отдельное имя. Одно лишь название сможет заменить в итоге слово „футуризм“, — это название: „коммунистическое мироощущение, коммунистическое искусство“. Диалектический материализм в приложении к вопросам организации человеческой психики через эмоции должен будет неизбежно привести к тому моменту, когда футуризм, как движение, как один из соц.-революционных боевых участков, будет поглощен и усвоен мироорганизующим фронтом коммунизма, станет коммунистическим мироощущением.

Ставя всецело продвижек, футуризм в ближайшем должен будет себя ощутить не только как содружество, заменяющее, и непрерывно заменяющее, своими новыми построениями старые эстетические вкусы. Футуризм в борьбе с бытом не сможет ограничиться словесностью, пожеланиями и призывами. Он должен будет в самом быту ощутиться как подрывная рота, неугомонная и радостная.

Новый человек в действительности, в ежедневных поступках, в строе своей жизни материальной и психической — вот что должен будет продемонстрировать футуризм. И — если не заплеснут его волны литературной генеральщины, он это делает, ибо он — религия вечной молодости и обновления в упорном труде над поставленной задачей.

ФУТУРИСТЫ — СТРОИТЕЛИ ЯЗЫКА

Г. И. Винокур

Как и всякий социальный факт, наш язык есть объект культурного преодоления. То обстоятельство, что в нашем быту мы пользуемся языком импульсивно, следуя заданной, вынужденной социальной норме несколько вышесказанному не противоречит. Все дело лишь в том, что язык, как средство импульсивного, несознательного пользования — имеет свои строгие границы: речь „по инерции“ — сменяется сознательным проникновением в систему языка, как только высказывание попадает в условия, вынуждающие говорящего оперировать своими языковыми способностями рационально, целесообразно. Поясню это простейшими примерами. Разговор за обеденным столом и ответ ученика на экзамене, теоретическая беседа с приятелем у себя на дому спор на публичном диспуте, заметки в записной книжке и деловое письмо — существенно разнятся в отношении метода пользования языком. В то время, как первые члены этих параллелей характеризуются отсутствием отчетливости и стройности в воспроизведении заданной языковой системы, реализация вторых предполагает преодоление инерции языкового мышления, сознательную установку на организующие элементы языка. Особенно ясна эта установка в письме: в речи он часто затуманивается, в силу внешних условий, которые преодолеваются не всеми и не всегда. Но всякий литературный документ, в самом широком смысле этого термина — будь то письмо, афиша, газета, дневник — вне зависимости от того, грамотным или полуграмотным человеком документ этот составлен, неизбежно носить следы осознания, своезаконной интерпретации организующих моментов языка в их системе. Полятно при этом, что чем сложнее социальные условия, определяющие данное высказывание, тем интенсивнее и это осознание. От наклейки о сдаче комнаты в наем и конферирования на митинге до поэтического произведения и ораторской речи — лежит путь преодоления языковой инерции.

Так создается культура языка, уровень который, в конечном счете, отвечает общему культурному уровню данной социальной среды. Крайние точки этой культуры определяются: с одной стороны — степенью грамотности массы, с другой — поэтическим творчеством данной эпохи.

Как бы ни определять существо и назначение поэзии — бесспорным представляется мне право лингвиста анализировать

поэтические факты, как факты языковые. Если возразят, что поэтические навыки определяются не только наличной языковой системой, но и общими культурно-историческими условиями, то можно будет заметить, что и язык есть одно из таких культурно-исторических условий, определяемых предшествующей традицией и современными соотношениями. Всякая смена поэтических школ есть вместе с тем смена приемов поэтической организации языкового материала, смена навыков культурного преодоления языковой стихии. За последние годы не мало было поломано копий, чтобы доказать, что система языка поэтического в корне отлична от системы языка практического. Вопрос этот я считаю в большой мере праздным: ни то, ни другое решение его — к существу дела нас не приближает. Для того, чтобы обосновать лингвистическое исследование фактов, доставляемых поэтическим творчеством — нет никакой нужды приписывать этому последнему трактованию слова, как самоценного, лишенного связи с окружающей обстановкой, материала. Существенным должна быть признана наличность в поэзии культуры языка, что откровенно, без недомолвок, приводит нас к телеологической точке зрения, которой чужаются лингвистические пуристы, и которую тщетно пытаются замаскировать сторонники „автономности“ поэтического слова. (Ср. предлагаемое Р. Якобсоном определение поэзии, как „высказывания с установкой на выражение“). И вот, для историка культуры языка — поэзия футуризма, в силу причин, которые будут указаны ниже — представляет интерес совершенно особый.

Язык, на котором говорит наше образованное общество не даром называется литературным. Он действительно и в буквальном смысле создан нашей литературой XIX столетия. Пушкин, над которым сильно еще тяготели архаические тенденции поэзии предшествовавшего века, отчетливо сознавал, что его поэтическая миссия есть вместе с тем и миссия культурно — лингвистическая, вспомним пушкинскую прозу. „Ученость, политика, философия по русски еще не изъяснялись“ — скорбно замечал Пушкин и посылал литераторов брать уроки русского языка у московской просвири. Свое дело пушкинский гений сделал, хотя и не он его завершил: просвирия была узаконена, стала канонам; элементы живого русского языка широких социальных слоев — получили литературную организацию, а из литературы организация эта была заимствована и образованным обществом того времени. Так, на русском языке стали изъясняться и „политика с философией“, и „дамская любовь“ и вместе с тем — литература.

Но формы поэзии, как и всякого иного искусства, развиваются диалектически. Возникая на почве противоречия, создавшегося в силу определенных причин между наличными

художественными традициями и параллельными фактами быта — они умирают, как только противоречие это устранено, но только для того, чтобы восстановить его вновь. Конкретная художественная задача решается, однако, каждый раз по-разному. Апелляция к московской просвири не всегда убедительна. И если Пушкин, устраняя противоречие между пышностью державинского стиля и языком московской просвири, шел по линии наименьшего сопротивления, принимая в своей культурно-лингвистической работе за образец второй член сопоставления, в данном его конкретном виде, то не так поступил российский футуризм, на долю которого выпала аналогичная миссия: устранить противоречие между языком современного ему быта и магическими чрезовещаниями символистов. Футуризм не ограничился ролью регистратора „простонародного произношения“: кун новый язык для поэзии, он желал оказать влияние и на тот образец, коему следовал. В сущности говоря, и образца-то у него, в пушкинском смысле, не было *). Пушкин мог руководиться живым образцом языка социальных низов только потому, что его работа по созданию культуры языка обслуживала узкий общественный класс, монополизировавший к тому времени у себя в руках всякую культурную работу. Говоря о философии и одновременно о дамской любви, Пушкин имел в виду дать язык тому классу, к которому он сам принадлежал и который не умел перевести с французского слова: „Ргеосси́р“. Но аудитория футуризма шире. Здесь идет речь о массовом языке. Тут уже негде „заниматься“. Стихи Маяковского:

Улица корчится безъязыкая
Ей нечем кричать и разговаривать

скрывают в себе куда более широкий смысл, чем это принято думать, и чем, быть может, думает сам поэт. Это сказано с такой же гениальной простотой, как пушкинское: „по русски еще не изъяснилось“. И полнота смысла этого афоризма предстанет нам, если мы на минуту отрешимся от привычки переносить поэтические взыскания в область социально-общественных отношений, принимать все за метафору или аллегорию. Пойдем слово „безъязыкая“ буквально; условимся, что слово это говорит не о социальных только нуждах массы, но о нуждах ее языковых. Улица — косноязычна, она не владеет речью, не знает языка, на котором говорит, следуя лишь слепому инстинкту. Сделать язык улицы — так можно на первых порах формулировать лингвистическую

*) Что касается использования футуристами диалектизмов и архаизмов, вычитанных в древних памятниках, то существенно отметить, что никакого конька здесь футуристы, не в пример пушкинской просвири, не создавали. Это — лишь разведки, поиски материала.

задачу футуризма, задачу, обусловленную естественной реакцией против парфюмерий символизма и исторически-неизбежным стремлением преодолеть косноязычные массы.

Отсюда ясно, что несмотря на определенное сходство условий, в каких пришлось выступить Пушкину и футуристам*), методы той и иной поэтической школы оказались в корне различными. Футуристы не руководились готовым образцом, они преодолевали тот массовый, разговорный язык, откуда черпали материал для своего языкового творчества. В этом то и заключается наибольший интерес русского футуризма для лингвиста. Культура языка — это не только организация, как указывалось выше, но вместе с тем и изобретение. Первая предваряет второе, но второе в определенный момент неизбежно заявляет свои права. Пора покончить с представлением о языке, как о неприкосновенной святыне, знающей лишь свои внутренние законы и ими одними регулирующей свою жизнь. Вопрос о возможности сознательного воздействия на язык со стороны говорящего коллектива наукой в очередь, правда еще не поставлен. Некоторые отдельные симптомы, однако позволяют утверждать, что в более или менее ближайшем будущем вопрос этот станет актуальным. Поскольку учение о языке, как о социальном факте, а не индивидуальном высказывании, за последнее время стало уже прочным достоянием лингвистического мышления — настолько неизбежной представляется фиксация научного внимания на проблеме социального воздействия на язык, проблеме языковой политики. Надо признать, наконец, что в нашей воле — не только учиться языку, но и делать язык, не только организовывать элементы языка, но и изобретать новые связи между этими элементами. Но изобретение — это высшая ступень культуры языка, о которой, в массовом масштабе, мы можем пока только мечтать. Изобретение предполагает высокую технику, широчайшее усвоение элементов и конструкции языка, массовое проникновение в языковую систему, свободное маневрирование составляющими языковой механизм рычагами и пружинами. У нас в России — для

*) Это сопоставление Пушкина с Маяковским не должно, однако, давать повода к недоразумениям. С точки зрения чисто литературного творчества обоих поэтов не только не сходно, а прямо противоположно: если Пушкин — завершитель, канонизатор, то Маяковский и футуристы — начинатели, революционеры. В этой связи вполне безупречных представлений мне само собою напрашивающееся, и проводимое, напр., Б. Эйхенбаумом сопоставление Маяковского с Некрасовым. Но здесь меня интересует другое: для меня, в связи с постановкой вопроса о культуре языка, главное значение имеет работа поэта не на фоне привычных поэтических форм, а на фоне языка вообще. Вот эта тенденция к постановке вопросов общелингвистического характера, к вынесению языкового творчества за рамки собственно-литературного письма — и дает мне основание сопоставлять Пушкина с футуристами, при чем все ограничения, необходимые при таком сопоставлении, мною, конечно, имеются в виду.

такой широкой культуры нет пока даже основных технических — не говорю социальных — предпосылок: громадное большинство русского народа просто напросто неграмотно. Да, массовый масштаб тут явно невозможен. Но русские футуристы показали нам, что здесь возможен масштаб стихотворения, поэмы. И это уже очень много. Это — начало.

Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показали путь лингвистической инженерии, поставили проблему „безъязыкой улицы“, и притом — как проблему поэтическую и социальную одновременно. Ошибочно, однако, было бы подразумевать под этой инженерией в первую очередь „заумный язык“. Такая тенденция есть как у критиков футуризма, так и у представителей этого последнего, но она не верна: почему — будет показано ниже; пока же отмечу действительно характерную и важную для лингвиста черту футуристского словотворчества: последнее не столько логично, сколько грамматично. А только таковым и может быть подлинное языковое изобретение, ибо сумма языковых навыков и впечатлений, обычно определяемая, как „дух языка“ — прежде всего создается, языковой системой, т. е. совокупностью отношений, существующих между отдельными частями сложного языкового механизма. Следует настойчиво подчеркнуть и пояснить, что настоящее творчество языка — это не неологизмы, а особое употребление суффиксов: не необычное заглавие — а своеобразный порядок слов. Футуризм это понял. В то время, как те же символисты, разрешая предстоявшую им задачу обновления поэтического слова, рылись в исторических аналах и магических трактатах средневековья (поистине наумительный пример этого метода — последняя книжка Брюсова — „Дали“, где пользование архивной пылью доведено до абсурда), и строили свою поэзию на „диких и диких“ словечках с готовой уже грамматикой, поэзия футуризма направляла свои культурно-лингвистические поиски в толщу языкового материала, нащупывая в последнем пригодные к самостоятельной обработке элементы. Вряд ли нужно цитировать здесь снова „Смехачей“ Хлебникова — они слишком хорошо знакомы. Грамматическое творчество дано здесь в совершенно обнаженном виде: формальные возможности слова „смеяться — смех“ детализированы почти исчерпывающе. Но вот на что следует обратить внимание. Мне приходилось, в качестве возражений против подлинности футуристского словотворчества слышать замечания такого рода: какое же тут словотворчество, если берутся обыкновенные и всем знакомые суффиксы и приставляются к не соответствующему слову? Но в том-то и дело, что грамматическое творчество — творчество не материальное. Оно завершается появлением не новых языковых элементов, а новых языковых отношений. И, конечно же, отношения эти создаются

по методу аналогии: дубрава дает Хлебникову образец для „метавы“ и „летавы“, трущоба — для „вольноба“ и „звельноба“, бегун — для „могун“ и „владун“, и т. д. Аналогия эта, однако, не всегда столь наивно-прямолинейна. У других футуристов поэтическая работа которых не носит такого — пусть гениального, но все же лабораторного характера, как у Хлебникова — грамматическое творчество не так обнажено, и элементы его приходится вылавливать из гущи всего материала. С этой точки зрения можно указать хотя бы на Маяковского. Его грамматика — не детализована, однако она существенно сложна и изобретательна. Она может показаться даже сложнее хлебниковской именно в силу того, что она не обнажена — не строится на параллельных чисто-словесных сопоставлениях. Так, в прологе к „Облаку в штанах“ мы на второй строке встречаем: „выжиревший“ — но слово это ни с чем непосредственно не сопоставлено; и лишь одиннадцатая строка — своим: „вывернуть“ — дает косвенное указание на возможность построения здесь аналогии, тогда как „издеваюсь“ в 4-ой строке и вовсе как бы висит в воздухе, и попытка привести данное образование в связь с системой в целом вынуждает нас обратиться к прочим страницам поэмы Маяковского. То же можно отметить и в синтаксисе обоих поэтов. Дабы не идти далеко, сошлюсь на соответствующую страницу работы Р. Якобсона — „Новейшая русская поэзия“ — дающей достаточное количество показательных примеров синтаксического изобретения у Хлебникова и Маяковского. Сюда же можно отнести и беспредложные опыты Давида Бурлюка. Можно было бы, конечно, нарисовать здесь более широкую и исчерпывающую картину грамматического творчества футуристов — но, думается мне, это не моя задача. Подробный анализ подобного рода материала завел бы нас слишком далеко. Здесь же я хотел наметить лишь несколько основных методов футуристской языковой инженерии и поставить их в связь с общей проблемой культуры языка.

Как на один из таких основных методов — укажу еще на прием, получивший в поэтологических трудах последних лет удачное определение: поэтическая этимология. Весьма примечательный пример подобного рода этимологии даст пришедшая мне на память латышская сказочка, гласящая: „PEESI VILKI VILKU VILKA“, что, примерно, можно перевести: пятеро волков волокли волка. Великолепные образцы подобного рода поэтических этимологий даны Н. Асеевым во „Временнике“ № 1, где сопоставляется ряд слов с начальным слогом „су“. Этимологии эти иллюстрируют дар поэта не меньше, пожалуй, чем его стихи. А вот пример подчеркнутой поэтической этимологии из стихов того же Асеева.

Со сталеитейного стали лететь
Крики кровью окрашенные
Стекало в стекольной и падали те
Слезой поскользнувшись страшною.

Примеры подобных же поэтических этимологий в изобилии доставляет нам творчество Маяковского (ср. "Наш марш"), Хлебникова. Не буду множить этих примеров. Вместо этого попытаюсь предупредить возможное недоразумение при оценке приема поэтической этимологии с точки зрения культуры языка. Каково отношение между поэтической этимологией и языковым изобретением? Все дело в том, что и звуковое творчество может быть творчеством подлинно языковым, однако лишь постолько, поскольку имеются в виду звуки именно языка, а не звуки, как психо-физиологические акты просто, (ср. ниже о "заумном" языке). Поскольку звук, как поэтический материал, берется в связи с его семантической окраской, с его значимостью — мы имеем возможность говорить о творчестве в области некоей "звуковой грамматики". В этом отношении чрезвычайно показательны рассуждения Хлебникова о "внутреннем склонении" слова. Особенно удачен здесь термин *силоение*, всецело соответствующий сказанному выше о "звуковой грамматике". Примечательны также рассуждения покойного поэта о том, что "языком рассказана световая природа нравов, а человек понят, как световое явление — в Лирене". Здесь Хлебников сопоставляет такие слова, как *жечь* — *жить*, *мерзость* — *мерзнуть*, *стыд* — *стужа*, *злой* — *зола*, и т. п. Теперь будет поватна работа в области формы слова, взятого в качестве единицы языковой системы. Об изобретающем же характере этого рода языкового творчества — достаточно ярко свидетельствует уже самый факт обнаженно-словесных упражнений Асеева и Хлебникова.

Все вышеприведенные ссылки на поэзию футуристов отнюдь не имеют целью установление каких-либо образцов для массового языкового строительства. Последнее будет определяться не лабораторным материалом поэтов, а социально — языковыми нуждами, теоретический учет которых будет производиться наукой, а разрешение их — мастерами слова — поэтами. Примеры наши, однако, показательны в отношении принципиальном: они вскрывают направление, в каком вообще возможна языковая инженерия, показывают как принципы языковой работы поэтов могут быть осмыслены в быту.

Приближаясь, таким образом, к постановке вопроса о слове, как своего рода производстве — мы не уяснили себе еще однако в этой связи роли "заумного языка". О "заумном языке" поговорить тем более необходимо, что

представление об этом феномене у нас создалось крайне запутанное и неосмысленное. Место и природу "заумного языка" надо выяснить раз навсегда — точно и определенно. Конечно же — "заумный язык" никак языком называться не может, и в этом отношении также смешны защитники "зауми", как некоего "интернационального" языка, так и ярые его противники, воиющие о "бессмыслице". Смешны — потому, что ни те ни другие не бьют в точку. Объяснюсь. "Заумный язык" — это *contradictio in adjecto*. Кто-то удачно сказал, что язык непременно должен быть "умным". Это бесспорно, ибо самое понятие язык предполагает за собою понятие *смысл*. Отсюда — "заумное" стихотворение, как таковое — асоциально, ибо — непонятно, бессмысленно. Мало того — "заумный язык" это даже не звуковой язык, как пытаются утверждать некоторые. Это даже не "токмо зван" Тредиаковского. Выше было указано, как возможен звуковой язык, в какой плоскости лежит грамматическое его осознание. После долгих мытарств, современная лингвистика пришла, наконец, к утверждению, что звук языка является таковым лишь постолько, поскольку он *значим*, соотносителен в системе. Поэтому ясно, что "стихи" Крученых, взятые сами по себе, — это чистая психология, обнаженная индивидуализация, ничего общего с системой языка, как социальным фактом — не имеющая.

Все это, однако, было бы справедливо лишь в том случае, если бы мы не имели в виду культурно-организующей функции языка, не ставили перед собою вопроса о слове, как производстве. И здесь легко доказать, что если книжки "стихов" Крученых — факт асоциальный, то в приложении к быту — "заумь" сразу же теряет свой индивидуализм, психологизм. В самом деле, многие ли обратили внимание, что, напр., названия наших кинематографов — сплошь заумны. "Уран", "Фантомас", "Арс", "Колизей", "Уинстон" и т. д. — все это слова понятные разве лишь филологу, да и то лишь тогда, когда он не обыватель. Социальной значимостью эти слова, казалось бы, не обладают никакой. Не лучше обстоит дело и с названиями других предметов широкого социального потребления. Возьмем папирсы, "Ява", "Ира", "Зефир", "Капэ", даже "Посольские" (здесь реальное значение слова совершенно выветрилось) — все это, в свою очередь, слова абсолютно бессмысленные, заумные. Но они остаются таковыми лишь до тех пор, пока они оторваны от своего, так сказать, предметного бытия, от своей производственной базы. Если непонятно слово "Уран" вообще, то кино "Уран" не внушает никаких решительно сомнений. Полной социальной значимостью обладает и сочетание — Папирсы "Ява". Элементарное лингвистическое соображение покажет, в чем тут дело. "Заумный язык", как язык, ли-

ценный смысл — не имеет коммуникативной функции, приущей языку вообще. За ним таким образом остается роль чисто номинативная, и таковую он с успехом может выполнять в области социальной номенклатуры. Поэтому — вполне возможны папиросы „Еуы“, что будет несколько не хуже, а может быть и лучше — папирое „Капэ“. Если можно назвать кино „Арс“, то с одинаковым результатом то же кино можно окрестить и „Злюстра“. И почему — если есть часы „Омега“ — не может быть часовой фабрики „Возоби“? Наконец, почему можно заказать себе в ресторане „Трипльсекунтро“, и нельзя подать на стол порцию „Рокс-нового рокоуя“?

Так определяется роль зауми в общей системе культуры языка. В соответствии с вышесказанным, мы можем, поэтому рассматривать заумные „стихи“, как результаты подготовительной, лабораторной работы в создании новой системы элементов социального наименования. С этой точки зрения заумное творчество приобретает совершенно особый и значительный смысл. Звуки, предназначенные для выполнения социально-номинативной работы — не только могут, но и должны быть бессмысленны. Вместе с тем, наличные фонетические возможности языка должны быть строго проверены критическим ухом поэта, их удельный вес требует точного учета — а именно это и дают нам опыты Крученых. Другими словами — мы имеем здесь снова изобретение, ценность которого тем более ясна, что оно основано на тонком различении между функциями языка.

Полагаю, что и тех немногих примеров, которые приведены выше, достаточно для того, чтобы уяснить себе значение футуристской поэзии для массового языкового строительства, задача которого, на известной ступени общего культурно-технического совершенства, неизбежно станет перед человечеством. Понятно, поэтому, взаимный интерес, связывающий лингвистов с поэтами — футуристами. Если не все лингвисты заинтересованы футуризмом, поскольку не все они ставят перед собой вопрос о возможности особой языковой технологии, то зато все решительно футуристы-поэты тянутся к теории слова, как стебель к солнечному свету. При том — теории чисто-лингвистической, а не какой-либо гершензоновской или в стиле Андрея Белого. Не „магия слов“, а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов. Именно по этому футуристское слово культурно. Нет нужды, что оно нарушает традиции. Культура — не голый цепь традиций, мы хорошо это знаем по проделанному нами социальному опыту. Культура организует, а потому требует и разложения — она строится противоречиями. Гениальный французский ученый обмолвился: недопустимо, чтобы языком занимались только специалисты, подразумевая под послед-

ними лингвистов. И вот — вне рамок науки, первой к овладению „тайной“ слова подошла футуристская плеяда. В этом ее историческая заслуга. Работа ее, конечно никак не окончена. Вернее — она лишь намечена. Для продолжения ее нужен синтез теории и практики — науки о слове и словесного мастерства. Синтез этот намечается постановкой вопроса о культуре языка. Ибо — закончу тем, с чего начал — язык есть объект культурного преодоления в нашем социальном быту.

Т. н. „ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД“

О. М. Брик

„Опояз“ и его т. наз. „формальный метод“ стал пугалом для литераторствующих попов и попиков. Дерзкая попытка подойти к поэтическим иконам с научной точки зрения вызвала бурное негодование. Образовалась „лига борьбы с формальным методом“, — верней „борьбы с извращением поэтических ценностей“.

Не стоило бы говорить, если бы среди „борцов“ не оказалось нескольких подмоченных, но все-таки марксистов. Это заставляет объясниться.

„Опояз“ полагает, что нет поэтов и литераторов, — есть поэзия и литература. Все, что пишет поэт значимо, как часть его работы в общем деле, — и совершенно бесценно, как выживание его „я“. Если поэтическое произведение может быть понято, как „человеческий документ“, как запись на дневника, — оно интересно автору, его жене, родным, знакомым и маньякам типа страстно ищущих ответа на „курил ли Пушкин?“ — никому больше.

Поэт — мастер своего дела. И только. Но чтобы быть хорошим мастером, надо знать потребности тех, на кого работаешь, надо жить с ними одной жизнью. Иначе работа не пойдет, не пригодится.

Социальная роль поэта не может быть понята из анализа его индивидуальных качеств и навыков. Необходимо массовое изучение приемов поэтического ремесла, их отличия от смежных областей человеческого труда, законы их исторического развития. Пушкин не создатель школы, а только ее глава. Не будь Пушкина, „Евгений Онегин“ все равно был бы написан. Америка была бы открыта и без Колумба.

У нас нет истории литературы. Есть история „генералов“ от литературы. „Ополз“ даст возможность эту историю написать.

Поэт — мастер слова, речетворец, обслуживающий свой класс, свою социальную группу. О чем писать, — подсказывает ему потребитель. Поэты не выдумывают тем, они берут их из окружающей среды.

Работа поэта начинается с обработки темы, с нахождения для нее соответствующей словесной формы.

Изучать поэзию — значит изучать законы этой словесной обработки. История поэзии — история развития приемов словесного оформления.

Почему брали поэты именно эти, а не другие темы, объясняется их принадлежностью к той или иной социальной группе, и никакого отношения к их поэтической работе не имеет. Это важно для биографии поэта, но история поэзии — не книга „житий“, не должна быть таковой.

Почему пользовались поэты в обработке тем именно этими, а не другими приемами, чем вызвано появление нового приема, как отмирает старый, — вот это подлежит самому тщательному исследованию научной поэтики.

„Ополз“ отмежевывает свою работу от работы смежных научных дисциплин не для того, чтобы уйти „от мира сего“, а для того, чтобы во всей чистоте поставить и расширить ряд насущнейших проблем литературной деятельности человека.

„Ополз“ изучает законы поэтического производства. Кто смеет ему в этом мешать?

Что дает „Ополз“ пролетарскому культстроительству?

1. Научную систему вместо хаотического накопления фактов и личных мнений.

2. Социальную расцепку творческих личностей вместо идолопоклоннического истолкования „языка богов“.

3. Познание законов производства вместо „мистического“ проникновения в „тайны“ творчества.

„Ополз“ лучший воспитатель литературной пролетарской молодежи.

Пролет-поэты все еще больны жадой „самовыявления“. Они ежеминутно отрываются от своего класса. Они не хотят быть просто пролет-поэтами. Они ищут „космических“, „планетарных“ или „глубинных“ тем. Им кажется, что тематически поэт должен выскочить из своей среды, — что только тогда он выживет себя и создаст — „вечное“.

„Ополз“ докажет им, что все великое создано в ответ на запросы дня, что „вечное“ сейчас, тогда было злободневно, и что не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ.

„Ополз“ поможет товарищам пролет-поэтам преодолеть традиции буржуазной литературы, научно доказав их мертвенность и контр-революционность.

„Ополз“ придет на помощь пролетарскому творчеству не туманными разговорчиками о „пролетарском духе“ и „коммунистическом сознании“, а точными техническими знаниями приемов современного поэтического творчества.

„Ополз“ — могильщик поэтической идеалистики. Борьба с ним бесполезно. А марксистам тем паче.

КОНТР-РЕВОЛЮЦИЯ ФОРМЫ

(О ВАЛЕРИИ БРЮСОВЕ)

Б. И. Арватов

1. Предварительное замечание.

То реакционное социально-художественное движение, выразителем которого является Брюсов, широкой волной разлилось сейчас по Республике. Брюсовское творчество не единичное явление, не индивидуальный, одинокий факт. Почитайте пролетарских поэтов, раскройте номера „Красной Нивы“ или „Красной Нови“, „Известий“ или „Правды“, — и вы увидите там сплошную брюсовщину. У Брюсова учился коммунистическая молодежь; под Брюсова и брюсовых работают чуть ли не вся провинция; родными братьями Брюсова являются питерские акменсты или московские нео-романтики и т. п. поэтические группы и группочки.

Брюсовщина — серьезное и опасное социальное явление, культивируемое, к несчастью, в Советском государстве. Вот почему подробный социологический анализ поэтических приемов самого Брюсова, как одного из наиболее крупных представителей эстетизма, является в настоящее время настоятельной практической необходимостью. Понять социальную роль брюсовского поэтического творчества это значит понять социальную роль буржуазно-эстетского шаблона, ослепляющего и одурманивающего головы, как новых потребителей искусства, так и его новых производителей.

01-215

II. Бегство от жизни.

Художественная форма, как и всякая форма, характеризуется прежде всего тем материалом, который организован в данную форму.

Поэзия отличается от всех других искусств тем, что ее материалом является язык, первичный самостоятельный элемент которого есть слово. С него я и начну.

Для анализа я взял небольшую книжку брюсовских стихов „В такие дни“ (Москва, 1921 г. Госиздат, 56 стихотворений); книжка посвящена Октябрьской революции. Выписываю из нее некоторые собственные имена:

Паоло, Франческа, Елена, Парис, Пергамы, Тристан, Изольда, Изидра (2 раза), Аситарет, Атлантида, Дирон, Эгея, Троя (2 раза), Геката (2 раза), Мойра, Юпитер, Геба, Афина (3 раза), Киприда, Зевс, Дионис, Леда, Семела, Алкмена, Озирис, Рок, Гор, Сфинкс, Кассандра, Патмос, Гемон, Рем, Аларих, Сапро, Овидий, Атилла, Хлодвиг, Фивы, Дельфы, Самий, Иокаста, Одиссей, Калипсо, Итака, Скилла, Ахайя, Пенелопа, Телемак, Феаки, Посейдон, Эвр, Нот, Лескотей, Навзикая, Клеопатра, Эрос, Киферы, Гефест Геро, Леандр, Лета, Христос, Терсит, Ахилл, Геракл, Омфала, Пирр, Орион, Лира, Талах, Афродита (10 раз), и т. д.

Основная черта буржуазной поэзии заключается в том, что она резко противопоставляет себя действительности. Единственным средством для такого противопоставления оказывается формальный уход в прошлое — архаизм. Чем реакционнее буржуазия, чем слабее социальная почва под ее ногами, тем поснее старается она бежать от современности, тем упрямее и консервативнее цепляется за изжитые формы. Не будучи в состоянии примириться с неприятной для нее действительностью, она ощущает „красоту“ только в том, что от этой действительности далеко. Культивирование эстетики прошлого становится орудием ее классовой самоорганизации. Ахилл для нее „эстетичнее“ Архипа. Киферы звучат „красивее“, чем Конотоп и т. д. и т. п. Создается искусственная, выспренняя фразеология, превращающаяся благодаря самому методу творчества в сплошной шаблон, в повторение готовых формул. У Брюсова я нашел всю ту испытанную словарную гвардию, назначение которой одурманить читательскую голову и произвести эффект „подлинной красоты“. Начиная от экзотики (*Оуматра, Мозамбик*) и кончая шаблоном ломоносовских виршей (*Ворей, Зефир*), пускается в ход все, кроме собственного изобретательства. Вся семантика Египтов, Римов, „бугименов“ и пр. уместилась в „Октябрьской“ книжке поэта-коммуниста; вот наудачу кое-что из имен существительных:

Факел, копья, аркады, фиал, скиния, весталка, сибиллы, рыцари, принцессы, альвастр, стимфалиды, жрецы, жрица, мистры, веды, триремы, фаски, лавры, олеандры (2 раза), аммуры, орихалл, тавиатург, боги и т. п.

Расчет на голый формальный эффект, на фетишизированный шаблон, на „принятое“ в поэзии, — вот что мы находим у Брюсова. См. например, его „поэтические“ существительные:

Век, столетие и производные (58 раз), миг и производные (23 раза), мечта (19 р.), нега (11 р.), даль (13 р.) лик (7 р.), приречье (7 р.), чары (6 р.), тьма (14 р.), рок (5 р.), призрак (6 р.), томление (6 р.), уста (4 р.), алтарь (4 р.), сонм (3 р.), прах (3 р.), челн (3 р.), рай (3 р.) и т. д.

Затем:

Доли, веси, чело, кони, пепл, глуби, купель, длани, брег, ад, огни, розы, чертог, ложе, светл, оцет, встрила, ветр, ладья, Понт, эфир, эос, хаос, око, выл, пчта, лазурь, лоно, мид, видения, вопль, стяг, венец, кормчий, страж, столп, благость, мета и т. д.

Если в жизни все нормальные люди говорят „ветер“, то поэт должен возглашать по церковно-славянски: „ветр“. „Глаз“ заменяется „оком“, „сторож“ — „стражем“, „рука“ — „дланью“ и т. п.

Соответственно подобраны прилагательные:

Дольный, вражий, вознесенный, веющий, трехлитый, оный, тяжкий, зрый, отринутый, ратный, ослинный и т. д.

И глаголы:

Прянуть, тмиться, никнуть, зыбл, взносить, с'единить, от'звн, отвести, серичить, ведать и т. п.

И неизменяемые слова:

Ниц, во, древле, се, днесь, тож, и пр.

Многочисленны, конечно, примеры и штампованных слов: прилагательные:

Стозарный, сапфирный, рубинный, венчанный, багряный, пламенный, лдяной, трепетный, сиренный, хирамоный, пурпурный, лилейный, деканский, атральный, и т. д.

Глаголы:

Релять, лелеять, лелеть, роптать и др.

Поэтическая композиция появляется в результате единого акта творчества: естественно поэтому, что архаизм Брюсова сказывается не только на его семантике (Пергамы, Фидас и пр.), но и на его морфологии его языка (брег, пепл и пр.), но и на его синтаксисе.

Морфологически любопытны еще прилагательные, склоненные в книжке: я насчитал 65 случаев т. п. кратких окончаний; краткие прилагательные в большинстве своем являются архаистическими элементами современной речи; в поэзии же

они служат все тому же формально-эстетскому консерватизму:

- 1) Светел рок, завиден жребий.
- 2) Тень Стигийская меж нами окровавлена стоит
- 3) Пред алтарем склонись, облачена.
- 4) Пью грозы дней земных, не менее,
Чем прежде, пьян от нежных снов.
- 5) В сонм тайный мудрецами принят,
Суди всех глубже.... и т. п.

Нарочитое и реакционное противопоставление поэтического языка языку практическому, языку живой социальной действительности сказывается самым резким образом на синтаксисе. Последний у Брюсова сплошь переделан на „древний“ лад. Характерно, например, употребление частиц „ль“ и „иль“, вместо „или“ и облюбование частицы „ли“ (архаическая риторическая фигура) „ль“ и „иль“ встречается 35 раз, „ли“ — 18 раз:

- 1)То бред ли,
Вод ли ропот.....
- 2) В той выгнутости ль, в том изгибе ль... ..
- 3) Иль вам, фантастам, иль вам эстетам. —
- 4) Найду ль я вновь...

Всякий штампованный, т. е., взятый напрокат у прошлых времен эстетический прием неизбежно превращается в штампованную форму; отсюда такие например, начала строф (в разных стихотворениях):

- 1) Ты ль решил...
- 2) Не так же ль ты...
- 3) Не ты ль...
- 4) Не я ль...
- 5) Иль не я...
- 6) Это ль я...
- 7) Я ль тот...

И т. д.

Поскольку в готовую форму приходится втискивать живой язык, постольку этот последний насилуется формой и, следовательно, извращается; получаются почти невозможные для произнесения фразы, ритмические сдвиги. (См. об этом: Крученых. Сдвигология): в строке —

„В той выгнутости ль, в том изгибе ль“ — во второй половине налицо фатальный сдвиг: вместо „изгибе ль“ читается „из-гибель“. Такого рода результаты имеются и в другой подобной строке:

В слепительности ль, в катастрофе ль...

Вторая часть для самого невнимательного слуха звучит: „сто картофель“. Еще:

И от воли ль твоей... —

читаем: „волиль“ — поистине, невольный велогизм.

Реакционность брюсовского синтаксиса может быть продемонстрирована еще на таких любимых его формах, как обращения и придаточные риторического характера; вместо использования практических ораторских приемов (см. напр., Маяковского), Брюсов так и сыплет ломоносовскими славянизмами: придаточные с „кто“ и „что“, обращения на „ты“ и „вы“, напр.:

1. Вам, кто в святом беспокойстве восторженно жила. —
 2. Путь, что народами минут,
Жизнь, что была многодрамней.
 3. Ты, предстоящая, с нем выбор мой...
 4. Вы в гибелях, вы в благостях, вы в злобах,
Тающиеся вопли, бреды, сны.
 5. Ты летящий с морей на равнины...
- И т. д.

Ср. у Ломоносова: „О, ты, пространством бесконечный“ и др. В результате такое обращение к Советской России:

Что ж нам пред этой страшной силой?
Где ты, кто смеет пренословить?
Где ты, кто может ведать страх.
Нам — лишь вершить, что ты решила.
Им — быть с тобой, нам — славословить.
Твое величие в веках.

Или такое описание поэтического творчества:

И се — я, тапматург, пред новой тайной.
Клоню колена пред тобой, Поэт.

Здесь все показательное: и двойное „пред“, и „тайна“, и „се“, и вверх ногами поставленный порядок слов.
А вот снова по поводу Октября:

Гордись...

Что, в свете молний, мир столетий.
Иных ты, смертный, видеть можешь.

При этом, Октябрьские революционеры —
Крестят нас огненной купелью, —

Но зато —

Чем крепче ветер, тем многозвучней
Понт в пристань пронесет ладью.

Церковно-славянский стиль брюсовского языка распространяется даже на произносительные его элементы: такие пары рифм, как „бездной-звездный“ и поезды-звезды, вынуждают к произнесению „звезды“ вместо „взёзды“.

Поразителен в книжке тот случай, когда автор решился на самостоятельное словоизобретение:

Корабль сокровищ от мостов мгновенных
Влекомит в вечность роковой волной.

Простой, короткий глагол „влечь“ замечен другим: „влекомить“. Неологизм образован от славянского причастия „влекомый“. Иначе говоря, Брюсов даже тогда, когда пробует творить, сознательно архаизирует язык: недаром его псевдонимство окружено таким пышным антуражем: „Корабль сокровищ“, „мгновенные мосты“, „вечность“, „роковая волна“ (вставил: среди „сокровищ“ оказываются, конечно, „горы революций“).

Упомяну еще о междометии „ах“, оно у Брюсова встречается 3 раза, и все 3 раза в „стиле“ 18-го столетия:

1. моя дорогая
По горным кряжам всходит строго,
Ах, и той вершительной мете.
2. Милый, ах, луной взмечтен
Понт, вносящий вал во сне.
3. Милый, ах, у богини серой
Вяжу твой взмечтенный труп.

Бегство от жизни всегда реализуется в бегстве от всего конкретного, от всего бытового: максимальная абстракция и фетишизирование отвлеченностей является поэтому характерной чертой Брюсова:

1. Чтобы помнили, видели, ведали,
Что нельзя Красоте перестать.
2. Клоню колена пред тобой Поэт.

Большая буква ставится для эффекта, ради напыщенной, ходульной эстетики. Извольте, например, расшифровать такие строки:

1. Ведешь мету сквозь тени к вечным снам
2. Я это — ты, ныне вскинутый, между
„Было“ и „будет“ зажегшийся миг.
3. Меч от зенита к падиру
Насквозь тебя пронизал

Над вечностью им балансируй
В бесконечности тронных зал:

4. Иль в бездну мигам счастья сон сроню
5. Смотри ж из темного предела
На все, что в смерти не забыто,
Что, жив, я изживаю вновь.
И т. д. без конца и „предела“.

Высокопарное фразерство всей этой феодально-буржуазной поэтики и ее классовое значение особенно хорошо вскрывается на типичном, облюбованном в поэзии приеме, — употреблении для обращений „ты“ вместо „вы“. См. напр., стихотворение, посвященное т. Луначарскому:

Ты провидел, в далеких пределах,
За смятеньем коварную цель.

Бальмонту:

Ты нашел свой путь к лазури.

Адалфо:

Твой детски женственный анализ.

Эта форма обращения существовала до революции в русском практическом языке только в двух определенных случаях: при торжественно-парадных приветствиях царю (адреса дворянских делегаций, земств и пр.) и в церковном богослужении (обращения к божествам и жрецам), — после же революции осталась монополей церкви. Такое совпадение церковного и поэтического синтаксиса отнюдь не случайно (вся глава демонстрирует церковничество брюсовского языка): уход от реальной действительности всегда проявляется в религиозном отношении к собственному творчеству. Буржуазный поэт это не обычное существо, не особь „*homo sapiens*“, — это пророк, жрец и полубог, — „тавнатург“, по терминологии Брюсова. Естественно, что таким существам, „тайно венчанным“ и знающим „путь в огонь веков“, не пристало изъясняться на человеческом языке: им предназначено „вечно несть“ с воображаемой „лирой“ в руках, воображаемой „музой“ в сердце и воображаемой „диадемой“ на голове о воображаемой „Красоте“, (все термины, взятые в кавычки, принадлежат Брюсову), т. е., делать то же самое, что делают церковники в церквях. Лира оказывается поэтически украшенным кадилом, муза-какой-нибудь св. Ефросиньей, диадема-камилавком, и красота-богородицей.

Таков социальный смысл буржуазного поэтического языка.

Когда же поэт сталкивается с бытом, он переделывает его по-своему. Художник-изобразитель всегда изменяет, де-

формирует действительность, достигая этого трояким способом: либо иллюзорно ее копируя (натурализм — искусство торжествующей буржуазии), либо давая ее динамически, в ее развитии (футуризм — искусство революционной интеллигенции), либо окружая ее ореолом нездешности, архаики (символизм — искусство гибнущей буржуазии). Брюсов придерживается 3-го из этих методов. Чтобы не утомлять читателя, приведу только один пример, — поэтический „анализ“ Октябрьских событий:

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,
Что, как звезды на заре,
Пари древние присутствовали
В день престольный, в октябре.

Пари эги, по мнению Брюсова явились, —

Чтоб страна, борьбой измученная,
Встать могла, бодря, легка.

Разбор этих отрывков откладываю до четвертой главы.

III. Бегство от творчества.

На примере с частицей „ль“ я уже показывал, что архаизм приемов неизбежно ведет к шаблону формы. В самом деле: с одной стороны, имеется „дозволенный“, „принятый“, канонизированный, т. е., ограниченный запас матерьяла; с другой стороны, имеется тоже „дозволенный“, „принятый“, канонизированный, т. е., тоже ограниченный запас методов организации этого матерьяла, — в результате, при многократном употреблении, не может не получиться шаблона. А так как этот шаблон успел уже создаться задолго до Брюсова, то последнему осталось простое ремесленно-цеховое использование готовых кусков.

Если начать хотя бы с эпитетов, встречающихся в книжке, то окажется, что „призраи“ у Брюсова обязательно „красный“, „гнет“, конечно, „тяжкий“, „пена — белая“, „плот — утлый“, „волна — мутная“ или, при желании, „розовая“, „глаза — зерние“, „лента — алая“, „лапки — горькие“, „жребий“, разумеется, „заветный“, „столп — огненный“, „песня — трепетная“, „глубины — заповедные“, „тьма — рассеянная“, „ресницы — опущенные“, „лик — бледный“, „слух — чуткий“, „око — провидящее“, „путь — зиндительный“, „мгла — ночная“, „мечта“, в двух случаях, „нежная“, „хмель — божественный“, „муки“ или „миги“ — „сладкие“, „счастье“ или „память“ — „немые“, „трепет“, „омут“ и „бездна“ — „черные“ и т. д.

Не лучше обстоит и с образами:

„Заря времен“ или наоборот — „тьма столетий“ и „мгла времен“ или „огонь веков“ (2 раза) и „огонь пропастей“ или „завес веков“ и „сказки столетий“; кроме „огня пропастей“ бывает еще „пропасть страсти“ и „пропасть объятий“ или „бездна мигнов“ и „сон неги“ или „сладость нег“; затем нахожу „трепет надежд“, „вереницу теней“, „дым воспоминаний“ и „дым пожаров“; имеются „яд любви“, „мечта любви“ и „огнь любви“, „воплъ измены“, „воплъ вражды“ и „бред блаженств“, „бред „ночи“, „бред темноты“, „час призраков“, „час расплаты“, „час бури“, „зов бури“, „зовы судьбы“, „глубины позора“ и пр. Добавляю только, что „нужда“ у Брюсова, как это ни ново, но „пляшет“.

Неудивительно поэтому, что любое семантическое построение Брюсова представляет собою сплошной штамп. Делается это так: берутся, например, слова „во“, „тьма“, „сон“, „кинут“, для разнообразия прибавляются „томить“ и „полмира“, а в результате получаются 3 строки 3-х разных стихотворений:

1. Томил во тьме несходный сон.
2. Когда во тьме закинув твой,
Подобный снам...
3. С полмиром кинут я теперь во тьму.

Иногда семантический штамп заостряется одинаковостью метра и синтаксиса:

1. , Мы — поэты,
В огне веков, как можем не гореть.
2. Поэты, все мы;
Вскрывает путь в огонь веков она.

А вот два описания; в одном речь идет о Цезаре и Клеопатре, в другом о поэте, посвящающем свою избранницу:

1. Мировержец, днесь я диадемой
Царственной вяжу твоё чело.
2. По власти, мне таинственно врученной,
Твоё чело вяжу двойной тесьмой.
... ..
Те две тесьмы — сиянье диадемы.

(Социологически здесь крайне интересно бессознательное, невольное и полное отождествление особы поэта с „царственной“ особой).

Еще:

1. Ведал громы, видел бури.
2. Чтобы помнили, видели ведали.

Такой шаблон особенно ярко обнаруживается при сравнении одинаковых тематических композиций; та или иная тема

01 223

обладает своей твердо установленной словарной свитой, своим синтаксическим этикетом, — небольшая перестановка, и стихотворение готово.

Для примера возьму описания любви, имеющиеся в сборнике:

1. Геро, лик твой жутко нежен.
 2. Они все миги жгуче в нас язвят.
 3. Грудь на груди, вздохов страстных протяжность,
 4. Грудь на груди, под смех гнен, —
Так в истомах и бредах... —
 5. Есть нега молний в жале жгучей боли.
 6. Кровь под жалами пламенных стрел.
 7. Нега рун желанных, пламя губ.
 8. В неге слитых губ, к немым улыбкам.
 9. Еще в глазах вся нега
Желанных глаз
 10. Каждый вздох, за дрожью дрожь, истонней.
 11. За влажность губ, сдавивших губы мне.
 12. Все может губы сжечь.
Ид милых губ.
 13. И губ, томивших в темноте.
 14. Горьких ласк и сладких мук.
 15. Нам сужден ли сон мгновенной неги.
 16. . . . В теле слитом
Сердце с сердцем соединить
 17. В одном биении сердце с сердцем слито,
Чтоб равный вздох связал мечту двоих.
 18. Чтоб восторг двух разных тел
Равным пламенем горел.
 19. Две мечты двух дум не слитых.
 20. Рук ласковых касанье, приближенье
Губ страждущих, истома глаз ночных;
.
Прерывный вздох.
 21. К палящей пропасти объятий,
 22. В палящей мгле, вад близкой бездной.
 23. Иль в бездну мигов счастья сон сроню.
 24. Препасть высшей страсти нам открыта.
 25. Во мгле, как в пропастях безмерных.
 26. В блаженной неге унижения.
 27. В глубокой ласке жалит.
 28. На ложе ласк неверных,
Обманывающих приближений.
 29. . . . И ложа нежным влек.
- И т. д. и т. д. и т. д.

В заключение шедевр:

«С трепетной песней о счастье немом на устах».

Вся книжка представляет собою игру на эстетическом фетишизме публики, у которой фраза «в блаженной неге унижения» и т. п. вызывает «сладкую дрожь», «горькую муку» или что-нибудь в этом роде. Вольно или невольно, но налицо явный подлог: вместо творчества, вместо искусства — набор штампов.

Возражение, что каждый поэт обладает стилем и потому повторяется, что вообще композиционные приемы поэзии количественно ограничены, здесь безусловно отпадает. У Брюсова повторяются не приемы, а готовые формы, и притом не свои, а чужие.

В качестве доказательства продемонстрирую его рифмы: всякая рифма есть прием фонетического повторения, и весь вопрос сводится к языковому материалу, попадающему в рифму.

Вот некоторые из рифм книжки:

«меч-плеч», «влечь-меч», «плеч-влечь», «плеч-сжечь», «пасть-страсть», «страсть-пасть», «нас-час», «глаз-нас», «лазури-бури», «бурь-лазурь», «бурности-лазурности», «мой-тесмой», «тьма-тесма», «тьмой-мой», «безднах-звездных», «бездной-звездной»; «вдохнуть-грудь», «грудь-вдохнуть»; «киг-миг», «миги-киге»; «нега-бега», «нега-разбега», «нег-побег»; «потопу-Европу», «потопе-Европе»; «пожаров-чары», «пожара-чарой», «пожара-яро», «чары-ярый»; «золота-молота», «золот-молот» и подобные.

Затем бесчисленное множество таких:

«свободы-природы», «любовь-вновь», «путь-грудь» (2 раза), «матемности-нежности» и пр.

Часты у Брюсова глагольные рифмы, и это окончательно подтверждает ремесленность его творчества: глаголы одинаковых форм обладают одинаковыми окончаниями, т. е. представляют собой уже готовый материал для рифм, — поэт может избавить себя от неприятного труда изобретать; см. например: «зреет-лелеет-веет», «кинут-стынут-вынут-отодвинут-нахлынут-разинут-ринут-застынут-минут-стынут» и т. д.

Что касается до ритма Брюсовских стихов, то огромное большинство их написано метрами (из 56-ти-49); имеются 2 гексаметра и одно подражание Верхарну; остальные — паузники, т. е. опять-таки стихи с установкой на метр.

Живой социальный язык, язык практический никакого метра, разумеется, не знает; метр существовал и, как видим, продолжает существовать у Брюсова, несмотря на происшедшую уже ритмическую революцию, — в поэтическом языке. Естественно, что навязанный языку метрический шаблон неизбежно подчиняет себе языковый материал, превращая и его в соответствующий шаблон (как я уже указывал, акт творчества один: синтаксическая и ритмическая формы слиты). Отсюда ритмо-синтаксические каноны*), которые эволюцио-

*) Впервые установлено О. М. Бриком.

нировали и разнообразились до тех пор, пока метр органически жил в поэзии. С того же момента, когда новейшее движение разрушило метр, когда эволюция поэтических форм, оказалась возможной лишь вне метра, когда, следовательно, метр исторически отжил,—тогда реакционное сохранение его стало гарантией против всякого развития и поэтому превратило ритмо-синтаксический канон в еще один штамп.

Брюсовский метр свелся к языковому шаблону, т. е., к реакционному искажению русского языка (недаром Брюсов так изобилует иностранщиной).

Поскольку языковым элементом метра является слог, поскольку реальный язык стоит из разносложных и равноударяемых слов,—постолюк неизбежно противоречие между словарными ударениями, словарным ритмом и ритмом метростроичным, т. е. слоговым. Во 2-ой главе я приводил примеры т. н. ритмических сдвигов, образующихся в результате ритмо-синтаксического шаблона; приведу еще несколько:

Им пришлось и брань испить.
(получается „ибранис“).

Не так же ль пил, в такой же час.
(получается: „жельпил“).

Ты ли дым, над Флоренцией вскинутый.
(получается: „тылидым“).

Следи я дрожь их, волю весил.
(получается: „ядроших“).

Целью веков ниц простерта мечта.
(получается: „вековниц“ или „ницпростерта“, т. е., „ниспростерта“).

Зов бури вольно повтори.
(получается: „зовбури“, почти „совбуры“).

И пр.

Сюда же относятся такие противоречия между метром и синтаксисом, как в следующей строке:

В единый сноп, серп, нас вложи.

Обращение „серп“ проглатывается, сливаясь со следующим словом.

Метр не только извращает ритм живой речи, но и ее порядок (последовательность слов в предложении). Раз поэт заранее предопределяет ритмическую структуру языка, безотносительно к его материалу, раз он при этом только повторяет уже использованные каноны,—ему ничего не остается, как подгонять порядок слов под готовую схему, т. е., не считаться с реальными потребностями языковой композиции. Т. н. инверсия *) существует у всех поэтов без исключения.

*) Измененный порядок слов.

Что же касается до Брюсова, то и тут он только копирует, архаистически копирует давно узаконенные, эстетно-фетишистические формы.

Например:

И се-я, тавматург, пред новой тайной,

Клоню колена перед тобой Поэт.

(Намеренно отодвинуто в конец приложение „Поэт“).

Ей тайно венчаны поэты все мы.

(Кроме порядка слов, интересно, что дополнение „ею“ превращено ради метра в архаическое: „ей“).

.....Свисты

Стрел Эроса, соль моря—любишь ты.

Я—этой ночью звезд расцвет лучистый.

(нормально следует: „Ты“ любишь свисты:....

.....Я—лучистый расцвет звезд.....).

.....Слеп от солнц желаний рдяных.

(Надо было бы как раз наоборот: „от рдяных желаний солнц“).

Ставить подлежащее после сказуемого, определение после определяемого слова и т. п. считается в поэзии знаком подлинного художественного творчества. Сознание эстета не может понять, что эти приемы выработались в свое время естественно и органически, и лишь затем, укрепившись в поэзии, были сочтены за ее абсолютное, всегдашнее, вневременное и внепространственное свойство. И если сейчас поэт считает своим долгом повторять традиционную инверсию из-за ее „красоты“, если для него писать стихи это значит рассчитывать на потребителя с консервативным, „эстетским“ вкусом,—то такой поэт воспитывает только одно: метафизическое, контр-революционное отношение к своему творчеству.

IV. Бегство от революции.

Брюсов, как поэт, вырос не в борьбе с буржуазией и ее эстетическими традициями, а как их канонизатор. Школа, к которой он принадлежал, школа т. н. символистов в свое время сыграла исторически прогрессивную роль тем сдвигом, который она произвела в системе русского стиха (vers libre, ассонанс и т. д.); но Брюсов занимал тут лишь посредствующее место,—он перебрал с Запада в Россию эстетические лозунги тамошнего поэтического движения, и в этом смысле был тогда, несомненно, передовой фигурой в русской поэзии (90-ые, 900-ые годы); в остальном он является типичным декадентом—архаистом, поэтом упадочной буржуазии. Таким он остается и сейчас, но уже лишенный той положительной функции, которая была им выполнена когда-то и которая давно отме-

нена новейшими достижениями русской революционной поэзии. Для нашего времени брюсовское творчество — сплошная, не знающая исключений реакция.

Чтобы не быть голословным, перейду к конкретным пояснениям.

Начну с действительности выражаемых Брюсовым революционных идей.

Обратимся к тому потребителю, организовать которого способны поэтические произведения Брюсова. Из всей массы современного общества нам надо будет прежде всего выделить, как негодных к воздействию, тех, кто в эстетике ушел дальше Брюсова, т. е., наиболее передовые элементы интеллигенции и пролетариата: им брюсовские стихи внушают только отвращение. Затем надо отбросить гигантскую толщу рабочих, крестьян и мелкой буржуазии, которым глубоко наплевать на Мойр, Гекат, Парисов и пр., которые ничего ни понимают в „красоте“ фиалов, тавматургов и т. п. и которые столько же уразумеют в церковно-славянских мудрствованиях поэта, сколько в китайской азбуке. Наконец, надо отказаться от мысли повлиять на белогвардейщину, даже если она и готова была бы читать книжку „В такие дни“: никакая эстетика, хотя бы и ультра-белогвардейская, не примирит с большевизмом его злейших врагов.

Остается узкий круг интеллигенции; часть из нее успела уже принять революцию без помощи Брюсова, другая часть еще колеблется. О ней я и поставлю вопрос, с оговоркой, что полезный эффект художественного воздействия зависит от соответствия между эстетическими вкусами потребителя и приемами производителя: агитируемая Брюсовым публика, предполагается воспитанной в стиле брюсовской художественной манеры.

Если теперь обратиться к тому, что же конкретно дает Брюсов, то окажется следующее.

Беру три куска:

- 1) Чем крепче ветер, тем многозыбней
Понт в пристань пронесет ладью.
- 2) Понт на шумные буруны
Мчит со мной мой утлый плот.
- 3) Милый, ах, луной взматежен
Понт, взносящий вал во сне.

Первый кусок взят из стихотворения, посвященного Октябрьской революции; второй описывает размышления Одиссея у берегов Феаков; третий относится к любовному диалогу древне-греческих мифических персонажей, Гера и Леандра.

Еще:

- 1) Над мраком факел ты взметнула.
- 2) Кинь в сознание факел дневной песни.

Первое — об октябре; второе — совет личности насчет того, как прожить жизнь (ст. „День“).

Двух этих примеров вполне достаточно, чтобы продемонстрировать смысл брюсовского творчества: для Брюсова важна не тема, не конкретное социальное применение художественных приемов, а их канонизация. Тема для Брюсова это только более или менее удобный предлог для того, чтобы понаписать ряды строчек, состоящих из „понтов“, „бурунов“, „факелов“ и т. п.; совершенно безотносительно, идет ли речь о диктатуре пролетариата, или об эротических тирадах Цезаря с Клеопатрой. Стихи Брюсова рассчитаны на голо-формальное, бездейственное эстетическое созерцание и наслаждение. И когда он пишет о Советской России:

Твой облик реет властной чарой:
Венец рубинный и сапфирный
Превыше туч пронзил лазурь.... —

то всякая идеологическая агитационность здесь превращается в нуль: потребитель, которому нравятся такие стихи, будет наслаждаться ими не иначе, как самоцелью, ибо абсолютно безразлично они могли быть написаны в оде какому-нибудь Георгу Английскому, и богине „Киприде“, и своей любовнице, и переведены из Вергилия или Буало, взяты у Державина и т. п. Октябрьская революция тут превращается в иллюзорный объект искусства для искусства, сколько-бы хороших идей не было бы втиснуто в рифмованные строчки.

Такова революционно-идеологическая ценность книжки.

Но этого мало. У нее есть еще другая сторона, — эмоционально-идеологическая.

Я имею в виду ту эстетическую окраску, которую приобретает в произведениях Брюсова революционная идеология.

Социальные слои, внешне захваченные революционным процессом, стараются в иллюзии, т. е., в художественном претворении, приспособить революцию к своим консервативным традициям.

Вспомним ранее приведенное место о древне-греческих парках, с которыми ассоциирует Брюсов современные события; возьмем такие отрывки об Октябре как:

- 1) В день крестильный в Октябре.
- 2) Крестят нас огненной купелью.
- 3) Понт в пристань пронесет ладью.
- 4)Под стягом единым...
- 5) Нам нужен — воин, коричный, страж.

- 6) Рушатся незыблемости зданий,
Новый Капитолий встает.
7) ... Вселенского нового храма
Адамантовый цоколь сложить:
И т. д.

Напомню, наконец, две предыдущих главы, где показывалось, что все стихи Брюсова (в том числе и „революционные“) состоят из реакционно-архаических шаблонов.

Не следует, разумеется, думать, что слова „крестят“, „крестильный“, „храм“ и пр. использованы поэтом в буквальном смысле. Нет, — это просто сравнения, художественные образы, но именно самый церковно-славянский метод сравнения и является социологически важным для понимания той роли, которую такое сравнение выполняет.

Брюсов всеми силами тащит сознание назад, в прошлое; он переделывает революцию на манер греческих и других стилей, — приспособляет ее к вкусам наиболее консервативных социальных слоев современности. Любой напман будет с удовольствием читать его напыщенные тирады, так как они с равным основанием могут быть отнесены к подвигам Робеспьера, войнам Александра Македонского или похождениям Ильи Муромца. Реальный, современный смысл описываемых событий отсутствует, зато имеется далекая от жизни, пышная картина, изукрашенная всяческими „красотами“, которые так приятны сердцу обывателя. Ведь обыватель всегда готов „лететь за грань, в планетный холод, или „мчаться за грань, за пределы“ (цитаты из „Октябрьских“ стихов книжки) именно потому, что все это „запредельно“ и ничего общего с действительной жизнью не имеет.

Брюсов извращает революцию, шаблонизирует сознание, воспитывает статичность и архаизм эмоций, не говоря уже о том, что его творчество — есть прямая помеха развитию искусства, поскольку Брюсов не только пишет стихи, но и учит их писать. Вот почему поэзия Брюсова, несмотря на ее „содержание“, является ничем иным, как социально-художественной реакцией.

ЛЕФУ ПРЕДОСТЕРЕЖЕНИЕ

(ДРУЖЕСКИЙ ГОЛОС)

Мих. Левидов

Итак. У Лефа толстый журнал. Так сказать аттестат зрелости. И Леф более не мальчишка. Уже не ищет случайного приюта и ночлега, где-либо в „Известиях Наркомздрава“, или сборнике Экосо, уже не нужно ему завоевывать „Красную Новь“, обходными движениями проникать в „Печать и Революцию“, или лобовой атакой брать приступом „Красную Ниву“.

Он уж не дебютантка более, вводимая в большую залу литературы под ручку с Dame de compagnie, будь то Горький или Луначарский; и более не аппарат для оплевывания нежных душ. Период борьбы за жилищную площадь для Лефа окончился. Получил ордерок в обычном порядке, — и, кажется, даже без особого кровопролития, — или слезопролития, обзавелся квартиркой, открывает приемы для друзей, и меня пригласил в гости.

Так вот, здравствуйте, товарищ Леф. Поговорим. О вас, великолепный Маяковский, — лефовский генерал, хищный, жадный, напористый, молодой генерал, слепой и мощный в ударе как таран, зрячий и острый как свет маяка — в подготовке к удару; о вас, Асеев, — разгульный с химиком, с неверной улыбкой на аввакумовских губах, жарящий бомбами по соловьям; о вас, Третьяков — этаким окающий, долговязый резчик, такими неуклюжими, казалось бы, лопатами, создающий чертовски-тонкие штучки, бурсак, вгрызающийся в эстетику, как медведь в молодую поросль; о вас, российский мальчик Арватов, наскокистый, задорный петушок, — простите, бунтарь, Сен-Жюст Лефа; о вас, о, Брик, о, односложный кардинал, иронически схематизирующий мир в опьянении крепким вином своего здравого смысла, столь же прочного, увесистого и окончательного, как и ваше имя — означающее по-английски — кирпич; о вас, Чужак — на сем пире госте случайном, русском мыслителе с германскими приемами, кунктаторе Лефа; о вас, всех вместе, о вас, как о Лефе поговорим...

Три юных пажа покидали
Навеки свой берег родной
В глазах у них слезы стояли
И горек был ветер морской*.

Все эти пажи любили,—видите ли, свою королеву. Только два не по настоящему, а один по настоящему. И он, покидая берег и королеву—не бунтовал, не проклинал.

„Не мог он ни горю, ни гневу
Любимое имя предать“.

И мораль:

„Кто любит свою королеву
Тот молча идет умирать“.

Есть такая сентиментальная баллада.

Леф! история возложила на вас почетную задачу: убить эту балладу. похоронить ее где-либо в свалочном месте, осиновый кол вбить в яму. Леф! Великая революция Российской выдала вам,—нехоти, и с ужимками, правда, великую доверенность: проводить революцию в духовном быту; создать армию иконоборцев; ломать храмы буржуазного искусства; бикфордовым шнуром опоясывать святыни божественного вдохновения; вдребезги бить крашеные горшки эстетики; легтем обмазывать белоснежных лебедей романтики; мокрой шваброй вымести дряхлую паутину уютного сентиментализма. Маяковский: таранте балладу и пажей.. Асеев: разбойничьим посвистом — пугните па- смерть королеву... Третьяков: обольщайте грубым юмором трагическую любовь паж... Арватов: вгрызтесь стилетом острого анализа в покорность любви, ведущей па смерть. Брик: ведите следствие по преступлениям, эстетным искусством совершенным — против грубой нашей жизни. Чужак: мотивируйте смертный приговор, спокойный, холодный и обдуманный — и трем пажам, и королеве, и балладе...

Не думайте, товарищи Лефа, что работа ваша легка, что так уж просто выполнение доверенности вашей. Не забудьте, дана она с ужимками, и нехотя. Вырвана почти. И существуют еще нежные души, гостеприимно открытые для наплевания. И хочется еще отдохнуть суровым прозаикам краскупам в нежных объятиях розовенького искусства. И висит еще на почетном гвозде уютный, хоть и молю изъеденный халат актеатров.

И хоть в бога не веруют, но стихи с больших букв еще пишут комсомольцы. И раздаются еще „небесные звуки арфы“ из-под пальцев провинциальных поэтесс, хоть они и служат уже в санитарных обозах. И заботятся еще о „чистоте литературных традиций“ краснококшайские цензоры. И пишут еще восьмиактные пьесы о космическом смысле революции—на чердаке, при свете колтылки, неудавшиеся зубные врач. И бунтуются еще против „безнравственного материализма“,—грустно-облезлые интеллигенты—с широким, открытым и медным лбом. И льется еще робкий, мелкий, но противный дождичек посевской пошлости.

Но вы знаете сами, товарищи Лефа, что нелегка ваша работа, Препятствия во вне,—вы измерили, взвесили, оценили

Как на счет препятствий изнутри? окружающих вас незаметно для вас? гнездящихся по углам в этой вашей новой квартире? Молчаливо подстерегающих? их-то вы измерили, взвесили, оценили?

Предостережение Лефу.

Как обстоит у вас дело насчет королевы и пажей?

Иконоборцы всех времен и народов безжалостно обмывали себя и других. Уничтожили старые иконы лишь затем, чтобы повесить на их место новые. Боролись не против икон,—а за место на стене. Иконоборцы всех времен и народов,—не хотели,—не могли усвоить простой истины:

О мавре, который сделал свое дело.

Есть трагическое—комичностью своей словосочетание. Одно из них:

Маститый Леф.

Было когда-то маститое „Русское Богатство“. Печатаło идейные романы из быта патагонцев, и непременно условием сотрудничества ставило стаж политической каторги или по меньшей мере административной ссылки.

Пришли иконоборцы. Веселые, молодые. Разгромили „Русское Богатство“. Место на стене освободилось. Иконоборцы начали маститься. Облюбовали икону: Аполона. Этот маститый божок был беззаботен на счет политики, но весьма уважал людей знающих наизусть сонеты Хоэе Марии Эредиа. То-есть, не то что уважал, а просто делил людей на две категории: тех, кто наизусть его не знают,—смысл их существования вообще говоря не ясен, и тех, кто знают,—их бытие оправдано.

И снова пришли иконоборцы. На этот раз с задачами большими, чем у иконоборцев всех времен и народов. В счастливый исторический момент, когда совпала во времени ломка быта материального с ломкой быта духовного.

Так вот, о них тревога.

Допустите ли вы, товарищи из Лефа, чтоб Леф стал маститым? Чтоб облысел Маяковский, и скучным голосом мямлил будущему какомунибудь очередному Арватову, принесшему в кармане очередную бомбу:

— Видите ли товарищ, вы конечно молоды и талантливы, но это все ни к чему. Ибо лучше чем я в свое время сказал, вы все равно не скажете...

Чтоб охватила тоска вдруг по генеалогическому древу Брика или Чужака,—такая тоска, что совершенно незаметно сделал кто-нибудь из них откровение: а ведь Белинский-то мой дедушка, и я вообще продолжаю традиции. и имею полное право на своих визитных карточках написать: Факел. Светоч.

Чтоб на дверях ваших духовных засияла вывеска:
Вход в Леф без доклада воспрещается...

А швейцар должен без доклада установить благонадежность посетителя на счет знакомства с Асеевскими стихами и Третьяковского к ним предисловия...

Чтоб вообще говори, вы Леф, т. е. лига борьбы — прератились в школу, а из школы в кружок, а из кружка в илику...

Чтобы у когонибудь из вас, когданибудь, вырвалась сакраментальная формула, знаменующая дуновение смерти:

— Эх, нынешняя молодежь — это не то... То ли дело в наше время...

Чтоб вы позабыли, что ваша роль в революции нашей — не учить, не вещать, не пророчествовать, не благословлять, не выдавать патенты — а только и исключительно — доканчивать разрушение, убирать обломки и мусор, и расчищать свободное широкое пространство, для новых строителей, — которые придут, ни вы, ни я не знаем когда придут, но придут... Которые будут строить, — ни вы — ни я, не знаем, что, — но будут строить...

Ибо, ведь революция — что есть? — максимальное напряжение длительной борьбы за разумное разделение труда: И совершается она сама по законам разделения труда. Об этом уж знают давно. На этот счет было давно сказано:

— Есть время камни метати, — есть время камни собирать...

Так вот товарищи Лефа, вам на долю история и революции дали труд камни метати — каждому по уменью своему, и по прицелу своему. А камни собирать — пусть другие будут.

И лет через сто, историк нашей эпохи во главе „Идеологические бури русской революции“ — напишет:

„Одним из самых примечательных явлений в этой области был журнал Леф. Он объединил группу подлинных революционеров в искусстве, являющихся в то же время подлинными деятелями искусства, и в то же время, он поставил себе цели борьбы со всеми существовавшими формами и видами буржуазного искусства, во всех его многочисленных проявлениях. В первый раз за все время существования идеологии и философии искусства наблюдался ярко любопытный факт: — Эти люди боролись против старых формул и канонов в искусстве, не пытались заменить их другими, — чувствуя очевидно, что момент для этого не наступил. Подчиняясь столь свойственной тому периоду любви к терминологии, как к абсолютной цепности, они написали на своих знаменах туманные и расплывчатые термины: „футуризм“, „конструктивизм“. Но дело было, конечно, не в этих терминах, явля-

вшихся скорее боевым паролем, нежели исповеданием веры. Дело было в том, что эта группа сдернула покров тайны ценностей искусства, оземлила и приземлила его, превратила творчество в работу, и искусство — в ремесло, мастерство. Конечно, диалектика исторического процесса воспользовалась громадной, произведенной ими работой лишь как антитезисом, — и возродила — на почве нового социального уклада — через одно, два поколения, подлинное искусство, дошедшее до худосочия и вырождения в условиях буржуазного строя, и окончательно добитое своими эпитонами, своими Ленинамими, своими последними детьми — группой Лефа“.

Вы довольны, товарищи Лефа этой грядущей вашей характеристикой?

И за вас доволен.

Только помните:

Чтоб без маститости и „традиции Беллинского“...

21-235

КНИГА

КНИГОЗОР

Бессистемье и пестрота библиографии в журналах, даже специального к этому предназначения, заставляют нас сделать несколько предварительных замечаний по поводу ведения данного отдела в ЛЕФЕ. Попытка упорядочения его, как исключительно важного для читателя, но совершенно обесцеленного способа предварительного ознакомления с книгой — вот отправной пункт этих замечаний. О важности и влиятельности библиографического отдела распространяться не приходится. Достаточно упомянуть, что правильно ведома библиография непосредственно влияет на вкус и внимание, не только широкого потребителя книги, но и на руководителей этого вкуса — критика и производителя. Она предостерегает от спекуляции, шарлатанства и графомании. Она отбирает наиболее характерные для современности произведения, рекомендуя их читателю. Она, наконец, квалифицирует производство книг по той или иной инициативе, создавая прочную базу общественного внимания, сосредотачивая это внимание на той или иной идеологической литературной группировке. Критическому отделу более громоздкому и неподвижному — не угонятся за извилистой линией спектром меняющихся литературных группировок. Библиография подвижней, экономней, универсальней. Маленькая заметка острее ранит представление пробегающего, чем внушительная, часто остающаяся неразрезанной, диссертация критического магистра. Там, где последняя — повергнет читателя в специально сфабрикованную скуку, или заставит его почтительно обойти камнем вопиющего автора — рецензия в 20 строк запомнится четче и ярче, отметив заглавие книги и имя автора.

Все эти бесспорные положения высказываются с предвзятой целью противопоставления их общезвестности — современному состоянию библиографии в журналах. Ведомый — даже в партийных изданиях — знатоками, каждым по своей специальности, отдел этот зачастую не имеет руководящей линии, разбредаясь по разным путям индивидуальных вкусов и оценок, нередко заходя так далеко в сторону от основной тенденции журнала, что становится понятной недолговечность его брошюровки.

Правда, русская литература всегда была „парламентом мнений“, посредством которого вотировались волеизъявления общественности. Но до революции этот парламент был фракционен; так Чехов, ошибшись дверью, громко вопил о „Скорпионах“ и прочих гадах, с которыми он, раз попавши в беду, не пожелал иметь дела. Северянин, отрекшись от „парней в желтых кофтах“, брезгливо отряхиваясь, как попавшая под кипятки кошка. Самой собой разумелось, что в „Весах“ не похвалят „знаньевцев“, а в „Современ-

нике“ не погладят по шерстке „Золотое Руно“. Теперь это поглаживание стало, кажется, хорошим тоном, привилось до замасливания рук о курдюки бытописательских стад. „Парламент мнений“ превратился в толкучку, где каждый выхваляет товар, попавший в его лавочку. Не нам, конечно, скорбеть о гибели парламентов всех видов и качеств. Но замена их толкучками с перелицованным старьем — тоже понятно не вызовет в нас взрыва энтузиазма. И ломиться, в широко раскрытые двери „обновленного мироощущения“, „умудренности революционным опытом“ — мы вовсе не собираемся. Мы твердо знаем, что может быть единый признак этого „обновления“, — конкретное применение изобретательства приемов. Мы также твердо помним, что всякое обновление — лишь реконструированная „подновленная“ перекройка бабушкиных салонов, перекраска старых россинантов идеализма для сбыта их на возродившейся ярмарке заезжавшемуся простофилю.

Именно поэтому нам абсолютно чуждо холощенное беспристрастие оценки литературных явлений — будто бы ценное — а на самом деле никогда не существовавшее на страницах книгозоров. Нам также чуждо и глубоко отвратительно пустившее корни в современную дряблостную примиренчество, при котором категорическое суждение заменяется распростертыми восклицательными знаками объясняющих и благословляющих дланей. Не менее чужда нам и та хамелеонография критических сменомеховцев, только теперь добравшихся до Белых и Блоков, скрипя намазанными колесами своей культурной эволюции. Мы ясно и отчетливо представляем — что мы обязаны всей силой темперамента рекомендовать и от чего предостерегать читателя. Поэтому мы и подразделяем наш книгозор по следующим заголовкам.

В первую очередь идут редкие работы революционных в плане формы и содержания наших товарищей, которые и до сих пор еще усердно загмыкиваются во всем — и добродушно-пухлом и желчно-поджаром журнале современного непа. Как на пример такого непристойно нечленораздельного мычания, стоит указать хотя бы на оценку В. Хлебникова г-ном Горифельдом в „Литературных Записках“, помещенную им по поводу смерти поэта, где этот „беспристрастный“ летописец литературы не нашел ничего лучшего в своем критическом словаре, как обозвать Хлебникова маниаком. Пример этот не одинок в своей исключительной уродливости, но напоминать их здесь не приходится. Чтобы обезвредить действие этих литературных токсинов —

МЫ РЕКЛАМИРУЕМ

в первой рубрике нашего книгозора произведения, в которых соединена действительность форм и содержания, причем для нас это новое золотое сечение книги определяется линиями футуризма и коммунизма, как единственных современных форм жизнеощущения. Мы рекламируем вместе с тем и это жизнеощущение, открыто заявляя о нем, не тревожась эпитетскими мозолями, которые будут последовательно отдавлены при этом у враждебных нам идеологических группировок. Чем сильнее будет крик по этому поводу у заплывавших вокруг теней наших предков, тем сильнее мы будем рекламировать наше, вступавшее им на ноги, завтра. И как бы не старались „умудренные“ опытом враги обойти нас с тыла, пытаясь признать индивидуальные дарования одних, чтобы ослабить нашу общую позицию, чтобы

сильнее затупить штыки общего фронта — наша тактика будет все той же линией выяснения их фальшивого голоса.

Кроме старого фронта наших гуманныбородых врагов, ими же выдвинуто искривленное поколение молодежи, несущее в своих жилах почтительный страх перед чудесами „обще-человеческой“ культуры, под колеса которой оно — поколение это — решило положить свои кости. Правда, не все среди обернувшихся к ней, превратились в соляные столбы. У многих есть воля двигаться вместе с нами. Они тоже пытаются примерить виссоны и тоги классической фальши мироощущения на свои плечи, но чувствуют как беспомощно болтаются они среди заводского сегодня — только из ложного самолюбия не присоединяются к нам. Втайне они пробуют наши легкие и прочные формы наших литературных одежд, выдавая их за комбинацию собственного вкуса. Эту пробу, эту примерку —

МЫ ПООЩРЯЕМ.

Всячески помогая в расчистке, систематизации и планировке отдельных литературных групп и одиночек писателей, пользующихся нашими разведками, закрепляющими наши поиски, строящими у нас оставленных походных костров обсерватории грядущего века, мы поощряем все попытки восприятия и применения наших методов и приемов, даже если они не признаются за наши, оставляя за собою право руководства, так как ни одно формальное завоевание не должно применяться вне идеологической заостренности, которая целиком, как пороховой запас, не может быть оставлена нами у непотушенных головешек. Мы поощряем всякое живое движение в области искусства, мы даем сводки и схемы районов электрофицированного сознания, мы вводим в круг нашего воздействия те шетинящиеся дебри, что таят в себе могучие запасы выразительной энергии, которая должна быть использована на подъем безмерных тяжестей нашей эпохи.

Все же, что тормозит этот подъем, что старается ослабить его силу, что путает, мечет петли, жалобно стонет о прошлом, пытается провести это прошлое в маскарадном костюме прекрасного незнакомца сквозь плохо охраняемые „художественные“ двери, одним словом, всяческий вид художественного оппортунизма —

МЫ ГИЛЬОТИНИРУЕМ

в нашем третьем подъяезде книгозора, за волосы поднимая их „пародисто“ — упитанные лица над свежее-выкрашенным помостом наших оценок. Это наш язык — язык революции в искусстве и пусть не сетуют на его стальную откровенность аристократические вырождающиеся эстетные семейства. Имя Самсона звончее Иванова-Разумника, и в годы жестокой борьбы — блеск его пера острее всех, выдернутых из хвостов литературных жар-птиц, сиянием которых пробавляются наши почтенные ежемесячники.

Пусть читатель руководится этими замечаниями при просмотре нашего книгозора и соответствующими рубриками подразделяет и свое отношение к современной литературе.

Н. А.

НОВАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ПОЭТИКЕ

(ОБЗОР)

Г. И. Винокур

- | | |
|--------------------|--|
| 1. Б. Эйхенбаум. | Молодой Толстой. 1922. Изд. Гржебина. |
| 2. Б. Эйхенбаум. | Мелодика стиха. 1922. Опояз. |
| 3. Б. Эйхенбаум. | Анна Ахматова. 1923. |
| 4. Б. Эйхенбаум. | Некрасов. Журнал „Начала“, № 2. 1922. |
| 5. В. Виноградов. | Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“ Журнал „Начала“ № 1. 1921. |
| 6. В. Виноградов. | Стиль петербургской поэмы „Двойник“. Сб. Достоевский, под ред. Долинина. 1922. |
| 7. В. Виноградов. | О символике А. Ахматовой. Альманах Литературная мысль, № 1. 1923. |
| 8. В. Шкловский. | „Тристрам Шэнди“ Стерна и теория романа. 1921. Опояз. |
| 9. В. Шкловский. | Развертывание сюжета. 1921. Опояз. |
| 10. Р. Якобсон. | О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Гос. Изд. 1923. |
| 11. Р. Якобсон. | Брюсовская стихология и наука о стихе. „Научные Известия“, № 1. |
| 12. Б. Арватов. | Синтаксис Маяковского. „Печать и Революция“. Кн. 1. 1923. |
| 13. Б. Жирмунский. | Задачи поэтики. 1923. Жур. „Начала“ № 1. 1921. |

Методологические вопросы по-прежнему занимают первенствующее место в новейших работах по поэтике. Это, конечно, естественно: круг теоретических построений в области молодой научной поэтики еще не замкнулся — еще нет стройной методологической системы. Отрадно, однако, что разработка теоретических вопросов связывается с изучением и анализом конкретного материала. Разнообразие затрагиваемых в последних работах тем свидетельствует, как будто, о том, что в области поэтики мы вступаем в своеобразную полосу накопления материала: этот момент я считаю чрезвычайно существенным, ибо он создаст прочную, реальную базу для построения науки, образует тот материальный, вещественный фонд без которого не двигается вперед и общее понимание сферы явлений, составляющих предмет данной отрасли знания.

Каковы теоретические вопросы, выдвигаемые перечисленными в заголовке работами?

Ряд авторов (Эйхенбаум, Виноградов, Жирмунский) решают вопрос об отношениях между поэтикой и лингвистикой, впервые остро поставленный Р. Якобсоном, в его брошюре: „Новейшая русская поэзия“. В. Виноградов просто ограничивается тем, что ставит в подзаголовке: „Опыт лингвистического анализа“ (работа о „Двойнике“), или же в сноске — „берет на себя смелость всю вообще область поэтической стилистики отнести к лингвистике“. (Работа об Ахматовой). Этому чисто-догматическому отождествлению поэтики с лингвистикой Эйхенбаум и Жирмунский пытаются противопоставить принципиальное различие между методами обеих дисциплин. Так, Жирмунский („Задачи поэтики“) считает возможным отождествлять поэтику с лингвистикой лишь до известных границ: там, где исследователь литературного произведения выходит за пределы собственно фактов языка, в которые воплощена поэтическая форма, и подходит к проблеме художественного задания, к моменту приема, композиции, стилистической системы, там он, по мнению Жирмунского, уже не может довольствоваться методами лингвистики и вынужден становиться на телеологическую точку зрения. Ту же телеологию защищает и Б. Эйхенбаум, который, однако, проводит различие

01-239

между поэтикой и лингвистикой гораздо более резко. Лингвистические наблюдения над поэтическим языком — читаем в „Мелодике стиха“ — обогащают науку о языке вообще новыми явлениями, редко встречающимися в обычной практической речи. Поэтический язык... рассматривается... в ряду языковых явлений вообще. У теоретика поэзии... постановка всех вопросов должна быть иной. Здесь ясно выступает разница между понятиями языка и стиля, языкового явления и стилистического приема. Лингвистика оказывается в ряду наук о природе, поэтика — в ряду наук о духе.

В этих рассуждениях многое не уяснено. Не говоря уже о том, что наука о смысле, о значении, каковой является лингвистика, может пониматься, как наука естественно-историческая, лишь в силу вопиющего недоразумения, (что, между прочим, отмечает и Виноградов в своей статье об Ахматовой), самый вопрос о разграничении обеих дисциплин поставлен не в ту плоскость, в которой он должен находиться. Самое существенное здесь заключается ведь в том, что материал поэзии, как это вполне отчетливо сознают те же Жирмунский и Эйхенбаум, есть слово — и только слово. Сложнейшие композиционные сюжетные построения, в конечном счете, сводятся к развернутому языковому факту. Это неопровержимо. Отсюда ясно, что и понятие стиля есть понятие чисто-лингвистическое. Другое дело, что поскольку говоришь о стиле, необходимо становиться на телеологическую точку зрения. Это в свою очередь неопровержимо. Но ведь не доказано еще, что лингвистика органически чужда телеологии. Наоборот, можно доказать обратное, стоит только поставить перед собою проблему культуры языка, чтобы понять, что принципиального различия между лингвистикой и поэтикой не существует.

Итак, спор оказывается по существу пустым: это спор о словах. Нужно лишь твердо запомнить, что исследователь литературных форм изучает, подобно лингвисту, слово, и что слово это понимается им с точки зрения предваряющего его структурного задания: все остальные выводы напрашиваются сами собою.

Как яствует из вышесказанного, разногласия в вопросе о номенклатуре метода, сами по себе, в конце концов несущественные, не порождают, естественно, никаких сомнений в вопросе о самом предмете исследования: здесь наша поэтика усвоила твердый и правильный курс, что особенно ясно на примере вдумчивых, полных глубокого интереса работ Б. Эйхенбаума — историка литературы, а не лингвиста, по специальности. Пользуясь удачным выражением Р. Jakobsona, можно утверждать, что наша молодая история литературы нашла, наконец, своего „героя“. „Герой“ этот — структура литературного произведения, как такового, а не пресловутая „душа поэта“, высасываемая из эстетических навыков и симпатий исследователя, не вымученная, безответственная „социология“, базирующаяся на вытаскиваемых из поэтической тематики элементах, которые, якобы, „отображают“ мирозерцание автора и социальный уклад соответствующей эпохи. Я вернусь ниже к вопросу о социологическом осмыслении поэзии, сейчас же отмечу, что особенно выпукло и ярко оттеняет вопрос о предмете историко-литературного исследования Б. Эйхенбаум в своей содержательной статье о поэзии Некрасова. Некрасов — излюбленная тема социологов вышеуказанного типа: ведь, как известно, в стихах Некрасова — поэзия и не ночевала. у Некрасова — ведь „дело не в форме“, „эстетам“ — с ним делать нечего! Понятен, поэтому, своеобразный поэтологический пафос, с каким написана статья о Некрасове талантливым исследователем. Понятно его утверждение о том, что, „Некрасов — тема, ставшая в наше время принципиально важной“. Поэзия Некрасова порождена была исторической необходимостью борьбы с пушкинским канонизмом. Всякий литературный канон на определенной исторической ступени превращается в мертвое клише. Становится необходимым создать новое восприятие поэзии для того, „чтобы поэзия имела слушателей“, без которых она немислива. Эту миссию и выполнил Некрасов. Он „снижает“ поэтический язык, делает его доступным для „толпы“. А „толпа“, как справедливо замечает Эйхенбаум, часто значит гораздо больше в жизни искусства, чем „избранный круг“ профессионалов и любителей. Это „снижение поэзии“, „новое слияние языка и стиха“, осуществленное Некрасовым, и дает Эйхен-

бауму право в другой его работе (об Ахматовой) сопоставить поэтическую роль Некрасова с ролью футуристов. Сопоставление это весьма существенно и по новому уясняет нам ряд моментов в истории русской литературы.

Следуя своему строгому методу, в новом, неожиданном освещении показывает нам Эйхенбаум и Толстого. Книга Эйхенбаума: „Молодой Толстой“ представляет интерес совершенно исключительный. Думаю, что не преувеличу, если скажу, что она получит в будущем значение поворотного пункта в изучении толстовского литературного наследия. Вдвигая Толстого в верную историческую перспективу, Эйхенбаум уже на анализе дневников юного писателя вскрывает его связь с французской рационалистической литературой XVIII века и широкими мазками рисует в дальнейшем творчество Толстого, как отталкивание от романтизма и его преодоление. Чрезвычайно продуктивным оказывается сопоставление Толстого со Стендалем, а позднее — со Стендалем, сопоставление, во многом уясняющее типичный для Толстого метод „генерализации“ и „остраннения“, подмеченный Виктором Шкловским, и богато иллюстрированный в свое время К. Леонтьевым в его замечательной, незаслуженно забытой, книге: „О романах Толстого“ (отмечу, кстати, что напоминанием об этой книге мы обязаны тому же Эйхенбауму).

Интересна и самая свежая по времени появления книга Эйхенбаума об Анне Ахматовой. Общие положения книги почти все убедительны и приемлемы. Повидимому, прав Эйхенбаум, когда утверждает, что мы накануне нового расцвета прозаической литературы. Наблюдения автора над синтаксисом и мелодикой Ахматовой весьма существенны: в частности, важен принцип разговорного лаконизма, устанавливаемый им для поэтессы. Хорошо также, что автор вносит поправку в дилетантское сопоставление Ахматовой с Пушкиным. Однако, совершенно недопустимы рассуждения Эйхенбаума с Пушкиным. Однако, совершенно недопустимы рассуждения Эйхенбаума о звуках: они бьют мимо цели. „Гармония гласных“ Эйхенбаума — это „семантические гнезда“ Виноградова (см. ниже). Что касается главы о семантике, то здесь хотелось бы указать, что мысль Эйхенбаума о „боковых значениях“, какие получает слово в результате фонетических сопоставлений с другим словом — в сущности не нова. Современная лингвистика смотрит на звук речи не как на физиологический элемент, а как на элемент смысловой, значимый („фоновология“ французских лингвистов. Об этом же — у Jakobsona в книге о чешском стихе). Наконец, явления того же порядка указаны Jakobsonом в его работе о Хлебникове на примерах так наз. „поэтической этимологии“. Поэзия Ахматовой, в общем, раскрывается автором, как поэзия комнатной беседы, переписки с другом. Но Эйхенбаум ставит и более острый вопрос: о борьбе акмеизма с футуризмом. Борьба эта — заявляет он — решает судьбы русской поэзии. Вопрос несколько непонятный: если футуристы, по словам самого Эйхенбаума, революционеры, то ведь надо принять в соображение, что революция — всегда побеждает, она никогда не проходит бесследно. Вопрос же о формах, в которые выльется эта неизбежная победа футуристских принципов поэтического языка — это уже вопрос особый. Важно во всяком случае, что Эйхенбаум отвел акмеизму должное место в истории русской литературы, определив его как поправку к извращениям позднейшего символизма. Не более.

В сравнении с этой работой Эйхенбаума однотемная работа Виноградова бесконечно проигрывает. Работа об Ахматовой вышла у Виноградова, автора интересных статей о „Носе“, и „Двойнике“ — явно неудачно. Спорить приходится против самого метода „семантических гнезд“, которые никому ничего не говорят, и меньше всего — о „языковом сознании“ поэтессы. „Песня“ сопоставляется с „птицей“, а „птица“ с „полетом“ решительно во всяком „языковом сознании“. Короче, опыты Виноградова, наивно названные им лингвистическими, не уясняют поэзии Ахматовой ни с какой стороны: они просто ничемны.

За то весьма интересны работы Виноградова о „Носе“ и „Двойнике“, особенно первая. Более всего здесь ценны богатые филологические акцесуары, которыми обставляет автор свое исследование литературного генизиса „загадочной“ повести Гоголя. У нас принято издеваться над „носологией“, но, право же, эта последняя уясняет нам Гоголя куда больше, чем разговоры

Мережковского о „пошлости“ — от слова „пошло“, или традиционные разглашательства на тему о „смехе сквозь слезы“. Удачно раскрывает Виноградов и композицию повести, так же, как удачно открывает несколько сказовых напластований в не менее „загадочном“ „Двойнике“ Достоевского.

Именно об отсутствии такого филологического аппарата заставляют сожалеть, весьма ценные в других отношениях, работы Шкловского о „Тристраме“ Стерна и „Дон-Кихоте“. Блестящая наблюдательность Шкловского всем известна, и не мне ее рекомендовать. Шкловский умеет „расшить“ роман на куски с неподражаемым искусством, но все горе в том, что наблюдения эти остаются сырым материалом, из которого ничего не слепишь, сшить роман обратно Шкловский не умеет. Когда Шкловский заявляет, что „разница между романом Стерна и романом обычного типа точно такая же, как между обыкновенным стихотворением с звуковой инструментовкой и стихотворением футуриста, написанном на заумном языке“, то невольно возникает вопрос: почему же Стерн не футурист? Шкловский вырвал Стерна из той исторической обстановки, которая окружала романиста, не показал нам традиции и канона, которые ему приходилось преодолевать. Все это справедливо и по отношению к работе о „развертывании сюжета“, изобилующей ценным материалом, не объединенным, однако, необходимым в таких случаях чисто филологическим анализом, интерпретирующим явления в их исторической связи. Что же касается теории романа, которую строит Шкловский, то здесь надо подчеркнуть чрезвычайно существенный момент — понимание сюжета, как элемента художественной формы.

Перейдем теперь к работам, специально посвященным проблемам стиха. Здесь прежде всего отмечу статью Р. Якобсона — „Брюсовская стихология и наука о стихе“, включающую крепкий осиновый кол в классическое по своей безграмотности руководство Брюсова по ритмике. Статья эта написана три года тому назад, и понятно, во многом устарела. Однако, основного своего значения она не теряет. Нужно, наконец, раз навсегда покончить с этим недопустимым дилетантизмом, забивающим антинаучной трухой молодые головы „любителей стихосложения“. Тот же Р. Якобсон выпустил в Берлине новую большую работу: „О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским“, представляющую крупный интерес, как по устанавливаемым ею новым точкам зрения на ритмическую природу стиха, так и по заключенному в ней высоко-ценному материалу. В последнее время в науке господствовала акустическая просодия Зиверса, Зарана и Верье, понимающая стих чисто-физиологически, с точки зрения его голый произносимости и находящаяся в резком противоречии с новейшими лингвистическими теориями. Этой акустической просодии автор противопоставляет просодию филологическую, которая трактует звук, как элемент значимый, семантический. Установив наличие в различных ритмических системах элементов фонологических наряду с „внеграмматическими“ (не значимыми), Якобсон переходит к выяснению судеб чешского стиха, который колеблется между системой количественной и тонической. Автор выясняет причины этого колебания и попутно, как филолог, беспристрастно оценивает различные попытки чешских ученых навязать чешскому стиху тот или иной канон, попытки, ознаменовавшиеся упорной борьбой между сторонниками той и другой системы. Кое-что в книге Якобсона вызывает на возражения, в частности тот чисто психологический метод, которым он устанавливает понятие стиха, что, однако, не уменьшает высокой ценности его работы: она займет видное место в нашей литературе по поэтике.

Установить основные принципы, на которых должно базироваться понимание стиха, пытается и Эйхенбаум в своей книге: „Мелодика Стиха“. Элементов для такого понимания Эйхенбаум ищет в синтаксисе, который, по его мнению, в стихе играет роль не только формы, но „форманты“. Синтаксис для Эйхенбаума есть база специфического стихотворного интонирования, развернутую систему которого в лирике „напевного“ стиха он и называет собственно „мелодикой“. В основе своей такое понимание представляется мне близким к истине, однако, в него нужно внести поправку. Во-первых, система интонирования, т. е. мелодика — есть принадлежность

не одного какого либо вида лирики, она присутствует неизбежно во всяком членении стиха, и лишь те или иные формы ее реализации могут позволить нам делать стилистические различения. Во-вторых, для обоснования мелодики нет нужды прибегать к синтаксису, как к „первооснове“, „форманте“. Мелодика есть явление автономное, подчиненное лишь общему явлению языка, как смысла. Она не определяется синтаксисом, а наоборот, сама определяет последний, как и прочие грамматические категории, деформируемые стихом. Окончательное уяснение природы мелодики, таким образом, будет возможно лишь с точки зрения мелодической семантики, т. е. с той фонологической точки зрения, какую выдвигает Якобсон, сам, к сожалению, на мелодику достаточного внимания не обративший.

Итак, русская поэтика — уже не слово только, но и дело. Мы явственно идем вперед. У нас есть метод, пусть не совсем отточенный, есть уже и кое-какой материал. Мрачный тупик, в котором прозябала наша официальная история литературы, уже не давит больше наше научное сознание. Но легче дышится не только филологу. Наряду с последним, и социолог получает, наконец, возможность правильно оценить культурно-исторический смысл поэтической формы. С этой точки зрения внимания заслуживает работа Б. Арватова о синтаксисе Маяковского, носящая подзаголовок: „Опыт формально-социологического анализа“. Арватову можно поставить в вину некоторую поспешность выводов, слишком лапидарную формулировку вопросов, по существу острых, несколько некритическое отношение к лингвистическим терминам и понятиям, но одно ясно: если возможно вообще социологическое осмысление поэзии, то только помощью того метода, который избран Арватовым. В этой связи вскрываемая Арватовым ораторская установка поэтической тенденции Маяковского приобретает большой, особый смысл.

АЛЕКСЕЙ ГАСТЕВ. „Пачка ордеров“, Рига 1921 г.

Происходящая в настоящее время революция в искусстве характеризуется прежде всего полным разгромом самоцельных эстетических форм, противопоставленных действительности. Картина равняется по плакату; театр превращается в фабрику квалифицированного человека; художники-беспредметники переходят на производство и т. д. В поэзии этот процесс выражается в том, что формы живого практического языка вторгаются в художественную композицию и подчиняют ее себе. Поэт либо становится формовщиком слова (Хлебников, Крученых), либо вбирает в свои произведения язык улицы, ораторский и разговорный языки (Маяковский) и т. д. Так происходит социализация поэтических форм, а вместе с ней уничтожается вековая грань между искусством и жизнью: поэт начинает говорить на социально-активном языке во имя социального дела. В этом смысле гастевская „Пачка Ордеров“ является симптоматичным и необычайно важным произведением наиболее передового пролетарского поэта.

Самое существенное, что приходится отметить, это вне-канонизированную композицию всей вещи в целом. „Пачка“ — не стихи, и даже не стихи в прозе; литературная форма „Пачки“ не имеет родоначальников в искусстве, лишена эстетической традиции и уже по одному этому не может опираться на каноны поэтического, выделенного из жизни языка.

Гастев прибег к другому, самостоятельному и впервые им использованному методу организации целостной литературной композиции: он взял за образец существующие приемы практического языка, а именно языка технического и отчасти военного.

Все произведение состоит из десяти „ордеров“, копирующих заводские письменные распоряжения (ордер 01, ордер 02 и т. д.). Каждый ордер состоит из ряда строк с разным количеством слогов; каждая строка включает в себя одно полное предложение. Напр.:

Ордер 04.
 Призмы домов.
 Пачка в двадцать карталов.
 В пресс 66.
 Сплющить в параллелограмм.
 Замать до 30 градусов.
 На черкани и колеса.
 Картало-танн,
 Движение диагоналю.
 Резать улицы не содрогаясь.
 Лишние тысячи калорий работникам.

Анализ языка „Пачки“ показывает, что здесь перед нами не изобразительная, внешняя подражательность, а систематическое проведение единого и сознательного метода.

Начиная с полного отсутствия придаточных, продолжая чрезвычайной краткостью и лаконичностью речи, наконец, кончая формой повелительных наклонений, построенных в большинстве случаев на инфинитиве или даже просто подразумеваемых, мы видим курс на полную современность композиции, конденсирующей не только военно-заводские формы, но и формы газет, реклам, радио-телеграмм и т. д.

См. напр.:

- 1) Поверки линий — зал.
- 2) Пауза.
 Заряд внимания.
 Подача.
 Включить.
 Самоход.
 Стой.
- 3) Поднять температуру.
 Повысить на десять десятых градуса и т. д.

Этому соответствует и словарный материал „Пачки“, совершенно необычайный до сих пор в искусстве: манометр, миллиметр, хронометр, подача, операция Б, десять десятых, призна, параллелограмм, диагональ, калория, геометрия, логарифмы, тонна, нормализация, коммутатор, плоскость, куб, ось, конденсация, микро-атом, молекула, шприц, магистраль, игрок-лучи, ориенти- ровка, азотировать, кислородить, импортировать, включить, выключить и т. д.

Тематически вся „Пачка“ представляет собою ряд обособленных приказов, сгруппированных и расположенных по принципу нарастания действия и временно-пространственного захвата; начальная строка:

Сорок тысяч, в шеренгу.

Конечные:

Отрапортовать: шестьсот городов — выдержка пробы.
 Двадцать городов задохлись, — в брак.

Естественно, что технизм Гастева сказался в „Пачке“ не просто полным отсутствием эмоционального пафоса (ни одного восклицательного знака), но и идеологически. По адресу эстетов и всех прочих Гастев пишет:

Инженерьте обывателей.
 Загнать им геометрию в шею.
 Логарифмы им в наты.
 Опасостить их романтику.
 Тонны ногодования.
 Нормализация слова от полюса к полюсу.
 Фразы по десятичной системе.
 Итальяное предпринятие речей.
 Уничтожить словосиость.
 Огортанить тоннели.

В полной гармонии со своим художественно-производственным мирозрением Гастев и организует существующий языковой материал и пробует изобретать новый. См. напр., его неологизм: **мозго-машины, кино-глаза, электро-нервы, артерно-насосы, трудо-ттаки-экстра**. Правда, это еще не обработка слова, а комбинация скорее семантического, чем морфологического характера. Но и такая эстетизация буржуазных фетишей, несмотря на ее примитивность, не может не быть приветствуема.

Гастев порвал с эстетическими канонами прошлого и оперся на современную социальную практику. В этом основное значение „Пачки Ордеров“.

Б. Арватов.

О ПЯТНАДЦАТИ — ТРИСТА СТРОК.

(Вместо 15 рецензий — об Аросеве, Буданцеве, Иванове, Зошенко, Козыреве, Либединском, Лунце, Малышкине, Огнев, Никитине, Пильняке, Семенове, Слонимском, Федине, Яковлеве. Материалы из Альманахов „Круг“, „Наши дни“, „Веселый Альманах“, периодических журналов и т. д.)

I. Чтоб не пугались...

— Так ведь это вся литература нынешняя.
 — Можно было бы еще с десяток имен назвать, но в общем, пожалуй, вся.

Так о всей литературе в трехстах строчках?... Да, ибо многословия требуют лишь похвалы и восторгов... а коли восторгаться нечем... притом, меня, и редакцию ЛЕФА здесь интересует лишь один вопрос: есть ли новый материал у современных беллетристов, и видны ли новые методы оперирования им.

Для удобства изложения, разделим нашу пубliku на три группы.

II. Нарциссы.

(Никитин, Пильняк, Огнев).

Да, да, нарциссы — стоят перед зеркалом, и любуются собой. А зеркало это — революция. Тоже вот некоторые в океане рыбку ловят и благословляют вседержителя, что он создал сушу и воды.

Товарищ Никитин! Знаете ли вы, что вы покусаетесь быть мыслителем и страдаете недержанием слова? Пришлось ли вам, на протяжении вашей недолгой, но уже слишком плодотворной писательской деятельности подумывать о том, что писать беллетристику, это отнюдь не значит швырять горохом в стену: какая горошинка в какое место стены попадет — ладно будет. Наверное не подумали вы и о том, что нельзя в литературе руководствоваться методами железнодорожного буфетчика старых времен, облизывавшего язык перед приходом поезда бутерброды с сыром с целью подновить их? И наконец, неужели вы веруете, что каждая ваша мысль, ну совсем случайно в голову залетевшая, так чтоб только погостить там, — настолько становится объективно ценной и важной, что вы немедленно докладываете о ней миру, надув щеки, и таким глубокомысленным басом... Вот в вашей „Ночи“ вы глубоко, в самый корень вещей смотрите, вы не только философия в русской революции хотите дать, — подымай выше, — философию всей русской истории... Я сам себе Франк, я сам себе Кант... Но ведь этого от нас совсем не требуется, совсем мы не нуждаемся в новых Козьма-Прутковых. Очень вы не уважаете ваших читателей, товарищ Никитин.

Но это пол-беда, а вся беда в том, что Никитин не уважает и героев своих рассказов и повестей. Заметьте — они у него и языком человеческим не говорят. Они все норовят сказать как солдат в „Ночи“ „эпоха наша“

обнаковенно соблюдает супирфосфат". А для себя Никитин оставляет такие сочные, хорошие, умные слова: „Собралась земля на крови—построилась так. Так сердце русское, и мое сердце—волчье. Жизнь у нас стаеая, волчья“.

Право, не хорошо, т. Никитин, для молодого беллетриста так неуважительно относиться к своим героям. Оно конечно, главный герой в ваших произведениях,—это вы, и все выдуманные вами человечки—это трамплин для ваших глубоких мыслей, это вешалка для ваших художественных образов. И совершенно ясно лишь, что вся революция и гражданская война (у Никитина это конечно отождествляется), и эпизод в ней—столкновение двух бронепоездов, красного и белого, Никитиным описываемый, лишь потому вообще случилась, чтоб Никитин мог сказать: „В бою режут и рыкают брони, как звери. Люди шупают друг друга руками пулеметов. Над топами клубки железные“.

Приходится констатировать: материал, обрабатываемый творчеством Никитина—это он сам, Никитин, он же русский мальчик, исправляющий карту звездного неба, и за неприложимость для России „общего аршина“, меряющий ее аршином своей самочинной философии. Конечно тут случилась революция, Никитин и ее излал материалом—но производным, отображенным—от себя. А что касается формы... Нет не будем говорить об этом пьяном хаосе слов и метафор, которые заменяют Никитину форму.

Это только о Никитине так много. Потому что он молод и не безнадежен. О Пильняке гораздо меньше. Ну вот представьте, Никитин перестал быть молодым и небезнадежным. И получился Пильняк,—как живой. Пусть же кошмарной угрозой маячит перед глазами Никитина—Пильняк.

Огнев—судя по двум его вещам—„Евразия“ и „Шесть Республик“, также кандидат в нарциссы, также выуживает из океана революции золотую рыбку головоломного словесного символа и дешевого трюка, также думает, чем больше хаоса в компановке вещи, тем это вдохновеннее и настоящее. О боги, когда же русские мальчики поймут ту простую истину, что уметь писать—это раньше всего уметь выбирать и отбрасывать? когда же ши и солянки перестанут быть национальной формой русской литературы?

III. Гордые анекдотисты.

(Зощенко, Козырев, Луц, Слонимский.)

А вот те, кто как эти четверо преодолели ши и солянку, и умеют обращаться с материалом и компановать рассказ,—те как будто в результате этого своего умения гордо обиделись на материал и решили с независимым и наплевательским видом рассказывать анекдоты. На зло. Кому? Почему? Неизвестно.

Но факт тот, что наиболее сильный, доминирующий в этой группе—Зощенко—ничегошеньки не может найти в войне и революции кроме анекдота. И какого... Анекдота от Гоголя, от Достоевского т. е. такого, который издевается и над слушателем и над рассказчиком. Старые знакомцы появляются на под пера Зощенки: Акакий Акакиевич, Макар Девушкин, скоро нужно полагать и Далай Лама всех издевательских анекдотчиков появится на свет: сам „человек из подполья“. Дорожка гладкая, укатанная... У Зощенко анекдот отделаннее у Козырева расхлябаннее. У Луца он трагически тяжелосен, часто принимает облик романтических драм, или даже теоретических статей—это когда он пишет об „искусстве для искусства“, и наконец у Слонимского анекдот иногда подается в соусе этаким мистицизма: ведь мистический анекдот это уж особый жанр. Все они дело свое знают. Но искать у них нового материала, омытого огнем революции, новой формы, как глины обожженной революционным пламенем... легче утолить жажду в пустыне сахарным лимонадом.

(Прочие)

Для них прочих—и в тоже время настоящих, главных, хотя еще беспомощных—не могу придумать объединяющей формулы. Но это не важно. Суть в том, что все они—от Всеволода Иванова-старшего и до Буданцева-младшего, подлинно ищут и пожалуй находят новый материал. Средний, обыденный ежедневный человек в революции—или сама революция,—вот этот материал. И стараются рассказать они об этом человеке, а не о себе—без себя.

Разными формами и пластами этого материала пользуются писатели данной группы. Глубоко лежащие пласты какой то мезозайской эпохи раскапывает каким то варварским ломом Всеволод Иванов. Его люди тоже говорят чуть ли не „супирфосфатами“, но по крайней мере он о них пишет, а не о себе. И когда разгрызешь гранит Ивановских глыб,—какими настоящими в революции встают его люди.

Но как тут приходится пожалеть, что Иванов так абсолютно не умеет обращаться с материалом, не владеет формой. Мучительно не владеет. Что это? Отсутствие техники, навыка? Или ему это суждено как зачинателю, рудокопу, производителю сырья, и он сам лишь материал, ходячий одушевленный материал, который нужно перелить через реторты и колбы лабораторного творчества? Ограничусь этим риторическим вопросом.

Но я не задам его в отношении Аросева, Либединского. Ибо им и не нужно формы. Они—вряд ли беллетристы. Пожалуй лишь хорошие мемуаристы, протоколисты, которые так много знают Wahrheit, что им просто нет нужды в Dichtung. Они не раскапывают горных пород: просто нагибаются и берут с поверхности полированными горстями: вот вам рядовые фигуры революции, без достоянности, без анекдота, без четей-миней, без пильняковского блефа об „энергично функционирующих“. К ним и не пойдешь с требованием новой формы, или вообще какой либо формы: келовко,—вовсе не думают об этом люди. Там выйдут ли из них подлинные беллетристы—гадать не стоит. Но о распыленном героизме революции—они рассказали.

Несколько иного подхода требуют Малышкин и Яковлев. Малышкин зачерпнул подлинно—новый материал: стихию масс. И попытался отлить ее в единственно приемлемую, логически требуемую формулу: эпической поэмы, где слышится топот шагов. В этой поэме „Взятие Дайра“—есть моменты подлинного мастерства, но есть и провалы: сплошным провалом является все, что там, в Дайре. Если зачинателем быта революции является Иванов, то первым ловцом эпоса ее будет ли Малышкин? И лишь в свете второго его произведения, кажется уже пишущегося, можно будет осознать его литературный облик.

Яковлев—несколько приближающийся по тяге к эпосу—к Малышкину, не внушает однако ни особых тревог, ни особых надежд. Материал его классичен: мужичек, повольник; эпические замыслы его пожалуй разобьются об индивидуализм мужичка, а его стремление к внешней, фабульной сюжетной законченности рассказа, к дешевенькому округлению—мешает ему быть творцом формы.

И наконец Буданцев. Как и большинство молодых, выступил сразу с романом. Есть в нем досадные пильняковско-никитинские нотки—очень ему хочется заставить природу принимать активное участие в его романе, и поэтому он говорит про природу разные страшные и умные слова.

Но и другое есть в его „Мятеже“, что вряд ли найдется у любого из перечисленных. Во первых внешняя самостоятельность—он первый попытался осознать и выявить эсеровскую стихию в революции—элемент не маловажный. Он первый дал яркую фигуру военспеца. И что еще важнее: он первый провел революцию через психику—не психику через революцию, что гораздо проще, т. е. сшиб революцию с человеком, заставил их поме-

ряться силами. Этим он наметил третий исток творчества о революции. Эти три истока: быт революции — на него намекает тяжело и грузно Иванов; эпос революции — о нем что-то знает Малышкин; и человек в его обреченной борьбе с революцией — о нем заговорил Буданцев.

Есть еще Семенов и Федин. Но мои триста строк кончились.

Михаил Левилов.

БЕСПЛОДНАЯ УЧЕНОСТЬ

А. Г. Горифельд. «Новые словечки и старые слова».
Петербург. Изд. «Колос», 1922 г.

А. Г. Горифельд — один из немногих критических представителей «добро старого русского реализма» и ученый «искусства слова», чье прикосновение к бывшей «русской словесности» было достаточно плодотворным. С тех пор — много новых школ появилось в искусстве и критике, пошла большая городская толкотня, причем добротная деревенская работа над «словом» сменилась лихорадочными поисками первого попавшегося «нового словечка» под руку, и — старый критик старой школы оказался в числе «посторонних».

Подоспевшая Октябрьская революция, с ее гамановским подчас слововоношествием, вчера еще Растеряевой улицы, не очень, видимо, утешила А. Г. Горифельда, и он, отнюдь не злобный саботажник, остался пребывать в чистосердечнейшем гелертерском «недоумении». Это ученое «недоумение» окрасило в свой пуританско-деревенский колер и последнюю работу А. Г. Горифельда. Новые «словечки» и вчерашние «слова» — здесь в откровенном столкновении. И в переносном, и в буквальном смысле.

Когда перевалишь далеко за середину жизненной дороги, не легко шираться с нештетами, необходимость которых наметается оминтальной, и даже, напр., слово «выявлять», появившееся в начале нового века, до сих пор — признается А. Г. Горифельд — неприменимо для моего словаря,.... «меня неизменно коробит это словечко»....

А далее — такое же, «простое, как мычанье» — признание: «Я не один в этом ощущении, но из этого нашего ощущения ничего не высплывает: слово прижилось и останется, и облагородится давностью». И — прямо уже трагический вопль: «Перед лицом живых явлений, как страшно быть доктринером»....

Так на всем, буквально, протяжении 64-х страничной книжки и проходит это любопытное раздвоение личности — ученого, знающего цену обывательским «ощущениям», и... обывателя, испугавшегося революции и улицы. Обыватель, испугавшийся, пугает: «Язык есть быт, а быт консервативен», — а ученый, поборовший не один уже смешной испуг, прекрасно знает, что язык — это не только отложившийся быт, т. е. период самообразования языка жиром, но и акчно развивающееся бытие, т. е. постоянная смена отживших словесных одежд, и — что пора уже словесникам строить свои «курсы филологии» на этой вовсе не замысловатой истине.

Обыватель всячески фетишизирует язык, — «эту святыню народную», с ее «чистотой» и (буквально) «неприкосновенностью», — не находя достаточно убийственных определений для уличных словоупотреблений («глухо», «нагло», «гнусно звучит», «пошло», «ужасно», «непристойно», «отвратительно»), договаривая даже до утверждения, что держатся они «не осмысленностью, а силой», — это обыватель А. Г. Горифельд. А ученый А. Г. Горифельд, на доброй половине книжных страниц учено-оговаривается: пусть это, т. е. то или иное слово, только «бранное слово на четверть часа», но — «хорошо оно или нет, нас не спрашивают» (вот именно, т. е. «граждане»!).

И «доводы от разума, науки и хорошего тона действуют на бытие таких словечек не больше, чем курсы геологии на землетрясение. С течением времени их бессмысленность и безвкусица стираются в обиходе, становясь

доступными только изощренному чутью и историческому обследованию, и они рассасываются в мощном организме языка. В истории французского языка, столь замечательного именно вниманием и строгостью к чистоте, правильности и пристойности литературной и обиходной речи — десятки примеров того, как входили в употребление слова, решительно отвергнутые знатоками и ценителями».

«Так — закидывается ученый обыватель — так неизбежно мы колеблемся между ощущением, что слово отвратительно, и сознанием, что оно неотвратимо; от убеждения в его незаконности приходим к утверждению какой-то его законности».

Но — где же выход? Где исход из «неизбежности»?

Исхода, конечно, нет.

Оба ощущения... «лучше».

«Правомерны обе наши тенденции: это прогрессивность и консерватизм, это вдыхание и выдыхание человеческой мысли».

То хорошо, и это хорошо. Обе тенденции лучше....

Так бьется в заколованном кругу учено-обывательская мысль, мечась между «сознанием неотвратимости» и отвращением от революции, улицы. Ученый кабинет — вот «вещь», а улица, и революция, даже самая жизнь — все это «пошлость», «гиль», — и лучшее, что можно сделать тут, это подняться «над»..... во сверхчеловеческом недоумении.

«Пуристы стоят о том, что улица сочиняет такие слова, как ухажер и танцулька. Пусть сочиняет», — снисходительно разрешает А. Г. Горифельд: — «это значит, что она жива. Пошлость есть в этой жизни — это несомненно; но жизнь есть в этой пошлости — это гораздо важнее».

Следует неосторожное признание:

Конечно, часто новизна в языке отвратительна потому, что свидетельствует о чудном и неприятном нам строе мысли. (мысли ли только?). «И чаще всего наше чувство протестует не столько против самих словечек, сколько против того, что за ними».

Вот, это — откровенно.

Не менее откровенна и иллюстрация.

«Каждое слово имеет корень, из которого выросло. У Цика же нет корня».

Бедный Цик! Даже в маленьком пятилетнем корешке ему отказано. Филологическое «отвращение к нему — неизбежно», филологическая «борьба с ним — правомерна».

Вы спросите — во имя чего «правомерность»? А во имя «Старого Слова», конечно («знаем, шо»!).

«Лишь немногие слышат это старое слово, в то время, как тысячи соблазняются новыми словечками; но, когда этим тысячам нужно будет подлинное новое Слово, они придут за ним к этим немногим».

Видите, как пышно!

И то сказать: бесплодной обывательской учености, блуждающей в трех соснах отхода от доподлинной, не кабинетной жизни, больше не останется, как жить этой надеждой.

Скверно только то, что.... у Цика, все-таки, безнадежно.... прочный корень....

Н. Чужан.

ФАКТЫ

ПЕРВАЯ ВСЕРОССИЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ВЫСТАВКА.

„За высоко интеллектуральные и разительные формы быстрого перехода сталелитейного завода, машины я готов отдать всю стильную дребедень современной художественной промышленности“.

(О. Шпенглер.)

Выставка всего обреченного самой жизнью на вымирание. Какая-то панихида, но спетая так, что зауспокойное адажно звучит, как „здравница“.

Прежде всего на вывеске выставки не хватает одного весьма нужного слова, которое должно было бы внести существенную поправку в масштабы ее задач. Это слово — кустарный: „Выставка художественно кустарной промышленности“.

В расширенном охвате современного эстетического сознания „художественная промышленность“ мыслится, как высоко-квалифицированное индустриальное производство автомобилей, аэропланов, подъемных кранов, ротационных машин, аппаратов для производства химических и физических опытов и т. д. То есть все то, что отмечено высокой интеллектуальностью, изумительным мастерством развитой техники и уже вышло из темной орбиты интуиции.

И вот в 1923 г., на шестом году революционного сознания, учреждением стоящим во главе ученой мысли в вопросах искусства, устраивается выставка не ретроспективного взгляда, а напротив взора, устремленного вперед, знаменательным символом которой является медовый прилик в изделии кустаря.

Избитое возражение, что Россия — страна кустарей, не оправдывает платформы выставки. Во всей атмосфере диспутов и реклам, сопровождавших открытие выставки, отсутствовали скептицизм и необходимый здесь цинизм, в лучшем значении этих понятий. Если этот вырождающийся кустарный хлам может быть обращен в золотую валюту, если среди западно-европейских и американских профанов находятся покупщики этой мнимой „экзотики“, то молчите по крайней мере среди русского общества о прогрессе кустарничества. И когда Тугендхольд, (имеющий близкое прикосновение к устройству выставки, исчерпав все свои снобистические ресурсы на французских импрессионистах, старается „верхним“, сильно попорченным чутьем отыскать новую „тему“) оправдывает жизненность кустарничества тем, что на пряниках вместо петуха появляется изображение автомобиля, а трубка режется в виде головы красноармейца — то все скудоумие современной художественной мысли получает знаменательный символ.

Лучшим доказательством, что „взыскуемая“ с таким рвением „художественность“ окончательно исчезла из кустарничества и что ее теперь наде-

искать скорей в массовом, индустриальном производстве и в научных лабораториях, а не в ремесленных мастерских, служат сами экспонаты выставки.

Тот же традиционный петух высоко примитивного образа, столь выразительный в своем лаконизме, снизился до деревянной, раскрашенной копии, не художественно — условно, а анти-художественно — безусловно переданной натуры. Когда петроградский фарфоровый завод показывает тарелки, покрытые „мазочками“ Чехонина, то гипертрофированность формы станковой картины, переведенной на фаянс, достигает своих последних размеров. Понски новых производственных путей обнаружены не в новых способах обработки материала, а в изобразительных „мазочках“. Типографское дело представлено не в способах монтажа книги, а в „красивых“ обложках.

Ручное мастерство, столь высокое в эпохи развития ремесленничества, неудержимо исчезает даже там, где к его возрождению принимают меры квалифицированные художники.

Не является ли это знаменательным показателем того, что техническое мастерство ручного производства, столь высокое в эпохи и у народов, не знакомых с машиной, бесследно исчезает в условиях индустриальной культуры не только как навык, но к нему утериваются вообще все ключи, вскрывающие его основу.

Там, где работа еще продолжает течь в традиционных руслах, (игрушка, вышивка) обнаруживается потеря чувства былой выразительности в формах. Там, где утверждаются новые принципы, формы, (одежда) сказывается беспомощность техники. А там, куда пришел художник — типичный стайковист, встает со всей обнаженностью гипертрофия формы и материала, отсутствие заботы и чутья связать их с практическим назначением вещи.

Знаменательно, что устроители выставки принадлежат к безнадежно эклектическому лагерю и что ни одно из чутко чувствующих современности художественных течений не приняло в ней никакого участия. Во всей атмосфере ее сказывается тот глубокий провинциализм, которым характеризуется отдаленность умонастроения от запросов современности.

Николай Тарабукин.

КОНСТРУКТИВИСТЫ.

В Первой рабочей Группе Конструктивистов идет усиленная подготовка к осенней выставке Конструктивистов, которая в настоящее время будет иметь огромное значение для выяснения сущности конструктивизма в связи с появившимся сейчас „эстетическим конструктивизмом“ в театре и поэзии. Выставка покажет все работы конструктивистов со времени возникновения конструктивизма т. е. с 1920 г. К выставке готовится также агитационная литература по конструктивизму.

Конструктивисты совершенно порвали с экспериментальной или точнее абстрактной деятельностью и перешли на реальную работу в плане „социально осмысленного художественного труда“.

Конструктивист Родченко ведет работу в следующих областях:
КИНО — кино-надписи для „Кино-Правды“ к которым он подошел производственно, как к части самой фильма, исходя в работе над ними из требований монтажа и сценария. В кино-надписи он дал три новых вида: броская надпись крупным шрифтом во весь экран, объемная надпись и движущаяся надпись пространственного характера. И надпись из мертвого места фильма стала органической ее частью.

ПОЛИГРАФИЧЕСКОЕ ПРОИЗВОДСТВО — работа над оформлением книжных обложек в плане наиболее целесообразного использования формата бумаги для данного текста (броская реклама) и выработки четкого производственно оправданного шрифта.

„Образцы такого рода работ „Избрань Н. Асеев“, „Геркулесовы столпы И. Аксенов“, „Охота за миром С. Буданцев“, „Под мясной

багрянницей М. Зенкевич", "Конструктивизм Алексей Ган", "Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается", "ЛЕФ". — Заголовок журнала "Кино-фот" и обложки № 4 и № 5 "Кино-фот".

Работа в области книжной иллюстрации: — введен новый способ иллюстрации путем монтировки печатного и фотографического материала на определенную тему, что по богатству материала, наглядности реальности воспроизводимого делает бессмысленной всякую "художественно-графическую" иллюстрацию. Образцы смотри "КИНО-ФОТ" № 1.

МЕТФАК ВХУТЕМАСА — Работа с учащимися ведется в плане конструктивизма. Задания даваемые Родченко студентам для практических работ требуют изобретательского их разрешения. Пример кровать — она же стул и рабочий стол т. е. одна вещь должна выполнять несколько различных функций.

Все практические задания выполняются в моделях. В настоящее время даны следующие задания: световая реклама и пространственно-движущаяся; также вещи для легкой индустрии.

ЛЕФ РАБФАКА ПРИ 1-м М. Г. У.

Рабфак наш велик и чего-чего, а академического рвения — обилне. Два года слишком в области литературы все шло мирно и благополучно: слушатели прикладывались к учебным мощам Пушкина, Тургенева и иже с ними, благоговейно выслушивали демагогические наскоки наших преподавателей на "левых" и благосклонно читали "Кузницу".

Но вот в мае 1922 г. в стенах Младрабфака появилась стенная газета: "Булыжный язык" и закричала:

"Граждане! Душ меняйте белье исподнее".

"Искусство есть мастерство, а не продукт вдохновения".

"Есть красота — красота динамики".

"Зачем нам прошлое, когда у нас столько же будущего".

Болотная тишина была взорвана.

Винновником этого была группа молодежи, которой надоела классическая жевотина.

Первое начинание появилось в атмосфере недоверия, насмешек и головотяпства.

Осень 1922 г. Группа ведет агитацию печатно и устно.

В октябре выпущена стенная газета "Слово Будетаян" № 1. Помещены статьи о футуризме и пролетарской культуре, о "буржуазности" футуризма, об аках, и др.

Перед газетой толпа читателей: лающих, недоумевающих, одобряющих.

Ноябрь 1922 г. Выпущен № 2 газеты "Слово Будетаян". Идут статьи: о театре, о левом искусстве, о Маяковском, пролетарской поэзии, о форме и т. д.

В последних числах ноября группа организует диспут "Современное искусство и футуризм".

Докладчики: т. т. Арватов и Третьяков.

Читают свои произведения: Асеев, Крученых, Третьяков. Аудитория полна. Успех громадный.

Каждая новая книга — нарасхват.

Выучивают наизусть: Маяковского, Асеева, Третьякова.

Зима. В левой группе идет работа над собственным творчеством: пишут стихи, коллективный роман.

В общем: левый фронт на Рабфаке можно считать достаточно окрепшим.

Оглавление.

	Стр.
I. Программа.	
За что борется Леф.....	3.
В кого вгрызается Леф.....	8.
Кого предупреждает Леф.....	10.
Н. Ф. Чужак. Под знаком жизнестроения.....	12.
II. Практика.	
Наша словесная работа.....	40.
Стихи Н. Асеева, В. Каменского, А. Крученых, Б. Пастернак, С. Третьякова, В. Хлебникова.....	42.
А. Лавинский. Овеществленная утопия (рисунки).....	61.
Вл. Вл. Маяковский. Про это (поэма).....	65.
Свободное искусство (рисунки).....	104.
А. Родченко. Работа конструктивиста (рисунки).....	105.
О. Брик. Не попутчица (рассказ).....	199.
Дм. Петровский. Воспоминания о Хлебнике.....	143.
Н. Асеев. Завтра (рассказ).....	172.
Виттфогель. Беглец (с немецк.).....	180.
III. Теория.	
С. Третьяков. Откуда и куда.....	192.
Г. Винокур. Футуристы — строители языка.....	204.
О. Брик. Т. н. Формальный метод.....	213.
Б. Арватов. Контр-революция форм.....	215.
М. Лавидов. Предостережение ЛЕФУ.....	231.
IV. Книга.....	286.
V. Факты.....	250.

„ЛЕФ“

ЖУРНАЛ

левого фронта искусств

Издатели: ГОСИЗДАТ

Отв. редактор: В. В. МАЯКОВСКИЙ.

Ред. коллегия: Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, Б. А. Нушнер, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак.

Адрес редакции: Дом Печати, Никитский б., 8. Тел. 1-02-85.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЕЖЕНЕДЕЛЬНИК

„ЗРЕЛИЩА“

под редакцией ЛЬВА КОЛПАКЧИ
ВЫХОДИТ ПО ВТОРНИКАМ

Требуйте в магазинах, в Доме Печати, у газетчиков и у билетеров в театрах.

ВЫШЕЛ В СВЕТ

Н. Д. ВОЛКОВ: Вс. МЕЙЕРХОЛЬД

Биографический очерк.

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЕЖЕНЕДЕЛЬНЫЙ ЖУРНАЛ

КРАСНАЯ НИВА

Под редакцией А. В. Луначарского и Ю. М. Стеклова.

В ВЫШЕДШИХ №№ 1—13 МЕЖДУ ПРОЧИМ НАПЕЧАТАНО:

Г. УЭЛЬС.—Яко боги, фантаст. роман. А. БАРЕЮС.—Песня, рассказ. РОМЭН РОЛЛАН.—Очарованная душа, роман. НИ ИТИН.—Трава-пышма, рассказ и Два ветра, рассказ. Н. НИКАНДРОВ.—Волга весной, рассказ. С. ПОД'ЯЧЕВ.—В деревне, рассказ и Унижение, рассказ. Б. ПИЛЬНИЙ.—Лесная дача, рассказ. С. ГОРОДЕЦКИЙ.—Красный Питер, поэма. А. ДЕМИДОВ.—олимпийский полк, рассказ. Вс. Иванов.—Часы, рассказ и Металл, распространяющий и благоухающий спонистом, рассказ. И. ПОТАПЕНКО.—Наталья Рындина, повесть. Вл. ШИШКОВ.—Холодный край, рассказ и Шерлок-Холмс—Иван Пузыков, рассказ. П. РОМАНОВ.—Русь, отрывки из романа. В. ЯГОДИН.—Грозовые тучи, рассказ и много других.

СТАТЬИ: А. Луначарского, Л. Троцкого, академика В. Стеклова, профессора П. С. Когана, Чарльза Штейнбека, А. Голочера и мн. др.

СТИХИ: В. Александровского, Н. Асеева, М. Артамонова, А. Барковой, С. Городецкого, С. Мамцова, В. Кириллова, О. Мандельштам, В. Малиновского, И. Садовьеза, Г. Санникова, А. Шарлотт и мн. др.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ.

МНОГОЧИСЛЕННЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ТЕМЫ ДНЯ.
ВСЕГО около 1000 ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА
на 1923 год:

На январь.....15 р. дензн. 23 г.
„ февраль.....15 „ „ „
„ март.....15 „ „ „
„ апрель.....15 „ „ „

Тариф на объявления:

1 строк.....8.000 р.
1/2 „.....4.000 „
1/4 „.....2.000 „
1 строка непарели.....12 „
На обложке и ввер. текста на 50% дороже.
Сверх публичного тарифа на объявления
начисляется 10% в Последгол.

Цена отдельного номера 8 руб. (дензн. 23 г.) с пересылкой.
Подписчики газ. „Известия ВЦИК“ при подписке на „КРАСНУЮ НИВУ“ пользуются скидкой в размере 20% с объявленных цен на журнал.
Подписчики в провинции могут подписываться в конторах Госбанка, а также в отделениях и агентствах его по ценам редакции, но с оплатой стоимости пересылки денег.

Адрес редакция и конторы: Москва, Тверская, 48.
Принимать городскую подписку: Тверская ул., № 38, комн. № 38 (3-й этаж).
Лица и учреждения, принимающие подписку, могут удерживать в свою пользу 5% подписной цены.