

XX

Текущие дела VIII–IX, 87

Леф и кино. Стенограмма совещания XI–XII, 50
1928

Работают III, 48

Об олимпиадниках IV, 48

Хроника VIII, 48

Нам пишут IX, 45

По книгам и журналам X, 45

Книги лефов X, 47

Хроника XII, 44

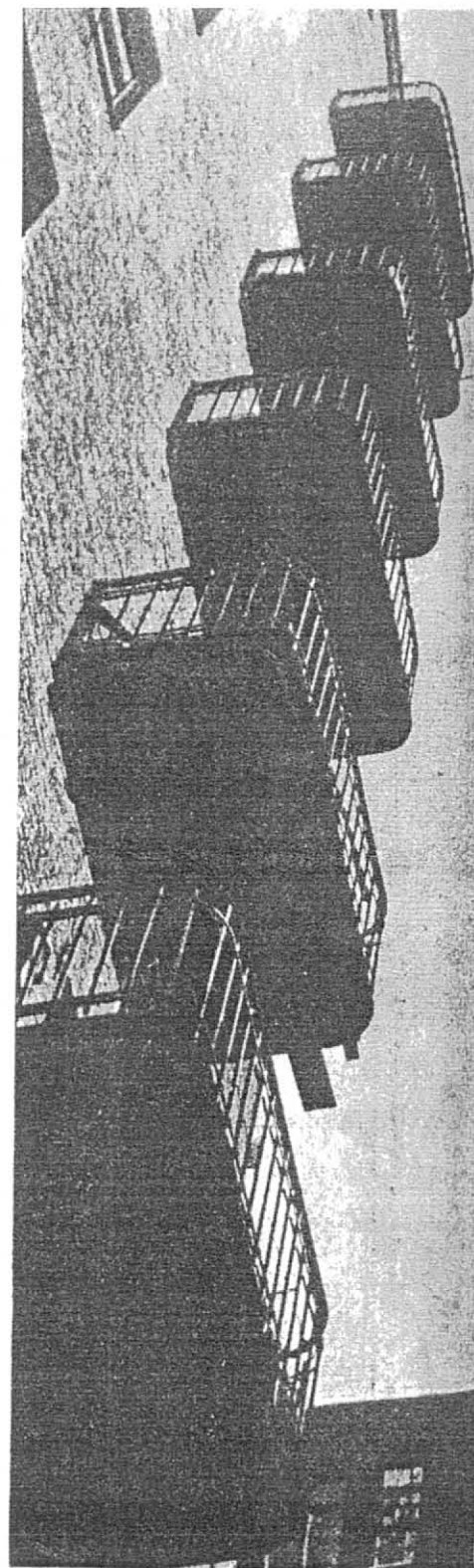
К сведению подписчиков XII, 45

Н О В Ы Й Л Е Ф

ЖУРНАЛ
евого фронта
искусств

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
В. В. МАЯКОВСКОГО

№ 1
МОСКВА
1 9 2 7



00 020

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1927 ГОД
НА ЖУРНАЛ

„КРАСНАЯ НОВЬ“

Ежемесячный литературно-художественный
и научно-публицистический журнал

Под ред. А. Воронского, В. Сортина и Ем. Ярославского.

В 1927 году в журнале „КРАСНАЯ НОВЬ“
БУДУТ НАПЕЧАТАНЫ:

И. Бабель. Расск. И. Вольнов. Встречи. М. Горький. Части
нового романа. Вс. Иванов. Казаки. (Роман.) Л. Леонов. Воз-
вращение Мити. (Роман.) А. Толстой. Пахом-протоиакон и др.
ПОВЕСТИ И РАССКАЗЫ

А. Караваевой, Завадского, Лидина, П. Романова, Шторма и др.
СТАТЬИ: Л. Аксельрода, Бронштейна, Л. Войтовского,
Н. Осинского, К. Радека, Ростова, Косвена и др.

ПРИЛОЖЕНИЯ

для годовых подписчиков:

М. Горький. Дело Артамоновых. Ц. 2 р. 25 к. Ал. Н. Толстой. Собра-
ние сочинений в 7 томах. Ц. 4 р. С. А. Есенин. Воспоминания.
Под ред. И. Евдокимова. Ц. 2 р.

Вместо 8 р. 25 к.—за 5 р.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

На журнал с приложениями:
23 руб.

На журнал без приложений:
На год—18 р., на 6 мес.—10 руб.,
на 3 мес.—5 р.

РАССРОЧКА ПЛАТЕЖА

для годовых подписчиков:

На журнал с приложениями:
При подписке—13 руб., не поз-
нее 1/VI—10 р.

На журнал без приложений:
При подписке—11 руб., не поз-
нее 1/VI—7 р.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: Отделом Подписных и Периоди-
ческих изданий Торгсектора Гос-
издата: Москва, Волынка, 10, телеф. 4-87-19 и 5-88-91; Ленинград,
проспект 25 Октября, 28, тел. 5-44-56, в книжных магазинах, kiosках, провинциаль-
ных отделениях и филиалах Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответ-
ствующими удостоверениями, и во всех почтово-телеграфных конторах.

1. Январь

Новый Леф

1927

Читатель!

Леф

Мы выпустили первый номер Нового Лефа.
Зачем выпустили? Чем новый? Почему Леф?

Выпустили, потому что положение культуры в области
искусства за последние годы дошло до полного болота.
Рыночный спрос становится у многих мерилем ценности
явлений культуры.

При слабой способности покупать вещи культуры, мери-
ло спроса часто заставляет людей искусства заниматься воль-
но и невольно простым приспособленчеством к сквернейшим
вкусам нэпа.

Отсюда лозунги, проповедуемые даже многими ответ-
ственными товарищами: «эпическое (беспристрастное, над-
классовое) полотно», «большой стиль» («века покоя» вместо—
«день революции»), «не единой политикой жив человек» и т. д.

Это фактическое аннулирование классовой роли иску-
ства, его непосредственного участия в классовой борьбе,
разумеется, с удовольствием принято правыми попутчиками,
эти лозунги с удовольствием смакует оставшаяся внутрен-
няя эмиграция.

Под это гнилое влияние попали и наиболее колеблющиеся,
жаждущие скорейшего признания и наименее вооруженные
культурой работники «пролетарского» искусства.

Леф—журнал—камень, бросаемый в болото быта и иску-
ства, болото, грозящее достигнуть самой довоенной нормы!
Чем новый?

Ново в положении Лефа то, что, несмотря на разрознен-
ность работников Лефа, несмотря на отсутствие общего спрес-
сованного журналом голоса,—Леф победил и побеждает на
многих участках фронта культуры.

Многое, бывшее декларацией, стало фактом. Во многих
вещах, где Леф только обещал, Леф дал.

Завоевания не сделали Лефов академиками. Леф должен
итти вперед, используя завоевания только как опыт.

Леф остается Лефом.

Всегда:

Леф—вольная ассоциация всех работников левого рево-
люционного искусства.

Леф—видит своих союзников только в рядах работников
революционного искусства.

Леф—объединение только по линии работы, дела.

Леф—не знает ни ласкания уха, ни глаза,—и искусство
отображения жизни заменяет работой жизнестроения.

Новый Леф—продолжение нашей всегдашней борьбы за
коммунистическую культуру.

Мы будем бороться и с противниками новой культуры,
и с вульгаризаторами Лефа, изобретателями «классических
конструктивизмов» и украшательского производственничества.

Наша постоянная борьба за качество, индустриализм, кон-
структивизм (т.е. целесообразность и экономия в искусстве)
является в настоящее время параллельной основным политиче-
ским и хозяйственным лозунгам страны и должна привлечь
к нам всех деятелей новой культуры.

Письмо писателя Владимира Владимировича

Маяковского писателю Алексею Максимовичу **Горькому**

Алексей Максимович,
как помню,
между нами

что-то вышло
вроде драки
или ссоры.

Я ушел,
блестя
потертыми штанами,
взяли вас
международные рессоры.

Нынче—
иначе.
Сед височный блеск,
и взоры озаренней.

Я не лезу
ни с моралью,
ни в спасатели,—

без иронии,—
как писатель,
говорю с писателем.

Очень жалко мне, товарищ Горький,
что не видно
вас

на стройке наших дней.

Думаете,
с Капри,
с горки
вам видней?
Вы

и Луначарский
похвалы повальные,
добряки,—
а пишущий
бесстыж,

тычет

целый день
свои похвальные

листы.

Что годится,
чем гордиться?

Продают „Цемент“
со всех лотков.

Вы

такую книгу что ли цените?
Нет нигде цемента,
а Гладков

написал
молебен о цементе.
Затыкаешь ноздри,
нос наморщишь

и идешь
верстой болотца длиненького.

Кстати,
говорят,
что вы открыли мощи

этого...
Калинникова?

Мало знать
чистописания ремесла,
расписать закат
или цветенье редьки,—

вот,
когда к ребру душа примерзла,
ты
ее попробуй отогреть-ка!

Жизнь стиха

тоже тиха.

Что горенья,—

даже
нет и тления

в их стихе,
холодном и лядащем;
все входящие
срифмуют впечатления,

и печатают
в журнале
в исходящем.

А рядом
молотобойцев
анапестам

учит
профессор Шенгели,—

тут
не поймете просто-напросто—
в гимназии вы,
в шинке ли?
Алексей Максимович,
у вас,
в Италии
вы
когда-нибудь
подобное
видали?
Приспособленность
и ласковость дворовой,
Деятельность
блюдо-
рубле-
и тому подобных— „лиз“
называют многие,
„здоровый
реализм“
И мы реалисты,
но не на подножном
корму,
не с мордой, упершейся вниз,
мы в новом
грядущем быту,
помноженном
на электричество
и коммунизм!
Одни мы,
как не хвалите халтуры,
годы на спины грузя,
тащим
историю литературы,—
лишь мы
и наши друзья.
Мы не ласкаем
ни глаза,
ни слуха,
Мы—
это Леф.
Без истерики—
мы
по чертежам
деловито
и сухо,
строим
завтрашний мир.

Друзья,—
поэты рабочего класса,
Их знание
невелико,
но врезал
инстинкт
в оркестр разногласий
буквы грядущих веков.
Горько
думать им
о Горьком-эмигранте.
Оправдайтесь,
гряньте!
Я знаю,
вас ценит
и власть, и партия,
вам дали б все
от любви
до квартир,—
прозаики
сели
пред вами
на парте б,—
Учи,
верти!
Или жить вам,
как живет Шаяпин,
раздушенными аплодисментами
оляпан?
Вернись
теперь
такой артист
назад,
на русские рублики,—
я первый крикну:
— Обратно катись,
народный артист Республики!—
Алексей Максимыч,
из-за ваших стекол
виден
вам
еще
парящий сокол?
Или
с вами
начали дружить,
вами
сочиненные ужи?

Говорили
 (объяснения ходки!)
 будто вы
 не едете
 из-за чахотки.
 И вы—
 в Европе,
 где каждый из граждан
 смердит покоем,
 едой,
 валютцей.
 Не чище ль
 наш воздух,
 разреженный дважды
 грозою
 двух революций?
 Бросить республику
 с думами,
 с бунтами,
 лысину
 южной зарей озарив.
 Разве не лучше,
 как Феликс Эдмундович,
 сердце отдать
 временам на разрыв?
 Здесь
 дела по горло,
 рукав по локти,
 знамена неба
 алы,—
 и соколы-сталь
 в моторном клетоте
 глядят,
 чтоб не лезли орлы.
 Делами,
 кровью,
 строкою этою,
 нигде не бывшею в найме,—
 мы славим
 взвитое красной ракетой,
 октябрьское
 руганное
 и пропетое,
 пробитое пулями знамя.

Транзитная страна

Борис Кушнер

Есть страны, в которых вы никогда не были. Ваша нога не ступала на их почву. Двери их жилищ, их общественных зданий никогда не открывались гостеприимно перед вами. И все же вы видели их. Вглядывались в их лица—свежие и улыбающиеся весною и задумчиво морщинистые в осенние, дождем завуаленные дни. Вы окидывали пристальным и любознательным взглядом поля этих стран, их холмы и равнины от горизонта до горизонта. Пытались как можно глубже проникнуть взглядом в тень их лесов. Следили глазами, как извиваются ленты рек и как пробегают, петляя и разветвляясь, дороги. Удивлялись кубической серости каменных городов. В длинных улицах—скользящих, уходящих, отворачивающихся в сторону, как молочные лучи маяков, ловили таинственный облик невидимых человеческих жизней. И в чуждом облике мерцающих вещей старались угадать черты чужого быта.

Есть страны—вы их видели и рассматривали наяву, в упор и все же вы никогда не были в них.

Это страны транзитные.

Проезжаешь такую страну из конца в конец, от границы к границе. Таишь лихорадку напряженного интереса. Глядишь, не отрываясь в окна вагона.. Мелькнут километры, пройдут часы—в проскользнувшей стране ты никогда не гостил, но звон ее, ее краски успел схватить и навсегда закрепил в памяти ее своеобразный вид.

О таких странах охотно потом вспоминаешь. Приятно рассказать с воодушевлением, слегка волнуясь, что успел подсмотреть украдкой у пространства и времени сквозь зеркальные стекла сквозного поезда.

Неоднократно приходилось проезжать транзитом через Голландию. И каждый раз по всей стране голландской бывал день стирки белья. Выстиранные цветные ткани, белое полотно развешивалось для просушки всюду, куда глаз хватал. Как обычным, древним способом—на протянутых, куда попало, веревках, так и способом усовершенствованным, специально голландским—на особых вертикальных рамах. И солнце выходило и светило исправно каждый день, когда мне случалось проезжать мимо. От белья и от солнца становилось весело. Если бы я был помоложе и если бы советские обязанности не вынуждали к солидной благопристойности, ушел бы в самый конец длинного поезда, на открытую площадку последнего вагона и там орал бы на всю Голландию свои русские советские вольные песни, заглушая ими грохот интернационально-капиталистического поезда.

Должно быть голландским железнодорожникам белье и

солнце тоже весельем ударили в голову, когда они сооружали свои паровозы. Паровозы вышли веселенькие. Вся арматура из желтой меди, колпак над парособирателем весь медный, как пожарная каска; на раме медные украшения и даже на трубе пояски и широкие карнизы из сверкающей, жарко начищенной латуни. Прямо—тульский самовар.

Вокзалы чистые, тихие... Перроны выложены кирпичом, как паркетом. Они длинные и тенисты, как старые, заботливо подметенные липовые аллеи.

Вдоль полотна железной дороги на протяжении многих километров бежит шоссе, тоже вымощенное кирпичом, поставленным на ребро, и такое же чистое, как и свежесмытый вокзальный перрон. Женщины проходят в белых головных уборах из туго накрахмаленного полотна с многочисленными, во все стороны торчащими концами. В праздничных случаях головные уборы бывают из настоящих брабантских кружев, также туго накрахмаленных. К вискам прикалывают длинные золотые спирали или прямоугольные блестящие шитки. В таком уборе каждая женщина похожа издали на большой, только что распустившийся белоснежный цветок. Нечто вроде исполинской чайной розы.

Голландские домики из темного и блестящего кирпича прикрывают сияющие стекла своих окон самыми яркими и зазорными ставнями на свете. Красные и желтые ромбы и кубы огнем горят на зеленом, на синем, всегда теплом и сочном фоне. Каждая ставня—живопись. Сараи, амбары и всякого рода служебные постройки выкрашены, совсем неожиданно, в матовый черный цвет с белыми ободками вокруг окон и дверей. Чинно строго и чисто. Пожалуй, еще более живописно, чем яркие пятна ставень.

Земля голландская похожа на бильярдный стол—зеленая, плоская и ровная, как будто ее устанавливали и ровняли по ватерпасу.

По ровной поверхности, по гладким дорогам все население Голландии ездит на велосипедах. Мужчины и женщины, подростки и даже малые дети. При незначительных расстояниях и прекрасных мостовых велосипед с успехом заменяет здесь по части легкового извоза и лошадь и автомобиль. К тому же, я думаю, никто никогда не видал, чтобы голландец куда-либо спешил или торопился.

Голландия развивалась постепенно, складно и гармонично. Это видно по внешнему облику страны. В маленькой Голландии нет больших вещей. Города очень многочисленны, но каждый из них сам по себе не слишком велик. Промышленность Голландии достигла высокой степени развития, хотя и работает вся сплошь на привозном сырье. Кроме особо развитой пищевой промышленности, есть и текстильная и металлургическая. Вы, однако, нигде не увидите тяжкие громады

промышленных колоссов, подавляющих землю и туманящих небеса. Фабричные предприятия Голландии проплывают мимо летящего на полной транзитной скорости поезда в виде небольших зданий, назначение которых можно по внешнему виду разгадать на расстоянии многих километров. Часто попадаются маргариновые фабрики. Маргарин—голландское изобретение, чуть ли не единственное производство, для которого в стране имеется, кроме привозного, так же и некоторое количество собственного сырья. Маргарин—это льняное масло, обработанное водородом, а лен с незапамятных времен с успехом культивируется в Голландии. Когда-то Голландия первая научилась вырабатывать тонкое льняное полотно и была самой текстильной страной в мире. Теперь ей приходится удовлетворяться ролью—самой маргариновой. Впрочем, дело это выгодное.

Среди фабричных корпусов, видных из окна транзитного поезда, старые здания встречаются редко. По большей части, все новые—широкосветные, многооконные, беструбные, лишь тонкой нитью электрического кабеля привязанные к пробегающей по соседству линии электропередачи. У наружной стены этих голландски свежих, голландски чистых, голландски приветливых корпусов совсем патриархально длинными рядами вытянулись стойки. Как стальные пони в сляках, стоят в них разнокалиберные велосипеды. Все поголовно рабочие и служащие пользуются этим видом транспорта.

Кому доводилось весной в соответствующее время проезжать по южной части Голландии, тот видел пейзажи редкостные и незабываемые. По обе стороны от железнодорожного полотна правильными прямоугольниками и многоугольниками до самого горизонта разостланы нежнейшие и ярчайшие персидские ковры, величиной по несколько десятин каждый. Это цветочные поля Голландии. Здесь выращиваются желтые и красные тюльпаны, левкой, белые и синие ирисы и много разных других цветочных пород. Наименования их не могут быть известны случайному и непосвященному путнику. Отсюда цветы эти в живом виде и в виде семян и лукович расходятся по всему миру. Но кто поверит, что эту благоухающую и яркоцветную нежность родит и производит мореходная, просмоленная туманная и суровая Голландия? Никто не поверит. Голландское производство сбывается всюду под наименованием «цветы из Ниццы».

Богат и прекрасен Северный Брабант.

Прогрохотав мимо уютного тихого маленького городишки с пышным именем Долины Роз—Роозендаэль, поезд влетает в ту удивительную область, которая заключена между устьями великих западно-европейских рек—Рейна, Мааса и Шельды. Она называется Зеландией, что значит—Морская

Страна. Ни один клочок земли на свете не оправдывает в такой степени своего названия, как эта голландская провинция. Каждый из мощных орошающих ее потоков образует здесь гигантскую дельту, и все три дельты слились вместе, вписались одна в другую. Земля здесь не в силах больше выдерживать тяжести воды. Она склоняется, опускается к морю. И терпеливое, пенное Северное море, с сеозй стороны, обильно орошает и заливаает эту землю, и без того уж всю сплошь залитую и пропитанную влагой. Это та самая страна, про которую каждый с сомнением и недоверием учил в школе, что обширные прибрежные пространства ее расположены ниже уровня моря.

По обе стороны трех слившихся широкоруканных и глубоководных дельт расположены два крупнейших и значительнейших в Западной Европе порта—огромный Антверпен и быстро растущий и развивающийся Роттердам.

Поезда, идущие на Хок-ван-Холлянд, останавливаются в Роттердаме. Но приходят они туда не за долго до полуночи. Полночь же в Голландии это то же почти, что полночь в открытом море. Не видать ни зги. Нет ни голоса человеческого, ни света. Лишь волнуют случайные, таинственно проплывающие огни, да свистит и бормочет морской ветер. Да крепкий в этот час соленый запах моря томит и нежит. Хочется спать и мечтать и сделать что-нибудь такое, совсем необычайное. По части ощущения—недостатка нет в Голландии в полночь, но рассмотреть в ее крепком мраке в это время ничего нельзя. Качаясь, пьяный от ветра, от ночи, от скорости мчится твой вагон. За окном устья Рейна и Мааса—неведомые в мореходной своей широте. И порт Роттердам раскинулся, живой, полноводный, полносильный, сосущий, как и брат его Антверпен, тяжкие грузы железом, сталью и углем из Рура и Вестфалии. Все это тут за окном и все абсолютно невидное. С тем и отъезжаешь.

Но если, товарищ, тебе удастся обойти суровый транзитный обычай и ты пересечешь страну от Ольденцаала до Роттердама не в ночное время, а днем, то ты будешь иметь возможность провести поучительнейшую параллель между провинцией Южная Голландия и провинцией Северный Брабант. Обе они свободно улягутся не только на территории нашего уезда, им хватит места и в пределах хорошей укрупненной волости, но разница между ними более разительна, и ярка, чем у нас между двумя губерниями, отстоящими друг от друга на тысячи верст. Цветущий, ярко-красочный, сверкающий—чистый Брабант вплотную прижимает свои плодородные зеленеющие огороды и нивы к унылым пустопо-рожным землям, вечно алым вересковым полям и бесплодным дюнам провинции Южная Голландия, которая, кстати сказать, лежит к северу от Северного Брабанта. Конечно, дюны

здесь лишены возможности пересыпать свои тонкие пески. На них накинута плотный темнозеленый бархатный ковер совсем молодого, густыми и правильными рядами засаженного ельника. Разумеется, неудобные земли кое-где уступают место влажным и на диво плодородным польдерам—высушенным болотам. Основными тонами пейзажа остаются все же—алый вереск, темная хвоя и бурый лишай.

И так до самого Роттердама.

Из всех европейских портов с мировым грузооборотом—Роттердам самый молодой и самый грязный. Он стал развиваться и расти только—лишь в первой половине прошлого века, после отделения Бельгии, когда голландцы установили высокую пошлину за проход судов через устье Шельды и тем парализовали Антверпен и отвлекли большую часть его торговли и транзита на Роттердам. Во второй половине века стала бурно развиваться тяжелая германская промышленность в Саарской области и на Рейне. С этого времени работы хватало для обоих. Теперь оба порта почти равны по величине и более чем когда-либо соперничают друг с другом.

По части грязи Роттердам вне конкуренции. Удивительнее всего, что грязен здесь даже не порт, а сам город. И чем дальше улицы от портового района, тем грязнее. Город вовсе не старинный, но устроен почему-то так, что между несколькими широкими улицами—бульварами расположена густая и неправильная сеть кривых и малых улиц. Некоторые из них до того узки, что по ним возможно только пешеходное движение—никакая упряжка не пройдет насквозь. Зловоние, грязь и грязные ребятишки одинаковы на широких и на узких улицах.

Порт, расположенный на двух рукавах Мааса, обтекающих длинный веретенообразный остров, громаден, очень живописен и исключительно богат сложным механическим оборудованием. Через реку, через каналы и бассейны множество мостов. Как и в Гамбурге, они представляют собой здесь немаловажное украшение порта. Средняя часть одного из железнодорожных мостов была до сих пор поворотной. Теперь по обе стороны ее на устоях воздвигнуты высокие башни из железным ферм и по этим башням вся средняя часть моста будет подыматься вверх. Сооружение такое, что посмотришь на него—закачаешься. Мосты на каналах все разводные, и суда здесь в таком изобилии снуют взад и вперед, что уличное движение в районе порта то и дело задерживается пропуском баржей и буксиров. Движение по воде и по улицам слилось в одну систему, и мосты расходятся, пропуская мачты и трубы по свистку тех же самых полицейских, которые поднятием руки задерживают поток автомобилей, трамваев и грузовиков.

Сам Маас тут так полноводен, широк и огромен, что

длиннейшие ряды портовых зданий вдоль причальных линий, сотни кранов и всяких разгрузочных приспособлений и сотни судов на воде кажутся лишь небольшими деталями его широких открытых перспектив: простор реки ими несколько не загружен.

Если попытаться обойти роттердамский порт—заблудишься, зачаруешься. Здесь есть, чему удивляться.

От серо-гладких складочных помещений Голландско-Американской линии и до новейших подъемных кранов, укрепленных над карнизами крыши железобетонных корпусов с саженными окнами. Эти краны—высокие, широкоплечие атлеты с прозрачными туловищами, стоят толпой, как будто главные портовые силы собрались на митинг, обсуждать небывалую забастовку.

Многое можно увидеть, если обойти транзитный закон. Но на буржуазном Западе есть кому последить за исполнением буржуазных законов. Так просто и мирно их не обойдешь. Проскочишь мимо в глухую полночь и ничего не увидишь в густой черноте за окнами вагона—ни чьим глазам не пробуравить голландской полуночной непроглядности.

Кто хочет ехать днем, тот едет по островам и лагунам Зеландии. Между каналами и плотинами этой подводной местности раскинулись луга и пахотные земли. Но это не делает здешние равнины похожими на прочие обитаемые человеком страны—их вид во всем необычен. Шоссейные дороги проложены здесь на высоких насыпях вроде наших железнодорожных. По их откосам в три ряда насажены деревья. Линии каналов и речных рукавов видны только по высоким мачтам и паровым трубам, торчащим из-за насыпей и деревьев.

По всему горизонту со стороны моря тянется зеленая стена выше насыпи дорог. Это и есть знаменитые плотины, отделяющие голландскую землю от Северного моря. Вершины плотины заострены на обе стороны. Местами край ее сурово обнажен, как край крепостной стены, и в иных местах он обсажен редкими деревьями в один ряд. Деревья чахлы и слабы—море явно угнетает их. Когда проезжаешь мостами над каналами и речными рукавами, можно с высоты их заглянуть за плотины. По ту сторону плотин делаются дела упрямые, простые и нечеловеческие. Забыв прибой, напор, забыв осаду, море ушло отдыхать далеко в собственную глубину. Да так закатилось, что его совсем не видеть—сереет на горизонте что-то, кто его знает что. Может быть—море, а может и нет. От самого подножья плотин уходит, ширясь, прямо в бесконечность песчаное дно. Оно серого цвета, как серое мозговое вещество, и так же сплущено состоит из замысловатых извилин. Между извилин—канавки, протекающие водой. Кругом стоят плоские, тусклые озера.

По голому серому дну деловито шагают чайки, вертя хвостами и головами. Отыскивают между ежей и крабов злополучно застрявшую рыбешку и прочую мелочь.

Среди серых стихий море вжало в песок порт и городок Флиссинген.

Домишки Флиссингена стоят на влажной земле, навеки отсыревшей еще в ледниковые времена. У подножья флиссингенских жилищ набегают и тянутся хмурая волна и в сильные штормы, наверно, бьет прибойной пеной и брызгами вдоль улиц. Стены домов обтекают водоносные ветры—теплые с Атлантики и холодные от Ледовитого океана. Над кровлями Флиссингена низко проносятся косматые дождевые тучи, обильные, как вымя тучных голландских коров.

Из какого непромокаемого материала строят жители Флиссингена свои жилища?

Песни с позвоночками

Ник. Асеев

При луне, на версте
Мороз—огонечками
Про живых весть донес
Песню с позвоночками

1. ЗИМНЯЯ, СНЕЖНАЯ

Свет мой оранжевый,
На склоне дня
Не замораживай
Хоть ты меня.

Не замораживай
В лед и дрожь,
Не замораживай
В лень и в ложь.

Чтобы первый
Сухой снежок
Щек моих не щекотал
И не жег,

Чтобы зимнее
Марево
Глаз не льдило,
Не хмарило.

Дзень—дзирилинь—дзинь
Цзанг джеой,
День мой свежий,
Оранжевой.

Что ты, в самом деле,
С ума сошел,

Петь такие песни
Нехорошо,

Петь такие песни
Невыгодно,
Разве ж наши зимы—
Без выхода.

Если б натереть бы небо
Порохом—
Где б тогда ходить по небу
Сполохам.

Если б все было бы
Только выгода—
Где тогда искать бы
Сердцу выхода.

Свет мой оранжевый,
На склоне дня,
Не замораживай
Хоть ты меня,
Не замораживай
Мое лицо
В лед и в ложь
И в лень и в сон.

Дзень—дзири-линь—дзень
Дзанг—цжеой,
Длись мой свежий,
Мой оранжевой.

II. ЗВЕНИ МОЛОДОСТЬ

Звени, звени, молодость,
Сильная да злая,
Жизнь твоя веселая,
Полная до края.

Только помни, молодость,
Не без края весен,
Станет свистом холодом
Свет не переносен.

Станут тучи серые
Над тобой метаться,
Станет ночи целые
Думаться, не спать.

Звени, звени, молодость,
Свежая да злая,
Имя свое легкое
Хвастая и славя.

Только что тут выдумать,
Если все едино
Видимо-невидимо
В голове сединок.

Губы мои любые,
Вы уже не прежни:
Вовсе стали грубые,
А бывали нежны.

Звени, звени, молодость,
Быстрая да злая,
Звездами да грозами
Дополна пылая.

Видно, впрямь не здорово
Конному опешить,
Голову, как олово,
На ладони вешать.

Как ее не вешаешь
Низко на ладони,—
Все равно не сделаешь
Снова молодую.

Раззвенись же, молодость,
До глухого места,
Помоги мне с осенью
Сдуматься и спеться.

1926.

График современного Лефа

В. Перцов

Метод Лефа стоит на границе между эстетическим воздействием и утилитарной жизненной практикой. Это пограничное положение Лефа между «искусством» и «жизнью» предопределяет самую сущность движения.

Леф—это не течение в искусстве, не художественное направление. Он выскакивает за границу искусства в непосредственную жизненную деятельность. И в то же время из области искусства он ввергает в жизненное строительство целый ряд исключительно важных умений.

Как советский пограничный отряд, Леф отстаивает незыблемую целесообразность самостоятельной практики против эстетических бандитов и контрбандитов. И в то же время он дает свободный проход революционерам эстетического воздействия—политэмигрантам от искусства, взрывающим старый художественный строй с его канонизированной армией и полицией в порядке внутреннего вооруженного восстания.

Леф не хочет быть гегемоном в искусстве, он хочет быть равноправным в армии строителей.

Отсюда вытекает двустороннее строение работы Лефа. Кажущееся противоречие пересекается единой тенденцией движения.

Леф противопоставляет художественной литературе реальную практическую культуру слова. Газетный работник, агитатор, составитель приказов, докладчик становятся в центре Лефовского внимания, это—центральные фигуры современности. Это—не люди «искусства».

В своей поэтической работе Леф берет пример с этих людей. Он выворачивает утвердившийся поэтический штамп не для того, чтобы посадить новый, но для того, чтобы тем вернее отмежевавшись от эстетических восприятий, проложить себе дорогу к действенной организации слова. Тот, кто захочет рассматривать лефовскую поэтическую культуру в плане эстетического мастерства, установит, что она одновременно является и высшей формой мастерского владения словом в нашу эпоху.

Один виднейший советский государственный деятель-новатор рассказывал мне следующее. Выступая на боевом собрании против своих врагов—рутинеров, которых нужно было как можно сильнее «покрыть», он держал в уме ритмический стандарт стихотворения Маяковского «Сергею Есенину», его конец:

Чтобы разнеслась
бездарнейшая погань,
Раздувая
темь
пиджачных парусов...»

Я присутствовал на этом собрании. Речь действительно получилась блестящая. Враги были повержены в прах.

Этот пример я привел, чтобы иллюстрировать следующую мысль: Леф находится на высшем пределе кривой словесного искусства, там, где она претерпевает разрыв непрерывности, возобновляясь уже в новой точке практического пользования словом.

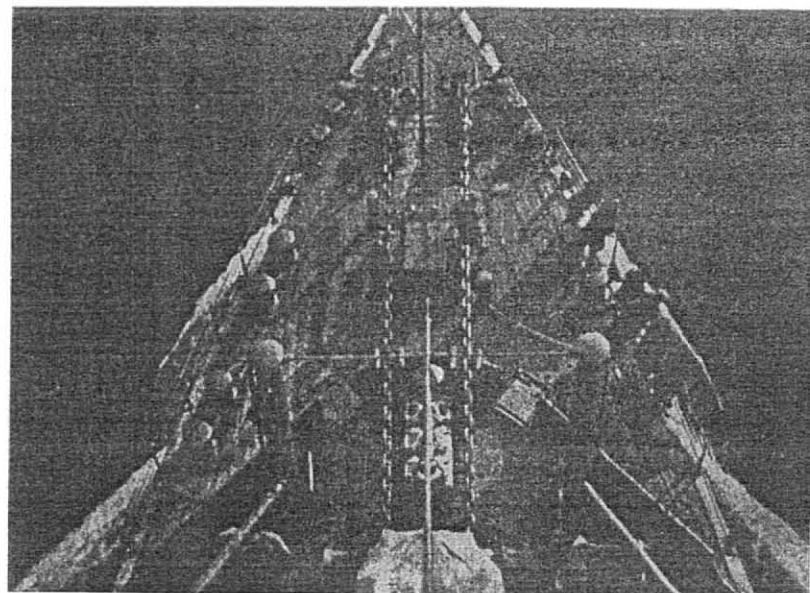
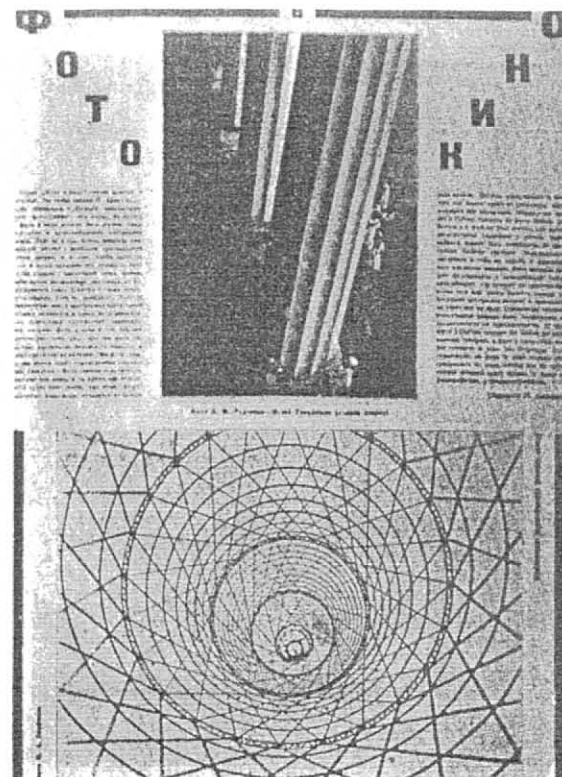
Леф противопоставляет нынешней театральной культуре один из ее элементов, а именно тот, который заключает в себе воспитание движения и механики поведения современного человека.

Клубный работник, милиционер—блюститель общественного порядка, советский Джимми Хиггинс—организатор митинга, демонстрации, наладчик быта—вот низовые творцы разумной социальной повседневности. Это—не «люди искусства».

И с ними Леф заключает добросовестный договор. Свою

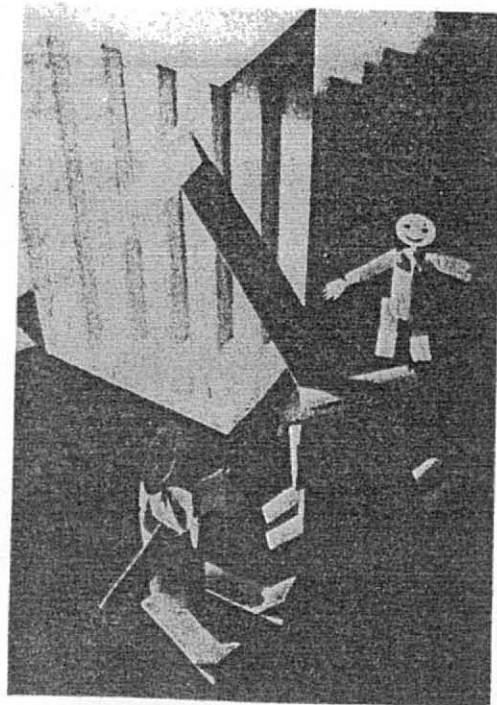
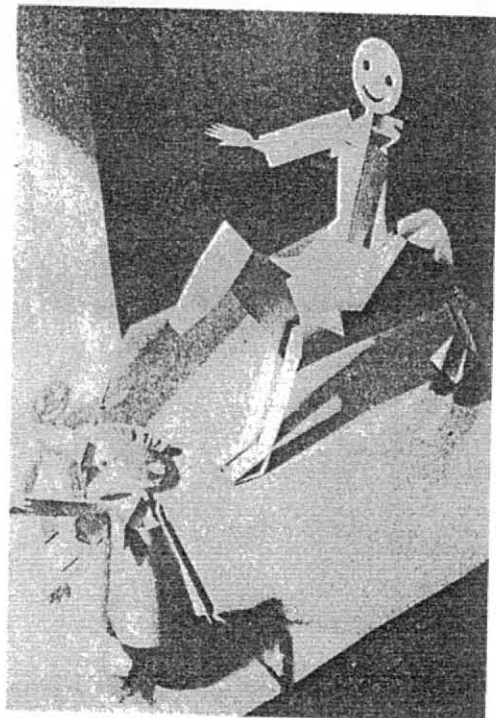
Вверху: полоса верстки журнала «Советское Кино», Работа В. Степановой.

Внизу: кадр из фильма «Шестая часть мира». Режиссеры: Дэнга Вертов, оператор М. Кауфман.

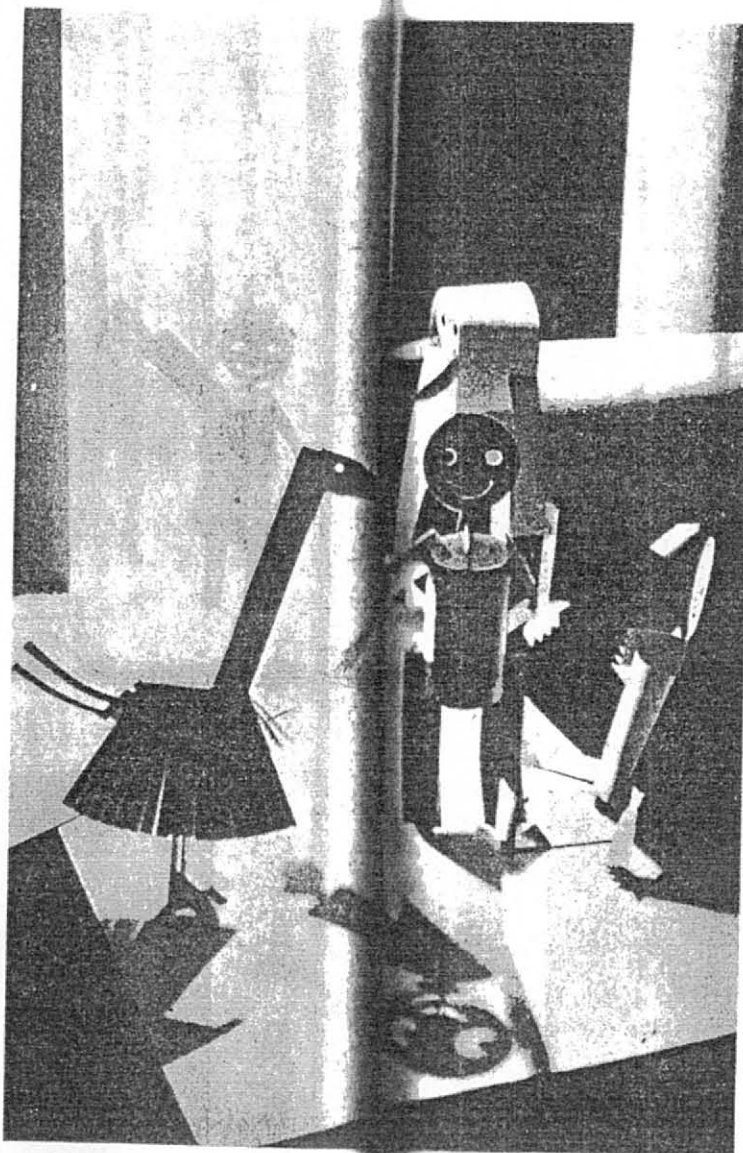


01 016

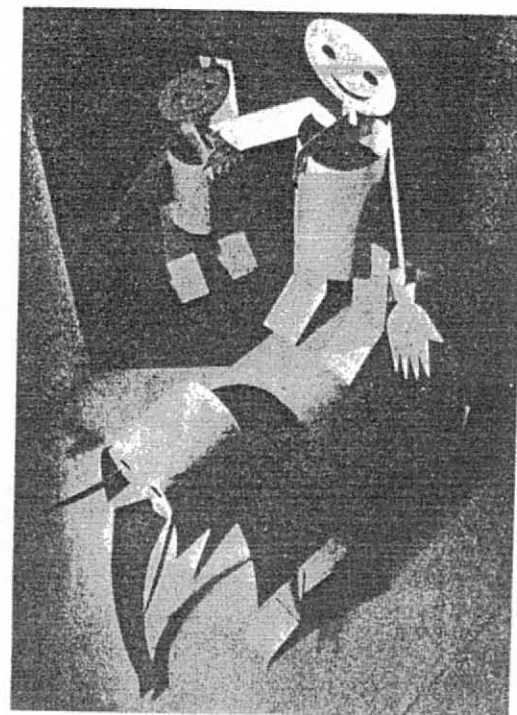
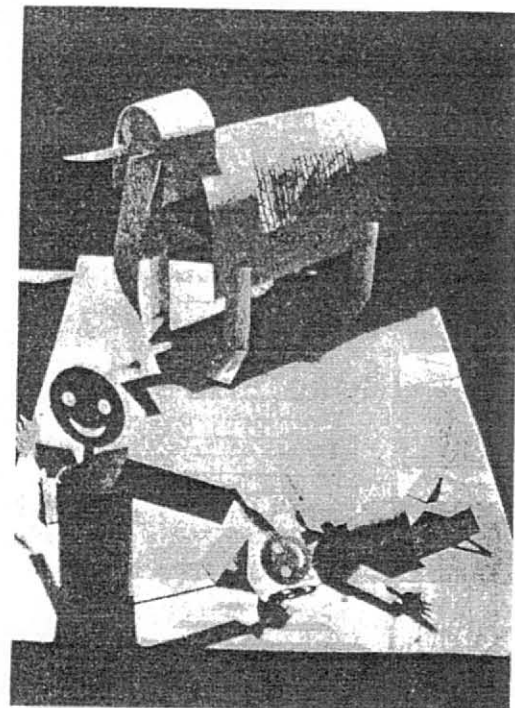
2

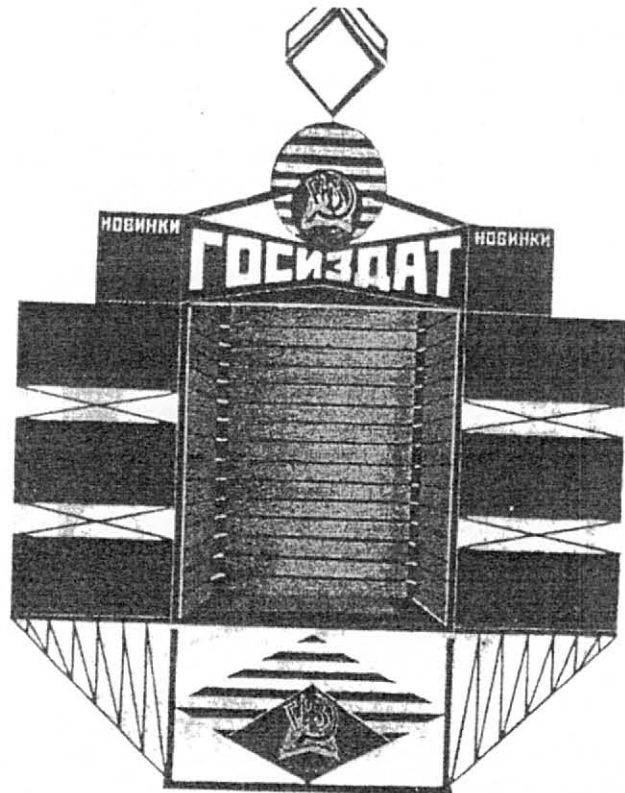


РАБОТА А. РОДЧЕНКО И В. СТЕПАНОВОЙ



ФОТОМУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ К ДЕТСКОЙ
КНИЖКЕ „САМОЗНАКОМСТВО“ О. ТРЕТЬЯКОВА





Вверху: проект киоска для Госиздата. Работа А. Лавиного

Внизу: кадр из фильма "Генеральная линия". Режиссер С. Эйзенштейн, оператор Э. Тмоос.



работу на театре Леф от этого не прекращает: он ориентирует ее на эту модель жизненной практики. Оставаясь в рамках театрального воздействия, Леф оглушает эстетическую эмоцию притоком актуального современного материала, высоко организованного изобретательской зрелищной культурой. Искусствовед театра найдет здесь новый этап в развитии драматургии и сценического мастерства, как такового. С точки зрения задач Лефа театр ему важен сейчас, как аудитория, которая не может пустовать и через которую он делает вылазку в жизнь.

Леф хочет быть в передовой линии современного строительства. Изобразительное умение художника он ориентирует на мощные средства нынешней фиксационной техники — машины и аппарата. Оказывается, что это как раз та область, где художник, являясь организатором зрительного материала, обслуживает важную функцию современной вещной культуры.

Когда новейшая техника выдвинула в первый разряд средств воздействия кино, Леф поставил с места самые высокие рекорды советской (и мировой) кинематографии. Это произошло не случайно. Леф воспитал для кино работников высокой культуры: Эйзенштейн, Вертов, Шкловский, Третьяков, Брик — авангард советской кино-режиссуры и кино общестственности. Самый этот отбор людей, которые двинулись в строительство молодого кино-дела, показателен для лефовского новаторского нюха.

Объектив арестовал факт и привел его на экран в том самом виде, в каком он гулял без призора, будучи представлен самому себе и, в ряду себе подобных, расстранивая свое повелительное агитационное действие. Леф так сопоставил эти факты и так сумел их реставрировать в расчете на современного зрителя, что неотъемлемо включился в самый острый обиход современности. Методы «монтажа аттракционов» и «кино-глаза» заменили несовершенный глаз зеваки и указали, что и как нужно видеть, чтобы делать.

Леф не отказался еще от эстетического воздействия. Но он живет настороже. Эта постоянная тенденция к разрыву с искусством контролирует всякое выступление Лефа в пограничной и художественной зоне. Леф и действительность сохраняют изобретательскую свежесть отношений, как начинающие любовники. Если Леф еще не могильщик искусства, то он всегдашний могильщик эстетических традиций и канонов и, через это — подстрекатель прямого жизненного действия, революционер и бунтовщик.

Леф сближает художественную и инженерную линии современной культуры. Это дело неслыханной трудности. Довести эти исторические разобщенные формы деятельности до пересечения, до полного слияния средств и методов

сквозь пережитки и наслоения реальной действительности— таково направление движения.

Поэтому график Лефа нельзя представить себе в виде прямой линии в один ряд с утилитарным жизненным строительством.

Деятельность Лефа в искусстве тяготеет в этой прямой, будучи в каждый данный момент фактически расположена от нее в разных степенях удаления. Она стремится к этой прямой, как к своему пределу. Отсюда ясно, что статический разрез современного Лефа, естественно, дает очень сложную кривую. Но она быстро меняет свои очертания, ибо находится в постоянном изменении с упором на совмещение с внехудожественной практикой. Когда мы идем по ровной дороге, мы не знаем, что движемся по дуге земного шара. Кривизна тем меньше, чем больше радиус окружности. Лефовское движение нужно рассматривать с точки зрения очень большого радиуса.

Наивными Эвклидами в нашу эпоху теории относительности являются те люди, которые хотели бы безоговорочно приравнять Лефовскую практику к традиционному художественному творчеству. Они правы только с точки зрения своей курносой геометрии.

Поэтическая работа Маяковского, Асеева, Третьякова, Пастернака, Кирсанова вычерчивает ломаную, значительная часть которой расположена в эстетической зоне. Шкловский специализировался на установлении закона переворотов внутри этой зоны. Сам того не ведая, он помогает этим прорвать порочное эстетическое окружение.

Наиболее близко подтягиваются к теоретическому пределу лефовские художники—Родченко, Степанова, Лавинский, конструируя свои сигналы зрительного воздействия.

По непреложной прямой движется Вертов в «Ленинской Правде» и «Шестой части мира». Эйзенштейн дает ломаную с резкой тенденцией на волевое заострение аудитории.

Третьяков разрабатывает Агит-Парад к Международному Дню Кооперации с таким расчетом, чтобы реально кооперировать население, но и этот железный лефовец тактически использует театр для злободневной политически-бытовой декларации.

В итоге как будто получается неравнозначная ломаная, количественно большая часть которой еще остается в эстетической зоне. Но Леф измеряет свою силу не количественно, а качественно. Весь смысл Лефа в постоянном маневре внутри фронта, складывающемся из отступлений и наступлений. Левый фронт—оборона от эстетизма и внедрение в реальную жизнь реальными средствами. От обороны к нападению—такова динамика Лефа.

Современная художественная культура слишком часто вы-

ступает как коллективный сторож на могиле Пушкина. Под охранной грамотой «культурного наследия» она занимается спиритическими сеансами, наводя на ясный сегодняшний день «великие тени» в качестве реальных революционных политиков.

Это трупоядение некоторым идет на пользу. И здесь Леф выступает, используя свои связи с искусством, и начинает аргументировать как наиболее революционное течение в искусстве. Такова диалектика борьбы. Он беспощадно уничтожает врагов своих врагов, ибо против размалеванных в красное трупов ополчаются все промежуточные художественные группировки, которые, находясь во вражде с Лефом, все же ратуют за «качество» художественной культуры.

До тех пор пока существует Леф, всегда есть палка против эстетических реставраций.

За политику!

О. М. Брик

1. „Долой политику!“

В сегодняшней культурной жизни Советской России наблюдается определенное желание, определенная тенденция уйти от так называемой агитационной скуки, от всего, что связывается с политическим моментом, с современной, сегодняшней темой.

Если в каком-либо спектакле, в каком-либо литературном произведении замечается хотя бы небольшой намек на сегодняшнюю злобу дня, то данное произведение, данный спектакль уже относится к ряду агитационных и как бы выпадают из художественной оценки.

Вожди говорят: «не одной политикой жив человек». И разумеется, если уже вождь разрешает отойти от политической злобы дня, то люди, которые этого разрешения только и ждут, раздувают его слова в целый лозунг.

В результате, и в редакции, и в театрах, и на кино-фабриках устанавливаются недоброжелательные отношения ко всякого рода литературно-художественной продукции, которую можно отнести или связать с интересами сегодняшнего дня. Опять выплывают старые разговоры о том, что искусство не может ухватить сегодняшний день, что для того, чтобы дать в искусстве верную картину эпохи, необходимо от этой эпохи отойти, что должно пройти какое-то определенное время, когда злоба дня притупляется,—перестает быть злобой дня,—и вот тогда наступает момент, когда эта бывшая злоба дня может стать темой литературно-художественного произведения.

На эти разговорчики идут не только люди, которые с самого начала относились несимпатично к сегодняшним политическим злобам дня, но идут и те люди, которые выросли вместе с сегодняшним политическим ростом страны, которые в той или иной мере эту политику создали.

Среди именующихся пролетарскими поэтов и писателей замечается определенная тяга перейти на так называемые общечеловеческие темы. Выражается это в том, что они начинают писать о явлениях природы, о любви, о радостях и горестях жизни и тому подобных исконных поэтических темах, ни к чему не обязывающих и никакого, конечно, отношения к сегодняшнему политическому дню не имеющих.

Обычно объяснение этого факта сводится к тому, что де сейчас у нас нет того революционного подъема, который был хотя бы в 1917—1918 году, что у нас теперь будни, мирная строительная работа, и что было бы нелепо сейчас писать агит-литературу, ставить агитпьесы. В этом объяснении сказывается основное непонимание того, что походя называют революционным.

Под революцией, под революционным до сих пор еще разумеют весь тот оперный бутафорский трафарет, к которому приучили нас плохие рассказы из так называемой революционной жизни; обязательно баррикады, красные флаги, стрельба, погромы; и если всего этого нет, то, значит, и нет революции, значит—можно заниматься чем угодно, значит—пришли домой с улицы и занялись домашними делами. Между тем уже неоднократно говорилось и указывалось, что революция это не только уличное дело, что это и домашнее дело, что каждый день и каждый шаг, в частной жизни даже, человека может быть расценен с точки зрения его революционности.

Всякий отход от революционности в быту непременно ведет в реакции, и пора фактически понять и принять, что аполитичного вообще нет и быть не может.

Пробовали отнестись к Есенину и к его стихам, как к аполитичному моменту, аполитичному факту. После смерти Есенина Троцкий написал статью, в которой говорил, что Есенину несвойственна революция, что Есенина нельзя причислить ни к тому, ни к другому лагерю, что он тихо стоит в стороне. А сегодня Сосновскому пришлось написать статью в «Правде», в которой уже Есенин фигурирует как опаснейший и вреднейший поэт, поэтизирующий хулиганство,—а разве хулиганство не политический факт?

Когда мы, лефовцы, отказались принять участие в Есенинских торжествах, когда мы не хотели раздувать Есенина и его личность именно для того, чтобы не поэтизировать враждебную идеологию, то нам это было засчитано в минус. Говорили, что мы из неизвестно какой зависти или непонимания, или по кружковым каким соображениям не хотим почтить память великого русского поэта. А мы утверждали, что не в русских поэтах дело, а в том, с какой Россией они идут и, что с «аполитичным» Есениным нам не по дороге.

2. По тезисам

В одной из своих статей об АХРР'е Чужак блестяще обозвал ахрровцев и все их течение «геронический сервизм». Это название должно стать классическим для целого ряда явлений, подобных АХРР'у. Этот «сервизм»—это так называемое «приспособился,

усвоил нашу идеологию»—приходится слышать очень часто от тех товарищей, которые поставлены на идеологических постах.

Когда в «Вечерней Москве» мы, лефовцы, устроили скандал, почему напечатана статья В. против Шкловского, когда мы указывали, что из двух культурных величин—В. и Шкловский—никто не задумается выбрать Шкловского, то нам ответили, что Шкловский не приспособился, а В.—наш, принял нашу идеологию. Вот это понятие «наш», «наша идеология» в устах «Вечерней Москвы» имеет совершенно определенный смысл.

Это ни в какой мере не значит, что В. приспособился к советской власти, или, что он усвоил культурную идеологию советской власти—это просто напросто означает, что В. готов выполнять любые поручения, в любом духе и с любыми выводами, которые ему будут даны редактором. И вот это отождествление редакторского интереса с интересом советской власти—есть огромное зло, которым страдает наша культурная жизнь.

Развивается тип писателей, драматургов, сценаристов, которые прежде чем что-нибудь написать, обегают невозможно большее количество контрольных инстанций. Бегают в отдел печати, в Главлит, в Главрепертком, к редактору, к помощнику редактора, к секретарю, к отдельным товарищам, которые в «курсе дела» и, в результате всех полученных сведений и намеков, стряпают нечто средне-пропорциональное, стопроцентное.

На выставке АХРР была картина под названием «Смычка пионеров с деревней». На этой картине изображался отряд пионеров, который с флагами, с барабанами идет по деревне, а им навстречу идут крестьяне на сенокос. Один из понимающих партийных товарищей, глядя на эту картину, говорил, что трудно придумать более злостную каррикутуру. Люди идут на работу, а дармоеды-пионеры разгуливают с флагами и барабанами.

Каррикатурный результат получился потому, что художник строил картину по совершенно неверному методу, но общепринятому. Он представил себе, прежде всего, пионеров;—что такое пионеры?—это дети, которые ходят с флагами и барабанами; что такое крестьяне?—это люди, которые ходят на сельскохозяйственную работу. Значит, если в картине изобразить пионеров с барабанами, а крестьян с косами, то и получится смычка пионеров с крестьянством.

Он исходил не из реального факта, не из действительного наблюдения над тем, что есть, а стряпал свою картину по тем тезисам, по тем штампам, которые дают в многочисленных культканцеляриях. В результате может быть весьма революционное намерение художника обернулось в каррикутуру.

Когда на одном из собраний поэтов и писателей я говорил о том, что нельзя писать рассказы и повести по тезисам, что, наоборот, тезисы должны писаться по тем бытовым фактам, которые ухвачены в этих рассказах и повестях, то один из слушателей честно и наивно задал мне вопрос: «а как же можно писать о том, на что нет еще тезисов»?

И самое скверное заключается в том, что люди, которые пишут по тезисам, принадлежат не только к той категории халтурщиков, которым совершенно безразлично, кому, о чем и как писать, но, что есть среди них большое количество людей, честно уверенных, что, работая по тезисам, они выполняют социальный заказ. Им кажется, что в этом писании по тезисам и заключается вся необходимая политическая связь, которая связывает всякого культработника с общей политикой государства.

Они не понимают, что своей работой они обесценивают значение этой культработы, что они делают повторное дело, никому ненужное, лишнее; что только механически повторяют тезисы, размазывать тезисы—не культработа, а совершенно ненужная трата духовных сил, ничего не прибавляющая к тому эффекту, который эти тезисы уже произвели.

ЦК партии недоволен нашей печатью. ЦК говорит, что печать наша недостаточно глубоко, недостаточно интенсивно отмечает дефекты нашего быта. Но иначе и быть не может. Наша печать ждет, пока какими-то иными путями ЦК все эти сведения уже получит, уже обработает, уже напишет тезисы,—и только тогда печать начинает о них говорить.

Часто приходится слышать такого рода разговоры: «что же я буду писать о фактах, если я не знаю, можно ли об этом писать; ведь это могут и не пропустить».

Есть какая-то странная уверенность, что культработа в наши дни должна радикально отличаться от культработы и от условий этой культработы во все времена и во все эпохи. Всегда всякий культработник вступал в конфликт с существующими традициями, с существующими косными точками зрения, и всегда культработник—писатель, драматург, поэт—говорил такие вещи, о которых еще никто не знал, которые многим были не по нутру и против которых протестовали консерваторы.

И нет никаких оснований думать, что в наше советское время роль культработника изменилась. Нет никаких причин предполагать, что все революционеры у нас уже взяты на штаты. Наши писатели, поэты, драматурги, художники должны понять, что революционность их вовсе не в том заключается, чтобы потратить всем инстанциям, а в том, чтобы наперекор косным традициям все-таки провести в жизнь ту идею, которую они считают необходимой для успеха нашего культстроительства.

3. Позиция Лефа

Мы, левовцы, будем жестоко бороться со всякой попыткой аннулировать революционный тонус сегодняшнего дня.

Мы будем бороться против попыток доказать, что революционная тема сегодня неуместна, сегодня ненужна.

Мы будем доказывать, и теоретически и практически, что мельчайший факт нашей повседневной жизни может быть расценен с точки зрения его революционности.

Мы будем доказывать, что возврат к дореволюционным темам, к дореволюционной норме—это не шаг вперед, а естественный шаг—назад; что всякий лозунг, который будет начинаться со слова «назад», назад к Островскому, назад к Моцарту—есть и такой,—что, всякие такие лозунги, уже по одному своему лингвистическому построению, не могут не быть реакционными; что задача сегодняшнего дня заключается не в отказе от революционной темы, а в ее углублении, в перенесении ее на такие факты, которые в обычном бутафорском представлении о революции—в это понятие не укладываются.

И обратно—мы будем доказывать, что всякая попытка говорить сегодня о революции словами 1917—18 года есть вредная халтура.

Расхваленный «Цемент» Гладкова именно тем и плох, что он берет революционную тему в ее старом обличии, и поэтому только укрепляет уверенность в невозможности взять революционную тему по новому. А вот стихи Маяковского, которые печатаются в текущем номере «Известий», по поводу очередной бытовой темы, дают ту необходимую ежедневную революционность, которая не может быть утеряна, не должна быть утеряна ни на одну секунду. Нельзя с 10 до 4 говорить и писать казенные революционные слова, а с 4 часов и до 12 предаваться аполитичным радостям жизни,—и радости жизни бывают разные.

Мы будем, с другой стороны, не менее ожесточенно бороться с подменой революционности сервизмом. Мы будем доказывать, что люди, которые как будто бы работают на 100%, на самом деле не дают ни одного процента пользы. Что люди, которые изо дня в день перерабатывают в стихи, рассказы, повести, драмы, картины тезисы, и только тезисы, ни в какой мере не поняли, чего в действительности требует от них наше культстроительство. Что те люди, которые, по выражению Маяковского, ежеминутно повторяют «все замечательно, рады стараться», что эти люди вредны и никчемны.

Есть оптимизм, который хуже всякой контр-революции. Есть оптимизм, вся работа которых сводится к тому, чтобы не видеть сложных проблем и опасностей. И есть пессимисты, которых любят называть «упадочниками», потому что они эти проблемы и опасности видят.

Мы, левовцы—такие пессимисты. Мы говорим, что у нас очень многое плохо, потому что мы хотим, чтобы все было замечательно. А людям, которым на это замечательное наплевать, тем не трудно быть оптимистами, в особенности если домком и фининспектор не очень к ним пристают.

Мы будем бороться с этим революбельским оптимизмом, который ничего общего не имеет с той бодростью и уверенностью, которые необходимы всегда, в каждом деле, в особенности в тугие времена. Мы будем бороться с теми бюрократами, которые на всякую критику, на всякий выпад с нашей стороны отвечают, что мы недостаточно втянулись в общую работу.

Мы считаем, что без той критической работы, которую проделываем мы, наш бюрократический аппарат давно привел бы нас к дореволюционной норме и полностью осуществил бы все лозунги, начинающиеся со слова «назад». Без нашей критики, без наших налетов бюрократический аппарат не сдвинулся бы с места, потому что таково его природное свойство. Бюрократический аппарат не имеет в себе своего двигателя, его нужно толкать и тянуть извне.

Вот такими толкачами, такими революционными пессимистами и являемся мы, лефовцы.

14 ноября (Из поэмы «Лейтенант Шмидт») Борис Пастернак

Взвившись из за освещенной почты,
Ветер прет наощупь, как слепой,
Без заботы, несмотря на то что
Тотчас же сшибается с толпой.

Он приперт к стене ащителеном,
Втоптан в грязь,—и несмотря на то
Трын трава и море по колено:
Дует дальше с той же прямой.

Вот он бьется, обваривши харю,
За косою рамой фонаря
И уходит, вынырнув на паре
Торопливых крыл нетопыря.

У матросов, несмотря на пору
И порывы ветра с пустыря,
На дворе казармы шум и споры
Этой темной ночью ноября.

Их галдит за тысячу, и каждым,
Точно в бурю вешний буерак,
Разворочен взрыт и взбудоражен,
Этот сильно выведенный мрак.

Пахнет волей, мокрою картошкой,
Пахнет почвой, норками кротов,
Пахнет штормом, несмотря на то что
Это—шторм в открытом море ртов.

Тары бары, шутки балагура,
Слухи, толки, шарканье подошв
Так и ходят вокруг одной фигуры
Угодившей ложкою в галдеж.

Ходит слух, что он у депутатов
Ходит слух, что едет в комитет.

Ходит слух,—и вот как раз тогда то
Нарастает что то в темноте.

И снося раскатами догадки
И смывая со всего двора
Караулки, будки и рогатки,
Катится и катится ура.

С первого же сказанного слова
Буря покидает берега.
Он дает улечься ей и снова
Удесетеряет ураган.

Долго с бурей борется оратор.
Обожанье рвется на простор.
Не словами,—полной их утротой
Хочет жить и дышит их восторг.

Это—объяснение исполинов.
Он и двор обходиться без слов.
Если с ними флаг, то он—малинов,
Если мрак за них, то он—лилов.

Все же раз слышалось: эскадра,
И о том, чтоб братья, да с умом.
И потом другое слово: завтра,
Это верно о себе самом.

За новаторство!

О. М. Брик

У нас странное отношение к заграничной продукции. Нам прожужжали уши, что западная культура разлагается, что мы ничего оттуда взять не можем, а между тем, берем в огромном количестве и как раз самое гнилое.

Когда к нам попадают заграничные фильмы, то это самые скверные. Когда появляются переведенные книжки, то это самые бульварные. Когда у нас рекламируются иностранные художники, то это самые бездарные. Когда к нам в гости приезжают Дуглас Фербенкс и Мери Пикфорд, то мы не знаем, куда их посадить от телячьей радости; а между тем, заграница ждет от нас каких-то новых культурных достижений и, казалось бы, что если действительно Запад остановился в своем культурном развитии, а мы движемся вперед, то не мы должны ввозить к себе заграничный культурный товар, а наоборот вывозить на запад свою идеологию.

Успех наших книг, наших театров, наших художников за границей, успех «Броненосца Потемкина» подтверждает, что если случайно за границу попадает что-либо сделанное не в подражание довоенной форме и не в подражание заграничной продукции, а сделанное самостоятельно, по своему,

своими методами, то это имеет огромный успех и принимается как новое слово.

Культура должна стать для нас экспортным, а не импортным товаром, и баланс должен быть в нашу пользу. Но для этого необходимо, чтобы мы прежде всего поняли современное положение западной культуры.

Нужно бросить такие огульные, ничего не объясняющие определения, как разложение, гниль, упадочничество. Нужно понять, что на Западе происходит чрезвычайно сложное культурное движение, что если там в огромном количестве имеются остатки доживающих свой век культурных форм, то, с другой стороны—имеются зачатки иной культуры, иных культурных путей.

В этом нужно разобраться; нужно быть настолько осведомленным в механике западной культуры, как осведомлены мы в условиях западной экономики и политики; и, имея эти знания, можно будет совершенно точно знать, чем можно воспользоваться на Западе и чем нельзя. И тогда не будет того потопа хламной культуры, которая сейчас под общей маркой—заграничная—затопляет не только наши рынки, но и наши мозги.

У нас очень радуются, когда какая-нибудь фильма похожа на заграничную. У нас очень радуются, когда в витрине какого-нибудь бельевого магазина на Петровке выставляется рубашка, напоминающая заграничную. У нас очень довольны, когда в театральной постановке режиссер под видом разложения буржуазии показывает нам фокс-тrott.

Во всем этом есть совершенно недостойное нас лицемерие; лицемерие, основанное на тайном пристрастии ко всему заграничному и к официальному тезисному признанию его гнилости. И, конечно, не случайна и не греховна эта тяга к Западу, потому что действительно на Западе есть много такого, чему мы можем поучиться,—но только не то что попадает к нам.

Избавиться от этого неосознанного влияния Запада мы должны двумя путями: во-первых, тем, что, зная культурное положение Запада, взять от него то, что действительно ценно, а, во-вторых,—перебивая его продукцию нашей.

Москва была в 1918—1919 году культурным гегемоном, теперь она постепенно начинает свою гегемонию терять.

Действительно, какая может быть гегемония, когда все помыслы и все старания направлены не к тому, чтобы играть руководящую роль в культурном строительстве, а к тому, чтобы как никак достичь довоенной нормы или удачно скопировать заграничные образцы.

Когда иностранцы приезжают в Москву, когда им начинают показывать наш Большой театр, наши выставки, нашу

кино-продукцию, они вежливо улыбаются, великолепно со-знавая, что во всех них изменились только названия;—раньше все это называлось императорским, теперь это называется советским, но что в этом нового, руководящего ничего нет.

Но, когда им показывают такие вещи, как фильма «Броненосец Потемкин», как некоторые из уцелевших еще клубов, когда они присутствуют при демонстрации пионерских отрядов, когда они слушают стихи Маяковского, тогда они уже не улыбаются, а смотрят, серьезно чувствуя, что здесь есть что-то другое, что-то такое, чего не было в довоенное время и чего нет сейчас на западе.

У нас происходит серьезная путаница, у нас не разбираются, не понимают разницы между культурной проблемой и очередной культурной задачей.

Ликвидация неграмотности—это, конечно, громадная культурная задача, но это не проблема. Никто против этого не спорит, никто не сомневается в необходимости эту задачу разрешить, но и никто не станет утверждать, что, ликвидируя безграмотность, мы ставим какую-то культурную проблему.

Поэтому ошибочно ставить все культурные силы страны на разрешение такого рода задач, как ликвидация безграмотности. Ошибка—мобилизовать все на одно какое-нибудь очередное дело. Ошибка—требовать, чтобы каждая культурная работа могла быть помножена на сотни миллионов населения.

У нас любят говорить: «Кому это нужно. Это может интересовать сотню другую людей, а нам необходимо, чтобы заинтересовать миллионы!» Но как раз эти триста-четыре-ста человек и есть те, которые ставят новые культурные проблемы, и, не будь этих 300—400 человек, никакая постановка культурной проблемы и никакое ее разрешение не были бы возможны.

Нам, лефовцам, неоднократно говорили, что «всем вы хороши, но вот только массам вы непонятны». На это мы возражали, что если сегодня мы непонятны всей массе, если сегодня мы понятны только небольшой группе лиц, то эта группа лиц с течением времени передаст свое понимание еще большей группе лиц, а эта большая группа лиц передаст ее массам.

И наши расчеты оправдались полностью: то, что 9 лет тому назад казалось ненужным, верхушечным, то сегодня уже стало обиходным. Те методы культурной работы, которые 9 лет тому назад были понятны немногим, сегодня уже усвоены всеми. Пример лефовской работы показывает, что происхождение культурных ценностей от производителя к массам не так просто, как представляют себе

наши культпросветчики, что дело вовсе не в том, чтобы в момент зарождения какого-нибудь нового культурного факта, этот культурный факт был бы массовым,—важно, чтобы он в конечном случае стал массовым.

Нас, левовцев, любят обвинять в «кружковщине», любят говорить, что то, что мы делаем, в конце концов, нужно только нам самим; впрочем, так «говорили»,—сейчас уже редко, кто так говорит.

Верно, что опасность «кружковщины» всегда имеется в той изобретательской работе, которую ведут такие группы, как Леф. Очень не трудно выродиться в кучку чудаков, которые наперекор всему и только для перекора выдумывают всякие небывалые штуки.

Но в том-то и заключается культурная проницательность, чтобы уметь отличать нужную лабораторную работу от бессмысленного чудачества. И если наши культпросветчики не умеют различать этих явлений в момент их рождения, то пусть они, по крайней мере, внимательно отнесутся к результатам этих лабораторных опытов. И пусть не повторяют бессмысленно, что левовцы непонятны массам!

Совершенно ясно, что если мы хотим бить западную культуру и если мы хотим вывести на Запад какое-то свое новое слово, то мы можем это делать, только используя лабораторные работы такого типа, как их продельзает Леф. Только такого рода лаборатория и может заинтересовать Запад; может дать ему толчок к разрешению современных культурных проблем.

Не вывозить же наши буквари, предназначенные для чрезвычайно важной и необходимой задачи—для ликвидации безграмотности;—но на Западе-то безграмотность давно ликвидирована, и в нашей помощи Запад не нуждается. А вот вывезти такие книжки, как «Теория прозы» Шкловского, такие постановки, как «Рычи, Китай» Третьякова—Мейерхольда, такие стихи, как стихи Маяковского, такие фильмы, как «Броненосец Потемкин»,—в этом Запад нуждается.

Мы должны сделать ставку на культурное новаторство. Мы должны всячески поощрять такое культурное новаторство. Мы должны уметь отобрать из культурных работников тех, которые могут быть не только передатчиками накопленных ценностей, но и производителями этих ценностей.

Если до Октябрьской Революции, у пролетариата был лозунг «Отнять и распределить!», то после Октября лозунг решительно изменился. Отнимать не у кого и нечего. Все возможности производства в наших руках; значит надо производить! За нас никто производить не будет! Если же мы производить не будем, то нам придется дорого покупать чужую продукцию.

О писателе

Виктор Шкловский

В Организации ВАПП—три тысячи писателей; это очень много. Когда Льву Николаевичу Толстому уже было 56 лет, то он написал жене следующее письмо: «Я сломал себе руку и, пока лежал, почувствовал себя профессиональным писателем». К этому времени уже была написана «Война и Мир».

Современный писатель старается стать профессионалом с 18-ти лет, старается не иметь другой профессии, кроме литературы. Это очень неудобно, потому что жить ему при этом нечем; в Москве он живет у знакомых, или в доме Герцена, на лестнице; а некоторые в уборной, так человек 6; но даже уборная не может вместить всех желающих, потому что, как сказано, их три тысячи.

Это не большое несчастье, потому что можно было бы построить специальные казармы для писателей;—находим же мы, где разместить допризывников,—но дело в том, что писателям в этих казармах писать будет не о чем.

Для того, чтобы писать—нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому, что профессиональный человек—человек, имеющий профессию—описывает вещи так, какое он имеет к ним отношение. У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра и, может быть, опишет дворец Екатерины. Бунин, описывая Римский форум, описывает его с точки зрения русского человека из деревни.

Лев Николаевич Толстой писал как профессионал-военный артиллерист и как профессионал-землевладелец; он шел по линии своих профессиональных и классовых интересов для создания художественных произведений. Например, «Хозяин и работник» написан тогдашним хозяйственником и мог бы быть прочитан на тогдашнем производственном совещании дворян, если бы такие были.

Если взять переписку Толстого и Фета, можно установить, что Толстой—это мелкий помещик, который интересуется своим маленьким хозяйством; хотя помещик, на самом деле, он был не настоящий, и свиньи у него все время дохли; но это поместье заставило его изменить формы своего искусства.

Если бы Лев Николаевич Толстой 18-ти лет пошел бы жить в дом Герцена, то он Толстым никогда не сделался бы, потому что писать ему было бы не о чем.

Пушкин представляет пример более профессионального писателя; он живет литературным заработком, но движется он вперед, отходя от литературы, например, к истории.

Заниматься только одной литературой это даже не трехполье, а просто изнурение земли. Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Это давление времени является прогрессивным фактом, без него нельзя создать новые художественные формы.

Роман Диккенса «Записки Пиквикского Клуба» был написан по заказу, как подписи к картинкам неудачи спортсменов. Величина глав Диккенса определилась необходимостью печататься отдельными кусками. Вот это умение использовать давление материала сказалось и в работах Микель-Анджело, который любил брать для работы испорченный кусок мрамора, потому что он давал неожиданные позы его статуэткам,—так сделан Давид. Театральная техника давит на драматурга, и технику Шекспира нельзя понять, не зная устройства Шекспировской сцены.

Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту, вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как га-лоши, когдаходишь в литературу.

Я знал одного кузнеца; он принес мне стихи; в этих стихах он дробил молотком чугун рельс. Я ему на это сделал следующие замечания: во-первых,—рельсы не куют, а прокатывают, во-вторых,—рельсы не чугунные, а стальные, в-третьих,—при ковке не дробят, а куют, и, в-четвертых, он сам кузнец и должен сам знать лучше меня. На это он мне ответил: «Великолепно,—да ведь это стихи».

Для того, чтобы быть поэтом нужно в стихи втащить свою профессию, потому что произведение искусства начинается со своеобразного отношения к вещам, не старо-литературного отношения к вещам. Создавая литературное произведение, нужно стараться не избежать давления своего времени, а использовать его так, как корабль пользуется парусами. Пока современный писатель будет стараться, как можно скорее попасть в писательскую среду, пока он будет уходить от своего производства, до тех пор мы будем заниматься каракулевым овцеводством; а это овцеводство состоит в том, что овцу быют—она делает выкидыш, и с мертвого ягненка сдирают шкуру.

Самое важное для писателя, который начинает писать,—это иметь собственное отношение к вещам и видеть вещи как не-описанные и ставить их в ненаписанное прежде отношение. Очень часто в литературных произведениях рассказывается о том, как иностранец или наивный человек приехал в город и ничего в нем не понимает. Писатель не должен быть этим наивным человеком, но он должен быть человеком, заново видящим вещи.

На самом деле происходит другое; люди не умеют видеть окружающего, поэтому средний современник, начинающий писать, не может написать обыкновенную корреспонденцию в газету; получается, что корреспондент имеет сведения о своей деревне из газеты—он читает газету, использует ее, как анкету, и потом заполняет ее событиями своей деревни; если в анкете события не упоминается, то он их не ставит; в результате, мы не знаем, усиливается кулачество в деревне или нет.

Конечно, корреспонденции сейчас с лесопильного, с швейного завода, из Донбасса не отличаются ни чем: «Нужно подтянуться, пора поставить вентилятор, и течет крыша».

Я не говорю, что нужно в корреспонденции рассказывать анекдоты. Но не нужно корреспонденту и писателю описывать те же самые вещи, только в обмолвках проговариваясь о реальных вещах. Кроме того, иногда он и не корреспондент и не писатель, а сидит за стол и начинает писать роман листов в восемь и потом присылает с запиской «что, может быть, вышло». Конечно, выйти не может потому, что писать роман в восемь листов сразу также невозможно, как, не смотря ни разу в телескоп, начертить карту звездного неба.

Леонид Андреев много лет проработал судебным корреспондентом в газете. Судебным корреспондентом в газете работал Чехов; Горький работал в газете под псевдонимом. Диккенс работал в газете много лет.

Из современных писателей многие работали в газетах, в типографиях метранпажами, в мелких журналах и т. д. и т. д.

И вот после того, когда накапливается опыт и умение рассказывать вещи, как они происходили, только тогда человек через рассказ может дойти до писания романов, если человек может вообще писать романы. Поэтому настоящая литературная школа состоит в том, чтобы научиться описывать вещи, процессы. Например, очень трудно описать словами, без рисунка, как завязать узел на веревке. Описать вещи точно так, чтобы их можно было представить и только одним способом, тем самым, которым они описаны. И нужно не лезть в большую литературу, потому что большая литература окажется там, где мы будем спокойно стоять и настаивать, что это место самое важное.

Представьте себе, что Буденый захотел бы выслужиться в царской армии,—он бы дослужился до прапорщика; но участвуя вместе с другими в революции и изменяя тактику боя, он сделался Буденым.

Часто бывает, что писатель, работающий в таких, казалось бы, низких отраслях литературы, сам не знает, что он создает большое произведение. Боккачио, итальянский писатель времен возрождения, который написал «Декамерон»—собрание рассказов, стыдился этой вещи и даже не сообщил о ней своему другу Петрарке и в список «Декамерон» не попал. Боккачио занимался латинскими стихами.

Достоевский не уважал романы, которые писал, а хотел писать другие и ему казалось, что его романы газетные; он писал в письмах, «если бы мне платили столько, сколько Тургеневу, я бы не хуже его писал». Но ему не платили столько, и он писал лучше.

Большая литература это не та литература, которая печатается в толстых журналах, а это литература, которая правильно использует свое время, которая пользуется материалом своего времени.

Положение современного писателя труднее положения писателя

прежних времен, потому что старые писатели фактически учились друг у друга. Горький учился у Короленко и очень внимательно учился у Чехова, Мопассан учился у Флобера.

Нашим же современникам учиться не у кого, потому что они попали на завод с брошенными станками и не знают, который станок строгает, который сверлит; поэтому они не учатся часто, а подражают и хотят написать такую вещь, какая была написана прежде, но только про свое. Это неправильно.

Каждое произведение пишется один раз, и все произведения большие, как «Мертвые Души», «Война и Мир», «Братья Карамазовы», все они написаны неправильно, не так, как писалось прежде. Они были написаны по другим заданиям, чем те, которые были заданы старым писателям. Эти задания давно прошли, и умерли люди, которые обслуживались этими заданиями, а вещи остались, и то, что было жалобой на современников, обвинением их, как в «Божественной Комедии» Данте или в «Бесах» Достоевского, стало литературным произведением, которое могут читать люди совершенно не заинтересованные в отношениях, создавших вещь.

Литературные произведения не создаются почкованием—так, как низшие животные—тем, что один роман делится на два романа, а создаются от скрещивания разных особей, как у высших животных.

Есть целый ряд писателей, которые стараются взять старые произведения, встряхнуть из них имена и события и заменить своими; они пользуются в стихотворениях чужим построением фраз, чужой манерой рифмовать—из этого ничего не выходит—это тупик.

Если вы хотите научиться писать, то прежде всего хорошо знайте свою профессию. Научитесь глазами мастера смотреть на чужую профессию и поймите, как сделаны вещи. Не верьте обычным отношениям к вещам, не верьте привычной целесообразности вещей—это первое.

Второе—научитесь читать, медленно читать произведения автора и понимать: что для чего, как связаны фразы и для чего вставлены отдельные куски. Попробуйте потом из какой-нибудь страсти автора выбросить кусок.

Например, у Толстого описывается сцена между княжной Марией и ее стариком-отцом; во время этой сцены визжит колесо; вот вычеркните это колесо—посмотрите, что получится. Посмотрите, чем можно было заменить это колесо, хорошо ли было бы поставить тут пейзаж за окном, описание дождя или «кто-то прошел по корридору». Сделайтесь сознательным читателем.

Когда писал Пушкин, то его дворянская среда в среднем умела писать стихи, т.е. почти каждый товарищ Пушкина по лицу писал стихи и конкурировал с Пушкиным в альбомах и т.д., т.е. было такое же умение писать стихи, как у нас сейчас умение читать. Но это не были поэты-профессионалы. В этой среде людей, понимающих технику писания, и мог создаваться Пушкин.

Мы нуждаемся сейчас в создании понимающего читателя; читателя, который может оценить вещь и понимает ее устройство.

Таких читателей должны быть сотни тысяч, и из этих сотен тысяч читателей выделится группа непрофессиональных писателей, и из этой группы непрофессиональных писателей сможет, не выделяясь, произойти писатель—гениальный.

Поэтому современному писателю очень опасно сразу научиться что-нибудь писать, потому что короткое умение писать, умение делать рассказы, писать статьи—это плохая выучка. Для того, чтобы научить человека работать шаблоном—достаточно нескольких недель, если человек умный.

Литературный работник не должен избегать ни профессиональной работы вообще, ни занятия каким-нибудь ремеслом, ни газетной корреспондентской работы, при чем техника производства везде одна и та же. Нужно научиться писать корреспонденции, хронику, потом статьи, фельетоны, небольшие рассказы, театральные рецензии, бытовой очерк и то, что будет заменять роман; т.е. нужно учиться работать на будущее—на ту форму, которую вы сами должны создать. Обучать же людей просто литературным формам, т.е. умению решать задачи, а не математике—это значит обкрадывать будущее и создавать пошляков.

Относительно Москвы

Петр Незнамов

Москва—большая. Под стать богатырше.

А распланирована—ну и ну!

Иная площадь—горизонта ширше,

А иной переулочек—извивается, словно кнут.

И есть улица—такая-рассыкая!—

Маленькая: плюнь да разотри,—

А ведь тоже сама себя пересекает,

Не один и не два, а раза три.

Идет по ней провинциал шагом,

А улица впереди идет зигзагом,

И, чем длинней провинциала шаг,

Тем ядовитей и злей зигзаг.

Неудивительно, бывают недоразумения:

Взрослый,—а на положении детки!

И, смотришь, мчится—слуюю пенится

И слова: такие-этакие.

Но бывает и бестолочь: перепутает названия,

Подбегает, улицы глазами ест

И над самым ухом названивает:

— Скажите, это Недлинный проезд?

Довольно трудно ответить такому,

У которого память—дырявый мешок.

Для такого Москва, вообще, омут...

А проезды у нас: все—недлинные. И хорошо.

Случается и так: одетые в коверкот,
Талии—узкие, мозги с ветерком,
Подходят двое и говорят:

— Где тут у вас Корректный ряд?

Я в Москве проживаю не мало годов
И столицу знаю в меру,
Но—нету в Москве корректных рядов,
Кроме как на премьерах.

А однажды, когда подошли богомолки.
И спросили:

— Где Пречистые пруды?

Я им ответил довольно колко:
На такие пруды—я не поводишь.

То же и вы; никто не обидится,
Если вам доведется ответить весело:

— Сокольники есть, а Сакульников—не предвидится,
Даже по случаю юбилея профессора.

Ну, а заключения: только и видели!?

Заключения будут. И первое и второе:

Насчет названий—побольше путеводителей,

А насчет зигзагов—Москву перестроить!

Новый Лев Толстой

С. Третьяков

Есть страдалцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где «большие полотна» красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые?

И есть оптимисты, которые отвечают: погодите! Революция всегда бездарна по линии искусств! Дайте срок: уже бегают в школу первой ступени будущие Гончаровы и Львы Толстые. А пока на ролях врид-Толстых кушайте Сейфуллину, Пильняка, Вересаева. Правда, это не то, чего бы хотелось, и «Виринея» не совсем «Война и Мир», будем терпеливы.

Мне кажется, такое ожидание, подчас фанатическая вера в пришествие «красного Толстого», который развернет «полотно» революционного эпоса и сделает философское обобщение всей эпохи, с одной стороны, указывает на укоренившийся автоматизм мышления, а с другой,—на нежелание узнавать искомое явление в его диалектическом преображении.

Автоматизм мышления говорит: было буржуазное государство—стало пролетарское государство, была буржуазная промышленность—стала пролетарская промышленность, было буржуазное искусство—стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой—станет пролетарский Толстой.

По правде сказать, проведите этот молодецкий параллелизм до тех абсурдов, как пролетарская церковь или пролетарский царь—и поймете, что одного соответствия недостаточно.

Широчайший описатель плюс учитель жизни, вот упрощенная форма ожидаемого Толстого.

Понятна и ясна работа Толстого—эпика и учителя 60—70 лет тому назад. Медлен темп работы общественной мысли; от этапа до этапа—десятилетия. Стройка произведения у писателя тянется тоже десятилетия. Писатель не только собиратель материала, не только описатель, он еще и «учитель». Он учит, как жить; он судья общества через головы своих героев, он ставит проблемы и разрешает их, он разгадывает загадки жизни. Вокруг своего «полотна» он создает последователей, для которых его книга является библией. В том, что одному человеку приходится проделывать такую гигантскую работу—чувствуется слабость публицистики, что обязывает «жреца искусства» из своего привилегированного угла сделать нужные общественные намеки; тут и слзбая специализация в области науки, особенно ее общественного сектора, и традиции «полигисторства» (полигисторами в средние века называли ученых, вмещавших в себя всю сумму знаний своей эпохи).

Антагонизирующие группы в стихийно растущем буржуазном обществе создают себе идеологов, при чем эти идеологи ценятся тем выше, чем более подчеркнута кажущаяся независимость их суждений не только от всей общественной среды, но даже от своей собственной группы. Идеалистическая идеология, маскирующая классовый грабеж, должна была расцветать вне научных дорог в мозгах «независимых» одиночек.

Идет время, растет наука. Уже идеалистическая философия разоблачена. Растет специализация в области идеологии. Выработка идеологии, выработка социальных директив требует сложнейшего аппарата общественно-научного анализа и социально-политического действия. Что мог бы сказать и сегодня и завтра этакий «красный Толстой» в качестве учителя жизни?

Гигантской осью общественного руководства является рабочий класс и партия пролетарской диктатуры. Идеология из статической философии превращается в динамическую проблематику. Партия все время, в неустанном соприкосновении с текущим фактом, формулирует очередные лозунги и директивы. Эти директивы охватывают все большую поверхность политических и общественно-бытовых взаимоотношений. Одиночке писателю смешно и думать о своей философской гегемонии рядом с этим коллективным мозгом революции. Сфера писательской проблематики все суживается,

еще немного и писателю по «учительской» линии уже нечего будет делать; человек науки, человек техники, инженер, организатор материи и общества становятся на том месте, где недавно еще виднелась макушка последнего учителя жизни.

Смешно ждать «красного Толстого» на ролях «учителя жизни» с этим медленным толстовским подходом, когда сейчас гибкость социального маневра предельна, а директива изменчива в зависимости от ситуации дня. Только что шли на приступ—и вот уже тихая сапа; только что опирались на один социально-биологический тип—и вот уже этот тип объявлен негодным, антиреволюционным. Вчера надо было уметь себя взорвать, как бомбу, в одно сверхчеловеческое усилие, сбросив всю наличную энергию. Сегодня—надо уметь скупно расчислить себя вперед на тридцать лет революционных будней.

Что будет делать «красный Толстой» одиночка рядом с этим коллективным учителем? В лучшем случае его включили бы в соответствующие комиссии при Наркомюсте, Наркомздраве, Наркомземе, может быть, дали бы сделать доклад в Комакадемии, а затем, вернее всего, отправили бы избачем в Ясную Поляну. Хорошо—скажут мне—пусть «красный Толстой» не будет «учителем жизни». Пусть он окажется только добросовестным копировщиком директив политбюро, но эпос-то, эпос—величавое «плотно» нашей эпохи, несомненно, будет им охвачено в «монументальной» картине? И опять отвечаю, нет.

Каждая эпоха имеет свои эстетические формы, вытекающие из хозяйственной природы эпохи. Монументальные формы типичны для феодализма и в наше время являются лишь эпигонской стилизацией, признаком неумения выражаться на языке сегодняшнего дня.

Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос.

Наш эпос—газета.

Толстой, лишенный учителя, —это писатель, занимающийся писательством в широком масштабе. Но любой одиночка спасует перед тем масштабом, в котором охватывает факты газета и перед быстротою подачи этих фактов. У любого Толстого, т.е. человека, пишущего романы (ускорь он даже в сто раз темп своей работы), Зорич вырвет тему, а Сосновский перехватит организационный вывод.

Подсчитаем сравнительно тираж газет и так называемой «изысканной литературы» во времена Толстого и сейчас—и нам ясно станет, что газетная гора задавила беллетристику. Недаром же все писатели без исключения нырнули в газету, и только некоторая газетная косность допускает, что они сохраняют облик беллетристов на страницах газет.

То чем была библия для средневекового христианина—указателем на все случаи жизни, то чем был для русской либеральной интеллигенции учительный роман,—тем в наши дни для советского активиста является газета. В ней охват событий, их синтез и директива по всем участкам социального, политического, экономического, бытового фронта.

Когда тов. Крыленко говорит: «современной литературы (беллетристики) не читаю и не жалею», это в упрек не ему, а беллетристике. Это значит ее песенка (прежняя учительная) спета. Небось, тов. Крыленко не скажет, что он не читает газеты и не жалеет об этом.

Прежняя беллетристика на распаде. Она частью уходит в газетно-журнальную публицистику (передовица, статья, фельетон), в репортаж (корреспонденция, очерк, рецензия), в научную или техническую литературу и только частично превращается в беллетристику западно-европейского типа—легкое чтиво, ставящее задачу завлекательного эстетического перерыва. Впрочем, и здесь малая форма (новелла) культивируется предпочтительнее перед большой—романом, что объясняется тем, что рынком, на котором размещается чтиво, являются, главным образом, тонкие журналы, предъявляющие спрос на краткую литературную форму.

Львовы-Рогачевские и Коганы пытаются искать и в нынешней беллетристике изюмины учительства, но все эти поиски—это автоматическое хождение кошки в тот угол, откуда ящик с песком уже вынесли.

Если история напоминает в литературе те факты, которые были социально формирующими (так формовал эмоцию либерала Пушкин, радикала—Некрасов и Толстой, интеллигента-революционера—Горький), то от сегодня она должна будет запомнить не Пильняка, не Сейфуллину, не Гладкова, а газетчиков. Вся безымянная газетная масса от рабкора до центрального передовика—это коллективный Толстой наших дней. Мы сознательно не переименовываем отдельных мастеров газетного дела, как, скажем, Зорич, Сосновский и другие, ибо считаем, что суть газеты в безымянности, и сохранение имен под отдельными секторами ее материала это есть отрывка старого беллетристического великодержавия.

Основная наша задача—не ждать красных эпиков, а приучать всю советскую аудиторию читать газету, эту библию сегодняшнего дня.

А вторая задача—втянуть писателя в газету с максимальным подчинением его мастерства ее условиям и задачам. И третья задача—обратить максимум внимания на совершенствование газеты, дабы она на все сто процентов могла стать эпосом и библией наших дней.

В чем дефекты газеты и что в ней должны делать мастера слова—одна из наших ближайших тем.

О каком романе—книге? О какой «Войне и Мире» может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу переворачиваем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность. Действующие лица этого романа его писатели и его читатели—мы сами.

Своеобразными концентрическими кольцами, включенными одно в другое, ложится материал в этом эпосе: весь мир, Союз Советов, моя республика, моя губерния, мой город, мой завод. А на эпосе фактов строится пафос ежедневного учительства, очередной директивы зова, лозунга, требования и агитационного нажима.

Ждать же нового Толстого и тосковать о нем, обмахивая многотуманный лоб газетой, презираемой за низость, ежедневность, суетливость,—какая страшная социальная слепота!

Почему не умерла станковая картина Б. Арватов

Хорошо известно, что теория так наз. производственного искусства (в то же время производственная теория искусства) утверждает неминуемость гибели станкового искусства в процессе коллективизации общества, считая станковую картину товарной формой отображающего искусства, служащей суррогатом неорганизованной действительности и, в немалой степени, средством ее познания и косвенного влияния на ее развитие.

В послевоенные годы Советский Союз огосударствил промышленность; вне Союза коллективизация промышленности шла гораздо более медленным путем, но тем не менее шла, и в настоящее время в каждой из крупных стран проблема госкапитализма стала актуальной и сделалась лозунгом не только реформизма, но и так наз. радикальной буржуазии.

Но, глядя на совершившиеся в обществе социально-экономические изменения, сейчас, после некоторого отступления станковистов, можно повсюду наблюдать станковое нашествие, длящееся около 5—6 лет и сказавшееся особенно в СССР, вследствие почти повсеместного «истребления» станковистов—«чистовиков», в донэповские времена. Неудивительно, что многие из тех, кто хотел «объять необъятное» и сочетать искусство-организацию с искусством-иллюзией, посмеиваются по поводу производственного пыла левых и заранее торжествуют свою мнимую победу.

Проанализируем положение.

Станковисты взяли верх настолько, что говорить о их временном выживании, на основе общего закона отставания надстройки от экономики, не приходится, тем более что наступление станковистов произошло после их решительного разгрома (например в СССР). Совершенно очевидно, что станковизм засел в окопах искусства надолго,—вот отчего следует внимательно разобраться как

в эстетических особенностях нынешнего станковизма, так и в социальных причинах его живучести.

Во-первых, надо констатировать, что в отличие от предыдущих течений в живописи, нынешний станковизм является либо повторением пройденного—возвратом к классицизму (во Франции), к натурализму (в СССР), к примитивам (в Германии), либо явным подражанием новейшим эстетическим формам (к плакату, напр.) и новейшей технике (понятно, внешне)—в Голландии, в Германии, в СССР. Современные станковисты, несмотря на их заявления об использовании так наз. левой эпохи, ничего не защищают, не отстаивают внутри станковизма, потому что станковизм, как будет видно, не имеет путей для самостоятельного развития и потому, что им дорог станковизм вообще, станковизм, как таковой, ради его самого.

Ни аза, ни грана эстетических идей (общая идеология не спасает искусства, если в нем не заложено профессиональных стимулов и возможностей развития); скверное качество продукции; расчет на прежнего покупателя; стилизаторское вырождение—вот что такое сегодняшний станковизм.

Эстетически—это разношерстный сбор давным давно изобретенных композиций, спасающихся или псевдо-новой тематикой, или сочетанием двух-трех стилей, или замаскированными краями у самих себя. Современный станковизм—рутина, кажущаяся чем-то новым на фоне прежнего левого (эстетически) искусства. Он держится не только отсталостью надстройки, а и утомлением от «беспредметничества»; кроме того, его опора—продолжающий существовать рынок с индивидуальным отбором, появление некоторых новых слоев потребителя (мелкая буржуазия), которые вообще не привыкли мыслить дальше «картинки» или «украшения», и повсеместное стремление многих групп буржуазии сбегать от действительности в изолированный, т.е. станковый, мир «красоты».

В противоположность недавней буржуазии, современная плюет на эстетические различия,—был бы станковизм,—детище салона, музея, гостиной, бездейственного любования, эстетического «забвения», «красивой» мечты. Не случайно станковое искусство получило сейчас наибольшее признание в Америке, где человек задавлен вещью, а буржуа, в частности,—неумолимым, не дающим покоя, лихорадочно-тревожным делечеством.

Таким образом современные станковисты оказались без перспектив; их «возрождение» стало вырождением, достаточным, чтобы сохранить на годы капиталистического господства и культурной слабости пролетариата буржуазную форму искусства, обновляясь по мере ветшания воровством у полнокровных предшественников. Когда Пикассо пишет à la Энгр, а доморощенные ахрорцы вульганизуют без того качественно сомнительных передвижников—разница лишь в квалификации. Для культурно-вырастающего рабочего класса современный, а следовательно, всякий станковизм—беспомощный враг; заменяющие его постепенно иные виды буржуазного искусства

(стилизованные плакаты, кино и пр.)—сильнее и жизнеспособнее; о них—дальше.

Есть еще одна серьезная причина, по которой станковизм должен был удержаться: неподготовленность ни производства, ни общества в целом к переходу от последних достижений левого искусства к единственно возможной эстетической стадии, к так наз. производственно-утилитарному искусству.

Неустранимое разложение изобразительности в живописи; происходившее начиная от импрессионистов, дошло до вещных конструкций, т. е. до формального конструкторства, по методам представлявшего логический и исторический мост от искусства к инженерии. Ряд групп художников (сильнейшая—в СССР) поставил своей целью как раз организованное, вплоть до нотовства, изобретение (не смешивать с «украшением», с «прикладничеством») индустриальной продукции.

Однако ни квалификация (техническая) художников, ни установка штамповальщиков-инженеров (НОТ не штамп, когда техника развивается), ни столетние новинки промышленности, ни число мастеров производственного искусства, ни потребность обслуживать рынок, т. е. «вкусы», ни культурность организатора хозяйства не позволили реализовать программу производственного искусства в той мере, в какой она бы могла вытеснить суррогат действительности ее организаций.

«Беспредметничество» очутилось в практическом тупике, а продолжать «ляпать» конструкции из кусочков металла, дерева, стекла и т. п. было ни к чему. Кое-где стало возможным ничтожное по размаху «конструктивное» прикладничество, кое-где начала отвоёвывать позиции новая архитектура, но отменить этим искусство станка было, конечно, невозможно.

Многие дезертировали в условную изобразительность, часть примирилась с существованием утилитарного и станкового, немногие продолжают сектантски бороться за неосуществимые сейчас идеи, не понимая, что, пока людьми управляет рынок, т. е. пока действительность не организована, станковизм будет, при всем его убожестве, побеждать—сюжетно, и местом и временем, существующую ограниченную рекламу, временный и частичный плакат.

Концентрация промышленности и возрастающая организованность классовой борьбы сделают рекламу и плакат квалифицированным искусством, но ликвидировать станковизм они безусловно не смогут,—разве что снизят его, поставив себя рядом с ним (качество, сила воздействия, потребность в обществе) и в значительной мере сорвав с него «тайну» эстетического, которая до сих пор базировалась на индивидуальном процессе «художественного производства».

Более важную, благодаря постоянному и массовому потреблению, роль сыграют в деле дестанковизации искусства—фотография и кино. Относительно кино можно уже сейчас сказать, что сюжетно и предметно («психология», портрет, пейзаж, вещь) оно многим замещает

не только театр, но и живопись (особенно так наз. кино-монтаж); немалое значение имеет в плоскости вытеснения картины фотография, превращающаяся, пока очень медленно, в сознательное художественное творчество.

И если процесс фото-кино-овладения потребителем искусства происходит с трудом, то это объясняется, во-первых, недавним выступлением кино и особенно фото на арену художественной деятельности (таких фото-«имен», как в кино, вообще, не имеется), а главное—технической слабостью по сравнению с живописью. Действительность есть явление свето-цветовое и «фактурное» (обладающее качественно отличными свойствами поверхностей), и до тех пор, пока фото и кино не добьются свето-цветовой и фактурной техники, живопись, как познавательно-активизирующее искусство, останется монополистом «отображения».

Правда, тут дело времени; надо лишь знать, что и кино и фото буржуазного искусства стремятся не реорганизовать сплошь самые методы творчества, а почти всегда их технически осовременить. Так, напр., нынешняя буржуазная художественная фотография строит кубистические, импрессионистские, экспрессионистические композиции, т. е. фактически, имея возможность убить живопись, рабски ей подражает. Между тем, усовершенствованное кино и фото обладают собственными приемами творчества (фиксация реальности), которые не выводятся из живописи, а напротив, исключают ее. Но для такого искусства нужна не только новая техника, а прежде всего новые социальные цели, новый класс: если каждая «иллюстрация» будет не «репродукцией», а фактом искусства (что с точки зрения буржуа невозможно без «эстетизации» фотоснимка), то незачем станет писать отдельные картины, вешать их на стене и т. д.

Таковы корни, за которые цепляется станковизм.

Отсутствует индустриальная организация действительности, проводящаяся при помощи инженеров-художников («утилитаристов»); отсутствует свето-фактурная фиксация действительности; держится старый частно-хозяйственный быт; не дорос до социализма в искусстве рабочий класс.

Несмотря на это станковизм вырождается—ни одной прогрессивной эстетической идеи; из года в год квалифицируется агитискусство, рекламы и плакаты, совершенствуется кино; становится искусством—фотография; кое-где производственники достигают серьезных результатов (строения, мебель, одежда).

Остальное довершит экономическое развитие и культурный рост рабочего класса.

Плач быка

С. Кирсанов

Бой быков.
Бой быков!
Бой!
Бой.

Прошибайте
проходы
головой!

Сквозь плакаты,
билеты,
номера,

Веера,
эполеты,
веера...

Бой быков!
Бой быков.
Бой.
Бой!

А в соседстве
с оркестровой
трубой,

Поворачивая
черный бок,
Поворачивался
черный бык.

Он томился, стеная,
— „Му-у,

Я бы шею отдал
ярму,

У меня сухожилия
мышц,

Что твои рычаги,
тверды,

Я хочу для твоих
домищ

Рыть поля
И таскать пуды-ы!..”

Но в оркестре
гудит труба,

И заводит печаль
скрипач,

И не слышит уже
толпа

Придушенный бычачий плач.
И толпе нипочем—

Голубым плащем
Дон Торадо укрыл плечо.

Надо баки ему
подкрутить еще,

И взмахнуть
голубым плащем.

Ведь недаром
улыбка

на губках той,
И награда ему

за то,—

Чтобы ярче
розы перевитой
Разгорался

его
задор.
Тор
реа
дор,

Веди
Смелее

В бой!
Тор
реа

дор,
Тор-реа-дор...

Пускай грохочет в грудь задор,
Песок и кровь твоя дорога,

Взмахни плащом, торреадор,
Плащом, распахнутым широко!

Рокот кастаньетный
цок-там и так-там,

Донны в ладоши
подхлопывают тактам:

Встал торреадор,
поклонился с тактом:

Бык—
бык—
БЫК—

Свинцовая муть повеяла—
— Пунцовое!

— Мму...
— Охейло!

А, ну-ка, ему—скорей—раз...
Бык бросился.

— Мму...
— Торейрос!

Арена в дыму. Парад—ах,
Бросается!

— Мму...
— Торрада!

Беснуется галлерей,
Торреро на—

— Мму...
— Орейя!

Развеялась, растаяла
Галлерей и вся Севилья—

И в самое бытье хайло
Впивается бандерилья

И раз
и шпагой
в затылок
влез.

И красного черный ток,
И словно

спиралью
пошел

экспресс,
За белым платком

замахал платок,

Это
УРА!
БРАВО!

ГЕРОЙ!
СЛАВА ЕМУ!

ОРДЕН ЕМУ!—
А бык

даже крикнуть
не может—

— Ой,
Он давится
хриплым

— „Мму—

Я шею хотел
отдать ярму,

Ворочать мышц
шатуны,

Чтоб жить
на прелом его кориу...

Ммм...
Нет у меня

во рту слюны,
Чтоб плюнуть

в глаза
ему!..”

Против обрядов

Вит. Жемчужный

Вопрос об обрядах и обрядности за последние годы стал темой широкого обсуждения.

Спор шел о том, нужна ли нам вообще обрядность, если нужна, то какая, и как бороться со старыми обрядами?

Наиболее распространенной оказалась такая точка зрения: обрядность нам нужна, новая, революционная, которая и должна вышибать старый обряд.

Эту расхожую мораль писатель Вересаев, подсластив цитатами из Гете, недавно разжевал для общего употребления в своей книжечке «Об обрядах старых и новых».

Об этой точке зрения и об этой книжке стоит поговорить, так как они сигнализируют нам появление реакционнейших тенденций на фронте бытостроительства.

Прежде всего, что такое обряд?

Вересаев пишет: «В широком смысле обряд есть просто условное действие, символически отображающее наше чувство и, с другой стороны, воспитывающее нас в направлении облагораживания и углубления этого чувства» (стр. 5).

Расковыряв шелуху этой высокаторжественной терминологии, легко установить, что здесь поэтическое определение совсем не соответствует прозаической действительности.

Для всякого обряда характерно то, что поведение участников заранее предопределено обрядовым ритуалом. Этот ритуал не учитывает, не предусматривает особенностей каждого отдельного случая. Понятно поэтому, что «чувства» участников в каждом отдель-

ном случае могут не только не соответствовать поведению, предписываемому обрядом, но могут находиться в прямом противоречии с ним. В деревне, например, девица, выходящая замуж, обязательно должна была причитать и плакать в кругу товарок даже тогда, когда она выходила замуж добровольно, по любви, так как этого требовал обряд. Спрашивается, каким же образом «облагораживались и углублялись чувства» этой, воюющей на собственной свадьбе девицы? А какие чувства облагораживались у наемных плакальщиц в обрядах древних?

Обряды—это готовые шаблоны поведения на различные случаи жизни. Именно поэтому наличие эмоциональной или волевой мотивировки обрядового поведения отнюдь не обязательно. В условиях буржуазного общества обряд зачастую являлся удобным средством маскировки подлинных мыслей и чувствований участников. Лицемерная мрачность похоронного обряда нередко прикрывала немалую радость обогатившихся наследников. И у нас зарегистрированы случаи, когда октябрины устраивались не в порыве родительской радости, а в расчете на те подарки, которые местные организации обычно подносят на октябринах новорожденному.

За последние годы было сделано немало попыток к внедрению в быт «новых» выдуманных обрядов, которые противопоставлялись обрядам старым. Обряды эти относились почти исключительно к бытиям, связанным с воспроизводством рода, и должны были конкурировать с церковной обрядностью. Устройство октябрин, красных свадеб, гражданских панихид на некоторое время сделалось модным.

Мысль вышибать одни обряды другими имеет своей обязательной предпосылкой уверенность в том, что обрядность является органической потребностью человека. По Вересаеву это—«великая потребность человека «припечатывать» обрядом торжественные моменты своей жизни. Тот ли, другой ли обряд,—все равно. Но дайте обряд!»

Есть спрос,—значит, необходимо поработать над предложением, т.-е. заняться выдумыванием, «творчеством» новых обрядов.

Идея насаждения выдуманных обрядов есть вздорная и вредная идея. Ее вздорность становится очевидной при рассмотрении процесса возникновения обряда.

Анализ обрядности показывает, что всякий бытовой обряд имеет в прошлом утилитарные практические корни. Обрядовые действия существовали когда-то, как практически-полезные поступки. Изменение социальных условий привело к тому, что целевое назначение этих поступков постепенно отмирало, самые же поступки еще оставались, но оставались уже как внеутилитарные действия, как обрядные.

Процесс возникновения обряда есть результат бытовой инерции: трансформация быта всегда была медленнее развития производственных отношений. Эта разница темпов замедляла быт пережитками в области семейных отношений, в вещном оборудовании, в costume, в поведении. Обряд и является одним из таких пережитков в поведении.

За последние годы мы имели возможность вплотную наблюдать превращение целевого действия в обряд. Революционная ломка производственных отношений уплотнила десятилетия в годы. Бытовая инерция обнаружилась здесь с разительной очевидностью. Целый ряд действий в общественном и личном быту, имевших в дореволюционное время и в период гражданской войны утилитарный характер, превратился с приходом мирного строительства в обряды. Типичный пример—демонстрация.

Демонстрация возникла и существовала до революции (а на Западе существует и сейчас) как средство непосредственного нажима на буржуазию, как средство мобилизации активности рабочей массы для борьбы за конкретные задачи. Рабочая масса выходила на улицы для того, чтобы требовать увеличения зарплаты, уменьшения рабочего дня, пособия при безработице. Выходила, чтобы дезорганизовать городское движение и показать опешившему буржуа свои силы.

Захват власти пролетариатом и окончательное укрепление этой власти изменили всю обстановку. Демонстрация потеряла свое непосредственное утилитарное назначение¹. Ведь не для дезорганизации же городского движения нужно выходить у нас на улицу сегодня. И не для борьбы за повышение зарплаты. И не для устрашения буржуазии (ибо устрашать непмана демонстрацией—это стрелять из пушки по воробьям). Лозунги, которые несут демонстранты, не могут быть осуществлены практически через посредство самой демонстрации. Словом, для рядового участника утеряна практическая мотивировка его действий. Демонстрация стала обрядом.

Детальное обследование первомайских и октябрьской демонстраций, произведенное Ассоциацией действенников в 1925—26 г., подтверждает правильность этого вывода.

В такую же обрядность вылились наши торжественные заседания и отчетные собрания.

Все сказанное о процессе возникновения обрядов доказывает, что насаждение какой-то новой, выдуманной, обрядности есть вздорная утопия. Обряд не выдумывается и не «творится». Он возникает и исчезает под влиянием определенных социальных причин.

Выдумывание обрядов есть не только дело вздорное, но и дело вредное. Насаждение выдуманной обрядности грозит нам нашествием тайных и явных мистиков, которые под флагом быта «модерн» притащат к нам поповщину всевозможных религий. Вересаев в своей книжке уже скликает армию искусствоведов наброситься на эту работу. «Я представляю себе новых Пушкиных, Скрябиных, Станиславских, загорающихся желанием создать новые, религиозные обряды,

¹ Мы не затрагиваем вопроса о таких новых функциях демонстраций, как нажим на сознание классовых врагов за границей (демонстрация против ноты Керзона). Эта производная задача рядовым участником демонстрации не ощущается, а главное—не меняет форм и эмблем, сопутствующих демонстрации.

просветляющие и поднимающие жизнь на большую высоту», — пишет Вересаев.

Он сам, в качестве нового Пушкина, пробует здесь свои силы. Вот как нужно, например, хоронить по Вересаеву:

«Нужны торжественные, величавые гимны, в которых художественно-закрепленные слова были бы соединены с волнующей музыкой. Но гимны новые, — не прежние, говорившие о тлении и печали...»

Что вся жизнь без того, кто тут лежит неподвижно? С этим и должен подойти к душе гимн; именно своим сочувствием, скорбным своим единогласием он должен зазвучать в одно со скорбящею душою, гармонизировать царящий в ней хаос горя и отчаяния, дать ему излиться наружу горячими, облегчающими слезами...

Это делают, например, в православной панихиде, в молитвах «Со святыми упокой». «Надгробные рыдания творяще днесь», — чудодейственное влияние оказывают эти странно-простые слова... От простых этих слов — «надгробное рыдание» — тает в душе немой лед отчаяния и горькими, сладко облегчающими рыданиями прорывается наружу.

Что еще? Должны быть девушки с зелеными ветками, в белых одеждах, символ слиянно-цветной, всецветной жизни на фоне черного траурного креста смерти. Может быть, и курения нужны, — нечего смущаться тем, что их до сих пор употребляли в драмах самых разнообразных религий», и т. д., и т. д.

«Нечего смущаться!» — выбрасывает лозунг Вересаев, и в ответ ему читаем о том, как один из новых Станиславских рекомендует проводить день работников в клубе:

«1. Декорации:

А. Потолок обтянуть сплошными полосами голубой марли.

Б. На стены развесить соломенные шторы с орнаментами.

В. Через зал протянуть нитки и вокруг ниток извивом кольца серпантина.

Г. В углах, у входа и по стенам расставить большие бумажные пальмы и на них бумажных попугаев.

2. Освещение:

А. Увеличить свет и дать ему более голубой тон.

Б. В углах зажечь зеленые и голубые огни.

В. У стены между пальмами протянуть проволоку и развесить японские фонарики».

И дальше:

«4. Часть официальная:

А. Сообщение: Биологическая бытовая трагедия женщины — 20 м.

Роль женщины в культурном строительстве — 10 м.

Б. Призыв ответственно относиться к женщинам.

В. Интернационал и окончание официальной части.

5. Массовое действо:

Прибывающих в зал встречают у входа организаторы.

Первый прикрепляет на спину каждому названия животных и объясняет, как узнать.

Второй раздает женщинам на голову бумажные венки.

Третий раздает мужчинам белые воротнички и галстухи.

и т. д. и т. п.

Весь этот ритуал оправдывается таким образом:

«Нужно, чтобы женщина, приходя в этот день в клуб, почувствовала себя празднично. Мы этого достигаем, надевая женщине венки; хорошо, если при этом будут раздаваться возгласы женщин: «Вот, сегодня мы украшаем вас венками!». Не менее остроумно раздать мужчинам воротнички и галстухи. Эти принадлежности костюма, одетые на рабочие блузы и толстовки, придадут мужчинам праздничный колорит».

Эта дикая белиберда не анекдот, а проект преподавателя массовой работы на курсах Мосгубрабиса.

Пора прекратить эту безобразную спекуляцию на новой обрядности. Нужно разоблачать этих новых попов, которые пытаются богослужить в наших клубах и на наших демонстрациях. Борьба с поповщиной, борьба с обрядностью стоит сегодня на повестке дня. Нужно уяснить, что в советских условиях всякая обрядность есть реакционное явление.

Буржуазное общество, построенное на анархическом способе производства, на конкуренции и борьбе всех против всех, нуждалось в средствах, которые бы связывали, сцепляли это общество.

Одним из таких средств и была обрядность. Обряд укреплял неизблемость, неизменность семейных устоев. Он давал благопристойную внешность классовому и половому угнетенному. Он затормаживал влияние на быт центробежных факторов анархической экономики. Эти социальные функции обрядности не нужны в условиях пролетарского государства.

Перед нами обратная задача: ускорять трансформацию быта, подравнивать быт под общую линию социалистического строительства. Увеличение обрядовых моментов сигнализирует замусоривание быта пережитками пройденных этапов. Шаблоны бытовых поведений задерживают революционное бытостроительство.

Сегодняшние задачи выдвигают потребность в развертывании инструктажа по бытовому поведению, общественному и личному. Такой инструктаж должен выстраивать поведение людей не по готовым шаблонам. План организации поведения должен возникать на основе учета конкретных целей, конкретных условий данного случая. Такая организация поведения является прямой противоположностью внецелевому обрядовому действию.

Статику обряда нужно взрывать диалектикой целесообразного действия.

О фотомультипликационных иллюстрациях—Родченко-Степановой.

Иллюстрируя детскую книгу С. Третьякова „Самозверь“, Родченко и Степанова впервые применили пространственную фотомультипликацию в отличие от плоскостной кинематографии.

Интерес ее двойной.

1. Иллюстрируя детскую книгу, она дает ребенку наглядное пособие для самостоятельной работы над изготовлением и расстановкой фигур и вещей, конструируемых в процессе игры. Материал и приемы работы просты, эластичны и доступны ребенку.

2. Ввиду богатых световых эффектов и композиционных возможностей объемная фотомультипликация имеет большую подвижность и может быть использована для любой сюжетной обработки.

Продвинувшись в кино, этот способ обогатит существующие способы кинематографии.

В этом плане Третьяковым, Родченко и Степановой уже намечен ряд короткометражных фильмов для одной из киностудий.

В номере:

Читатели.—Леф. Письмо Максиму Горькому.—В. Маяковский. Транзитная страна.—Б. Кушнер. Песни с позвоночками.—Н. Асеев. График современного Лефа.—В. Перцов. За политику.—О. Брик. 14 ноября.—Б. Пастернак. За новаторство.—О. Брик. О писателе.—В. Шилловский. Относительно Москвы.—П. Незнамов. Новый Лев Толстой.—С. Третьяков. Почему не умерла станковая картина.—Б. Арватов. Плач быка.—С. Кирсанов. Против обрядов.—В. Жемчужный.

Полоса верстки из „Советского кино“.—В. Степанова. Проект киоска для Госиздата.—А. Лавинский. Фотомультипликация к книжке С. Третьякова „Самозверь“.—Родченко-Степанова.

Кинокадры из: „Генеральной линии“.—Эйзенштейн—Тиссе; „Шестой части мира“.—Дзига Вертов.

Обложка и фото на обложке—А. Родченко.

№ 2 „Нового Лефа“ выйдет 1 февраля. Намечены к помещению отрывки: из новой пьесы С. Третьякова, из нового сценария В. Маяковского, письма А. Родченко из Парижа. Стихи лефов. Статьи: О. Брика, В. Перцова, Н. Чукача, С. Третьякова, Б. Кушнера. Трибуна Лефа. Леф и клуб, быт, театр, кино, радио и т. п. Рецензии.

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

Тел. 73—88.

Прием в редакции в понедельник и пятницу 12—14 часов.

Ответственный редактор В. В. Маяковский.

Главный № 74.501.

Газ № 18295.

Тираж 3000 экз.

Типография Госиздата „Красный Пролетарий“. Москва, Паменинская улица, дом 18.

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА**

**ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1927 ГОД
НА ЖУРНАЛ МАРКСИСТСКОЙ КРИТИКИ**

**НА ЛИТЕРАТУРНОМ
ПОСТУ**

ВЫХОДИТ 2 РАЗА В МЕСЯЦ

Под редакцией Л. Авербаха, Б. Воллина, Юр. Либединского, М. Ольминского и Ф. Раскольниковца.

ПРИЛОЖЕНИЯ

для годовых подписчиков:

Ф. Меринг. Легенда О Лессинге. Ц. 2 р. В. Фриче. Социология искусства. Ц. 2 р., Г. Плеханов. История русской общественной мысли, в 3-х томах. Т. I—ц. 2 р. Т. II—ц. 1 р. 50 к. Т. III ц. 1 р. 50 к.

Вместо 9 р.—за 5 р. для годовых подписчиков,

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА

На журнал с приложениями 15 руб.

На журнал без приложений: на год—10 р., на 6 мес.—5 р. 50 к.
на 3 мес.—3 р.

РАССРОЧКА ПЛАТЕЖА

для годовых подписчиков:

на журнал с приложениями: при подписке—8 р. 50 к., не позднее 1 июня—6 р. 50 к.

на журнал без приложений: при подписке—6 рублей, не позднее 1 июня—4 р.

Цена отдельного номера—50 к.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ:

Отделом Подписных и Периодических изданий Торгсектора Госиздата: Москва. Воздвиженка, 10, тел. 5-88-91; Ленинград, проспект 25 Октября, 28, тел. 5-44-56, в книжных магазинах, киосках, провинциальных отделениях и филиалах Госиздата, у уполномоченных, снабженных соответствующими удостоверениями, и во всех почтово-телеграфных конторах.

01 049

2