

ОТКРЫТА ПОДПИСКА  
на 1927 год  
НА ЖУРНАЛ

**НОВЫЙ  
ЛЕФ**

**ЖУРНАЛ ЛЕВОГО ФРОНТА ИСКУССТВ**  
ВЫХОДИТ ЕЖЕМЕСЯЧНО

ПОД РЕДАКЦИЕЙ  
В. В. МАЯКОВСКОГО

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

**ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:**

на год—6 руб., на 6 мес.—3 руб. 30 коп., на 3 мес.—1 руб. 75 коп.

Цена отдельного номера—60 к.

Для годовых подписчиков допускается рассрочка: при подписке—4 р. и не позднее 1 июня—2 р.

**ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:**

Отделом подписных и периодических изданий Торгсентора Госиздата: Москва, Воздвиженка, 10, тел. 5-88-91; Ленинград, Проспект 25 Октября, 28, тел. 5-44-56, в книжных магазинах, классиках, провинциальных отделениях и филиалах Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, и во всех почтово-телеграфных конторах.

**СОДЕРЖАНИЕ № 1  
НОВОГО ЛЕФА**

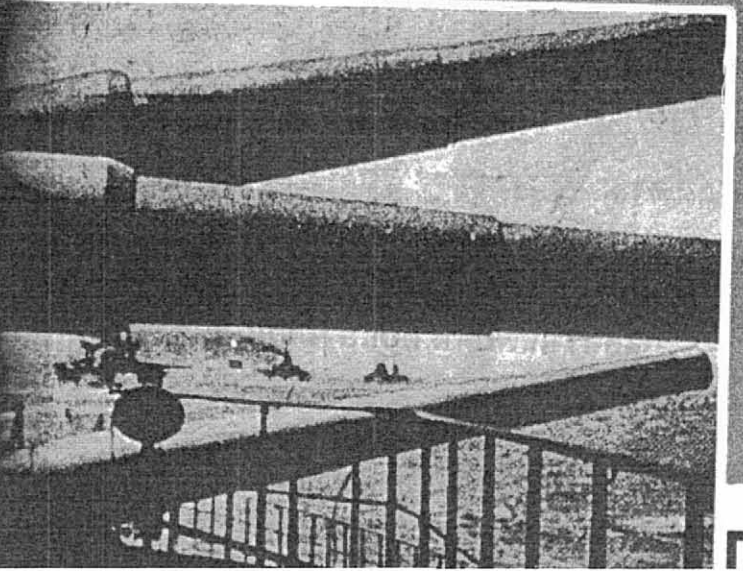
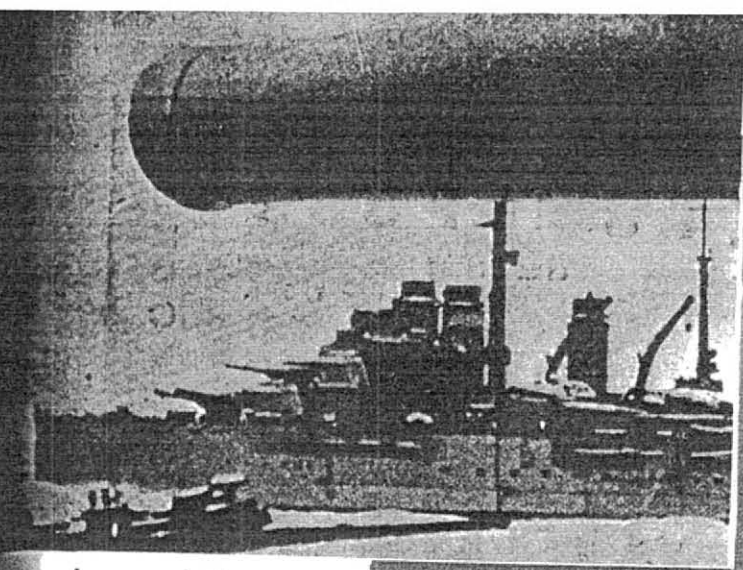
- Ясьво Максиму Горькому. В. Маяковский.
- Песни с позвонками. Н. Асеев.
- 14 ноября. Б. Пастернак.
- За новаторство. О. Бриг.
- За политику. О. Бриг.
- В писателе. В. Шкловский.
- Новый Лев Толстой. С. Третьяков.
- Почему не умерла станковая картина. Б. Арватов.
- Длач была. С. Кирсанов.
- Против обрядов. В. Жемчужный.
- Относительно Москвы. П. Незнамов.
- Транзитная страна. Б. Кушнер.
- Кадров из: „Генеральной линии“. Эйзенштейн-Тиссе.
- „Шестой части мира“. Дзига Вертов.
- Обложка и фото на обложке. А. Родченко.

**СОДЕРЖАНИЕ № 2  
НОВОГО ЛЕФА**

- Бьем тревогу. С. Третьяков.
- Нашему юношеству. В. Маяковский.
- Родченко в Париже. Из пи-еш домой. Оноп. С. Третьяков.
- Караул. В. Маяковский.
- Как поживаете? В. Маяковский.
- Противоякноядне. О. М. Бриг.
- Путешествие по Москве. П. Незнамов.
- Бляже к факту. О. М. Бриг.
- Пыль. Н. Чужак.
- Леф и клуб. В. Жемчужный.
- Анекдот. В. Перцов.
- О трамвае. Н. Логофет.
- „К вопросу о шаблоне и безграмотности“. О. Пушас.
- Фото-Двор на ул. 1-го мая. А. Родченко.
- Кадры из фильм: „Москва“. М. Кауфман.
- „Журналистки“. Л. Кулешов. А. Родченко.
- Кадры из фильм: „Генеральная линия“. С. Эйзенштейн.
- Обложка и фото на обложке. А. Родченко.

В НОМЕРЕ:

Стихи В. Маяковского, Н. Асеева, П. Незнамова.  
Записная книжка Лефа.  
О. БРИГ. Ритм и синтаксис.  
Н. ЧУЖАК. Театральная политика и новый театр и др.



**НОВЫЙ**

**леф**

## Не все то золото, что хоз-расчет

Рынок  
требует  
любвные стихозы.  
Стихи о революции?  
на кой они чорт!

Их смотрит  
какой-то  
испанец „Хозе“, —  
Дон Хоз-Расчет.  
Мал почет,  
и бюджет наш тесен.  
Да еще  
в довершение —  
промежду нас  
нет  
ни одной  
хорошенькой поэтессы,  
чтоб привлекала  
начальственный глаз.

Поэта  
теснят  
опереточные дивы,  
теснит  
киношный  
размалеванный лист.  
„Мы, мол, массой,  
мы коллективом.  
А вы кто?  
Кустарь индивидуалист.  
Город требует  
зрелищ и мяса.  
Что вы там творите  
в муках родов!

Вы  
непонятны  
широким массам  
и их представителям  
из первых рядов.  
Люди заработали —  
дайте, чтоб потратили.

Народ  
на нас  
напирает густ.

АСЕЕВ, Н.

## ИЗМОРОЗЬ

СТИХИ 1926—1926

Стр. 55.

Ц. 50 к.

С О Д Е Р Ж А Н И Е:

Эстафета. В те дни, как были мы молоды.  
Русская сказка. Поэма. Через головы критиков.  
Бык. Дурацкое задание поэта. Мельтом.  
Пятый. Стихи о декабристах. Декабрьский туман. Синие гусары.

АСЕЕВ, Н.

## ПОЭМЫ

Стр. 87.

Ц. 60 к.

АСЕЕВ, Н.

## СОВЕТ ВЕТРОВ

Стр. 56.

Ц. 40 к.

ТРЕТЬЯКОВ, С.

## ИТОГО

СТИХИ

Обращение А. Радченко

Стр. 93.

Ц. 1 р. 25 к.

КИРСАНОВ, С.

## ОПЫТЫ

СТИХИ И БАЛЛАДЫ

Стр. 128.

Ц. 1 р. 25 к.

БРИК, О.

## НЕ ПОПУТЧИЦА

БОБРОВ, С.

## ВОССТАНИЕ МИЗАНТРОПОВ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО—МОСКВА



Бросьте ваши шуточки,  
 товарищи  
 изобретатели,  
 каких-то  
 новых  
 грядущих искусств".  
 Щеголяет Толстой  
 в историю ряженный,  
 лезет,  
 напирает  
 со своей императрицей.  
 „Тьфу на вас!  
 Вот я  
 так тиражный.  
 Любое издание  
 тысяч тридцать".  
 Певице,  
 балерине  
 хлоп да хлоп.  
 Чуть ли  
 не над ЦИК'ом  
 ножкой машет.  
 „Дескать,  
 уберите  
 левое барахло,  
 разные  
 ваши  
 левые марши!"  
 Большое-де искусство  
 во все артерии  
 влазит,  
 любые классы покоря.  
 Довольно!  
 В совмещанском партере  
 Леф  
 не раскидает свои якоря.  
 Время!  
 Судья единственный ты мне.  
 Пусть  
 „сегодня"  
 подымает  
 непризнающий вой.  
 Я  
 заявляю ему  
 от имени  
 твоего и моего:  
 — я чту  
 искусство,  
 наполняющие кассы.

Но стих,  
 раструбливающий  
 Октябрьский гул, —  
 но стих,  
 бьющий  
 оружием класса,  
 мы не продадим  
 ни за какую денгу.

## Записная книжка Лефа

Как я себя чувствую в литературе? Как морская рыбешка в пресной воде. Если зачеркнуть эпитеты, которые всегда почти играют украшательскую роль, то получится очень хорошо: просто — как рыба в воде.

Кроме ближайших друзей, с которыми ничто уже не сможет изменить отношений, — Маяковского, Брика, Пастернака, Шкловского и всех лефов, — ко мне хорошо относятся М. Голодный, Светлов, Бабель, О. Форш, Н. Тихонов, А. Веселый. С ними — хоть и видишься редко — чувствуешь непрерывную связь доверия и симпатии, неослабевающих от времени.

Не любят меня славянофилы: П. Орешин, С. Клычков, А. Толстой. Этот при последней встрече смотрел на меня округлившимися по-свиному глазами и, качая головой, все повторял: „Ах, Асеев, какой же вы ожесточенный человек!" Это на то, как я говорил, что пишет он теперь, очертя голову, на рынок, презирая и рынок и самого себя,

Щеголев сидел, как честертоновское Воскресение, и давил меня холодом молчаливого недоброежелательства. А в общем — им здорово хотелось меня побить, но не было повода и уверенности в своей правоте.

Раскормленные литературные битюги, стареющие протодыконы от искусства.

Николай Тихонов кавалерист и по виду. Он сух, полжар, постен, и, кажется, лицо его должны пересекать шрамы многочисленных молчаливых схваток. В семье, несмотря на большую нежность к ней, — он остается поставленным на постой солдатом. У него целый сундук с неопубликованными балладами типа „Синего пакета". Он их не пустил в печать, перейдя на более сложные формы стиха.

Форшиха смотрит вокруг черными прослезившимися от смеха глазами. Она рассказывает законспирированным баритоном о неуловимом завфинчастью одного из издательств.

— Понимаете ли, он буквально распыляется при моем приближении. Я приду, вот вижу лошадь его у подъезда. А его самого

уже нет. Распыляется и сгущается в другом месте. Я в это другое место, а уж он опять расплылся и... сгустился вдаль! Это что же? Это уж не человек, а чудо!

Чудо вскоре расплылось вместе с деньгами авторов и сгустилось уже далеко на самой окраине Союза. Форш и теперь при встречах не может забыть о нем: „Распыляется и... сгущается. А денег-то нет!“

У Федина тоже необычайные глаза. Радужная оболочка у него ярко-голубая и как бы расширенно застывшая в состоянии крайней взволнованности. Он белесый, как финн. Отличный счетовод-любитель: когда нужно было ревизовать одно из издательств, — он точно, добросовестно и методически разобрал во всех счетах, систематизировал работу и довел ее до конца. За ним есть крепкая культурная традиция порядочности, очень помогающая ему в работе.

Про Николая Никитина, вошедшего в комнату в кепке, чулках и круглых очках, кто-то — кажется, Чуковский — заметил: „Разве это писатель? Это велосипедист! Его очки к земле давят!“

Кто ненавидит меня, так это Воронский. Сердит он на меня за то что я написал когда-то в „Молодой Гвардии“, что поэтическая молодежь нищенствует, а людьми, подобными ему, в это же время устраиваются заграничные командировки Пильняку. Он этого никогда не простит мне. Он даже из своей книги вычеркнул мою фамилию, упоминавшуюся в статьях, вошедших в книгу. Очень злопамятный и самолюбивый человек.

Красные ворота прошлым летом реставрировали и красили, а теперь решено их снести, так как мешают движению. Отсюда ясна разница между движением зимним и летним.

Для редакции частная приписка: Ворота решено оставить, по Москве ходят „стихи“:

Была белая Москва  
Были Красные ворота,  
Стала красная Москва  
Стала белыми ворота.

Прим. выпускающего „Леф“.

Из разговора с одним умным и культурным человеком.

— „Ну, расскажите, что у вас там в союзе писателей?“ — „Да я там не бываю“. — „Ну, все-таки, ведь знаете же? Кто там председатель?“ — „Сквирский Ал. Ив.“ — „Какой это Сквирский? Это что в Одессе босячил? Разве он не умер? А я думал, что он давно уже умер. Ну, очень рад, очень рад! А я думал, что умер! А вот

вы читали альманах „Прибой“? Там Пантелеймон Романов. О любви. И Фатов. Кажется, так ведь — Фатов? Он пишет, что Романов классик? Вот, например, — „О любви“. Но это же несколько страничек пошлости?! А! И вы за них? Это вас погубит!“

Умный человек не слушает возражений. Он валит в одну кучу все, что есть в литературе. По скуле его от виска до подбородка вибрируют мускулы. Он подхихатывает все время суховатым смешком своим словам. Его лоб велик, почти в остальную половину лица. Нос кривит несколько вправо; веки глаз припухлые; губы яркие, но расплывчатые; волосы цвета пепла все еще густы и живы. Костюм на нем из русского сукна сидит чуть-чуть мешковато. Подчеркнутая, пожалуй, пренебрежительность к покрою платья и литературе. Есть дела более важные. А литература — это вообще — Романов, Маяковский, Пастернак, Казин, Пильняк, Булгаков и еще там — как его? — Фатов? Кажется, ведь так, — Фатов? Ну, я очень рад, очень, что никто не умер!

На стене огромная, во всю высоту, карта Европы.

В узком, красной фанеры, ящике кабинета, засунут умный, большой, культурный человек.

И пресность воды, в которой живешь, тогда ощущается сильнее.

Орешин ненавидит меня черной волчьей ненавистью.

Ему кажется, что я ему в чем-то мешаю, что-то перебиваю, где-то перехожу дорогу. Впрочем вряд ли он долюбивает кого-нибудь даже из своих собутыльников. Он горячий ненавистник всяких возможных даже в воображении убытков.

И существование других поэтов ему кажется личным, сплошным, непоправимым убытком.

Был в „Молодой Гвардии“. Из кучи стихотворений, присланных в редакцию, попало одно, подписанное фамилией Цвелев. Ручаюсь, что через год будет известен. Живет в Можайске. Не знаю его лица, происхождения, адреса. Но критикам советую запомнить фамилию и занести в записные книжки. Пригодится. Заработают.

А Цвелеву запомнить: впервые, как и многих других наиболее талантливых, его фамилия произносится в „Лефе“.

(Н. А.)

Сейчас апрель. Февральскую революцию праздновали в марте, но и до декабря будет удивлять следующее:

12 марта в „Правде“ появилась поэма Орешина „Распутин“, в „Известиях“ появилась она же, но в сокращенном виде.

В „Правде“ кончалась словами:

„И царя со всею знатной дрянью  
сшибли Октябрем“.

В „Известиях“:

„И царя со всею знатной дрянью  
сшибли Февралем“.

Все удивительно в этой двухвостой поэме. Почему „октябрь“ и „февраль“ оказались одним и тем же, почему вместо двух разных революций какой-то один общий комбинированный „дуплет“ получается, почему на одного поэта целые две революции и две газеты пришлись и почему этот один — Орешин.

Я собрал около 7 000 записок, поданных мне на лекциях за последнее полугодие. Записки разбираем, систематизируем и выпустим книгу универсальных ответов. Пока общее правило:

Публика первых рядов платных выступлений больше всего жалуется, что „Леф не понятен рабочим и крестьянам“.

С одним таким я вступил, смущаясь, в долгие объяснения. Меня одобрили с галерки: „Да что вы с ним болтаете, это крупье из местного казино!“ Крупье имел бесплатное место в театре, так как эти два учреждения часто селятся рядом.

Зато в Ростове-на-Дону, выступая в ленинских мастерских перед 800 рабочими, я не получил ни одной не понимающей записки.

Проголосовали:

— Все ли понимают?

— Кто нет? Одиннадцать.

— Всем ли нравится?

— Кому нет? Одному.

— Остальным, которые и не понимают, и тем нравится?

— И тем.

— А кто этот стихоустойчивый один?

— Наш библиотечарь.

В поездках по провинции видишь и читаешь многое, обычно не попадающееся.

Например, крестьянский литературно-общественный журнал „Жернов“ № 8. А в нем статья тов. Деева-Хомяковского „Против упадочничества“.

В ней есть такое:

— Характерно письмо одного и не плохо пишущего товарища из крестьян Гомельской губернии:

Я усиленно работаю над собой, но мне никак не удается хотя краем уха пролезть в такие журналы, как „Красная Нива“, „Новый Мир“, „Красная Ночь“. Послал „прохвостам“ ряд своих лучших стихов, но, увы, даже ответа не получил. Писал запрос, просил слезно „отеческий“ ответ, во ничего не слышно. Вот, товарищи, бывают минуты отчаяния, и тогда на все смотришь не глазами пролетариата, а глазами озорными и забиякой сорванцом. Везде в журналах печатаются только „свои“, только тот, кто у „печки“. Печатают всякий клам и шлют его нам в деревню.

Леф, конечно, против грубого тона, но по существу это, конечно, правильно.

А еще редактор „Нового Мира“ и „Красной Нивы“ пишет, что Леф потерял связь с литературным молодежником.

Что вы!

В один голос разговариваем.

Приписка редактора „Жернова“:

„Это пишет развитой, близкий нам человек, активный участник гражданской войны“.

Нам он тоже близкий.

(В. М.)

Двухлетний ребенок говорит, неправильно употребляя словесные штампы: „Я с таким трудом потеряла карандаш“.

К отцу Есенина — крестьянину — приехала делегация. Он принял их в избе.

— Расскажите нам о вашем сыне.

Старик прошелся в валенках по комнате. Сел и начал:

— Была темная ночь. Дождь лил, как из ведра...

В одной редакции редактор спрашивал, получив толстую рукопись:

— Роман?

— Роман.

— Героиня Нина?

— Нина, — обрадовался подающий.

— Возьмите обратно, — мрачно отвечал редактор.

Не годны для печатанья также рукописи, написанные чернилами разных цветов.

Крестьяне покупают на ярмарках фотографические карточки и вешают их на стенах изб как украшения.

Вероятно, не хватает генералов.

Во время войны многие наши пленные бродили по центральной Европе. Они попадали из Германии в Сербию, в Турцию. Потом они попали в революцию. Трудно даже представить, насколько изменился крестьянин.

Сибирскому языку Всеволода Иванова обучал Горький. Для него Всеволод записал пять тысяч слов. Еще не все слова использованы. Если кому нужно, попросите. Может быть, подарит. Он писатель настоящий.

Сравнивал „L'Art poétique“ московского издания 1927 года с нашей „Поэтикой“ 1919 года. До чего улучшилась бумага!

Моему знакомому цензор сказал: „У вас стиль удобный для цензурных сокращений“.

Человек, назначенный заведующим одного кинопредприятия, на первом прочитанном сценарии (Левидова) написал следующую резолюцию: „Читал всю ночь. Ничего не понял. Все из кусочков. Отклонить“.

40  
2

Редактор, прочитав стихи поэта, сказал ему: „Ваши стихи превосходны, но я их не напечатаю: они мне не нравятся“... Потом прибавил задумчиво: „А знаете, вы чем-то напоминаете мне моего Бакунина“.

Крупное издательство вывесило объявление: „Выдача гонорара прекращена впредь до особого распоряжения“.

Молодой поэт, только что выпустивший свою первую книжку, спросил: „Как вы думаете, я останусь в истории литературы?“

Вопрос этот напоминает вопрос не очень порядочной женщины: „Я тебе доставила удовольствие?“.

Издатель (Успенский) прочел книгу, ему принесенную, и сказал: „Я не читаю уже пятнадцать лет. Вашу книгу я прочел, так как вас очень уважаю. Она не понятна. Вы ее не можете переделать?“ Писатель переделал.

В. Л. Дуров рассказывал: „Я выписал из-за границы моржей, чтобы научить их резать минные заграждения.

— И режут?

— Нет, пока я их научил играть на гитаре“.

Петр Коган носил в Париже, приходя на выставку, цилиндр, как поставленный на голову, а не как надетый.

Так Сейфуллина сейчас носит свое литературное имя.

Видал карточку К. Федина.

Он сидит за столом между статуэтками Толстого и Гоголя.

Сидит — привыкает.

(В. Ш.)

## Так получается

Ник. Асеев

„Крыльям Холопа“  
„Разным Степанам“  
„Чертухинским балакирям“.

На Васнии Кесарийском —  
орлы с коронами.

Первый дом —  
украшает славянская вязь.

Долго ль быть нам еще  
стариной покоренными,  
тупиками сознаний

в былое кривясь?

Я хожу  
и на мелочи эти  
досадою,

я дивлюсь  
на расщепы орлиных голов, —

неужели же  
и в годовщину десятую  
не страшнет их  
с карнизов  
и с куполов!?

Впрочем —  
это остатки забытого прошлого  
неопасные,  
как прошлогодний снег.  
Ледяное,  
в осколки разбитое крошево,  
с тротуаров  
считаемое по весне.

Нет!  
Опять на меня  
наплывают разъяренно  
и кольцо,  
и печать,  
и бумага,  
и роспись.

Родовитая рожка  
тупого боярина  
в стародавних зазубринах  
деловской оспы.

А за ним,  
за печатью,  
кольцом,  
за кулисами, —  
добр и ласков  
кабальный хозяин  
покамест, —

приказными  
ярыгами  
да стрикулистами  
выгнусавливается  
елейный акафист.

И идут  
крестным ходом,  
с хоругвями  
рдяными,

замирая  
от многоочитого счастья,  
в храм искусств  
омываться его иорданиями  
и пречистыми делу его  
причащаться.

А глухому —  
утрут  
скупую слезу его, —

ведь из песни и слова  
не выкинешь: жалко!  
И, со дна поднимаясь,  
в Орехове Зуеве  
об уехавшем князе  
тоскует  
„Русалка.“  
Я с годами  
теперь  
вразумленной  
и тише стал...  
Я сюжета  
ищу попрочней  
да пошире;  
разве ж это не блажь,  
не прямое мальчишество:  
пред плакатом  
прохожих собирать  
дебоширя!  
Я мотнул головой.  
Что здесь явь?  
Что из стари?  
Так мечтой увлекаться...  
Ведь это же — попытка!  
Разметайте  
нам путь бороною, бояре, —  
это снова и снова —  
простая агитка!

## Театральная политика и новый театр

Н. Чужак

Говоря о театральной политике, нельзя не говорить о так называемом „новом театре“, в частности о театре Мейерхольда. Вся политика наших дней кружится вокруг признания этого театра. Фактически театр уже собственно признан, и дело только за резолютивным оформлением. Это и будет настоящая... политика.

Пишущий эти строки никогда не был особенным приверженцем резолюций, и опыт как раз показал, что можно иметь очень хорошую резолюцию о политике, но самой политики попрежнему не иметь. Еще более сомнительна полезность резолюций в моменты вроде текущего художественного момента, когда и самые приемлемые резолюции, в силу вещей, невольно оформляются по линии „утраски“.

Чутьочку одернуть актеатры, слишком уже замкнувшиеся в „турбинизме“, чутьочку подвинуть вправо Мейерхольда — вот логически из обстановки вытекающее содержание завтрашней резолюции о по-

литике, и смысл этой политики чрезвычайно понятен. Впрочем, подталкивать дальше театр Мейерхольда вряд ли придется, ибо в таком именно виде он делает свое какое-то, по-своему, может, и нужное дело.

В чем же дело?

Дело — именно в „утраске“. Не в правизне или в левизне, а в факте „утраски“. И винить тут ровным счетом некого, как некого и хвалить. Нужно — понять. Только в порядке разъяснительном и я пишу эту статью.

...Помню, с какой жадностью, сидя в захолустной Чите, следили мы за „Вестником Театра“, выходящим в Москве. Был бурный 1920 год. Не смолкли еще залпы истребительных орудий, и такие же „кровопролитные“, лишь с примесью кое-какого благодушия, крутые драки начались вокруг театра. Мейерхольд поставил тогда знаменитые „Зори“, и публика, как и сейчас, разбилась пополам. И те, кто после „Ревизора“, ныне состоят в „друзьях театра Мейерхольда“, все они тогда, все поголовно изгоняли революционного режиссера из „храма“.

Помнится, особенно отчетливо наметились тогда две крайние позиции: Луначарского, с одной стороны, и Маяковского — с другой. Против „театра Октября“, и — за.

„Маяковский, — сказал на одном тогдашнем диспуте А. Луначарский, — подошел к самому существовавшему вопросу: совместно ли и нужно ли стараться совместить митинг и театр? Вероятно, в России мало людей, которые так часто митингуют, как я. И я скажу: митинг надоел настолько, что тащить его на сцену не нужно. Публика — и в особенности нужная нам публика — от этого отвернется. Театр не должен быть митингом по той причине, что это уже устарело“.

„Но, — продолжал Луначарский, — театр бесконечно могучее, чем митинг. Вот эта способность его — взять все человеческие искусства и пустить их в ход, чтобы погрузить человека в небытие, в сон, который интересен только тогда, когда человек выходит оттуда богаче, сильнее, чем вошел туда, — вот задача театра“.

Значит, театр есть „сон“, есть „погружение в небытие“, есть отрицание „надоевшего митинга“? Так говорил А. Луначарский. Дело было, впрочем, вовсе не в каком-то „митинге“, как это совсем упрощенно толковал Луначарский, — не в каком-то „митинге“, сторонников которого и тогда уже не было, а в действительном театре, в волевом театре, вообще в театре, освобожденном от „небытия“ и „сна“.

И это хорошо по-своему вскрыл тогда же В. Маяковский.

„Воспитательное значение театра, — говорил Маяковский, — непомерно. А Луначарский нам предлагает спать в театре; он говорит, что это сон. Из каких учебников он прочитал, что сон — это театр действия? Театр действия — это борьба, а не сон“.

„А. Луначарский, — продолжал В. Маяковский, — говорит: „Нужен пророк, который открывал бы нам глаза, чтобы трепетало наше сердце“. А как же: „ни бог, ни царь, и ни герой“? — „Театр дело волшебное“. А разве пролетарий бывшие волшебства не переводит в разряд производства? „Митинг надоел“... Да разве наши театры митингуют или митинговали? Они не только до Октября, до Февраля не доплелись. Это не митинг, а журфикс дядей Ваней“...

Так парировал нападки Луначарского на „1-й театр РСФСР“ В. Маяковский, и многое еще из этой яркой отповеди его тогдашним ликвидаторам не потеряло смысла и сегодня. Точно так же, как и многое из сущности тогдашних драк вокруг театра Мейерхольда является сущностью наших сравнительно „спокойных“ споров и сейчас.

Нужен ли нам актуальный театр, — если он вообще еще нужен, — театр волевой, или же — театр иллюзорный, уводящий в небывтие, лишаящий и без того пассивного зрителя остатков его воли, пленяющий его и, уже спеленатого, окунающий в „пафос борьбы“? Театр отверстых глаз, театр логического действия, театр борьбы или же — театр услады, обольщения, театр гашишного восстановления растроченных сил, театр, коротко говоря, отдыха?

Так и сейчас еще в значительной мере стоит вопрос.

Опять — к истории.

Помню конец 1922 года (мой приезд в Москву). Первая статья моя на темы искусства — в „Правде“. Первая большая статья в официальном органе партии, где громко сказано: „Театр — в подпольи“. То есть — 1-й театр РСФСР, он же — гонимый театр. Первая партийная статья — в защиту Мейерхольда!

Атмосфера? Все еще достаточно раскаленная. Слово „Мейерхольд“ считается бранным словом. И большая и малая печать его бойкотируют. Луначарский изрекает знаменитое „мне в душу наплевали“ (после „Великодушного рогоносца“). Б. Волин жалуется в „Рабочей Москве“, что кто-то там с галерки сбрасывает серпантин на лысины теа-критиков. Стеклов отдает приказ по „Известиям“, чтобы слово „Мейерхольд“ даже петитом не набиралось.

Я, может быть, слегка утрирую, товарищи, но в целом картина была такова. Все те, кто ныне захлебываясь расхваливают Мейерхольда и печатают акафисты ему, были не только отрицателями „нового театра“, но и прямыми его гонителями — в 1922/23 году (и ранее).

Так называемое „митингование“ в театре к этому времени уже кончается. Барьер, отделяющий священнодействующих попов искусства от „млеющей“ публики, сломан раз навсегда. Забавно, что вчерашние гонители театра, ненавидевшие Мейерхольда именно за это беспокоящее новшество, не только примирились ныне с ним, но даже просто его не замечают. Видно, и бык, ежели долго перед ним красным платком махать, современем к красному цвету привыкает.

Что же культивирует в это время „октябризм“ в театре?

То же, что и производственники вообще. Производственничество слова (Третьяков). Производственничество жеста и вещи (Мейерхольд). Замену старого психологизма утилитарной био-механикой.

Параллельно с театром Мейерхольда действует 1-й рабочий театр Пролеткульта (Эйзенштейн). „Мексиканец“, „На всякого мудреца“, „Слышишь, Москва“, „Противогазы“ — лучшие его работы (1921 — 1924).

Любопытно, что судьба театра Пролеткульта примерно такая же, как и театра Мейерхольда. Пресса замалчивала его вплоть до торжественного посещения театра Ю. Лариным. Каждый театр проходит через своего мещаната. Ненависть внезапно превращается в любовь (судьба Мейерхольда), а потом и в равнодушие (Пролеткульт).

Судьба оберегла Мейерхольда от равнодушия. Дело не в том, конечно, что он начал потрафлять на мещанина, — т. е. не только в том, — но дело и в исключительной квалифицированности Мейерхольда. Скот к мещанину, которому „митинг надоел“, начинается у Мейерхольда с „Леса“. Начиная с „Леса“ — мы уже писали это — можно и в театре Мейерхольда спать. С „Леса“ же начинает Мейерхольд и получать дотации. Правые еще продолжают поругивать беспокойного режиссера, но ведь признание — лишь дело времени.

Зачем калечите классиков! — возмущаются правые, хотя калечить начал еще Третьяков, — но правые, как и в отношении прорыва рамп, незаметно для самих себя свыкаются и с этим новшеством. Смиряются и привыкают. И даже входят во вкус. Проходит всего два года (1924 — 1926), и сам Луначарский, а за ним и Кугель и другие, примиряются и с маленьким прорывом рамп и с изрядным „надругательством“ над Гоголем. Настолько примиряются, что даже аплодируют, когда Маяковский, по-своему заостряя вопрос, публично заявляет, что в новейшем „Ревизоре“ еще „слишком мало отсебятины“.

История с быком повторяется... Ты победил, галилеянин!..

Впрочем, кто тут кого победил — это еще очень большой вопрос. Было какое-то взаимодействие приемов и вкусов. Театр Октября шлифовался о нэп, — нэп привыкал к Октябрю. Средняя равнодействующая пришлась на мещанина.

В угоду неомещанину — театр, стыдясь своей минутной оголенности, пытается восстановить утраченный приличный вид. В угоду ему — эти стыдливые прожекторы над сценами разлиренной любви или эстетного жаления (в „Рычи-Китае“). В угоду мещанину наших дней, желающему просто „млесть“, даже в воинствующем по инерции репертуаре — некогда революционизировавшие театр конструкции обращаются в собственную противоположность: обволакиваются громоздкой бутафорией, вырождаются в роскошно-нелепую декорацию, крикливо демонстрируя последышное эпигонство вчерашних новаторов.



Борьба с „двушерностью“ в театре обращается в погоню за мишурной фееричностью (да и мишурной ли? Оцените-ка „октябрьский“ гардероб Анны Андреевны! Оцените „динамические“ восковые куклы!). Слышатся уже определенные подталкивания когда-то левого театра в сторону „симфоний“, — делается все зависящее для того, чтобы сгрудить в очень немногие, поставленные в исключительное положение театры все богатство красок, звуков, бутафории, чтобы еще более похожи были эти капища на храмы для молящихся, куда бы не только стекались (кто? трудящиеся со всего СССР?) для отдыха (от ноты Чемберлена? от режима экономии? от Нанкина?), но и съезжались бы червонные „верующие“ для утонченнейших переживаний.

Невольно вспомнишь вешие (зло-вешие) слова на эту тему одного из самых яростных противников „театра Октября“, а ныне одного из преданнейших созерцателей искусства Мейерхольда, сказанные на одном из диспутов.

„Театр, — пел в 1920 году этот противник, ныне друг, — есть искусство синтетическое: он берет все самые эффектные движения, танцевальные, все тембры человеческих голосов, театр танцует, поет на меняющихся цветных тонах при помощи той же вшей фантазии“...

Вот в том-то и дело, друзья, что не „при помощи той же фантазии“ (это бы и дешево и сердито), а при помощи „все той же“... кассы, на аншлаге коей значится: режим, еще раз режим, и еще раз режим. И для кого, вдобавок? Для „млеющих“?

Работники так называемого нового искусства выкинули когда-то лозунг: „театр на улицу!“ Это означало не только „массовые действия“, от которых люди „надоевшего митинга напрасно отшатнулись, заменив их религиозно-бездейственным хождением по улицам, но и всяческое вообще приближение к массам, использующим театр как режиссирующее бытоначало. В частности это означало: развитие так называемого самодеятельного театра, передвижных театральных мастерских, кружков сценического действия (не драмкружков). От улицы до низового клуба. Целая гамма действенной закалки человека класса с помощью искусства.

Люди стремились средствами искусства оборудовать революционную „улицу“, — законное желание, не правда ли? Зачем же еще искусство существует? — отсюда и тогдашнее стремление возможно облегчить наш профтеатр как показательный, стремление приблизить его к „улице“.

Новый профессиональный театр, стабилизуясь вместе с „обществом“, не выдержал этой суровой марки и, равняясь постепенно на рентабельного потребителя, стал понемножку именно ему сбывать свое профмастерство. Ныне „левый“ некогда театр уже не хочет больше иметь дело с революцией как с улицей (против революции как темы он и сейчас ничего не имеет), — больше того: отказы-

ваясь квалифицировать рабочую улицу (в смысле словесного и прочего тренажа), „левый“ некогда театр всячески обкрадывает достижения этой улицы на предмет эстетизации своего потребителя. Радио, мотоциклет, подъемная машина, спорт, гармоника, даже хрипящий граммофон — весь этот „синтез“ революции с шарманкой привлечен на ваящую усладу „зрителя“. Самая революция подается в театре „зрительно“, и никакие уже „митинги“ больше никого не беспокоят.

Это-то, конечно, и примиряет нового мещанина с „новым“ театром. Это и заставляет его терпеливо проглатывать и хрипый граммофон и маленькую порцию „агитки“ перед антрактом, кончающуюся „безрамповым“ сбором пятачков на доброе дело. Впрочем, хрипый граммофон с гарнишкой даже нравится: людям, объевшимся Бетховеном, нужно же чего-нибудь „кисленького“!

В результате примирения мещанина с „левым“ некогда театром слышится уже и новый лозунг: „улица в театр“. Ну что же — все это очень последовательно. Отдышавшиеся жрецы спонниют растерявшуюся паству в храмы. Сон и прочие небытия торжествуют.

Наивные пытаются отыгаться на репертуаре. Пусть, мол, сон; и пусть иллюзия; пусть всяческое бегство от реальности с ее неразрешенными еще задачами, — зато „мы создаем репертуар“, и вообще: „разве в пределах коробочного театра советская драматургия не организует эмоции, не закаляет воли, не заражает пафосом борьбы“? <sup>1)</sup>

Если бы еще так, друзья! Если бы Маниловы рождали Шекспиров! Маниловы не понимают того, что бездейственный театр любит, чтоб его жарили в бездейственном репертуаре. Так оно было, так будет.

Правда, иной драматург даже и очень страшно „рычит“, но в театре-то выходит так, что из Отелло делают Лира (лирика?).

Вот пример.

Советский драматург С. Третьяков сделал совсем незаурядную пьесу „Хочу ребенка“, и не пьесу, а воистину целомудреннейшую поэму о затерянной в современности женщине-человеке и о ребенке. Со свойственной этому писателю предельной скупостью, С. Третьяков не дал ни одного „лирического“ жеста, который бы выдал его взволнованность, но он предельно действительно поставил вопрос, свел весь спор к „простейшим числам“. Актуальность пьесы выросла от этого до человеческого крика, несмотря на то, что вся трагедия проходит почти без звука.

И что же?

Один либеральствующий писатель, очень часто публично обрушивающийся на Главрепертком за его свирепость, не прочитав

<sup>1)</sup> Цитата из автора лозунга „улица в театр“, Н. Загорского, № 5 „Жизни Искусства“.

и не слышав новой пьесы, уже свирепо замахнулся на нее в „Вечерке“.

Как это понять?

Я бы напомнил этому писателю очень неплохие изречения А. Луначарского на одном из „тогдашних“ его выступлений, еще в „тот“ период драк вокруг театра (цитирую по „Вестнику Театра“):

„Он, т. е. театр, должен понять, что ему нужно идти не на задворках революции, не заниматься общей агитацией, когда мы перестаем заниматься ею, а поставить перед собой проблему нового отношения нашего к человеческой природе, к человеческому, нового отношения к брату, к женщине, к будущему, к внукам, к детям. Все у нас по-иному, мы иначе должны любить и ненавидеть. Вот — гигантское содержание, которое мы можем интеллектуальным образом осилить, с которым мы должны сжиться“.

— Золотые слова!

— Слова, принц, слова!..

...Звонок председателя. Время оратора истекло. Закончу наскоро. Вот несколько скромных пожеланий:

Мы вовсе не против того, чтобы существовали специальные театры для интеллигентского отдохновения, — вот именно интеллигентского, потому что рабочий предпочитает отдыхать иначе. Но — давайте же, товарищи, по-честному: театр интеллигентского отдохновения есть... театр интеллигентского отдохновения. Подумаем немножко о рабочем!

Мы вовсе не против и академических театров, — пусть только они существуют не за счет рабочих клубов. Мещанин достаточно распространился, чтоб окупать свои удовольствия. Ну, а если и не окупит...

Главное: поменьше слов, даже и золотых, побольше мужественного осознания действительности и твердых выводов.

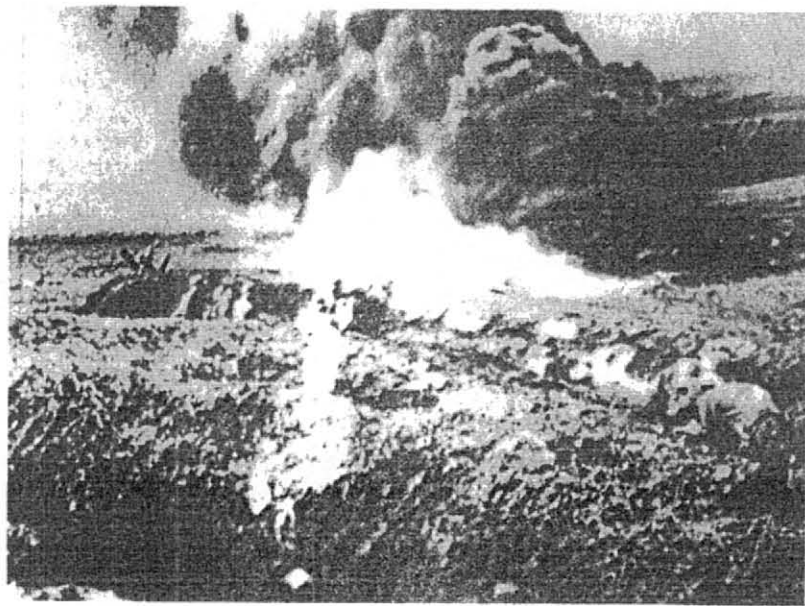
Логика стабилизации, конечно, обязывает, но нужно помнить и о другом конце: „Театр есть мощное орудие воспитания класса“. Какого же класса и какой театр?

Логика резолюций тоже обязывает, но... об этом мы уже говорили.

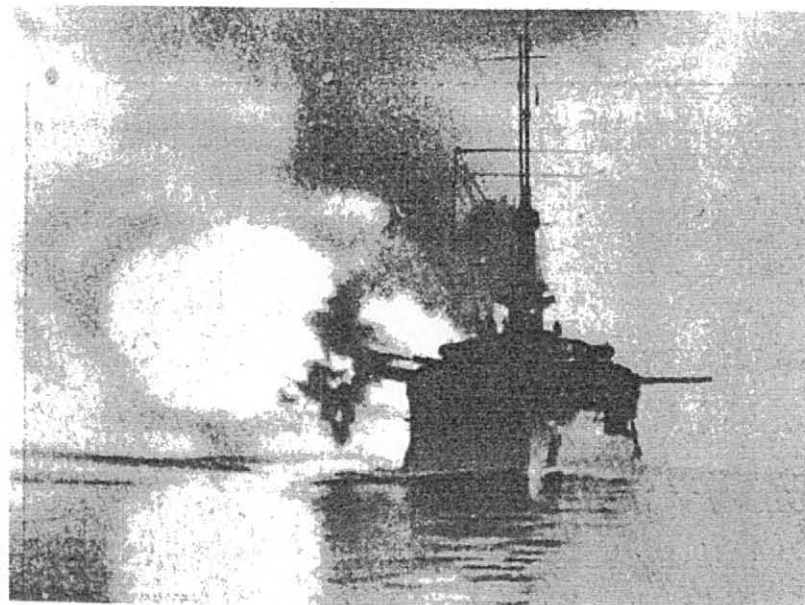
#### Позднейшая приписка

Статья „Театральная политика и новый театр“ писалась в порядке только разъяснительном. Но из нее совсем нетрудно сделать и самые практические выводы. Учитывая конкретную социальную обстановку, мы должны сказать:

1. Центр тяжести теа-политики государства должен быть переведен в плоскость интересов клубной теа-работы. Сюда относятся: самодеятельные кружки при клубах и избах-читальнях, самодеятельные театры вообще (квалификация их будет зависеть от... политики). Внимание периферийно-низовому театру. Контроль и



Кадры из фильма „Падение династии Романовых“, работа Э. И. Шуб



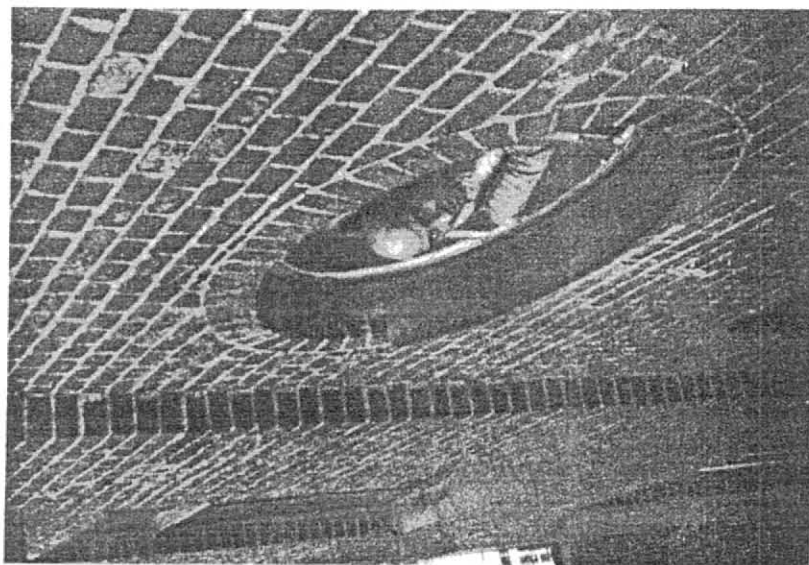
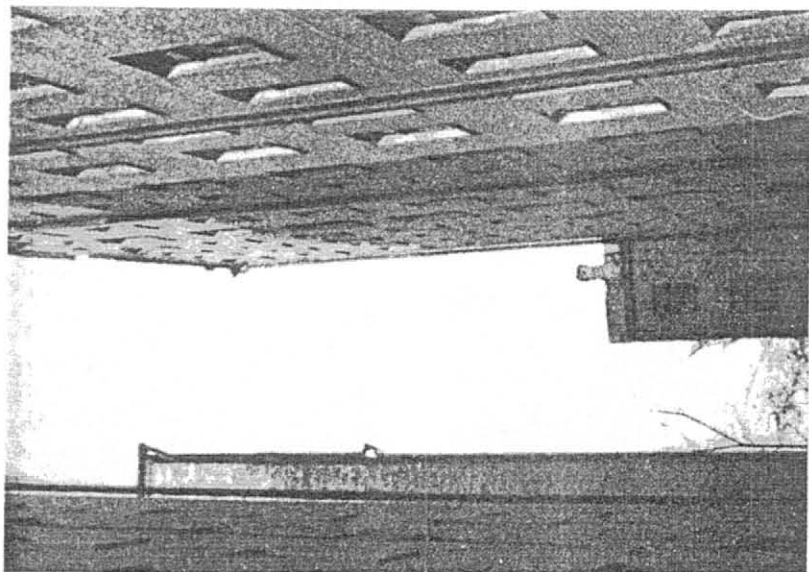


Фото В. Л. Жемчужного

организация в этой области. Никто, работающий вне общего плана государства, поддержкой не пользуется.

2. Из центральных театров поддержкой государства пользуются только те, которые хотят и могут работать в качестве показательных, т. е. режиссирующих периферию и самостоятельность. Характер постановок будет вытекать из цели. Нужно совершенно отказаться от поддержки центральных театров (в столице и провинции), обслуживающих зрителя-неизбирателя. Когда-то это нужно было в целях особых, сейчас же мы знаем, что то или иное отношение к нам зависит не от лучшей жестикюляции нашей, а от лучшей налаженности хозяйства. Тактики „сердечного попечения“ этим театрам хватит за-глаза.

3. Нужно поддерживать и театры-университеты (для повышения квалификации и самих показательных театров). Нужно взять для этой цели только те, которые могут работать относительно недорого и относительно целесообразно. Из существующих академических театров достаточно взять сейчас один театр Мейерхольда (при всех его минусах). Он еще не академический, но завтра будет академический. Остальные академические, с одной стороны — учоба не для нас, а с другой — все равно у Мейерхольда начинают обучаться.

4. Нужно развить систему здорового передвижничества показательных театров (вроде „мастерских Пролеткульта“, только гораздо лучше), снабжая периферию и готовыми постановками и квалифицированными, но чуждыми халтуры, силами. „Передвижничество“ есть и сейчас, но оно беспризорно. Рабочие клубы стонут от халтуры.

5. О репертуаре можно и не говорить, — так же, как и о направлениях. Конечно, это — самое главное, но мы еще не выбились из программы-минимум. Будем равняться на низовой театр — установка приложится. Наша же установка ясна: мы — против театра-сна, мы — против сонного репертуара.

Все предлагаемое здесь, само собой, не абсолютно. Наша тактика должна меняться в зависимости от меняющейся обстановки и от меняющегося поведения самих театров. Существующая наша тактика „дороговата“. Мы же слишком бедны для того, чтобы иметь... дешевую тактику. Давайте торговаться!

## Душа двойной ширины

В. Ш.

У наших писателей душа двойственная. По крайней мере так выясняют критики. Они не находят в писателе единства стиля.

Беру отрывок из новой книжки И. М. Гривса „История одной любви“. („Современные проблемы“, 1927 г.)

„Наконец, об оригинальном своем рассказе „Степной Король Лир“ Тургенев со страхом перед ожидаемым судом П. Виардо в очень решительном, неприятно резком стиле, к которому он

иногда спускался, к сожалению, в разговорах и в интимной переписке, допуская острый контраст изяществу его подлинного литературного языка, дает собственную, безусловно несправедливую характеристику тому же Пигу (16 стр., 1860)\*.

„Я закончил повесть; по своей грубости она производит на меня впечатление большого зада, но не в рубенсовском стиле — с розовыми щечками, нет, совсем обыкновенного, тучного и бледного русского зада“.

Сколько оговорок у Гревса. Какая путаная фраза. Безграмотно. Так пишут профессора. Терминологию с запрещенными словами мы можем найти и у Толстого (например, его сравнение поэзии и прозы с анальными объектами). Здесь не личность художника. Толстой и Тургенев не похожи. Здесь две традиции, обуславливающие стиль литературы и интимного письма.

Так русская аристократия по-русски говорила иногда нарочно простонародно.

Жанры выбираются. Не две души, а несколько жанров. Строй души в литературе темперирован. Играй на черных, а четверть тонов нет... Все это еще более суживает понятие о литературе как о высказывании души.

Литературные жанры существуют в писателе, как свойство черного кролика в белом, рожденном от черного и белого.

Выбейте его на морозе. Вырастут черные волосы.

В зоологии это делает Завадовский.

Изменения климата — это внелитературный факт.

„Таким образом ответ животных тканей на внешние раздражения — в нашем случае холод — определяются всецело наследственным свойством живого существа, определяются внутренними силами, в нем заложенными“.

А. Веселовский иногда подходил к этой мысли.

## Преимственность в театре

Вит. Жемчужный

„Лэф“ — журнал маленький 1. Тема моей статьи большая. Поэтому: не статья, а только конспект. Этим объясняется алгебраичность изложения и отсутствие примеров. Тема разрабатывалась давно, но повод для написания появился только теперь.

### Повод

За последний год в области клубных зрелищ наметился некоторый поворот от живой газеты, инсценированного доклада, обзора, разнообразных форм клубной эстрады к пьесе, добротной пьесе в нескольких „актах“ с законным количеством любвей, с „правдиво изображенными типами“, с „павильоном“ и прочим анту-

\* Не по своему влиянию, а по своему объему.

ражем большого „классического искусства“. На совещании по вопросам клубно-художественной работы, созванном культотделом ВЦСПС, руководители клубного дела усиленно приглашали театральные „аков“ помочь клубам на поприще „служения искусству“. Кое-где драмкружки уже перешли на „классический репертуар“ и наладили работу „под Малый“ и „под Художественный“. На клубной сцене запели „Русалку“. „Комсомольская правда“ напечатала восторженную рецензию о постановке в орехово-зубовском клубе „Потонувшего колокола“, снабдив ее подзаголовком — „Комсомольцы на передовых культурных позициях“.

Это реставраторское, реакционное поветрие обычно оправдывается тем, что пролетариату необходимо „усвоить культуру прошлого“, что без овладения техникой буржуазного театра нельзя строить свой и что МХАТ и Малый это и есть та самая печка, от которой, как известно, начинают танцевать.

Рассуждая так, одни ошибаются — по малограмотности, а другие — из-за желания оправдать свои личные вкусы и привычки.

Основная ошибка заключается в том, что под буржуазным театром обычно подразумевается только так называемый „бытовой“ театр, у которого и рекомендуется учиться. А между тем ведь наряду с бытовым театром существовал и другой „тип“ театрального зрелища, резко отличающийся от первого и своей тематикой и своими формальными приемами. Это — театр ревю, театр варьете.

И когда мы говорим о буржуазном театре, нужно говорить о двух типах театра, о двух линиях развития. Между ними нужно выбирать, когда мы говорим об учебе и преимственности. А для того, чтобы выбирать, надо понять их социальные функции и особенности их развития.

### Конспект статьи

Буржуазное общество раздирается внутренними противоречиями. Оно существует в неустойчивом равновесии, которое грозит постоянным взрывом изнутри. Противоречиями полны не только производственные отношения, но и бытовые. Одним из средств смягчения этих противоречий, средством, цементирующим общественные отношения, являлся в буржуазном обществе — театр. Наиболее очевидно это можно наблюдать на примере так называемого „бытового“ театра, возникшего сравнительно недавно.

„Мещанская драма“ наряду с моралью и правом сатищиала идею крепкой семьи. Вся проблематика этого театра вращалась вокруг этой темы.

„Бытовой“ театр давал образчики, модели бытового поведения. Он давал тысячи вариантов поведения мужа, жены, любовника, -цы. Он указывал способы выбора партнера для брака. Он рекламировал „хороший брак и клеймил плохой“.

Однако бытовой театр никогда не брался за разрешение основных противоречий, тех, которые возникали в результате влияния на быт и на семью анархической системы производства, так

как эти противоречия вообще неразрешимы были в условиях буржуазного общества.

Именно поэтому возникает психологическая драма, где взамен социальной мотивировки поведения мы имеем психологическую. Подмена неразрешимых социальных противоречий борьбой страстей позволяет театру дать видимость разрешения бытовых конфликтов. Неустойчивость социальных отношений была подменена устойчивостью человеческих чувств. Через утверждение неизменности, „вечности“ человеческих страстей утверждалась неизменность бытия, быта, устойчивость и неизменность вот этого общественного порядка.

Таким путем бытовой театр затормаживал и замаскировывал влияние на быт дезорганизующих факторов капиталистической экономики.

Именно в этой консервации быта, в утверждении статики быта в целях смягчения социальных противоречий заключалась социальная функция бытового театра. Она была глубоко реакционной.

Естественно, что для выполнения этой функции требовалась устойчивая тематика и устойчивость формальных приемов. И действительно, бытовой театр разрабатывал одну тему — тему о семье.

Техника бытового театра отличается исключительным консерватизмом. Перспективная живопись, система кулис и павильонов, ведущие свое начало еще с XV века, за это время ни в чем существенно не изменилась. Архитектура, техника сцены, освещение настолько архаичны, что даже такой скромный благонамеренный реформатор буржуазного театра, как Георг Фукс, должен был кричать о „революции“.

К актеру бытовой театр предъявлял в основном два требования: уметь переживать (или изображать переживание) и уметь продемонстрировать навыки бытового поведения. Театр культивировал систему эмоциональных движений, тех самых, которые современным научным сознанием квалифицируются как атавизмы. Для демонстрации со сцены бытового поведения за идеал брались навыки, существовавшие в среде крупной и мелкой буржуазии. Уменьше квалифицированно „носить“ фрак, целовать руку, держать цилиндр и т. п. являлось совершенно обязательным для актера. И когда он играл рабочего, его рабочий и по своей „психологии“ и по своим материалам оставался тем же буржуа.

Характерно, что бытовой театр растерял ту „культуру движения“, которую имели его предшественники и которую сохранил театр обозрений. Вне эмоционального жеста и бытовой ссорки актеры бытового театра постепенно разучивались квалифицированно двигаться.

Формальные приемы бытового театра характеризуются, с одной стороны, своей крайней архаичностью, малоподвижностью, а с другой — большой специфичностью: они пригодны только для выполнения тех задач, которые стояли перед бытовым театром. Реакционные функции этого театра определили его консервативную форму.

Театр обозрений, развивавшийся наряду с бытовым театром, был его полной противоположностью.

В противоречиях капиталистического общества он существовал как открытое отрицание всего того, что утверждалось театром бытовым. Там боролись за сохранение семьи, — здесь ее практически дезорганизовывали. Там половое угнетение стыдливо прятали за уважение к жене и любовнице — здесь женщина откровенно рассматривалась как товар; там пытались загородиться от действительности ложью психологических схем — здесь последняя злоба дня заострялась куплетистом и клоуном. Там ставили проблемы — здесь показывали веселое зрелище.

Театр обозрений точно так же содействовал сглаживанию противоречий капиталистического общества, но проделывал он это иным путем, чем театр бытовой. Он действовал не поучением, а развлечением. Понятно поэтому, что он должен был беспрестанно обновлять свою тематику и совершенствовать технику. Формальные приемы театра обозрений и варьетэ развивались под непосредственным влиянием городской, машинной техники, благодаря чему здесь во много раз быстрее совершался процесс вытеснения архаических приемов работы. Поэтому-то мы имеем здесь самое передовое, самое квалифицированное, что мог создать буржуазный театр.

Клоуны-фрателлины устраивают во время своих гастролей выставку той аппаратуры, с которой они выступали и выступают. Здесь изобретательность, безошибочный учет эффекта и точность технических расчетов дают ясное представление о характере этих приемов.

Особенностью актерской техники является работа „вне образа“.

Воздейственный эффект достигается не смысловым значением поступка, а главным образом качеством его выполнения. Это требует от актеров большой квалификации и постоянного тренажа. Внесмысловое значение технических приемов, их обнаженность дают возможность легко переносить эти приемы для выполнения любых задач. Достаточно указать, что многое из использованного т. Мейерхольдом для освежения традиционного театра перенесено именно отсюда.

Но этот передовой театр считался и считается „низким“ видом искусства. В этом определении сказались обычное лицемерие и ханжество буржуазии. Должно умиляться, созерцая семейный очаг, но веселиться можно только на порнографических ревю. Афишировать свои связи, однако, не следует. Варьетэ, сделавшееся сейчас в капиталистических странах наиболее распространенным видом театрального зрелища, до сих пор не включено в пантеон буржуазной культуры.

К сожалению, и у нас многими было принято на веру это презрительное отношение к варьетэ и обозрению. И когда говорят о буржуазном театре, обычно подразумевают бытовой театр. Вольно или невольно, но здесь мы становимся соучастниками лицемерной лжи.

04  
2

### Выводы

1. Бытовой театр является наиболее отсталым по своей технике и наиболее рациональным по своим функциям. Учиться здесь нечему, продолжать его незачем. Поэтому следует решительно бороться с попытками насаждать его в клубах.

2. Усваивать и продолжать нужно только то, что было наиболее передовым и квалифицированным в буржуазном театре. Однако и здесь речь должна идти не о механическом копировании готовых форм, а об отборе и использовании некоторых технических приемов.

3. В живых газетах, инсценированных докладах и подобных им формах клубных выступлений был правильно использован опыт театра обзрений и варьете.

Ценным является то, что отдельные приемы этих театров были использованы здесь в иной целеустановке, в результате чего были созданы новые своеобразные формы клубного зрелища.

## Хорошо на улице

П. Незнамов

Электрический свет — желток желтком.  
А по улице катился

ком-  
ком-  
ком.

Комсомолец, засыпанный снегом, шел  
И от света электричества был светложелт.

Не трепач, не бузотер и не ботало —  
Электричество на улицах работало,  
Комсомольский вопрос намотало на ус;  
Тот спросил:

— Могэс?

Отвечало:

— Могу-с.

Под землей по трубе уходила вода,  
Над землей наверху фигурировали провода,  
И работы было не в проворот  
Для простых металлических проволок.

А над булочной висел золотой калач  
И — плевать на мороз — был горяч-горяч,  
На морозе калачи не все горячи, —  
Значит, этот калач проявил почин.

Сапоги и ботинки пятнали панель,  
И панель не вздыхала, что били по ней,

Потому что привыкла — понеже  
Каждый день проходили по ней же.

Снег летел и ложился: трава травой,  
А по белой траве летел трамвай,  
Увидал комсомольца, позвал его  
И позва- и позва- и позванывал:

Зубовский — Землянка, Зверев — Знаменка.  
СССР — Москва — Столица-маменька.  
Все мы для тебя живем — работаем  
И не за спецставку, а охотой.

Знаменка — Кожевники — Сокольники  
Главными путями и окольными  
Мы ползем по улицам — вагон в вагон  
И под вечер зажигаемся — огонь в огонь.

А когда вагон оставила косматая комса,  
И вагон и каждый винтик в нем раскланивался;  
Золотой калач над булочной блестел, как на показ,  
И без лирики прощался с уходящими.

— Пока!

## Ритм и синтаксис

О. М. Брик

### О стопе

Во всех учебниках и исследованиях по русскому стихосложению мы неизменно находим главу о стопе.

Говорится о том, что русский стих, наподобие всех остальных систем стихосложения, начиная от греческого, состоит из стоп. Под стопой понимаются комбинации ударных и неударных слогов. Так, например, ямбическая стопа — это стопа, состоящая из одного неударного и одного ударного слога. Хореическая — это стопа, состоящая из одного ударного и одного неударного; причем оказывается, что есть стопы, в которых два неударных слога — пиррихий, и стопы, в которых два ударных слога, например спондей.

Таким образом выходит, что первоначальное определение стопы неверно, и что стопа не есть сочетание ударных и неударных слогов, и потому неизвестно, что такое стопа и зачем надо о ней говорить.

О стопе говорят потому, что не могут иначе, как по аналогии с греческим стихосложением, осмыслить строй силлаботонического стиха. А между тем основа греческого стихосложения и основа русского совершенно различны и только внешнее сходство — чередование интенсив — сближает их. И если бы понятия ямба, хорей, дактиль и другие употреблялись бы в учебниках русского стиха

как условные обозначения, то беда была бы невелика, но все дело в том, что они употребляются всерьез, как термины, и исследователи пытаются путем анализа этих условных обозначений понять природу русского стиха.

Что такое стопа в греческом стихосложении?

Кривая греческого ритмического движения была материализована в слогах, отличавшихся друг от друга долготой; были слоги долгие и слоги краткие. В живой речи отношения этих долгих и кратких слогов едва ли были настолько математически точны, насколько они стали в стихотворной строке. Едва ли долгий слог непременно равнялся по своей длительности двум кратким, но в стихотворной речи это было так. Здесь мы имеем обычное темперирование разговорных интенсив; в результате греческая стихотворная строка распадалась на долгие и краткие слоги, причем отношения между долгими и краткими были математически точны 1 : 2.

Разнообразие ритмических импульсов греческого стиха заключалось в том, на какой временной доле начиналось ритмическое понижение: в ямбе движение подымалось на одной доле и понижалось на двух долях (морак); в хорее повышение продолжалось две доли, а понижение одну; в дактиле повышение продолжалось две доли и понижение две доли и т. д. Расстояние от начала одного повышения до начала другого называлось стопой.

Эти повышения и понижения не совпадали с повышениями и понижениями разговорной греческой речи, не совпадали так же, как не совпадают в классическом французском стихе. Мы не знаем точного взаимоотношения между кривой греческой стихотворной строки и прозаической речи, но мы можем представить их себе по аналогии с силлабическим стихом.

Эволюция такова. Вначале совпадения нет никакого: стих, как песня, искажает интонации разговорной речи. Но постепенно начинают намечаться отдельные точки стиха, в котором совпадение ритмических и разговорных интенсив делается все чаще и чаще и, наконец, становится обязательным — канонизируется. Это были обычно или концы стиха или середина стиха перед цезурой.

Учение о стопе складывается в тот первоначальный период развития стиха, когда ритмическая кривая еще совсем независима от кривой разговорной, когда ритмические интонации одни строят весь стих, и все многообразие ритмических форм ограничивается стопным построением.

В первоначальном греческом стихе не может быть исключения из правила, что стопа состоит из повышения и понижения — из арсиса и тезиса. Отсутствие этого признака разрушило бы весь стих. В греческом стихосложении стопа — это единственная и поэтому необходимая основа стиха.

Совсем иное мы имеем в русском стихе. Русский силлаботонический стих держится на полном совпадении ритмических и разговорных интенсив, и закономерное чередование ударных и неударных слогов не является для него единственным признаком. Доказатель-

ство тому эволюция русского стиха в сторону чистой тоники без силлабизма. Эта эволюция была бы невозможна, если бы в самой природе силлаботонического стиха не была заложена возможность этот силлабизм преодолеть.

С момента совпадения ритмической и разговорной кривой интенсив значения стопы, т.-е. чисто ритмического явления, падает; стопа не является основным признаком стиха. Стих держится на разговорных, а не на чисто ритмических интенсивах; поэтому всякий раз, когда исследователь подходит к русскому стиху со своим понятием стопы, заимствованным из совершенно иного стихосложения, он не находит тех признаков, которыми эта стопа должна была бы обладать.

То, что в греческом стихосложении было необходимой конструкцией, в русском стихе становится слабой тенью, указывающей на существование какого-то ритмического импульса, уже наполовину разрушенного, уже наполовину заглушенного новой ритмической структурой.

Вполне естественно, что люди, не дожившие до наших времен, не увидевшие перехода силлаботонического стиха в стих тонический, не могли понять тенденции русского стиха и рассматривали его по аналогии с стихом греческим и силлабическим. Но мы, увидевшие и узнавшие стих Блока, Ахматовой, Хлебникова, Маяковского, — для нас эти тенденции ясны, и нам не приходится строить наши изучения русского стиха по аналогии с прошлыми стихосложениями.

Мы можем и должны понять его с высоты сегодняшних достижений. Мы должны изучать его не в его статике, а в его динамике, а динамика эта показывает, что вся история русского силлаботонического стиха — это борьба против силлабизма за чистую тонику.

Стопа — это оплот силлабизма. Изучать русский стих как комбинацию стоп, это значит — изучать его в его статике. Стопа и учение о стопах мешает видеть и понимать живую тенденцию русского стиха; нужно от нее отказаться.

Нужно показать и понять русский стих как систему тонического стиха, еще не освободившегося вполне от пережитков силлабизма. Только такое изучение даст возможность найти не статические, а двигательные пружины в развитии русской стихотворной речи.

#### *Русский силлаботонический стих*

Система русского стиха, утвердившаяся со времен Ломоносова и Тредьяковского и господствовавшая до последнего времени — до Маяковского, — есть система силлаботоническая.

Эта система характеризуется двумя основными признаками: во-первых, ритмическая кривая материализована в слоговом строении речи и, во-вторых, ритмический ряд интенсив совпадает с интенсивами разговорной речи. Поэтому при изучении нашей силлаботонической системы приходится иметь дело не с чистой ритмической речью, а с неким ее субстратом, выраженным в слоговом ряде.

Это обстоятельство не должно затемнять основного положения, что слог не есть адекватное выражение ритмического импульса, а только условное его замещение. Все исследователи последнего времени смутно ощущали это несоответствие слогового и ритмического ряда; следствием явились теории, различающие метрику от ритмики.

Под метрикой разумели равнообразные системы сочетания слогов, а под ритмикой—некую стихию, которая как бы нарушает это плавное течение слогов и создает суть стиха. Просто-напросто под ритмикой разумели всякое отклонение от метрических законов.

Получилась странная научная концепция: с одной стороны, стих слагается по определенным метрическим законам, а с другой—эти метрические законы то-и-дело нарушаются, и в этих-то нарушениях и заключается истинный смысл стиха.

Такая концепция, разумеется, беспомощна и объяснить ничего не может, но самое ощущение неполноты метрической системы для объяснения стихотворной речи законно, и разрешения его нужно искать в том, что развитое ритмическое чутье ощущает условность метрического, т.-е. слогового ряда.

С этими необходимыми оговорками можно приступать к изучению нашего силлаботонического стиха, оперируя не первоначальным ритмическим рядом, а его субстратом—рядом слоговым.

#### *Кривая интенсив*

Всякое движение имеет свойство усиливаться и ослабевать. Различные формы этого усиления и ослабления сводятся к тому, что усиление наступает через определенные промежутки и вся кривая интенсив носит характер усиливающейся или ослабевающей—в зависимости от того, с какого момента начинается движение, со слабого или с усиленного.

Все это возможное многообразие в силлабическом стихе сводится к нескольким элементарным формам: либо мы имеем кривую с усилением через один слог, либо через два. Либо мы имеем слоговой ряд, начинающийся с слабого слога, либо с сильного. В результате мы имеем пять форм стихотворной силлабической кривой; эти формы принято по аналогии с греческим стихосложением именовать: ямб, хорей, дактиль, анапест и амфибрахий.

Если бы стихотворная речь имела дело с заумным материалом, т.-е. если бы те слова, из которых составляется стихотворная строка, ничего не означали и не имели своих интенсив, то эти первоначальные кривые никакого дальнейшего изменения не претерпевали бы.

В самом деле, если взять для опыта какие-либо ничего не значущие слоги и попробовать прочесть их ямбом, хореем, дактилем, анапестом или амфибрахией, то в результате получится совершенно ровная, ничем не варьируемая слоговая система, отличающаяся друг от друга только основным распределением ударных и неударных частей. Но как только мы начнем читать одним из пяти воз-

можных способов живой ряд слов, то немедленно обнаружится, что первоначальная ровная кривая интенсив начинает усложняться: получается целая система интенсив—от совсем слабых до очень сильных.

Это обстоятельство смутно ощущалось в работах исследователей русского стиха, но попытки найти причины этого явления были безнадежны. Исследователи старались вывести эту усложненную систему из природы самих слогов, старались доказать, что между неударными и ударными слогами существует целый ряд промежуточных, более или менее ударных. Однако все эти попытки не привели ни к чему, потому что был упущен основной закон, по которому не существует ударных и неударных слогов, а существуют только ударяемые и неударяемые.

Вся сложная система ударных и неударных слогов разлеталась от изменения интонации, от изменения манеры чтения. И это в порядке вещей, потому что та или иная сила слога есть не природное свойство этого слога, а результат обработки его тем или иным ритмическим импульсом.

Сложная система ритмических интенсив в стихотворной строке не может быть понята вне семантики, вне синтаксиса стихотворной речи. Именно эта семантика, этот синтаксис усложняет так называемую метрическую систему интенсив.

#### *Ритмическая семантика*

Есть люди, которые полагают, что правильное чтение стиха заключается в том, чтобы читать его, как прозу, выдвигая обычные в практической речи интонации. Эти люди полагают, что лежащая в основе стиха ритмическая система—вещь второстепенная, служащая только для некоторого повышения эмоционального тонуса в стихотворной речи, но что основным в структуре стиха является система обычных разговорных интенсив.

Такого рода отношение к стиху появляется тогда, когда ритмические требования слишком усиленно выпирают и грозят обратить стих в заумную речь. Ответом на такой разрыв ритмического и семантического ряда и является требование усилить интонацию разговорной речи.

Отсюда—во все времена и во все эпохи существовало два типа отношений к стиху: одни напирали на ритмическую сторону, другие—на семантическую. Особенно усиливалось это противоречие в переломные моменты стихотворной культуры.

От времени до времени в стихотворной культуре господствует либо тот, либо другой—либо ритмический, либо семантический момент. Развитие стиха идет по линии борьбы с господствующим видом.

Так, пушкинская школа была борьбой семантического начала против заумно-ритмического у Державина. Некрасовский стих появился в борьбе с пушкинской заумью. Стих символистов явился как реакция против перегруженного семантикой гражданского стиха последователей Некрасова.



Футуристический стих одновременно утверждал право заумной поэзии в стихах Хлебникова и Крученых, — с другой стороны, усиливал момент семантический в стихах Маяковского.

Обычно требование усиления семантики является тогда, когда жизнь выдвигает новую тематику и когда старые формы стиха, неразрывно связанные с своей уже бессмысленной семантикой, не в силах эту тематику новую ухватить.

Изучение связи ритмического ряда с семантическим лучше всего начать с тех эпох, когда разрыв не ощущался, когда стихотворная культура на время вполне удовлетворяла требованию так называемого единства содержания и формы.

Классическим моментом в истории русского стиха в этом смысле является пушкинское время и в первую очередь сам Пушкин.

Любопытно, что Пушкин в начале своей литературной деятельности воспринимался как нарушитель эстетических традиций, как поэт, снижающий высокий стиль поэтической речи грубым семантическим материалом, а в конце своей деятельности он уже воспринимался как представитель чистой эстетики, в которой семантика уже не ощущалась; и только в расцвете своей литературной деятельности он был воспринят как мастер, сумевший в своем стихе объединить и требования поэтической эстетики и требования семантической осмысленности.

Вот этот-то период литературного расцвета и является наиболее подходящим объектом для анализа ритмической семантики русского стиха. Этим и объясняется та невольная тяга, которая ощущается всеми исследователями, когда они приступают к изучению русского стиха, — тяга к Пушкину.

Неразрывная связь ритмики и семантики — это то, что обычно называют пушкинской классической гармонией.

#### *Ритм и синтаксис*

Если мы возьмем две строфы:

1. „И недоверчиво и жадно  
Смотрю я на твои цветы“.
- и 2. „И целомудренно и смело  
До чресл сияю наготой“.

то сразу ясно, что начинаются они с одного и того же синтаксического оборота и что строчки

„И недоверчиво и жадно“ и  
„И целомудренно и смело“

закljučают в себе один и тот же ритмический ход и что этот ритмический ход одинаково зависит и от расположения ударений и пауз и от синтаксической структуры. Здесь мы имеем то, что я предлагаю назвать ритмико-синтаксической фигурой.

Непосредственно связь ритма с семантикой должна быть понята через ритмико-синтаксические фигуры. Если в данной строке мы с легкостью можем заменить какое-либо слово другим той же син-

таксической формы, мы меняем семантику и не изменяем ритмико-синтаксического целого; а эта ритмико-синтаксическая фигура и составляет основу стихотворной речи.

Это не значит, что семантика не влияет на ритмику. Так называемые логические ударения усиливают систему интенсиив и пауз, но влияние это может быть легко отделено от первоначальной ритмико-синтаксической конфигурации.

#### *О безразличном эпитете*

В строчке „Русалка плыла по реке голубой“ слово „голубой“ не ощущается; семантика его приглушена, его с легкостью можно заменить другим прилагательным. Это явление я буду называть безразличным эпитетом.

В разные эпохи стихотворной культуры отношение к эпитету может быть разное. Есть эпоха, когда от эпитета требуют семантической остроты, — тогда появляются стихи типа стихов Бенедиктова, которые были восприняты как сумасшедшие, как вычурные. И может быть требование обратное: от эпитета требуется скромность, требуется, чтобы он семантически не выпирал, а только занимал бы необходимое ритмико-синтаксическое место. Такие стихи ощущаются как плавные, гладкие, напевные.

Так именно относились к стихам Пушкина в период его расцвета. Та легкость стиха, о которой часто говорят в связи с Пушкиным и пушкинской школой, объясняется именно этой семантической скромностью эпитета.

Безразличным может быть не только эпитет, не только прилагательное, но и каждая часть речи: существительное, глагол, наречие. В приведенном выше примере:

„И недоверчиво и жадно“ и  
„И целомудренно и смело“

мы не имеем в каждом отдельном случае безразличного наречия, но при сопоставлении этих двух строк безразличие семантическое выступает вперед. Семантика как бы берется за скобки.

#### **Надо исправить**

В № 7 журнала „На литературном посту“ рецензия о выступлениях на диспуте „Леф или Блеф“ заканчивается абзацем:

„В заключительном слове т. Маяковский от имени „Нового Лефа“ указал на то, что „Леф“ в дальнейшем будет работать вместе с ВАПП'ом под его идеологическим руководством (курсив наш „Н. Л.“).“

Слов о работе „под идеологическим руководством“ Маяковский не произносил.

В стенограмме заключительной речи Маяковского есть лишь одно место, трагующее о совместной работе Лефа и ВАПП'а:

„Леф будет проводить свою линию ненависти к старой культуре, линию спайки с пролетарскими группировками, с пролетарскими писателями и линию обновления и новаторства на всех участках нашего культурного фронта“.

Новый Леф.

## В защиту социологического метода

В. Шкловский

(Экстракт)

В дополнение к статье в прошлом номере и для облегчения полемики сообщаю формулировку своих возражений т. Переверзеву, заранее извиняясь перед ним за то, что мои возражения короче его книги и поэтому менее точно сформулированы.

Возражение первое (характера общего).

Так как литературные произведения в своей технике изменяются довольно быстро и во всяком случае претерпевают за 10 лет часто очень серьезные изменения, то для выяснения влияния на них социального базиса нужно исследовать этот базис в том же масштабе, т. е. в той степени разделительности, которая соответствовала бы реальным изменениям литературного материала.

Возражение второе (характера общего).

Конечно, литературная заимственность есть явление социальное, если мы будем называть социальным все, происходящее в обществе. Но факт переживания определенным литературным явлением тех социальных условий, которые его создали, есть социальный факт особого рода. И жанр должен быть исследован в специфических своих условиях.

Возражение третье (характера частного).

Утверждение т. Переверзева, что в 30-х годах XIX века дворяне только начинали привыкать к деньгам, что они переживали момент перехода от натурального хозяйства к денежному, я считаю просто неверным. А принимая во внимание масштаб литературных изменений, я считаю рассматривание Гоголя (дворянина, так легко соглашающегося на перенос из 6-й книги в 8-ю) как просто „дворянина“, считаю это заявлением настолько общим, что оно не может быть использовано ни для какого анализа.

Возражение четвертое (характера частного).

Указание т. Переверзева на то, что медный подсвечник на шегольском столе Манилова есть факт, прямо вскрывающий социальную сущность Манилова, я считаю возможным опровергнуть тем, что ввод этого подсвечника представляет собою обычный прием комичного, и материал здесь, следовательно, находится в деформированном состоянии.

Все эти утверждения мои сводятся к тому, что я считаю сегодняшнюю работу товарищей, оперирующих социологическим методом, чрезвычайно общей и недооценивающей специфического характера материала.

Что же касается нашей завтрашней работы, в частности работы над историей литературных гонимых и над историей тиражей книг,

то мы не утверждаем, что этими работами вопрос о взаимоотношениях литературного и внелитературного ряда будет разрешен.

Но это работы, которые необходимо сделать. Необходимо вдвинуть в сознание новые факты. Я прошу поэтому товарищей не сердиться на нас за то, что мы принялись за работу, которую они не сделали сами, очевидно, по недостатку времени, ушедшего частично на создание хрестоматий и прочую научно-популярную работу.

## Экран сегодня

Л. Кулешов

*Помещаемый „Лефом“ отзыв кинорежиссера Л. В. Кулешова о неигровых (хроникальных) фильмах Э. Шуб и Кауфмана интересен тем, что Л. В. Кулешов — режиссер художественной кинематографии — объявляет в наши дни примат приемов неигровой фильма и зовет учиться у нее. Что же касается оценок Л. В. Кулешовым этапов сегодняшнего развития игровой фильма, то в этих оценках „Лев“ видит серьезные пробелы и согласиться с ним не может.*

Максимальное кинематографическое впечатление после игровой „Парижанки“ Чаплина на нашем экране производят две неигровые фильмы: „Москва“, работы оператора Кауфмана, и „Падение династии Романовых“, работы Эсфири Шуб.

Обе картины, в особенности „Падение династии Романовых“, смотрятся с неослабевающим интересом — от них буквально нельзя оторваться.

Конечно, ни одна художественная картина не была столь интересна, столь правдива и убедительна, как эти две неигровые.

Любители кинодрам, комедий и кинопредставлений должны непременно посмотреть эти две лучшие советские киноработы, дабы убедиться, что впечатление от хроники может не только быть не ниже впечатления от художественной картины, а даже превосходить его.

Советская хроника существует с 1918 года и „встала на ноги“ с 1919/20 г. В это время над ней работали лучшие операторы и лучшие режиссеры, на нее отпускались средства, ей уделялось посильное внимание.

Происходило это от того, что кинофабрики пустовали, производства художественных фильмов не было, а хронику снимать легче и доступнее.

Когда начали постепенно открываться ателье игровых фильмов, хроника стала чахнуть, лучшие работники перешли на художественную кинематографию, — внимание к неигровой ослабло.

С этого времени повелась борьба за утверждение демонстрации нашего быта, за хронику, в противовес художественной кинематографии, насквозь пропитанной старыми театральными приемами „художественных фильмов Ермолова“.

Особую роль в борьбе за хронику играл журнал „Кино-Фото“, редактируемый А. Ганом, в котором всячески проповедывалась и утверждалась неигровая демонстрация быта. Только с этого времени выступили кинокритики и теоретики и практикеры.

Боролся и борется за неигровую картину „Лев“, и кроме него, Галя и киноков, в защиту хроники серьезно и ответственно никто не выступал, не хотел выступать и не выступает.

Дело хроники казалось „дохлым“. Но только теперь его „невыгодность“ блестяще опровергнута двумя указанными фильмами Совкино.

В выпускаемых до сих пор неигровых фильмах был крупнейший недостаток, необычайно понижающий их качество и убедительность. Недостаток их заключался в неправильном монтаже.

Хроника — демонстрация заснятых событий. События должны быть показаны так, чтобы их можно было хорошо рассмотреть; наиболее важные моменты должны быть продемонстрированы особо явственно, отдельно, со специальных точек зрения.

События должны быть убедительно скомбинированы, т.е. материал монтажа максимально выявлен, максимально обслужен и выразительно подан.

До сих пор в наших хрониках преобладал субъективно-художественный монтаж. Хроники монтировались экспрессионистически. Монтаж не обслуживал материал с целью возможно лучшей его подачи, а был индивидуально-творческим моментом монтажера.

Отсюда шла монтажная пестрота в хрониках. Назначение большинства кадров было в том, чтобы вызвать обостренное впечатление, эффекты чисто ритмического порядка с минимальным смысловым значением.

Фильмы превращались в комбинацию пышных выкриков или в смену символических кадров, а не в спокойную, убеждающую материалом через монтаж, демонстрацию событий.

Неигровая фильма не должна демонстрировать субъективное впечатление художника от событий, как бы правильны ни были его, художника, убеждения.

Хроника должна верно демонстрировать события, и формы монтажа хроники определяются не автором, а материалом.

В фильме „Москва“ этот типичный монтажный недостаток существует еще по наследству, но в незначительной степени.

Удивительно видеть в 1927 году ленту о „Москве“. Ее следовало заснять значительно раньше.

Я сам неоднократно предлагал подобные съемки, и всегда к ним относился скептически. То, что Кауфман уговорил сделать необходимой фильму, — это его большая заслуга; то, что она снята только теперь, — непростительная вина руководителей нашей кинематографии. Снимая раньше, мы могли бы увидеть советскую Москву в ее постепенном развитии, что было бы гораздо интереснее, чем смотреть ее только сегодняшней.

Но и показанное открывает глаза на повседневную, часто видимую нами Москву; мы ходим и не обращаем внимания на замечательные места города, на большое движение, на те неожиданные кадры, которые сумел увидеть и заснять Кауфман.

Видовая часть в картине — самая лучшая.

Съемка сверху и снизу достигает изумительных эффектов и по новому подает видовой материал. Особо ценно то, что новые точки зрения, примененные Кауфманом, использованы не ради оригинальничания — желания показать все в обыкновенном виде, — а действительно лучше и яснее демонстрируют современную Москву.

По качеству съемки и по умелому выбору точки зрения аппарата такие кадры, как пересечение трамвайных линий, повторяющийся кусок мостовой и панели с фонарным столбом, — замечательны не только для нас, но и для европейской и американской кинематографии.

В этой части ленты основным недостатком является неизжитая склонность к быстрому монтажу. Лучшие куски слишком коротки: не успеваешь рассмотреть.

Ночная Москва снята интересно.

Но скупость Совкино, отсутствие его веры в хроникальную кинематографию явственно видны в этих ночных кадрах фильма.

Они сделаны без всякого подсобного света, без передвижной станции, по-любительски, без минимального использования современной кинотехники.

Если б Совкино отпустило одну-две тысячи рублей на ночные московские съемки, фильма повысилась бы в своем качестве в тысячу раз.

Картина тучше снята, чем смонтирована. Но ее кадрами — наряду с замечающейся простотой монтажной конструкции, — это большой шаг вперед советской кинохроники.

Эсфирь Шуб, сделавшая „Падение династии Романовых“, не только дала великолепную ленту по монтажу и содержанию, но и создала новый этап

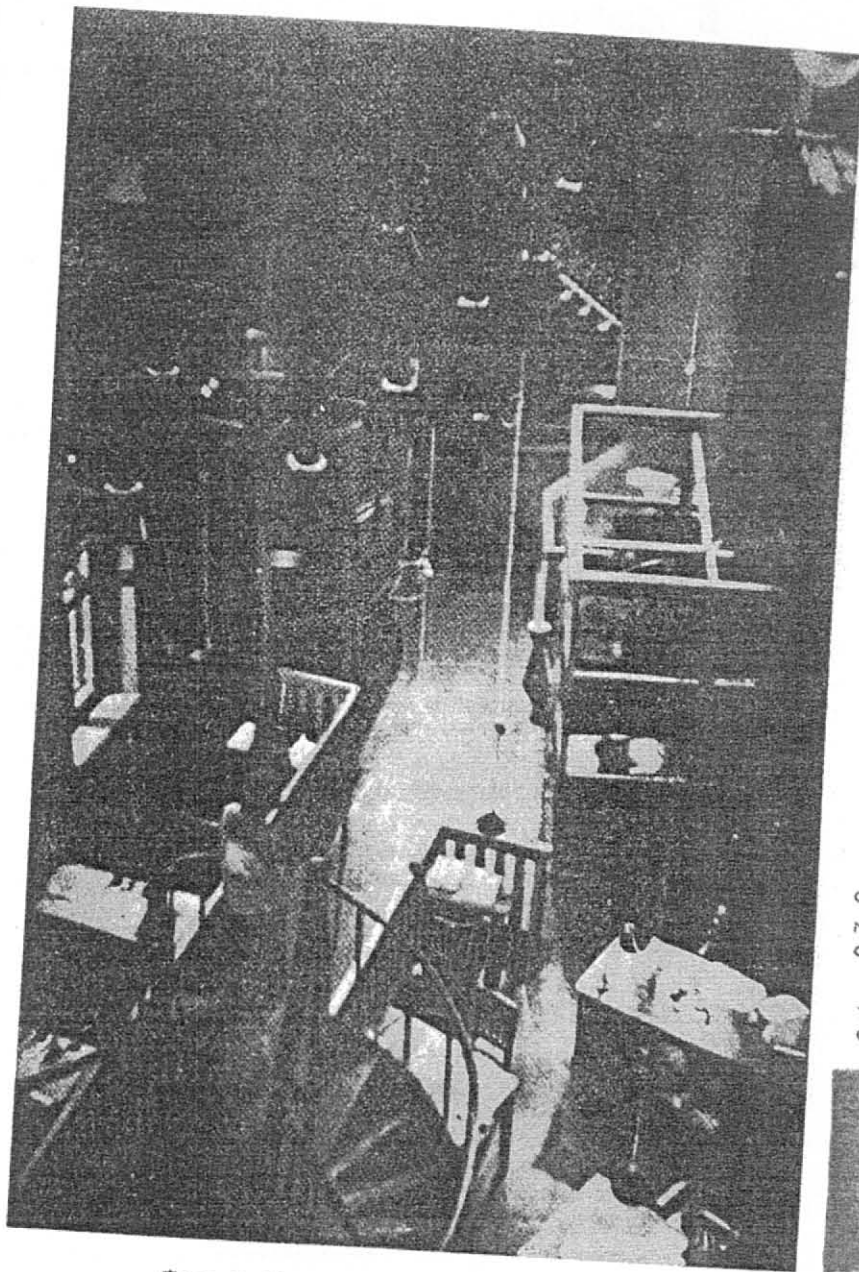


Фото А. М. Родченко „Кино-фабрика“



Оборудование рабочего клуба. Выполнено по проектам А. М. Родченко. Модель подарена французской компартии



в развитии неигровой фильмы. — Ее вещь должна рассматриваться как одна из ступеней нашей кинематографической культуры.

Главное достоинство фильмы Шуб — монтаж высокой техники, — культурный, использованный не как эстетический прием для передачи субъективных переживаний монтажера, а как выразитель и организатор материала, выявляющий его тематическую сущность.

Вот почему царь, церкви, попы, заснятые в свое время с блеском и убедительностью, превращены монтажерам в яркую агитационную ленту.

Только монтажом и умелым подбором материала можно было суметь сделать „Падение династии Романовых“ такой значительной фильмой.

Материал, из которого пришлось Шуб делать ленту, очень беден кинематографически: плохо снят, плохо сохранился, чрезвычайно запутан, и проделанная ею работа по отбору кусков является основной заслугой монтажера.

Кадры „династии“ не только не уступают кадрам современных художественных, но в большинстве случаев превосходят их по выразительности и умелой съемке.

Кускам военных кораблей, пушек, взрывов и т. п. может позавидовать прославившийся подобными съемками оператор Тиссэ. Но это частности. Преобладающее количество предоставленных Шуб кусков, не только не прекрасно по съемке, а просто-напросто плохо.

Какова же проделанная монтажерам работа, давшая в результате великолепный набор лучших даже для нашего времени кадров.

Ни один актер под руководством самого лучшего режиссера не сумеет столь убедительно показать несостоятельность царя и царского окружения, как это делает в фильме Николай II своей подлинной персоной.

Мазурка в исполнении дочерей „самодержца“ с вытиранием пота после танца — сцена, могущая служить образцом для сатирических светских кусков Эрика Стрөгэйма, специалиста по подобным кадрам.

Уменьше автора картины монтировать более всего видно в эпизоде с калужским губернатором.

Имелись невыразительные куски губернатора с женой и бульдогом, спускающегося с лестницы и завтракающего в саду.

Комбинируя их с деревней, плавающими в прудах лебедями и помещиком, тыкающим палкой в обрабатываемую крестьянином землю, Шуб выразительно продемонстрировала не только сфотографированного губернатора, но и всю его социальную связь с окружающими.

Губернатор, т. е. помещик, хозяин земель, совершенно ясен в правильном монтаже перечисленных кусков.

Самое сильное кинематографически место картины — война. Она смонтирована не как хаос или сумма экспрессионистских впечатлений, а как логически развивающееся действие.

Смысловой монтаж в этом случае оказался самым удобным и великолепно выполнен автором ленты.

Так же, как и Николай II, убеждают чисто актерски сюжетно „эффектные“ депутаты думы, раздающие на фронте подарки сереньким тусклым солдатам. Поразительные по гнусности кадры!

В художественных картинах наших режиссеров на то, что здесь показано так коротко и так убедительно фронтовыми подарками, потребовалась бы не одна часть целой картины при достижении сомнительного результата.

Победа Шуб — победа кинематографии, оперирующей реальным материалом.

Холодное отношение к неигровым фильмам и грубая неумелость делателей игровых упорно сводят советскую кинематографию на низы выразительности и культуры.

Материал кино — не игра, не театральное представление, а реальность: хроника или демонстрация поведения человека в окружающем его быту.

Увлечение игрой, представлениями, перевоплощением из-за непонимания основ кино и некультурности работников киноруководителей, достигло у нас максимального развития.

Актер не дает развиваться натурщику, игровая теснит до иступления хронике.

Даже такой преданный правильной кинематографии мастер, как Пудовкин, сдает в первой же своей работе позиции новой кинематографии.

Исполнительницу главной роли „Матери“ он показывает перед картиной еще хорошенькой женщиной, — посмотрите, мол, как она перевоплотится!

Слишком театралный прием даже для художественной кинематографии!

Надо снимать натурщика, потому что он сам по себе, такой, как есть, представляет материал для за съемки и демонстрации поведения.

В игровой надо работать, как работает Чаплин сам с собой и как он показал работу с натурщиками в „Парижанке“.

Победа наших неигровых фильм учит кинематографичников правильному пониманию материала. А материал кинематографии — действительные события, реальные вещи, реальный человек и демонстрация его поведения в окружающем быту.

## Сергей Эйзенштейн и „неигровая фильма“

В. Шкловский

Вопрос о так называемой „внеигровой“ фильме очень сложен.

Во младенчестве советской кинематографии утверждали: внеигровая лента — это жизнь врасплох.

Реально оказалось, что „внеигровая“, это прежде всего „монтажная“.

А монтажные куски требуют установки или остановки для съемки.

В „Кино-Правде“ Дзиги Вертова, посвященной радио, я увидел в качестве крестьянина одного из помрежей Вертова. А по „Правде“ это был середняк.

Если бы даже мы и ловили „жизнь врасплох“, то факт ловли был бы все равно художественно направлен.

В вещах Стендаля, Достоевского мы имеем включение внеигровых кусков, и все равно эти вещи эстетические. Таким образом, отказ от инсценировки, установка на составление сырых кусков — не необходимое и не достаточное основание считать какое-нибудь произведение внеигровым и внеэстетическим.

Более того, можно смело сказать, что именно в хронике мы встречаем много игрового материала.

Я знаю, что моменты Февральской революции, например проезд броневиков, инсценированы, потому что сам видал эту постановку. Я видал куски, снятые с Льва Николаевича Толстого, и мне кажется, что даже этот самоуверенный человек немножко подыгрывал к аппарату. Научить человека ходить перед аппаратом так, чтобы он этого не замечал, очень трудно.

Из этого может быть только два выхода — или поголовное обучение всех людей киноактерству, но это так же нелепо, как забивание гвозди в гвоздь. Или же — выбор людей с профессиональными навыками, которые бы работали этими навыками, которые были бы настолько целесообразны и стандартизованы, что при съемке не могли измениться.

Но если мы выбираем для посева селекционное зерно, если мы в деревнях сейчас, заведя племенного производителя, кастрируем всех посредственных быков и жеребцов, не давая им, по выражению Сергея Третьякова, разводить сексуальную эстетику, то почему нам на экране не иметь селекционного человека, которым в идеале и должен быть актер.

Киноактер сейчас, обычно, биологически и социально — идеал своего зрителя, и заменяя киноактера прохожим — это значит отступать назад от индустриализации.

Я не отрицаю грандиозной работы, проделанной Дзигой Вертовым. Я только отрицаю у него те места, которые он набирает крупным шрифтом. Выгодным для селекционной кинематографической формы у Дзиги Вертова оказалась не работа со случайным натурщиком, а перенесение композиционных задач из сюжетных областей в области чистого сопоставления фактов.

Сергей Эйзенштейн сейчас не занимается неигровой фильмой, но он занимается фильмой внесюжетной. Есть старая поговорка, что мертвый хватает живого. Пословица эта сейчас — мелкобуржуазная идилия, потому что мертвый сейчас не хватает живого, а ездит на нем, как на трамвае.

Когда-то был создан способ соединять смысловые куски судьбою одного героя. И это не единственный способ и во всяком случае — это способ, а не норма. Этим способом, этой техникой хорошо брать определенные вещи.

Легче всего ими обрабатывать историю о том, как мужчина сошелся с женщиной. И вот почему сюжетные вещи так часто кончаются свадьбой.

Но сейчас не семейное время.

Однако мертвый катается на живом.

Мне пришлось сейчас по заказу, переделывая рабкоровские темы, писать либретто. В теме были мужчина и женщина. Женщину потом исключали из комсомольской ячейки. Написавши либретто, я дал его прочесть в одном кружке рабкоров при газете. Один из рабкоров предложил: „А нельзя ли, чтобы секретарь ячейки и был бы мужем этой женщины?“ Режиссер спросил: „А разве это бывает, чтобы муж исключал свою жену или принимал свою жену и никто не заявлял отвода?“ Нет, говорят, не бывает. Но человек привык мыслить родством.

Эйзенштейн говорит, что если сейчас сценаристу заказывают показ войны с семи точек зрения, то он должен изобрести семью, в которой было бы семь братьев.

Между тем техника искусства показывает нам, что композиционные приемы могут заменять смысловые, вызывая тот же эффект. Например, даже в литературе мы можем разрешить композицию новеллы введением параллелизма. Или сюжетную тайну можно создать при помощи „пропавших документов“ или просто перестановки глав.

Кинематография сейчас не нуждается в традиционном сюжете. Эйзенштейновские „Генеральная Линия“, „Броненосец Потемкин“ (пускай он привывает ко второму месту), „Октябрь“ — это вещи, держащиеся не родством, это вещи игровые, но материальные и внесюжетные. И вторые качества этого разделения важнее, чем очень гадательное первое.

Задание внеигровой ленты оказалось полезным как подсобное. Как то затруднение, которое создало новую технику разрешения задачи. Собственно же сюжетная кинематография, те коммерческие сценарии, которые пишут, уже существует как мумия. К сожалению, мумии очень долговечны.

## Как десятилетие

С. Третьяков

Чем должно быть Октябрьское Десятилетие?

Невиданной еще встряской эмоций, по возможности, всех слоев населения.

Общественно развернутой зарядкой миллионов строителей социализма, знанием, уверенностью и задором.

Демонстрацией перед лицом  $\frac{1}{4}$  земного шара нашей готовности, нашей строительной поступи, нашего умения изобретать.

Охватить полностью очертания десятилетних дней, — как они развернутся в деревне и в столице, на площади и в комнате, на берегах Черного моря и в Архангельске, — не входит в задачи этой статьи.

Я хочу наметить лишь общие предпосылки, логически вытекающие из левовских принципов.

Чтобы стать непохожими на обычно проводимые у нас праздники, на которых канунный вечер воспоминаний плюс концерт играет роль своеобразной всенюжной, а демонстрация из районов до центральной площади и обратно аналогична крестному ходу, — дни Десятилетия надо строить на основах производственности и утилитарности.

Производственность имеет две стороны. С одной стороны, это пользование высокоиндустриальными, централизованными формами воздействия. Газета, кино и радио — три основных способа централизованно сноситься

с миллионами людей — должны быть теми основными стержнями, на которые уже в качестве явлений второстепенных, местных и подыгрывающих будут накручиваться такие вторичные способы воздействия, как театр, концерт, оркестр, речь и т. п.

Газета в этот день есть и путеводитель по пройденным десяти годам, и отчетная ведомость, и афиша праздника, и листок предсказаний, и ноты, которые держит в руках поющая и декламирующая толпа, и показ образцовой советской верстки.

Радио во все углы страны должно разносить слова участников октябрьских боев и старшин послеоктябрьского строительства. Радио должно информировать и идущие колонны и больных в постелях госпиталей. Через радиослуховые трубки любой комнатно-отъединенный гражданин Советского Союза может ежеминутно включиться в течение праздника, обставленного лучшим, что мы имеем в области слова и звука.

Кино, проектируемое на стенах домов, заменит сложные и плохо прививающиеся в нашем быту уличные инсценировки событий показом либо неподдельных фактов, реализованных в хронике, либо моментов революции, инсценированных со всею точностью и действительностью.

Гораздо существеннее другое значение производственности.

В эти дни каждый вышедший на улицы или в места общественного празднования должен чувствовать себя хозяином советского строительства, хозяином, оглядывающим то, что он сделал, преисполненным строительного задора и уверенным в своих перспективах.

Живое соревнование производственных коллективов, начиная от отдельных предприятий и кончая целыми отраслями нашей промышленности и управления, должно быть положено в основу праздника.

Состязания в качестве выработки и в скорости ее должны быть проведены еще до праздника, чтобы на самом празднике можно было развернуть соревнование лучших, будут ли то спортсмены или наборщики, металлисты или машинистки или пишевики. Из победителей на этих соревнованиях образуется группа октябрьских „именинников“, которые в эти дни окружаются подчеркнутой внимательностью и заботливостью наряду с другой группой — активных делателей октябрьского переворота, наследниками которой, первые по существу, являются в наши дни.

Рядом с знаменами в демонстрациях предприятия должны нести свои „визитные карточки“ — справки о производственной работе, дабы каждый мог видеть, „что он был и что он стал“.

Всячески должны быть поощряемы легко обозримые выставки предприятий, где бы каждый мог даже мимоходом уловить, с какого рода вещами имеет дело данное предприятие, как оно его вырабатывает, в чем разница с довоенной нормой, в чем разница с заграничной нормой.

По оценке специальных жюри целые предприятия могут быть объявляемы героями стройки; могут быть устраиваемы диспуты о предприятиях с выступлениями за и против.

На фасадах фабрик и трестов, наркоматов и управлений полосы кумача вместо драпировок могли бы образоваться столбцы уличных диаграмм, демонстрирующих этапы роста по основным отраслям или вопросам за десять лет.

В витринах лавок и кооперативов вместо ахрорписи такие же наглядные оповещения — чем мы торгуем, как мы торгуем, почему мы торгуем, — скобинированные из вещей, которые заполняют витрину.

Скажем — последовательно растущие колонки из консервных банок, показывающие рост нашего консервного дела, или разной величины подобранные рыбы в витрине, говорящие о вариациях улова, или веер цен около какого-нибудь самовара, показывающий постепенное изменение его стоимости, или поднимающийся ряд наших продуктов, скажем, какого-нибудь аспирина, рядом с такою же убывающей горкой аспирина иностранного — по мере уменьшения его ввоза к нам.

Думается, при желании и изобретательском чутье можно получить эффект и занимательный и полезный.

Принцип утилитарности заключается в том, чтобы украшательский прием, рассчитанный исключительно на день праздника, по возможности, заменить приемом утилитарным и несколько более долговечным.

Мы привыкли представлять себе праздничность в виде некоей бутафории, которую после праздника сваливаем на чердак. На праздник мы затягиваем кумачом и хорошими надписями облупившийся фасад дома, но оставляем в полной неприкосновенности и свару кухонь и вонь черных лестниц и будничную затклость непрветриваемых квартиренок. Есть анекдот про нярху, которая, отправляясь на танцульку, спрашивала у матери, как ей мыться — „под большое декольте, или под маленькое?“ Так и мы на праздниках.

Мы очень любим спорить против формализма, а в действительности являемся большими формалистами — был бы фасад приукрашен, букольки взбиты, и достаточно.

Подчиститься, подтянуться, подремонтироваться к празднику так же, как, скажем, рачительная хозяйка старого закала вычищает до последней пылинки всю квартиру к Пасхе, ценнее, чем тратить деньги на кумачовые бантики. Отштукатуренные стены, проветренные комнаты, улаженные к празднику конфликты — ценнее самих великолепных слов, написанных на фасаде дома.

Производственная перестройка витрин — это как раз один из случаев утилитарной организации витрин ко дню празднества. Вместо на скорую руку сляпанных хоровых репетиций, не плохо было бы уже сейчас начать развертывать хоровое движение с тем, чтобы созданные хоровые кружки не угасли и после праздника.

Вводя момент трудовых состязаний, желательно эту форму демонстрации „лучших“ превратить в один из обычных методов борьбы с халтурой, кое-качеством и прогулом.

Устанавливая по городам громкоговорители — рассчитывать на длительное обслуживание ими населения.

Возлагая на кино большую работу в дни праздников Октября, стимулировать усиление производства передвижек и идущих в прокат картин не только для этих праздничных дней.

Это не значит, что мы исключаем из праздника чисто эстетические способы эмоционального воздействия — фейерверк, иллюминация, музыка, спектакль; мы только говорим: там, где только можно утилитаризовать эстетический момент, надо это сделать.

Наоборот, говоря о средствах эстетического воздействия, мы считаем нужным очень расширить их применение для того, чтобы даже у наиболее общественно-отсталых слоев населения праздник врзался в памяти крепким эмоциональным пятном.

Мы считаем правильным в Октябрьские дни широко развернуть принцип народных гуляний (примеры — верба, масленичные гуляния, Девиные поле с его балаганами). В гулянии нет пассивного сидячего зрителя. Зритель он же и действитель. Он играет вещами — стреляет в тире, танет лотерею, катается на карусели. Эти гуляния должны быть снабжены разнообразнейшими аттракционами — карусели, качели, русские горы, вращающиеся поля; свистульки и верещалки должны дать гулянию звуковую насыщенность; в столовых, кафе и чайных усталый гуляльщик должен иметь возможность перекусить, а во всякого рода лотереях и шуточных призовых состязаниях найти законный выход чувству хозяйского задора, социального полнокровия и праздничной приподнятости.

## Корреспонденты

Под рубрикой „Корреспонденты“ Леф помещает целиком или в выдержках наиболее интересные, присылаемые в „Новый Леф“ письма и заметки.

Уважаемый т. Маяковский!

Я — шахтер Анженского р-ка (Донбасс), первый месяц как состою подписчиком вашего журнала „Новый Леф“. Прочтя полученный мною ваш

журнал № 3, я не мог не утерпеть, чтобы ни написать вам эти строки. Все, что написано в № 3 журнала, мне оказалось так ценно, что я долго сожалел, что не состою давно подписчиком „Нового Лефа“. А еще я очень сожалею, что у вас так мало читателей (всего 3000 экз.). Так разрешите, товарищ Маяковский, пожать вам крепко руку! Если в вашем журнале всегда так пишут, то ваш журнал лучше всех журналов. Это вам скажут те, кому дорога советская власть.

Может, это только мои такие понимания, но я многим читал ваш журнал, и все говорили только с хорошей стороны.

Конечно, вы не прочь будете, что я вам завербую несколько подписчиков.

Теперь, жму еще вам руку.

Конечно, не осмелюсь просить, чтобы вы удостоились написать мне несколько строк. Итак, привет всем вашим сотрудникам. Я ведь тоже рабкор.

С приветом А. Е.

Зал (заметьте — зал 1 МГУ)... Со стенок холсты... С холстов портреты: дама, еще дама, еще дама в шляпе (подпись — Келин; дата 1911—1917 гг.). С необъятного СССР необъятные пейзажики... (писано же в бытность Российской империи); подписи — Аладжалов, Петровичев — знакомы, как знакомы беспартийные лошади: Туржанского. Дальше — портрет в рост молодого человека... в латах. Ван-Дейк 1913 года по-московски. Живописал этого рыцаря в доспехах Малютин; он же дамский портретист (насчитано около 10); он же вождьписец; он же автор натюрмортов. Натюрморт — воспевание вещи. Следовательно — старинные табакерки, старинные кинжалы, старинные шкатулки, вазы, шелка. Горшановская бутылка звучала бы здесь оскорбительным диссонансом...

Хотите не „старинного“ — идите дальше... Шахты... Поэтому картины черные и ничего не видать. Все-таки различаем — донбасский забойщик. На лиджаке красный значок... С продукцией этого жанра знакомы по прошлогодним выставкам. Однако смущает надпись: „Шахтер-англичанин или шахтер-инвалид“ (Ю. Уэльс), а далее: „Из поездок в Англию в 1924 году народного художника РСФСР Касаткина“. Извините, может, этот „народный“ и ездил туда, но раньше эти шахтеры были русскими, сколько ни подписывай под ними.

Рядом акварелька (под Елизавету Бем — была такая, херувимов в боярских костюмах рисовала); изображается: возлежащая женщина с косами распушенными, с грудями „разметавшимися“, все как следует, и автор не забывает подписаться: „народный художник РСФСР Касаткин“, а по рисунку наискось: „глубокоуважаемому Анатолию Васильевичу Луначарскому в ХХХ славной художественной деятельности“.

А вот более сознательное, „диалектическое“, отношение к нашей брэнной действительности. Автор — Курилко (ах, это тот самый, который... ну, словом, Большой театр!). Выступает же он на этот раз в роли неистового обличителя, знаете кого?... милитаризма (да, да!). То, что с небольшим опозданием, это нас не касается. Лучше посмотреть, какими средствами агитации он пользуется, и как это у него выходит: листы графики. Обрамление в путаном латинском шрифте; в меру киновари, золотца; евангельский текст; „ubi, ubi carsus sanguis“ (совсем возрождение средневековья!) манера — винегрет из Дюрера, Боттичелли и Крахаха. Нарисован молодой человек с отложным воротничком, с повязкой на глазу. К рисунку прикреплен листок, где каллиграфически выведено:

Средь лицемерных наших дел...

..... и т. д. ....  
своих покинувших ветвей.

(некрасовские стишки списаны полностью). Что это означает, становится понятней на соседних листах... Мадонна-старушка (с магдалинской слезой)

в чудовищно костлявых пальцах держит причастную чашу (по настроению и художественности — совершеннейший Моралес, художник упадочной Испании XVII века). Дата 1915 г.

Сверху снова бумажечка с тютчевскими „слезы людские, о, слезы людские“, а внизу услужливо приколот на кнопочках свежий лозунг Курилко: „Трудящиеся мира! Помните слезы своих матерей и боритесь против империалистической войны!“

Все это на одной только выставке 1927 г.

Выставка не просто какого-нибудь „О-ва московских художников“ а точно указующей направленности: „Объединение художников-реалистов“.

Поистине, велико изобразительное паскудство!

Леонид Волков. Москва.

## Леф отвечает корреспондентам

Н. А.

И. Поступальскому, Москва

Когда мне передали ваши стихи, т. Поступальский, я, матерый читатель стихов, был введен ими в заблуждение. Я был твердо уверен, что это стихи Николая Тихонова и что кто-то за чужой фамилией пытается их выдать за свои. Позже я узнал, что фамилия ваша подлинная, и стихи принадлежат вам.

Что следует отсюда?

Что вы обладаете большой культурой стиха, позволяющей вам уже не подражать, а тончайшим образом имитировать чужой голос и чужие формы работы до степени полного совладания с ними ваших интонаций. Это особый талант, талант литературной трансформации, передразнивания, имитации, обычно свидетельствует, особенно в молодости, о сильной восприимчивости и впечатлительности автора. Он может быть использован им как предварительные собственному творчеству формы, как проба и школа голоса, с тем, чтобы впоследствии, преодолев эти формы, стараться их уничтожить; он не может лечь на плечи поэта тяжелым грузом эпигонства в том случае, если автор удовлетворится этой первичной способностью всякого поэта улавливать чужие ритмы, синтаксические особенности, словарь. Пока в ваших стихах главенствует именно эта способность. Причем интересно отметить для всякого интересующегося развитием культуры стиха следующее: недавний период творчества Н. Тихонова сам проходил по пути преодоления сильнейшего влияния двух импонирующих ему мастеров — В. Хлебникова и Б. Пастернака. Интонационно-синтаксические особенности каждого из них явно выявлялись в стихе Тихонова. И вот вы, т. Поступальский, беря за основу своей личной стихотворной культуры движение тихоновской строки целиком — и, быть может, неожиданно для себя — усваиваете манеру двух указанных поэтов.

Всмотритесь внимательно в строфу:

„Он мусор начисто убрал,  
Унес ручьями со двора;  
Азартно правя ремесло,  
Он порывался напролом,

Он окатил водою псов"...  
И смысл, работая, песок.  
И двор асфальтом мокрым стож  
С резиной вымытых галош".

Синтаксически и ритмически это явно тяготеет к строфам Пастернака из „Сестры моей жизни“. Вспомнить хотя бы строки:

Они с алфавитом в борьбе  
Горят румянцем по тебе.

или

Он улетучивался с губ  
Воздушной капли спиртовой.

Характерно, что и метафора, взятая в двух последних строках, безусловно близка и типична для Пастернака, она идет чуть ли не от этих строк „Спектарского“:

По лбу его, как по галош резине,  
Проволоклось раздумья помело.

В стихотворении „Джордано Бруно“ как ритмическая смена строф, как и торжественность безличных эпитетов восстанавливает архаическую пародийность В. Хлебникова:

Тихо проходит сквозь ночь ученик,  
Память которого каменной книг.  
Он скажет сумрачно: не бойтесь  
Под гул вражды итти прамей,  
Горите пламенем гипотез,  
Рожденных в дерзостном уме.

Таким образом двойной или даже тройной груз поэтических напластований тяготеет над вашим стихом, не давая ему пока еще ни свободы, ни легкости. Стихотворение „Купанье“ — наиболее трамплинящее этот груз, вместе с тем и выше других по качеству. Его бы следовало напечатать без всяких оговорок в любом журнале, кроме „Лефа“. Да и остальные стихи ваши очень высоки по качеству и свидетельствуют о серьезной, упорной и целесообразной работе настоящего поэта. Но практика Лефа имеет главной целью не культуру стиха в его эволюционно-поступательном развитии, а смену жанров, революционную ломку формальной закреплённости, демонстрацию изменений, происходящих в литературном сегодня.

Поэтому, отмечая ваши стихи как явление очень отрадное по значимости и серьезности вашей работы и восприимчивости, Леф печатать их не будет иметь повода до тех пор, пока в них не скажется тот резкий перелом, который подаст нам весть о рождении вашего личного голоса.

Авторам сборника „Дни—Дороги“: Г. Кацу, П. Кофанову, М. Серебрянскому, Н. Щуклину.

Товарищи!

Вам очень хочется быть литераторами? Тогда перестаньте печататься лет на пять. Иначе вы будете расти и распускаться в поэ-

тических чиновников — благополучных, благонамеренных, подражательных и никому не нужных. Перестаньте играть в поэтов. Это кончится разочарованием, озлобленностью и мрачным скептицизмом неудачников. В лучшем случае, — по привычке к тому, что вы „что-то пишете“, — вас назначат редакторами каких-нибудь уездных газет. И эти газеты вы будете портить унылостью, шаблоном, аллегоризмом, которыми вы уже в достаточной мере испорчены в своих литературных вкусах и симпатиях.

Не обижайтесь на меня за резкость отзыва: он преднамерен, как единственное средство, быть может, заставить вас серьезно задуматься о том, что вы делаете. Я просмотрел внимательно ваш сборник, и как мне ни жаль и ни трудно, но должен сказать вам, что книга плоха настолько, что нет никаких смягчающих обстоятельств, чтобы промолчать об этом.

Ведь это же типичное середнячество, в которое все глубже и глубже завязает наша культура. Не топите ее в сером киселе полудостижений. Я говорю, повторяю, резко, потому что замалчивать опасность этой неопрятности в словах, мыслях, мирозерцаниях было бы преступно.

Ну, вслушайтесь в то, что вы пишете:

Запевать мне песни нынче надо,  
Что не знали дедом и отцом.

Глагол „знаться“ предполагает предлог „с“ (кем), например: „не хочу я с ним знаться“, „не знаюсь я с тобой“. Для того смыслового значения, которое вам требуется в вашем тексте, есть другое наклонение того же глагола: „знаваться“, — песнь может знаваться или не знаваться. Вы, для того чтобы вогнать в строчку метрическое равновесие, меняете форму глагола, не заботясь о смысле. Это и есть небрежность, неряшливость в обращении со словом. Дальше:

Оттого-то у меня и радость  
Вот с таким задумчивым лицом.

Предлог „вот“ имеет в виду осведомленность читателя о трактуемом дальше предмете: вот что случилось; вот что я тебе скажу. Говорить же о „радости с задумчивым лицом“ — „вот с таким“ — немощно, бессвязно, необедительно. С каким — вот с таким? Вот с таким задумчивым? Но разве это определение радости? И кто „эта радость с лицом“? Ведь это же шаблонизирование самого понятия радости: радостное лицо, задумчивое лицо — это прямые определения. „Радость с лицом“ — это уже попытка образности: но нельзя же ее делать механически.

Если вы не чувствуете этого, представьте другие выражения: гнев с перекошенным лицом, грусть с умиленным лицом, вообще отвлеченное понятие — с лицом? Это все грамматика, товарищи, и с нее надо начинать.

В том же стихе читаем дальше:

Мне же надо в сердце человечесем  
Развязать забытые удила.



Что это за аллегория? В сердце если и есть удила, то они кровеносные и развязать их — значит умертвить человека. Нужно ли это автору? Нет, он хотел сказать совсем другое. Хотел, но не смог, не желая дольше поработать над собой, над собственной мыслью, над методами ее связи и выразительности.

В том же беспомощном символическом стиле тянутся и дальнейшие строки:

„День звенит натянутой струной“,  
„Струва взмахнет разорванным концом“,  
„Радости лучом“,  
„Озорство укроем и глуше“,  
„Горечь беспокойная умрет“,  
.....„приходит радость“  
„Через двери горести людской“,  
„В жуткой, перекошенной тревоге“,  
„Радужные сны“,  
„Паутины гнет“ (?),  
„Стройный лес напевов детских“,  
„Улыбчатая ясность“,  
„Зелень дум“,  
„Звенящая борьба“,  
„Капитана ждут невидимые рейсы“,  
„Неумолимый кран“,

и даже — „Ты ответила прощаньем рук“,  
„Радость гнева скуластого“.

Все это, товарищи; у нас не опечатки и не обмолвки. Все это ленивое и безрадостное отношение к материалу, который вами портится и ломается безо всякой оглядки на то, как, какими способами, какими путями нужно оформлять свою мысль в строках. Ведь вы „вдохновенно“ не признаете разных там формальных тонкостей, все надежды полагая на „содержание“.

А содержание-то и подводит: то оно обернется есенинской обреченностью:

„Озорной (ен?) хмельной (ен?) и жизнью весел,  
Славим дней возрастающую плоть (?).  
Ты пришла — и нежных песен,  
Тихих песен мне не побороть“.

то вдруг окажется уж совсем процыганенным романсом:

„Ах ласки, любовные ласки,  
Не вас ли я вечно искал  
В легенде о девушке-сказковой  
У смуглых кавказских скал.  
.....  
И только лиловая Ганна  
Изломанной бархатной бровью  
Взяла для любви ураганной  
Зовет и торопит любовью“.

И даже когда вы проникновенно посвящаете свои строки „учителю и человеку“, то получается не трезвый и стремительный образ Ленина, а какое-то катехизисное истолкование „светлого духа“:

....Он в дреме скал,  
И он в приморской пене,  
В траве растущей и седых дубах,  
Он весь — призыв! Мятеж! Борьба!  
Он — Ленин“.

Вы пишете мне, чтобы я помог вам, что вам не к чему прислушаться, что вам трудно в провинции. Я вам должен прямо сказать, товарищи, что не вам трудно в провинции, а провинции, да и столице трудно от вас, желающих сразу, в один день, проснувшись, стать сплошь поэтами. И помочь я вам могу только в одном: садитесь за грамматику, за синтаксис, за словарь, за учбу. Одолеете их, — может быть, сами откажетесь от этого кажущегося вам легким пути — нанизывать слова на строчки. А не откажетесь — значит будете писать уже по-другому. Тогда и поговорим всерьез.

#### Рецензия

„Митина любовь“ Ивана Бунина

В. Шкловский

„Митина Любовь“ Ивана Бунина есть результат взаимодействия тургеневского жанра и неприятностей из Достоевского. Сюжетная сторона взята из „Дьявола“ Льва Толстого. Тургеневу принадлежит пейзаж, очень однообразно данный. Схема его такая. Небо, земля, настроение. Эта тройца идет через все страницы. Небо все время темнеет.

Стих введен для условного подчеркивания банальности и для разгрузки возможности пародии.

Краски, как говорят, изысканные. Об них смотри у Достоевского в „Бесах“, там они даны в пародии в описании рассказа „Мерси“.

...Тут непременно растет дрок (непременно дрок или какая-нибудь такая трава, о которой необходимо справляться в ботанике). При этом на небе непременно какой-нибудь фиолетовый оттенок, которого, конечно, никто не успел приметить из смертных, то-есть и все видим и не успели приметить, а „вот, дескать, я поглядел и описываю вам, дуракам, как самую обыкновенную вещь“. Дерево, под которым уселась интересная пара, непременно какого-нибудь оранжевого цвета („Бесы“, ч. 3-я. Праздник, отдел 1-й).

У Бунина сводятся описания к противоречивости.

„В пролет комнат, в окно библиотеки, глядела ровная и бесцветная синева вечернего неба, с неподвижной розовой звездой над ней. На фоне этой синевы картинно рисовалась зеленая вершина клена и белизна как бы зимняя всего того, что цвело в саду“.

„Бесцветная“ и „невыразимое“ встречается здесь часто.

Шмели у Ивана Бунина „бархатно-черно-красные“, это оттого, что они заново выкрашены. Это от Тургенева. Тот так настаивал на том, что он (Тургенев) очень четко видит, что самые замечательные слова даже давал курсивом.

„Это она. Но идет ли она к нему, уходит ли от него — он не знал, пока не увидел, что пятна света и тени скользили по ее фигуре снизу вверх... значит она приближалась. Они бы спустились сверху вниз, если бы она удалялась“.

(Курсивы из глазуновского второго издания 1884 года. Т. IV, „Новь“, стр. 175.)

Вещь Бунина вся взята таким курсивом. Ее описания отталкиваются не от предмета, а от описаний же.

Пейзаж — вообще понятие литературное, он появился в ней и ощущается благодаря традиции.

Пушкинские пейзажи архаичны и состоят из упоминаний о предметах.

„Заря сняла на востоке, и золотые ряды облаков, казалось, ожидали солнце, как царедворцы ожидают государя“. („Барышня-крестьянка“.)

„Наконец достигнул он маленькой лощины, со всех сторон окруженной лесом: ручеек извивался молча около деревьев, полуобнаженных осенью. Владимир остановился, сел на холодный дерн, и мысли, одна другой мрачней, стеснились в душе его... Долго сидел он неподвижно на том же месте, взирая на тихие течения ручья, уносящего несколько поблекших листьев, и живо представлялось ему подобие жизни — подобие столь верное, обыкновенное“. (Дубровский.)

„Волга протекала перед окнами; по ней шли нагруженные барки под натянутыми парусами и мелькали рыбацьи лодки, столь выразительно прозванные душегубками. За рекой тянулись холмы и поля, несколько деревень оживляли окрестность“. (Дубровский.)

Интересно описание своих чувств человека, научившегося пейзажу.

Это знаменитый автор воспоминаний Болотов.

Родился он при Анне Иоанновне, умер при Александре.

Воспоминания он начал писать под влиянием „Жиль Блаза“, а кончил под влиянием Стерна.

А научился он природе так:

„...а сверх того попались мне нечаянно две те книжки господина Зульцера, которые писал сей славный немецкий автор о красоте природы. Материя, содержащаяся в них, была для меня совсем новая, но мне полюбилась... Она-то первая начала меня ознакамливает с чудными устройствами всего света и со всеми красотою природы...“ (Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков, год 1789, том I, стр. 864.)

И как по счастью въехали мы тогда на одно возвышение, с которого видны были прекрасные положения мест и представлялось очень преуворочатое зрелище, то рассудил я употребить очам их и поводом к особенному разговору и орудием к замышляемому испытанию или, простее сказать, пощупать у него пульсу с сей стороны.

Для самого сего приняв на себя удовольственный вид, начал я будто сам с собой и люблюсь ими говорить: Ах! Какие прекрасные

положения мест и какие разнообразные прелестные виды представляются глазам всюду и всюду. Какие прекрасные зелени, какие разные колера полей! Как прекрасно извивается и блестит река, река сия своими видами, и как прекрасно соответствует все тому и самая теперь яжность неба и этот вид маленьких рассеянных облачков. Говоря умышленно все сие, примечал я, какое действие произведут слова сии в моем спутнике и не останется ли и он также бесчувственным, как то бывает с людьми обыкновенного разбора...“

Спутник отвечал:

„Что я слышу! и, ах! Как вы меня обрадовали... так, что я нашел в вас то, чего искал...“

„Как-то с молодых лет еще имел я счастье познакомиться с натурой и узнать драгоценное искусство утешаться всеми ее красотою и изяществами“. („Записки Андрея Тимофеевича Болотова“, том III, стр. 399.)

Этот же Болотов при жизни ставил себе уединенные мавзолеи, закапывая под ними выпавшие свои зубы.

Иван Бунин находится в конце этой линии.

Он омолаживает тематику и приемы Тургенева черными подмышками женщин и всем материалом снов Достоевского.

## Диспут о формальном методе

6 марта в помещении Тенишевского училища в том самом зале, в котором в 1914 году впервые выступили формалисты, состоялся диспут между представителями ОПОЯЗ и группой ленинградских марксистов. Диспут собрал очень большую аудиторию, преимущественно молодежь.

Оригинальная сторона диспута состояла в том, что в нем впервые высказано, насколько ОПОЯЗ изменил свою первоначальную позицию.

Первый доклад был прочитан тов. Томашевским, который, изложив историю о работе ОПОЯЗ, указал, что в настоящее время формалисты идут на сближение с социологическим методом, считая, что ему он необходим для объяснения жанра жанров. В то же время т. Томашевский отметил, что путь формалистов не был ошибочен, а был условно необходим, как метод добывания определенной истины.

Второй доклад был прочитан тов. Горбачевым, который доказывал буржуазное происхождение самого формального метода и в то же время старался показать, что под видом материализма и позитивизма формалисты очень часто проводят идеи неокантианской философии. В то же время на ряде примеров и цитат из Плеханова и Писарева Горбачев устанавливал закон связи между интересами общественной жизни и одновременно интересами искусства.

Виктор Шкловский указал, что общее изменение позиции формалистов объясняется исторически и, в частности, связано с переходом интересов в данный период истории литературы к тематике.

Тов. Шкловский пытался также доказать, что генезис вещи — выяснение ее происхождения не объясняет диалектику вещи и механизмы ее применения, что сравнительно легко показать связь какого-нибудь явления искусства с его эпохой и очень трудно объяснить факт переживания этого явления и тех условий, которые его создали и факт изменения его функций. Говоря о докладе т. Горбачева, тов. Шкловский утверждал, что позиция Горбачева не имеет почти ничего общего с марксизмом, и чрезвычайно элементарна.

После этого выступления диспут принял резкий характер. Среди выступающих отметил профессор Державина, прочитавшего род небольшого доклада о науке вообще и о тех свойствах, которыми должна наука удовлетворять, и упрекнувшего формалистов в коллекционировании курьезов, нечестности и окаменелостей.

После него выступил профессор Яковлев, приводивший в опровержение формалистов несколько цитат Шопенгауэра и других писателей.

Борис Михайлович Эйхенбаум в краткой речи указал на то, что ряд оппонентов формалистов не имеет собственных работ, в которых они могли бы показать образцы применения своего метода. Эйхенбаум утверждал, что марксистская теория литературы есть система, подлежащая построению, а не цитированию и, что современному историку искусства приходится учиться у марксистов историков вообще, но не у марксистов искусствоведов. В качестве одной из основных ошибок современной, так называемой марксистской критики, Эйхенбаум выдвинул то положение, что творчество писателей у нас объясняется вне условий его труда. Есть работы о возникновении профессионального певца в Аравии и Греции, но нет работ о моменте возникновения профессионального писателя в России. Мы ничего не знаем о характере тиража русской классической литературы и не знаем, как влиял журнал на литературу. Поэтому Эйхенбаум утверждал, что одной из ближайших задач квалифицированных искусствоведов является вопрос о выяснении этого ближайшего базиса литературных произведений.

Тов. Тынянов, отвечая Державину, заметил, что если бы формалисты интересовались окаменелостью, то они в первую голову заинтересовались бы университетом и Академией Наук; что формалисты никогда не занимались подсчетом и коллекционированием.

Основным заданием искусствоведения сейчас, по мнению т. Тынянова, является изучение изменения понятия о литературе и изменения функций художественных приемов.

В своем заключительном слове тов. Шкловский говорил о том, что время не может ошибаться; что работа последних лет убедила его, что прежняя формула об автономном литературном ряде, развивающемся вне пересечений с бытовыми явлениями, что эта формула, бывшая всегда только рабочей гипотезой, — сейчас должна быть осложнена.

На примере Толстого Шкловский доказывал, что определенная социальная устремленность и злободневное задание автора являются почти необходимым условием для того, чтобы он мог создать новую художественную форму. Он патетически обращался к аудитории с предложением таким образом переломить метод, занимаясь им вне предвзятости и радуясь тем случаям, когда факты разрушают теорию.

Продолжение доклада. Атмосфера аудитории все более накалялась. По методам спора и по отношению аудитории дело напоминало столкновение старо-напостовских и старо-футуристических методов полемики.

Тов. Горбачев, оппонировав на замечания Эйхенбаума о необходимости исследования истории гонимых, заявил, что, вероятно, именно гонимые заставляют формалистов изменить свою первоначальную точку зрения.

Конец диспута очень трудно передать в хронике, так как публики настолько живо реагировала на докладчиков, что докладчики с трудом слушали друг друга.

## Текущие дела

### Что я делаю?

Главной работой было: развоз идей Лефа и стихов по городам Союза. Читано столько в стольких городах:

Москва (2), Ленинград (2), Нижний (3), Самара (4), Пенза (2), Казань (5), Саратов (2), Воронеж (2), Ростов (4), Таганрог (1), Новочеркасск (1), Краснодар (1), Харьков (6), Киев (6), Днепропетровск (1), Полтава (1), Тула (1), Курск (2).

Всего 45 выступлений, обслуживших сорокатысячную аудиторию самых различных слоев и интересов — и Ленинские мастерские в Ростове, и Леф в Казани, и вузовцы Новочеркаска.

Мной получено около 7 000 записок, которые систематизируются и будут сделаны книгой — почти универсальный ответ на все вопросы, предлагаемые читательской массой Союза.

Не знаю, была ли когда-нибудь у какого-либо поэта такая связь с читательской массой?

Что пишу?

- 1) Пьесу „Комедия с убийством“ для театра Мейерхольда.
- 2) Пьесу ленинградским театрам к десятилетию.
- 3) Роман.
- 4) Литературную автобиографию к полному собранию сочинений.
- 5) Поэму о женщине.

Что издаю?

ГИЗ — V том собрания сочинений.

„Огонек“ — „Как я пишу стихи“.

Зак-Кинга. — „Что ни страница, то слон, то львица“ (детская).

„Молодая Гвардия“: „Влас-лоботряс“, „Про моря и про маяк“ (детские).

„Мы и прадеды“ (сборник комсомольских и пионерских стихов.)

Киноиздательство: Два сценария.

Еще сделаны:

сценарии — Октябрьюхов и Декабряюхов  
Любовь Шкафолюбова.  
Законная фильмой.  
Слон и спичка.  
Дети.

ВУФКУ.

Какживаете?

Межрабпом Русь.

Все.

В. Маяковский.

В Тифлисе выходит журнал левого фронта грузинского искусства „Мемархенеоба“ („Левизна“). Первый номер журнала включает в себе теорию и практику грузинского Лефа.

Содержание: Передовая — Наступление правых. В. Жгенти — На границах левизны. Б. Гордзениани — Левизна. Ш. Алхазивили — О перспективах левого искусства. С. Чиковани — Грузинская литература и современность. С. Третьяков — Предостережение Лефу. Н. Чачаева — О рабочих клубах. Стихи Б. Абуладзе, Ш. Алхазивили, Д. Гагечиладзе, Ж. Гогоберидзе, В. Жгенти, С. Чиковани, Н. Чачаева, Н. Шенгелая. Проза: А. Белиашвили, С. Долидзе, С. Касрадзе, Д. Шенгелая. Критика и библиография. Репродукции левых художников Б. Гордзениани и И. Гамрекели. Стр. 90, цена 1 р. Обложка Н. Шенгелая.

Грузинскому Лефу надо внимательно следить, дабы его не захлестнула станковая (самодовлеющая) работа, чтобы не скатиться в самую фальшивую стопроцентную сусальность.

Ставка на газетную работу, клубную работу, построенную на конкретном материале, киноработу агитационного, хроникального, научного, публицистического характера, ставка на изобретательство — залог правильной лефовой работы.

## Письмо подписчикам

Уважаемые товарищи!

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

Как? — Вот как:

Вербовать индивидуальных подписчиков.

Организовывать коллективную подписку.  
Наставлять, чтобы „Новый Леф“ выписывался всеми местными библиотеками.

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

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

Помните, товарищи, что журнал „Новый Леф“ — не для прибыли. Увеличение подписки и розницы даст нам возможность удешевить журнал.

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

С товарищеским приветом

„Новый Леф“.

От редакции. Помещаемая в этом номере статья Н. Чужака „Театральная политика и новый театр“ не вошла в предыдущий номер „Нового Лефа“, ввиду его перегрузки материалом.

Примечание к ст. Н. А. „Леф отвечает корреспондентам“.

Отвечая левовским корреспондентам, приславшим свои стихи для оценки и критики, я прошу их иметь в виду, что принципиальной линией редакции Лефа остается — не вопрос „как“ написано, а „для чего“ оно написано. Поэтому, давая свое разъяснение о качественном и формальном достоинстве тех или иных строк, ответы имеют в виду общее понимание именно такой целеустремленности стихотворной работы, при которой задание является в первую очередь определяющим ценностью этой работы.

В номере:

Не все то золото, что хоз-расчет.—В. Маяковский. Записная книжка Лефа. Так получается.—Н. Асеев. Театральная политика и новый театр.—Н. Чужак. Душа двойной ширины.—В. Ш. Преемственность в театре.—Вит. Жемчужный, Хорошо на улице.—П. Незнамов. Ритм и синтаксис.—О. М. Брик. Надо исправить. В защиту социологического метода.—В. Шкловский. Экран сегодня.—Л. Кулешов. Сергей Эйзенштейн и „негровая фильма“.—В. Шкловский. Как десятилетие.—С. Третьяков. Корреспонденты. Леф отвечает корреспондентам.—Н. А. Рецензия.—В. Шкловский. Диспут о формальном методе. Текущие дела. Письмо подписчикам.

Фото.—Кино-фабрика. Оборудование рабочего клуба.—А. М. Радченко. Фото.—В. Л. Жемчужный.

Кадры: из фильма.—Э. Шуб. „Падение династии Романовых“.

Обложка.—А. М. Радченко.

Фото на обложке—из фильма „Падение династии Романовых“—работы Э. Шуб.

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

Ответственный редактор В. В. Маяковский.

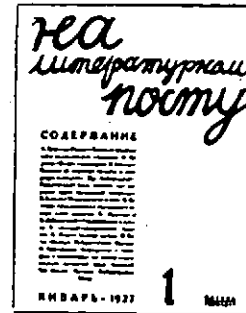
Главлит № 86300.

Гиз № 20010.

Тираж 3000.

Типография Госиздата „Красный Пролетарий“. Москва, Пименовская улица, дом 16.

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО—МОСКВА



ПРОДОЛЖАЕТСЯ  
ПОДПИСКА

НА

ДВУХНЕДЕЛЬНЫЙ

ЖУРНАЛ

МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ

НА ЛИТЕРАТУРНОМ ПОСТУ

Под ред. Л. Авербаха

ЖУРНАЛ РАЗРАБАТЫВАЕТ ВО-  
ПРОСЫ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬ-  
ТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ НА ФРОН-  
ТЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ДРУГИХ  
ВИДОВ ИСКУССТВА

ПРИЛОЖЕНИЯ

для годовых подписчиков

Ф. МЕРИНГ. Легенда о Лессинге  
В. ФРИЧЕ. Социальная искусство

Г. ПЛЕХАНОВ. История русской  
общ. мысли в 3-х томах

вместо 9 руб. за 5 руб.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

на журн. с прилож. 45 р.

на журнал без прилож.

на год . . . . . 10 р. — к.

на 6 месца . . . . . 5 р. 50 к.

на 3 месца . . . . . 3 р. — к.

РАССРОЧКА ПЛАТЕЖА

для годовых подписчиков

на журнал с прилож.

при подписке 8 р. 50 к., не

позднее 1 июля 6 р. 50 к.

на журнал без прилож.

при подписке 6 р., не позднее

1 июля 4 р.

Цена отдельного номера — 50 к.

Подписку направлять: Госиздат, Москва  
Воздвиженка, 10, в магазины и отделения

6 4 0 4 9

2