AUG 28 1922

BERLIN 1922

Mrs. Rosen

OBJET

ВЕЩЬ

REVUE INTERNATIONALE DE L'ART MODERNE
NEWA MIEDZNARODOWA OBJAWNIENIE SZTUKI
ЖУРНАЛ МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБОЗРЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
INTERNATIONALE RUNDSCHAU DER KUNST DER GEGENWART

GEGENSTAND

Veshch

Von April 1922 erscheint in Berlin die

INTERNATIONALE RUNDSCHAU DER KUNST DER GEGENWART

Herausgegeben von
EL LISSITZKI UND ILJA EHRENBURG

Die Zeitschrift stellt sich als Aufgabe:

1. Die in Rußland Schaffenden mit der neuesten westeuropäischen Kunst bekannt zu machen und
2. Westeuropa über die russische Kunst und Literatur zu informieren.

Ein Teil des Materials wird in deutscher und französischer Sprache gedruckt.

Preis der Nr. 3:
In Deutschland 35 Mark / in Frankreich 5 Frcs. / in Amerika 1 Doll. / in England 1½ Schill.

Auslieferung durch die Russische Bücherzentrale „Obrasowanje", Berlin W, Nürnberger Straße 65

ИЗДАТЕЛЬСТВО „СКИФЫ" / БЕРЛИН

Печатается новая книга

КРЕМЛЬ ЗА РЕШЕТКОЙ

(Подпольная Россия)

Содержание: 1. А. Шрейдер: „Девяносто-эры в тюрьмах России" (вместо предисловия). 2. А. Измайлович: „Семь недель в ВЧК". 3. „Вы арестованы!". 4. В. Карелин: „Из Харькова в Москву". 5. „Побег Спиридоновой". 6. Голодовка в Бутырской тюрьме" (Ноябрь 1919 г.) 7. П. В.: „В белой тюрьме". 8. „Казанский побег". 9. Леонид Вершинин „На Холодной Горе". 10. „Жертвы террора". 11. „По казенной России" (подвиги большевиков на внутреннем фронте). 12. Илья Майоров: „Побег из Бутырок" (письмо). 13. „Первое мая в Бутырской тюрьме". 14. Мария Спиридонова: „Кремль за решеткой" (письма из Кремлевской тюрьмы). 15. Е. Е.: „Побег из Челябинска". 16. Николай Лянко: „Письмо после побега". 17. Александр Измайлович: „Мария Спиридонова в тюрьме". 18. Б. Каменков, В. Трутовский и И. Майоров: „Голодовка сорока двух" (с 1-го до 10-го апреля 1922 г).

Генеральное представительство в Книжном Складе „ОБРАЗОВАНИЕ" Berlin W, Nürnberger Straße 65

VERLAG „SKYTHEN" G.M.B.H. BERLIN W30, MÜNCHENER STRASSE 15 TEL.: KURFÜRST 67-68

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ЭЛ ЛИСИЦКОГО И ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

GEGENSTAND
INTERNATIONALE
RUNDSCHAU
DER KUNST
DER GEGENWART

ВЕЩЬ

OBJET

МЕЖДУНАРОДНОЕ
ОБОЗРЕНИЕ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

REVUE
INTERNATIONALE
DE L'ART
MODERNE

№ 3

БЕРЛИН
МАЙ
1922

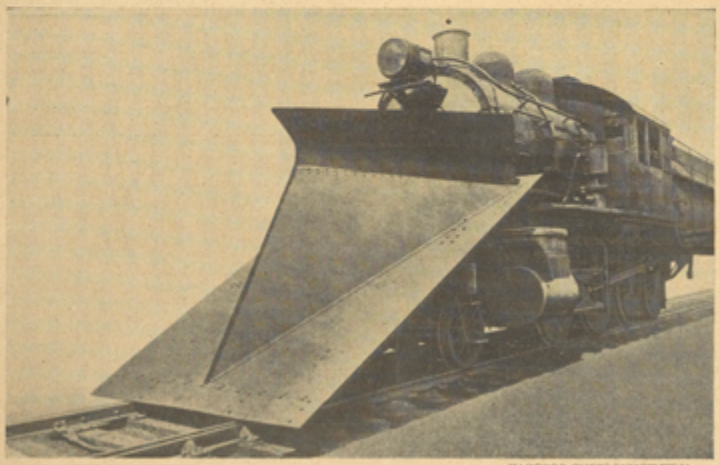
PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE EL LISSITZKY ET ELIE EHRENBURG

СОДЕРЖАНИЕ

1. **Искусство и общественность.** Торжествующий обоз. — Международный конгресс. — Венецианская выставка. — 2. **Литература.** Французская поэма о русской революции. — Гарольд Лэб. Американская литература. — Стихи Маяковского, Есенина, Асеева, Сальмона. — Хлебников. О современной поэзии. — Бодуэн. О новой поэтической технике. — Марселло Фибри. Роман без персонажей. — Хроника. — 3. **Живопись, Скульптура, Архитектура.** Озанфан и Жанниэр. О пуризме. — Рауль Гаусман. Оптофонетика. — Анкета. Ответы А. Архипенко, Х. Гриса. — Джино Северини. О Сезане. — Выставки в Берлине. — 4. **Театр.** Таиров. Сценическая атмосфера. — Дикуар. Французский театр. — 5. **Кинематограф.** Беспредметный кинематограф. — Дюлюк. О фотогении. — 6. **Музыка.** П. С. Музыкальные заметки. — 7. **Крестины „Вещи“.** Рождение — Имя — Гороскоп — ?

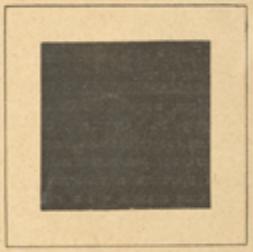
BERLIN, MÜNCHENER STRASSE 16 — TELEPHON: KURFÜRST 47-68.

1 ИСКУССТВО И ОБЩЕСТВЕННОСТЬ



LOKOMOTIVE CHASSE-NEIGE

ПАРОВОЗ-СНЕГООЧИСТИТЕЛЬ



K. MALEVITSCH 1914 К. МАЛЕВИЧ

ИЗОБРАЖАТЬ МАШИНУ — ВСЕ РАВНО ЧТО ПИСАТЬ НЮ

ЧЕЛОВЕК НЕ ЯВЛЯЕТСЯ РАЗУМНЫМ ТВОРЦОМ СВОЕГО ТЕЛА

МАШИНА — УРОК ЯСНОСТИ И ЭКОНОМИИ

ТЕХНИЧЕСКАЯ ВЕЩЬ

ЭКОНОМИЯ

СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ ВЕЩЬ

ТОРЖЕСТВУЮЩИЙ ОБОЗ

„А вех не меняем. Вехи нужны не для нас, а для обозов", писал Шкловский в № 1 „Вещи". Увы! В минуты крутого отступления обоз оказывается в роли авангарда. Пробирающиеся по вехам уже с радостью зрят, как вместо непонятных „сумасбродов", играющих схемами и проектами, симпатичные нэпманы обделывают свои общедоступные делишки. Тоже и в искусстве. Г. Лукомский обнадеживает колеблющихся: „кубарение-футурение" кончено. Обоз правит. Вместо революционного — да здравствует капитуляционное искусство. Нэпманы, хоть и работают под американцев, не лишены эстетических эмоций. Спешите же, творцы бытовых комедий, дамских портретов, плаксивых стихов, — вас не было, когда клали фундамент, вы придете — обжить дом, то есть внести в него излюбленный запах тетушкиных комодов.

В органе Петроградского Губполитпросвета „Жизнь Искусства" гр. Пиотровский констатирует: „судьба подарила минувшему году двуликую маску — Шекспир в январе, шантан в декабре". Ясно? Мы не против Нэпа, поскольку он сможет действительно наладить производство. Мы не за тепличное насаждение искусства в Тео, Изо, Музо и пр. Мы готовы порой предпочесть Шекспиру хороший мюзик-холл. Но слова гр. Пиотровского лишь оформляют совершившийся перелом. Итоги:

1. Государственное искусство — на смертном одре.
2. Наиболее просвещенная часть новой буржуазии, остатки прежней, спецы и эстетствующие коммунисты поддерживают искусство академическое („Мир Искусства" М. Х. А. Т. издания „Петрополиса" и пр).
3. Гуща новой буржуазии предпочитает: шантан, кинема, сыщические романы и пр. Ее запросы могут технически развить отдельные отрасли искусства (кинематограф, повествовательный язык, свет и ритм мюзик-холлов и пр.), но создать что либо не способны.
4. Крестьянство переживает первичную стадию приобщения к лже-искусству.
5. Изможденный, поредевший, героический пролетариат при данных экономических условиях не может выпрямиться, развернуться и породить свой стиль.
6. Т. н. „Левое" искусство, одним из рупоров которого является „Вещь", после иллюзорной возможности создать в безвоздушном пространстве новую эстетическую культуру, снова переходит на положение полулегальной секты.

Мрачно. Но некоторые примеры из учебника истории обнадеживают нас.

Итак, искусство в Советской России фактически отделяется от государства. Отделено, или, вернее, не присоединено, он и в других государствах. Но повсюду существуют министры изящных искусств, которые гальванизируют живые трупы. Тем отраднее было нам прочесть в последней речи Ленина следующее признание: „должен сказать, что я некомпетентен в области поэзии". Какое великолепное разграничение функций! Друзья-французы, представьте себе Пуанкарэ, откровенно заявляющего, что он ничего не понимает в поэзии. Немыслимо. А Ленин ведь читает в „Известиях" Маяковского. Пуанкарэ же, безусловно, ничего, (кроме писаний своего товарища по академии маршала Фоша) не читает.

„Известия", до недавних дней признававшие лишь Демьяна Бедного, стали печатать стихи Маяковского, Хлебникова, Пастернака, Асеева и др.

Это об „Известиях". Теперь о „министре изящных искусств". Как известно таковой имеется и в России — А. В. Луначарский.

В одной из последних статей („Жизнь Искусства") он пишет: „пролетариат уже отведал этого футуризма и возненавидел его в буквальном смысле этого слова". Вот это уже напоминает Academie des Beaux-Arts. Откуда узнал А. В. Луначарский о ненависти пролетариата? Сам он в той же статье с горечью признается, что „в пролеткульт втекает футуризм". Может быть о „ненависти" рассказали ему подмастерья „рабочей коммуны" Вхутемаса, которых тщетно убеждали московские Лукомские бросить „кубарение-футурение?" Или красноармейцы, посещавшие театр Мейерхольда? Или Комфуты? Нет, этот „пролетариат", ненавидящий футуристов — интеллигентская часть больших и малых „Ка"! Это они высмеяли памятник Татлина, требовали снятия „Мистерии-Буфф" Маяковского, считали все ли пуговицы вырисованы на плакате и т. д. Они — партер, создающий „общественное мнение". Слово за галеркой!

К счастью имеются среди товарищей А. В. Луначарского люди, не чувствующие столь трогательной страсти к изящным искусствам. В № „Правды" от 4 апреля напечатана показательная статья гр. Степанова: „Взмах оглобли". Оный жест вызван эстетическими забавами пролеткультов. „Не знаю я, не понимаю, почему вся суть „новой культуры" в искусстве из'ясняться в ненависти и любви ножным дрыганьем, в постановке живых картин, маленьких пьес и больших драм"? Правда, отрицание старого искусства у гр. Степанова рождается скорей из примитивного утилитаризма, напоминающего тоже не молодых „шестидесятн«ков", нежели из осознания новой эстетики, но даже такая „оглобля" много симпатичнее лиры, изображенной на почтовых марках Р. С. Ф. С. Р.

Порой гр. Степанов доходит до . . . „Вещи" (мимоходом, конечно, ругая всякие „футуризмы"): „Мы и краем уха не слыхали, что в науке есть великая красота, и великая же красота, красота целесообразности, красота расширяющегося использования сил природы есть в современной технике, в ее безграничных возможностях".

Попытаемся прозреть дальнейшие этапы торжественного шествия обоза. Ставка всей реакции, как общественной, так и художественной, на крестьянство. Отсюда стремление к искусству 1.) узконациональному, 2.) внешне-религиозному, 3.) традиционному. Уж нашлись писатели, разрабатывающие идеологию художественного Термидора. Один пишет: „ждет новый период мужицкой литературы". Другой приветствует „национальную живопись", которая придет на смену „жестникам" Татлина. Мужичек не выдаст — машина не с'ест.

От Росси«ского обоза к западно-европейскому. Там все на месте, то есть никто в 1918 году не уничтожал академий для того, чтобы в 1922 насаждать академическое искусство. Там социальные новаторы пребывают на положении русских „футуристов", то есть, в подполье. Будущие министры и будущие ... скажем „ненавистные", пока что на одной квартире. Но надо откровенно признаться,

дальше флирта дело не идет. Левые в искусстве остаются левыми во всем. Обратное — редкие исключения. Во Франции все „revues" молодых писателей и художников за революцию. Но коммунистические „Humanité" и „Clarté", социалистический „Populaire" в вопросах искусства сходятся с „Figaro". Исключение „Journal du Peuple". В Германии лучше — „Freiheit" и „Sozialistische Monatsschrift" за левое искусство. Может быть дело кончится желанным браком. Ведь время, увы, теряет.

ВЕНЕЦИАНСКАЯ ВЫСТАВКА

Во 2 № журнала „Удар", издаваемого в Париже русскими левыми художниками, находим следующие вопросы:

1. Интересно знать, кто распоряжается судьбами русского отдела на интернациональной выставке в Венеции?
2. Как случилось, что до сего времени к участию на выставке приглашены только члены парижской группы „Мир Искусства"?

„Удар" добавляет: „За время войны и революции русским отделом никто не заведывал и русский консул в Венеции приглашал кого знал и кого хотел. В этом году консула нет, но положение мало изменилось."

Парижские друзья, мы вас утешим: художники живущие в России, вероятно, окажутся в вашем положении — Наркомпрос поручил организацию выставки музейному отделу, который командирует в Венецию с этой целью Ф. Г. Бернштама. Кто знает, не предпочтет ли и музейный отдел подобно упраздненному консулу — Архипова Татлину и Яковлева — Липшицу?

„Парижский Конгресс для об'единения поборников духа современности".

„Вещь" получила приглашение от организационного комитета принять участие в работах конгресса. К сожалению „Вещь" не могла командировать своего делегата в Париж и ограничилась посылкой приветствия и материалов.

Секретарь организационного комитета Жан Эпштейн даст в ближайшем № „Вещи" отчет о работах конгресса.

„Международный Конгресс левых художников" в Дюссельдорфе.

В начале июня в Дюссельдорфе состоится Международный Конгресс левых художников. В программе — создание международного об'единения. Приглашен представитель „Вещи". Организационный Комитет находит необходимым прибытие делегатов из России.

2 ЛИТЕРАТУРА

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭМА О РУССКОЙ РЕВОЛЮЦИИ

Андра Сальмон развился под влиянием Гюма Аполлинэра. В обоих чувствуется огромная поэтическая культура, с ее традициями. Оба, неудовлетворенные ею, переходят к новым формам, но и в „Приказе" мы находим строфы напоминающие Банвилля: „un chasseur rouge se taille un habit vert — Dans le drap du billard — Quel effet trop usé sur la neige, en hiver, — Qu'un défilé de corbillards!" „Приказ" прославляет русскую революцию. В пресловутом авторе обнаружены свои измерения: „Я хочу вернуть поэзию к безличному". Поэт предоставляет слово событиям. Силой своего воображения он открывает двигательные силы русской революции в будничной хронике... Современный дух для него в безличной эмоции, которая исходя от отдельных индивидуумов встречается в жестах человечества.

С этой точки зрения русская революция является, по мнению Сальмона, самым поэтическим явлением нашей эпохи.

Автор подходит к первоначальному несовершенству мира. Ничего не устраивается. Все — неминность. Революционный мистицизм развертывается. Подсознательное бродит в груди освобожденных масс. Россия разрушает старый сентиментализм и здоровое обновление чувств свершается под жестокой оболочкой: „девка выставила свои сиськи. На морозе молоко замерзало в груди. Солдат-латыш схватил ее за косы, и стал мять сапогом. Кричал: Никогда ничего не удастся, и все из за бабы!"

„Приказ" — головокружительная прогулка по воображаемой России, опустошенной революционным наступлением. Это нечто вроде „романа приключений" — огромных приключений современного сознания. Задыхающиеся строки: „что ж, может быть победят чужеземцы, восстановят штраф, подать, закон, птицу и птицелова, императора с орлом. У людей останется один день, — когда они жили по сердцу. И кто может одолеть, Господи, если человеческое сердце не лучше, не хуже?"

„Приказ — оставляет громадное ощущение новой вещи, в которой осуществлены различные художественные формулы. Это крупное доказательство революции мысли, которая делает нашу эпоху сходной с веками Лютера или Руссо. Сочетая язык будничный с известной риторикой „Приказ" является произведением синтетическим. Сальмон является одним из наиболее показательных поэтов наших дней.

Поль Нэис.

PRIKAZ
(FRAGMENTS)

Trente curassiers soûls hurlent au fort de l'ivresse,
Vautrés sur les coussins ponceaux du wagon de la grande [duchesse
Ils ont de l'alcool et des armes,
Des conserves et des cartouches,
Ils pendent au signal d'alarme
Leurs mains déchirées, leurs bouches
Vomissent tous les commandements subis depuis sept ans,
Ils brisent les carreaux, se penchent aux portières,
Ils gueulent, étant pressés de n'arriver jamais.
Leur permission sous leurs semelles,
La liberté dans leur bonnet,
Pas même besoin de femelles!
Ils sont ivres, libres, perdus et délivrés d'eux mêmes
Au delà de toute espérance!
Vous ne voudriez pas qu'ils se fissent casser la tête pour la [France!
Bien mieux vaut choir sur le ballast,
Du toit, par distraction,
En engueulant les astres
Ou le mécanicien
Philosophe qui — son cas est-il unique? — se croit une mission.
Ils ont débauché le dernier gendarme assez jobard pour reclamer
Les permissions.
Nous sommes très pressés
De n'arriver jamais,
Et les autres, là-bas, sont-ils pas aussi morts écrasés?
L'étudiant connaît son affaire,
C'est un technicien,
Et nous sommes les hommes nouveaux de la nouvelle guerre;
Tout est bien,
Nous n'allons nulle part! Nous sommes très pressés!
Et s'il faut une preuve, s'il faut une raison
A cette déraison,
Voyez ces imbécilles sortir de leurs maisons
Pour nous regarder passer!

■

Comme l'on doit s'aimer sur un radeau qui sombre!
Comme on s'y doit haïr d'y n'être que des hommes!
Des gestes fraternels Dieu seul di a le nombre,
Des crimes accomplis Dieu seul fera la somme.
Mais les crimes sont-ils pas aussi accomplis selon Dieu?
Il est des forfaits mélodieux.

André Salmon.

ОБМЕН

Торговый баланс отражается не только на финансовой жизни страны, но и на ее литературе. Вывоз из Америки сократился до минимума, что всецело связано с низким курсом иностранной валюты. Но есть один „товар", на который настоящее положение вещей повлияло в противоположном смысле. Это „бедные писатели". Никогда еще их от'езд из Америки не достигал таких размеров. Уже теперь читатель американских журналов может отметить появление новой литературной среды, которая, возможно, явится зародышем нового литературного движения. Паломники нашли себе место, отправившись, подобно Мэфлауэрсцам, искать за морем избавления от экономического и нравственного гнета.

На родине наивысшие оклады получают лица, обладающие известными специальными знаниями. Банкиры и дельцы получают вознаграждение, которое настолько превышает их потребности, что целые отрасли промышленности создаются лишь для того, чтобы помочь им избавиться от излишка их доходов. Оклады же их слуг, до шутов и прачек включительно, определяются законом о спросе и предложении.

Но таланты некоторых людей не могут или же хотят найти себе применение. К сожалению искателя новых путей в искусстве принадлежат обыкновенно к этой категории. Трудно требовать от переутомленного делового человека, чтобы он сделал необходимое умственное усилие и понял бы представителя нового искусства, который не следует правилам выработанным в приготовительных школах.

И вот мы видим, что люди, которые могли бы играть выдающуюся роль в культурном прогрессе Америки, поставлены перед дилеммой—быть заведенными мертвой рутиной или бежать. Со времени войны и падения курса последнее стало легко исполнимо. Для тех, кто может рассчитывать на несколько долларов из Америки, жизнь в Европе является вполне возможной. Большинство из них идет приюта в Париже, где уже образовалась многочисленная колония.

Есть еще другая причина этого отлива. Америка, страна свободы, как ни странно, все более и более склоняется к деспотизму. Первоначально теория демократии была выработана для защиты прав отдельных личностей, и охраны граждан от какой-бы то ни было тирании. Затем ее значение было расширено, она приняла более широкий характер „охраны", но все же она оставалась пассивной. Замечателен афоризм Линкольна по этому поводу: „можно обманывать несколько людей некоторое время, но нельзя обманывать всех людей все время." Закон о большинстве стремился больше защищать существующее, чем создавать.

Но за последнее время все переменилось: согласно общепринятому понятию, мнение большинства является самым мудрым, его вкусы—самыми лучшими, его этика—наиболее высокой. Идеальный строй тот, который является непосредственным и точным выражением воли большинства. Инициатива, референдум и право смещения государственных служащих — меры, стремящиеся к этой же цели. В связи с этой постановкой вопроса не безынтересно прочесть в „Atlantic Monthly", что по статистическим данным 47% солдат по набору в американской армии оказались умственными недомерками, не превышающими развития ребенка 13 лет.

Расширение закона о праве большинства вызвало сокращение личной свободы. Самым ярким примером являются государственные запрещения. В городе Канзасе курение папирос строго запрещается. По слухам в одной местности поставлен на очереди вопрос о запрещении супружеского общения в тех случаях, когда конечной целью его не является рождение детей. Впрочем нам не удалось вполне проверить эти сведения. В Нью-Иоркском Штате отказывают в праве преподавания всем тем, кто признает „иную форму правительства, чем правительство Соединенных Штатов или данного штата."

Но законные стеснения такого рода ничто в сравнении с стеснениями общественного характера. Эти последние часто доходят до абсурда. Если иногда и удается найти возможность противостоять этим условиям, то все же многие предпочитают бежать в Париж.

Соприкосновение с иностранной культурой оказало значительно больше влияния на эмигрантов, чем причины вызвавшие их от'езд из родины.

Литературное влияние, оказанное на писателей окружающею их французской средою, проявилось в двух направлениях:

Первое выражается в тщательной отделке формы. Инспирированные французской литературой времен Флобера, эмигранты стремятся найти: „le mot juste" не в том виде, как понимали это первоначально, а в искании одного и единственного слова, точно определяющего данное понятие, так как позднее понимал это Реми де Гурмон. Одно определенное слово удовлетворяющее разум и дающее точное определение все-же может оказаться бледным, ввиду частого злоупотребления им, и потерять жизнеспособность, подобно привевшемуся модному словечку или избитой прошлогодней песенке. Это важное и неизбежное обстоятельство; писатель пренебрегающий им, тем самым подписывает себе смертный приговор. Этим об'ясняется почему предшествующая эпоха в литературе высмеивается настоящим поколением, хотя последующее сможет, наоборот, опять, зачитываться ее произведениями и удивляться слепоте тех, кто их не ценил. Этим об'ясняется также стремление знатоков изучать лишь очень древнее или очень новое. С течением времени оживают мертвые языки. Некоторые писатели, стремясь избежать шаблонов, впадают в другую крайность и доводят свой слог до полной невозможности понять его.

Для произведений парижских американцев такая вымученность является характерной чертой. Та же черта проявляется в Америке в стихах Уаллас, Стевенс и Марианны Моор, Эзрет и Паунда, которые жили заграницей в продолжении нескольких лет. В прозе она не так резко выступает.

В другом направлении французское влияние имело еще большее значение для эмигрантов: оно выработало новую оценку Америки. Расстояние отчасти изменяет представление о родной стране. Фермер, проживший весь свой век у берегов озера, изучивший его вдоль и поперек, настолько, что ему кажется, что он различает оттенки голосов лягушек по мере того, как они растут, неожиданно переносит свой дом на вершину соседнего бугра: удивленный, он замечает, что озеро, которое он, казалось, знал с детства, представляется ему иным, чужим, простым, гладким, овальным зеркалом, у которого есть свои особенности, но уже другие.

Так Америка, рассмотренная через призму Франции, уже не та Америка, она лихорадочно бьется от подземных железных дорог до воздушных. На новую оценку оказало влияние необыкновенно восторженное отношение к Америке французских писателей. Скромный американский писатель бывает удивлен и сражен, когда, встретившись с Блезом Сендраром, он пытается хвалить совершенство, грацию французской жизни или литературы, критикуя грубость и сухость собственной страны: „ваши интеллектуальные американцы прескучны, но небоскребы, кинематографы, улицы восхитительны", отвечает Сендрар. Затем рассказывая о своем приезде в Нью-Иорк без сента к кармане, как он провел первую ночь на бойне убивая быков, чтобы заработать себе на хлеб, как он в продолжении четырех месяцев думал умереть и в виде протеста против чистых воротничков и бритых лиц отпустил себе бороду и сторонился всего, как вдруг проникся окружающим духом и перестал бороться. Парикмахер на Бреворте сбрил ему усы, он надел крахмальный воротничек, американизировался и с тех пор перестал быть прежним человеком. Это характерный пример французского понимания Америки и не единственный в своем роде. Французы, остающиеся равнодушными перед статуей Свободы, полны восторга перед „страной лихорадочной толкотни", о которой они, впрочем, судят лишь по кинолиске. Американский честолюбивый писатель, который хочет добиться всеобщего признания литературного возрождения Америки, узнает, что на свете важны только американская система рекламы, кинематографы и архитектура . . . Он спрашивает: "читали ли вы Андерсена?" и ему отвечают: "я люблю О'Генри."

Такое отношение, конечно, влияет на парижских американцев; впрочем результаты оказываются совершенно иными, чем можно было ожидать. Американцы подражают французским авторам по форме, а не по существу. Французы, очевидно, не могут передавать особенности американской цивилизации в своих романах, они могут лишь пренебречь классическим исканием совершенства и уравновешенности и, взамен этого, стремиться к описанию контрастов американской жизни и быстроты ее механизма. Это на правление ясно в произведениях Кокто, Морана, Сальмонка, Сендрара и др. и критически описано Эпштейном. Влияние его на американцев ясно выражено в следующем письме, недавно написанном из Парижа:

„Вы, может быть, заметите, что в моем рассказе отсутствует этическое начало, и что он не имеет ничего общего с Шервудом, Андерсоном и русским реализмом или американским национальным духом. — Кинематограф едва начал оказывать влияние на литературу и последняя осталась далеко позади других отраслей искусства, возглавляемых Пикассо, Липшицом, Сати и Шенбергом. Я имею в виду главным образом кинематографические трюки, вроде световых эффектов, неожиданных положений и т. д."

И рассказ его соответствует определению:

Место действия—Париж, ход действия лишен значения, национальность автора — безразлична. Рассказ мог бы быть написанным Поль Мораном или всяким другим иностранцем, живущим в Париже и хорошо знакомым с французской литературой. Все же он мастерски написан.

Вообще можно сказать, что эмигрировавший американский писатель изучает труды известной группы французских писателей с целью применения к литературе уроков американской технической цивилизации. Это далеко не кратчайший путь. Однако, он

все же, мог бы быть целесообразен. Однако писатели стремятся одновременно усвоить французские настроения и „точки зрения" не говоря уже про условности. Если они могли бы оставаться американцами (не в узком смысле этого слова) и приобрести французскую ясность и легкость выражения и стиля, было бы прекрасно, но писать плохие французские романы на хорошем английском языке — вряд ли имеет смысл. Парижская школа американской литературы могла бы принести большую пользу. Существует пропасть между Америкой и ее литературой. Это едва заметно на Восточном берегу Атлантического Океана, но вполне ясно на Западном. Пропасть, отделяющая представителей труда интеллектуального от мускульного, которая обособляет писателей, должна быть заполнена, если американская литература призвана перестать быть лишь внешним украшением. Великая литература всегда соответствует эпохе. Американская литература отражает лишь разбитые идеалы, угнетение полов, мелкую обыденщину. Наша цивилизация выше этого. Соприкосновение с французской мыслью должно поставить литературу в соответствии с цивилизацией. Сендрар и Фей — типичные представители наиболее сильной группы писателей послевоенного времени. Они отличаются от других тем, что узнали из личного опыта то, что другие узнают из рассказов. Оба жили и работали без денег и друзей в кошмарной обстановке промышленной борьбы, от которой содрогаются американские писатели. Им она нравилась. Работа американских литераторов для них лишена всякого интереса, тогда как естественные продукты нашей цивилизации кажутся им чудом века.

Эдмунд Вильсон — младший в журнале „Vanity Fair" старается защитить противоположную точку зрения; он обращается к Франции с предупреждением: „не играйте с машинами, смотрите, как бы эти слоны вас не задавили. Здания придавили нас, машины рвут нас на части. Наши идеалы выражены столбами с об'явлениями и джазом. Ваше стремление подражать варварству и грубости — одно из самых ужасных явлений. Произведения дадаистов бледнеют перед электрическими рекламами Таим Сквера, — эти рекламы лучшее произведение дадаизма, естественно рожденное нашей расой, без той предумышленности, которая заставляет нас сознавать наши ужасы.

Г. Вильсон справедливо указал на недостатки американской интеллектуальности, хотя его толкование французского направления не вполне правильно:

„Здания нас придавили, машины рвут нас на части".

Нынешняя обстановка уже не та, что прежде. Человек должен был примениться к ней или быть выброшенным за борт. Практический человек не отставал от века и составляет сейчас одно целое с новым миром, сохранив при этом и свое здоровье. Мечтатель, идеалист из сентиментальности или по инерции и слабости остался позади и находится вне враждебного мира.

Он страдает и находит некоторое облегчение, изливая свою скорбь в печатном слове, что, впрочем, является радикальным терапевтическим средством, согласно психо-аналитической теории.

Многие американские писатели принадлежат к этой категории. Они напоминают скорее сбитого с ног пешехода, рассматривающего с интересом строение переехавшего его грузовика, нежели ученого, изучающего внутренний мир разоренного муравейника. Подобное положение неизменно влечет за собой с'уживание поля зрения.

Писатели предыдущего поколения впадали в противоположную крайность. Они были физически сильнее, но морально слабее. Марк Твен является может-быть наиболее крупной фигурой этой эпохи. Никто никогда не сможет сказать, как велик был его гений, т. к. он подчинялся „моде", не сознавая насколько это сковывало его перо. Несмотря на то, что он все понимал — он описал лишь немногое. О'Хенри также знал Америку, но считался с ее предрассудками. Хотя в деталях он был правдивым, его философия

ECOUTEZ, CANAILLES ■ Cloués par ces lignes, ■ Restez muets ■ Ecoutez ces hurlements de loup ■ Qui ressemblent à peine à un poème! ■ Donnez ici ■ Le plus gros ■ Le plus chauve, ■ Prenez au collet et poussez le ■ Dans la boue et les comptes ■ Des Comités de l'aide aux affamés! ■ Regarde, ■ Tu vois ■ Derrière ces chiffres nus... ■ Un coup de vent ■ Fort et doux ■ Enveloppe dans la neige ■ Des milliers ■ De millions de toits, ■ La neige ■ Cercueil des villages du Volga. ■ Les cheminées, ■ Les cierges. ■ Même les corbeaux ■ Disparaissent, ■ Ils sentent ■ Que, fumante, ■ Arrive ■ Douce et nauséabonde, ■ L'odeur ■ Du fils, ■ Du père, ■ De la mére, ■ De la fille ■ Que l'on rôtit. ■ De qui est-ce le tour? ■ Il n'y aura pas de secours, ■ Séparés par la neige, ■ Pas de secours, ■ L'air est vide! ■ Pas de secours! ■ Sous les pieds, ■ Même le mortier ■ On le dévore! Même les mauvaises herbes! ■ Non, ■ Pas de secours, ■ Il faut se rendre. ■ Pour dix provinces ■ Mesurez les tombes. ■ Vingt millions ■ Vingt, ■ Couchez-vous, ■ Mourez! ■ Mais seule, ■ Avec une voix enrouée, ■ Avec de folles malédictions, ■ Les cheveux neigeux des chemins ■ Tirés par le vent, ■ Sanglote la terre. ■ Du pain, ■ Un peu de pain. ■ Encore du pain! ■ Elle même, voyant la mort en face, ■ Ayant à peine à manger, ■ Pour ne pas crever ■ La ville tend sa main ouvrière, ■ Une poignée de miette desséchées. ■ Du pain, ■ Un peu de pain, ■ Un peu de pain! ■ Les radio ■ Hurlent à toutes les frontières ■ Et comme réponse ■ Bêtises sur bêtises ■ Tombent dans les colonnes ■ Des journaux. ■ „Londres, ■ Banquet, ■ Présence du roi et de la reine ■ Qui bouffent ■ Ce qui ne pourrait rentrer ■ Dans une bauge tout en or!" ■ Soyez maudits! ■ Que ■ Pour votre tête couronnée ■ Des colonies ■ Accourent les sauvages ■ Les anthropophages, ■ Que ■ Brûle sur le royaume ■ L'incendie des révoltes! ■ Que ■ Vos capitales ■ Soient brûlées ■ Tout entières! ■ Que des princes héritiers, ■ Des princesses, ■ Le manger ■ Se prépare ■ Dans des couronnes marmites! ■ „Paris, ■ Réunion du Parlement, ■ Rapport sur la famine ■ Par Fridjof Nansen". ■ On écoute en souriant ■ Comme un air de rossignol ■ Comme si on écoutait ■ Un ténor ■ Dans une romance à la mode. ■ Soyez maudits! ■ Que ■ Pour l'éternité ■ Vous n'entendiez plus ■ La voix humaine! ■ Prolétariat français ■ Hé! ■ Prends dans un noeud ■ Au lieu de discours, ■ Une foule de cous! ■ „Washington, ■ Les fermiers ayant bouffé, ■ Ayant bu, ■ Tellemnet ■ Qu'il leur faut ■ Une grue ■ Pour soulever leur panse! ■ Dans la mer ■ Ils jettent le superflu ■ De la fine farine, ■ Chauffent les locomotives ■ Avec du maïs!" ■ Soyez maudits! ■ Que ■ Vos rues ■ Soient pleines de révoltes, ■ Que, trouvant ■ Les places les plus sensibles, ■ Sur le Nord ■ Et sur le Sud ■ De l'Amérique, ■ On joue de vos panses! ■ Comme des balles du foot-ball ■ „Berlin, ■ Les émigrés ressuscitent, ■ Leurs bandes sont satisfaites, ■ Avec les affamés ■ Ils se battent. ■ A Berlin, ■ Frisant sa moustache, ■ Marche, se vante, ■ Le patriote russe. ■ Soyez maudits! ■ Dehors! ■ Eternellemet! ■ Dégoûtez tout le monde ■ Par votre air de Judas, ■ Poursuivi par le son ■ De l'or français, ■ Soyez errants ■ Pour l'éternité! ■ Forêts russes, ■ Rassemblez-vous, ■ Choisissez vos plus grands arbres, ■ Que leur image ■ Toujours pendue, ■ Se balance toute bleue ■ Contre le ciel! ■ „Moscou. ■ La rassembleuse se plaint: ■ A l'Empire, ■ On fait des grimaces, ■ On y donne trente roubles ■ Qui ne marchent plus ■ Depuis 1918!" ■ Soyez maudits! ■ Que cela soit ainsi: ■ Que chaque bouchée avalée ■ Vous brûle l'estomac! ■ Qu'un biftek saignant ■ Se change en ciseaux ■ Et vous coupe les intestins! ■ Seront morts ■ Vingt millions d'hommes. ■ Au nom de tous ceux qui sont morts ■ Malédiction aujourd'hui ■ Jusqu'a l'éternité ■ A ceux qui ont détourné ■ Leur gueule bouffie ■ Du Volga! ■ Cette parole n'est pas ■ Pour la panse remplie ■ Ni pour le trône du Tsar! ■ Dans un tel coeur ■ Les mots ne peuvent rien toucher. ■ Les touchent ■ Les lances des révolutions! ■ A vous ■ Petits atomes ■ D'une énorme armée, ■ Avec la force de qui ■ Avec la force ■ Jetée dans les sous-sol, ■ On fera sauter le monde ■ Des milliardaires! ■ A vous! ■ A vous! ■ A vous! ■ Ces paroles-là! ■ Avec des chiffres kilomètriques ■ Faites le compte des bourgeois! ■ Le jour viendra ■ De l'incendie universel ■ Purifiant et fumant, ■ Mettant sans dessus dessous ■ Les palais des riches! ■ Soyez aussi. ■ Soyez sans pitié, ■ A cette heure ■ Du châtiement!

Majakowsky.

была стереотипна. Хольмс носил наглазники, которые предохраняли его от страстей.

Даже второстепенные писатели разделяли это широкое понимание Америки; Джек Лондон, Ричард Гардинг Девис, Боет Таркингтон и мн. др. написали книги очень интересные для иностранцев т. к. они описывают новую и удивительную цивилизацию. Но американец прав, требуя правды и глубины, а также стиля, наблюдательности, остроумия.

Современные писатели не отличаются боязливостью. Восставая против общественного зла, они с одинаковым равнодушием разрушают идолы и идеалы. Выступая против американской цивилизации они жертвуют всем: сюжетом, характерами, логическою последовательностью . . . Карл Ряд и даже более крупные писатели присоединили пропаганду к своим рассказам. Они, правда, не подчинили, в той же степени, свои повести тезису . . . Так называемые американские реалисты, на самом деле романтики, рассказывающие большею частью о несварении своих желудков, и пользующиеся внешними описаниями для передачи внутренних мучений. Читая их, выносишь впечатление, что юноши увлекавшиеся, когда это им было 10 лет Горацием, затем познавшие в 12 его лживость и оставшиеся после на всегда разочарованными.

Как ни как, за последние годы, появилось не мало книг, в коих заметны и реакция и прогрес. Автобиографическая форма оставлена ради более безличных повествований и иконоборческий дух достаточно дисциплинирован, чтобы допустить точные описания.

Значение перекочевавших в Париж американских писателей, как уже известных, так и молодых, в современной литературе гораздо сильнее, чем совокупность их талантов, так как они представляют направление диаметрально противоположное существующему в Америке. Об'ективность, сдержанность, знакомство с формой заметно в их трудах, в отличие от суб'ективности, разнузданности и распущенности, царящей в доминирующей „революционной" литературе. Первые нападают на традиции литературы, вторые — на условности жизни. Первые стремятся к художественному идеалу, вторые — к выражению собственных чувств.

Быть может взаимодействие и слитие этих двух противоположных устремлений приведет к созданию писателя или школы писателей, которые соединят реальность с фантазией, совершенство формы, храбрость убеждений с широким пониманием цивилизации достигшей слишком удивительных результатов, чтобы быть неизвестной.

Гарольд Лоб.

О НОВОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ

(Синхронная поэма в нескольких планах).

Я заранее отбрасываю всякую математическую схематизацию. Я не говорю: вот истина, но вот немного моей истины.

Пусть меня извинят за мои индивидуальные опыты. Мои первые изыскания не были, ни алхимией, ни какой-либо системой; он и были только нормальной эволюцией искусства столь же подвижного, как сама жизнь. С 1913 года, под названием „Пароксизм", я пытался точно определить мое направление. Я утверждал необходимость для поэта более тесного и глубокого сближения с реальностью. Не отделять искусства от жизни. Я опасался, — до предвидимого зарождения, догм и герметизмов, — разрушений под видом нового строительства. Это не помешало созданию самых фантастических теорий, оправдавших все упреки современному поэтическому движению. На ряду с нашими искренними усилиями найти подлинную выразительность, появилось множество всяких программ, неубедительных воззваний, в которых проглядывала безполезная эрудиция. Всякое произведение было под этикеткой занятного „ism'a". Все отказывались понимать новые поэмы, одним прыжком пролетая расстояние, отделявшее мгновенное непонимание от просто непонятного. Шум от жестоких нападок заставил притти к заключению, что поэзию посадили на эстраду и что достаточно бить в барабан и вызывать негодование публики, чтобы быть великим поэтом.

Но поэзия стариков также нежелательна, как и поэзия нерасшифрованной галиматьи. Нужно нечто здоровое, человечное и новое, нужно лирическое воплощение тысячи оттенков нашей жизни. Не нужно опасаться кажущегося непонимания некоторых современных поэм. Это то же самое непонимание, которое существовало еще вчера по отношению к поэмам тогдашних символистов и которое с тех пор исчезло.

Уже с 1912 г. я чувствовал насколько свободный стих, в совершенном соответствии с восприимчивостью поэтов символистов, не в состоянии выразить весь синхронизм современности. Этот инструмент казался мне несоответствующим сложным ценностям нашего времени. Более того, я испытывал настоящую зрительную и слуховую усталость от употребления форм, которые служат в поэзии более тридцати лет.

Без сомнения, стих символистов лучше традиционного стиха годился для выражения страшного динамизма современности, но по моему мнению, он не мог передать многообразия мира, равно как и движения души перед кинематографическим переворотом в понятиях и явлениях.

В течение 1912 — 1919 гг. я занимался разложением старых форм: мгновенных, анекдотических, калейдоскопических поэм и др. Этот период разрушения свободного стиха продолжается у некоторых еще и теперь. Однако, благодаря своему темпераменту и потребности в ясности, я направил свои изыскания в сторону нового лирического порядка, находящегося в соответствии с органическими и направленными к единству законами.

Поэма написания свободным стихом, даже деформированная, без ритма, без оси, переполненная несвязными метафорами, с взрывом разбросанных слов, не казалась мне новым инструментом, годным для выражения многообразия вещей.

Однако, существуют вечные законы. Поэт стремится найти общую меру, чтобы другие люди разделили его волнение. Он имел бы право быть невнятным, если б обращался исключительно к самому себе. Но поэт никогда не будет понят, если будет претендовать на изобретение шифрованного языка для замены им поэтического языка, богатого вкладами предыдущих поколений. Это будет, впрочем, только уловкой равносильной желанию разговаривать знаками, вместо того, чтобы употреблять слова, которыми мы владеем и для приобретения которых нужно было столько веков. Поэма должна иметь свое оправдание в самой себе, каждый должен суметь проникнуться ее истиной, я разумею об'ективную, не относительную истину ограниченного круга людей, истину способную излучаться, а не сомнительную гипотезу. Поэт, чтобы выразиться понятно, не должен бояться иногда быть „банальным". Сложные явления его эпохи, если он рассматривает ее не в случайном, а в общем плане, дадут ему возможность прибавить к синтаксису, к законам выразительности множества, достаточные, чтобы синтезировать отношение человеческого коэффициента его времени, к мировой бесконечности.

Вот те великие внутренние законы, которые я пытался найти. Мое желание было строить, а не импровизировать. Создать новые формы, а не довольствоваться копированием уже существующих.

Устав от односторонней поэмы (классический, романтический или свободный стих), поэмы-соло, от речитатива, кантаты, строки, столь благоприятной для декламации, я искал прежде всего новой формы в развитии двойной синхроники, но я вскоре заметил, что противоречия двойственности мешают всякому синтезу: противоположности не могут соединяться. К тому же, двойственность статична и нарушает единство.

Напротив, с первых моих опытов в области трехстороннего лиризма я ясно почувствовал, что владею новым инструментом, и нашел поэзию пластического числа со вселенским началом управляющим миром. В самом деле, тройное число, число созидающее по преимуществу, духовный знак творения, исключительно динамично, действенно. Оно есть корень всего, об'единяющий антогонизмы, действующая сила.

„Три — есть формула созданных миров", сказал Бальзак. Его находят в основе всякого интеллектуального, абстрактного действия. В природе также всякое явление тройственно. Более того это созидающее по преимуществу число, мне казалось, находит не только свое оправдание во внешней форме поэмы, но соответствует *плану физическому, плану интеллектуальному и плану интуитивному* выражению целой жизни, которая является одновременно *умственной, чувствующей и чувственной*, при помощи *слов, звуков и идей-образов.*

Синоптическая поэма в трех планах, точность которой может иметь реальную ценность орнамента, была для меня прежде всего проблемой исключительно формальной. Обладая пластическим числом, я не желая впадать в идеограмму, я создал поэму, с ее единой и тройной архитектурой, согласно вечным геометрическим законам, поэму, позволяющую широкую значимость, при минимуме элементов.

Пластическая организация, которую я сначала, главным образом, концентрировал вокруг центрального плана, освещает теперь другие планы, требуя соответствия между собой внутренних форм поэмы, без вреда для ее полной удобочитаемости. Некоторые элементы входят туда из необходимости равновесия, другие, как цвета в движении, как синхронизм образов, частью, как колоритные внушения. Таким образом, мое личное человеческое творчество организуется согласно внутренней структуре того же порядка, кото-

рый главенствует при организации природных форм. Равновесие поэмы реализуется согласно симетрии, созданной их содружества элементов качественных и количественных.

Качественных элементов — три и они относятся к трем планам поэмы следующим образом:

1. Ценности психические или вдохновение.
2. Элементы ритмические.
3. Элементы выражения, вызывания образов и внушения.

Равным образом три количественных элемента способствуют ее материальной организации:

1. Формальная симетрия при равновесии планов (с эзотеризмом, который это вызывает).
2. Группировка и подбор слов по аналогии (звуки, тембр, цвет).
3. Числа.

По моему ощущению, новые написанные слова обращаются не только к слуху, как у символистов, но и к зрению. Откуда законность нового расположения букв, посредством образного осуществления лирических идеографий, ведущих к чисто графической поэзии.

Если типографски вид поэмы сегодняшнего дня другой, чем прежних стихов, то их внутреннее различие еще более значительно. Без сомнения, кажущаяся непонятность, может поразить и вызвать на минуту разрыв с рассудком. Но непонятное сегодня, не будет им завтра.

Для этого нужно в стихи включить немного об'ективной истины, и сделать, чтобы они могла легче читаться технически: теперь не время для фиоритур и излишеств. Вот почему, если материально поэтические формы меняются, повинуясь закону времени, они не должны нарушать вечных законов числа и экономии, которые исключают все излишне сложное. Синхронная поэма в трех планах, в своей синтетической простоте, есть приведение в порядок и быстрое размещение; она избегает медленного течения, одностороннего и излишнего.

Приемы выражений техники вчерашнего дня потеряли всякую силу над нашими чувствами. Даже сами слова, в их старом порядке, перестали быть „живыми существами". Чтобы быть обозначителями чувств, они должны принять новый вид. Без сомнения, подсознательное имеет творческое неоспоримое значение в искусстве Но рядом, и может быть выше, есть еще ум, который все организует и из всего делает выбор.

Без него, мы должны оставить область искусства для царства кротов, где глупость смешивается с гением.

Николя Бодуэн.

О СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ.

Слово живет двойной жизнью.

То оно просто растет как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть „всевеликим" и самодержавным; звук становится „именем" и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй, вечной игрой цветет друзой себе подобных камней.

То разум говорит „слушаюсь" звуку, то чистый звук — чистому разуму.

Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд.

В одном творчестве разум вращается кругом звука, описывая круговые пути, в другом звук кругом разума.

Иногда солнце — звук, а земля — понятие; иногда солнце — понятие, а земля — звук.

Или страна лучистого разума, или страна лучистого звука. И вот дерево слов одевается то этим, то другим гулом, то празднично, как вишня одевается нарядом словесного цветения, то приносит плоды тучных овощей разума. Не трудно заметить, что время словесного звучания есть брачное время языка, месяц женихающихся слов, а время налитых разумом слов, когда снуют пчелы читателя, время осеннего изобилия, время семьи и детей.

В творчестве Толстого, Пушкина, Достоевского слово развитие, бывшее цветком у Карамзина, приносит уже тучные плоды смысла. У Пушкина языковый север женихался с языковым западом. При Алексее Михайловиче польский язык был придворным языком Москвы.

Это черты быта. В Пушкине слова звучали на „скве" у Бальмонта на „ость". И вдруг родилась воля к свободе от быта — выйти на глубину чистого слова. Долой быт племен, наречий, широт и долгот.

На каком-то незримом дереве слова зацвели прыгая в небо, как почки, следуя весенней силе, рассеивая себя во все стороны, и в этом творчество и хмель молодых течений.

Петникова в „Быте побегов" и „Поросли солнца" упорно и строго, с сильным нажимом воли ткет свой „узорник ветровых событий" и ясный волевой холод его письма и строгое лезвие разума, управляющее словом, где „в суровом былье влажнеет мнестр" и есть „отблеск всевозможной мысли", ясно проводят черту между ним и его соплеменником Асеевым.

„Мых липы весенней не свеяв", растет тихая и четкая дума Петникова, „как медленный полет птицы, летящей к знакомому вечернему дереву", „узорами северной птицы" растет она, ясная и прозрачная.

Крыло европейского разума царит над его творчеством в отличие от азийского, персидско гафизского упоения словесными кущами в чистоте их цветов, у Асеева.

Другой *Гостев*.

Это обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности, это не ты и не он, а твердое „я" пожара рабочей свободы, это заводский гудок, протягивающий руку из пламени, чтобы снять венок с головы усталого Пушкина — чугунные листья, расплавленные в огненной руке.

Язык, взятый взаймы у пыльных книгохранилищ, у лживых ежедневных простынь, чужой и не свой язык, на службе у разума свободы. „И у меня есть разум", восклицает она: „я не только тело, дайте мне членораздельное слово, снимите повязку с моих губ". Полная огня в блистающем наряде цветов крови, она берет взаймы обветшавшие умершие слова, но и на его пыльных струнах сумела сыграть песни рабочего удара, грозные и иногда величественные из треугольника: 1) наука, 2) земная звезда, 3) мышцы рабочей руки. Он мужественно смотрит на то время, когда „для атеистов проснутся боги Эллады, великаны мысли залепечут детские молитвы, тысяча лучших поэтов бросится в море", то „мы", в строю которого заключено „я" Гастева, мужественно восклицает „но пусть".

Он смело идет в то время, когда „земля зарыдает", а руки рабочего вмешаются в ход мироздания.

Он — соборный художник труда, в древних молитвах заменяющий слово бог словом я. В нем Я в настоящем молится себе в будущем.

Ум его — буревестник, срывающий ноту на высочайших волнах бури.

В. Хлебников.

СЕВЕРНОЕ СИЯНИЕ.

(Бег)

Друзьям.

Наши лиры зарнавели
От дымящейся крови
Разлученно державляя
Наши хмурые брови.

И теперь перерживленной лирою
Для далеких друзей я солирую:

„Бег
„Тех,
„Чей
„Смех
„Вей
„Рей
„Сей
„Снег!

„Тронь струн
„Вниткн,
„В ночь лун
„Синь теки.
„В день дунь
„Даль дым,
„По льду
„Скальды!

Смеяя и речист
Смеист и речав
Стоит словочист
У далей плеча.

Грозясь друзьям усмешкою веселой
Кричу земли далеким новоселам: —
Смотри-на пристально —
Ветров напрна стальной:
Застыли в лоске
Просты полоски,
Поем и пляшем
Синяе наше!
И север ветреный
И снег серебряный
И груди радуг
Игру и радость:

Тронь струн
Винтики,
В ночь лук
Синь теки.
В день дунь
Даль дым,
По льду
Скальды!

Нак. Асеев.

О РОМАНЕ БЕЗ ПЕРСОННАЖЕЙ.

Об'яснить подсознательное, то что откидывает интеллект — с тех пор, как прорвался пучек новых представлений? Рост ветвей. Взрыв. Об'яснить это?

Нужно опознать происхождение нашего развития. Тогда — повторения или претенциозное многословие. Лучше целиком уйти в гущу поставленной темы. Что же мы хотели дать в L'Incognu sur les Villes", романе современных толп?

Вот: натурализм, — мы хотим выйти из его камеры. Свинцовая тень Золя душит все современные романы; она тяготеет над персонажами. Даже над самыми сильными. Она не единственная. Она самая тяжелая. Впрочем все тени темны и предают. — Психологизм, где высится прямое дерево, посаженное Стендалем? И другое — Гонкуровских лесосеков. Нужно ли продолжать, заблудишись, искать себя? Тогда — две вечные надежды. Новый внешний подход. Характерная личность, обнаженная, из'еденная до карикатуры, до необыкновенного.

Нет.

Аксессуары не делают драмы. Ценность аксессуаров вне обсуждений — но подчинить им всю творческую волю — какая неудовлетворенность! Внешняя новизна, — да, конечно, но на своем месте, то есть на втором плане и без приспособлений.

Действующее лицо использованно до конца, так как роман не создает характера, если не прибегает к высшим порокам или психопатии. Но тогда романист становится данником науки, или личным опытом, проделывает работу психиатра. Пренебрежем недостатками писателя, который в крайнем случае может быть заменен ученым. Что же доказывает „случай", изученный в романе, где по необходимости интриги, неизбежно произвольной, писатель обязательно преображает или даже подменивает опытные данные? Даже допуская примерную честность, что доказает действующее лицо, выдерживаемое испытание? Оно останется случайным явлением и приобретет некоторую ценность лишь при наличии распространенности. Столько людей это почувствовало, что инстинктивно некоторые писатели уничтожили фамилии, дабы уменьшить индивидуальную жизнь своих героев, чувствуя, что она не нужна и часто не отдавая себе отчета почему.

Итак интрига и действующие лица кажутся нам обреченными. (Нужно ли добавить, что параллельно живопись откинула „сюжет" и что „анекдот" оттуда изгнан.)

Потом была необходимость в здоровьи. Вычеркнуть действующие лица. Презреть интригу. Свести на нет сюжет, ставший слишком случайным. Хорошо. Но чем же возбудить интерес? Роман, как все современные искусства, — жаждет своих варваров. Прилив новой крови необходим для сегодняшней усталости. Не то — плодовитость бесполезных вещей. Мы не были первыми, думая, что толпы — в нашей стадии гиперцивилизации — еще носят в себе (примитивным инстинкта) непочатые силы, могущие снова оживить творчество.

Действующее лицо должно быть заменено толпой, где личность, отнюдь анонимная, занимает только место атома, самого колеблющегося из всех человеческих вибраций, но единственно неизбежного. На мировой сцене толпы играют значительную роль. Все более и более столкновения социальных масс дают литературный материал, как удары армии. Литература, на канве всех эпох вышивавшая рассказы войны, только недавно подошла к выявлению сущности человеческих групп. Но это выявлялось всегда в произведениях с действующими лицами. Толпа в них — фон.

А ведь различные элементы, составляющие касты и классы какой либо столицы имеют свое личное существование — в котором исчезает индивидуальность, составляющая их. Зримые с достаточного отдаления столицы — не только одинаковы в соотношениях толп, но еще, несмотря на различия, участвуют все на основании одного закона в вибрациях действий и противодействий. Чтобы открыть происхождение группового лица и заменить им „действующие лица", достаточно определить ценность некоторых законов, и выявить их отражения на чувства, бесконечно более инстинктивные, — потому что более элементарные — различных групп города. Простые розыски пластического противодействия. Человек всегда крепко держится за материнскую пуповину. Чтобы забыть навсегда, что он человек. Лицо самое неожиданное, какое только можно открыть, будет неизбежно антропоморфическим. Наивное или сложное, утонченное или грубое, сверхцивилизованное или примитивное. Так как мы захотели подчеркнуть этими строками предшествующие взносы, нужно признаться, что наша концепция романа без действующих лиц созрела не внезапно. Сначала было зрелище.

Города с игрою различных коэффициентов показались нам алгебраическими уравнениями, неизвестное которых писатель должен определить. Затем появилось чувство синхронической жизни существ, народов, вещей, — чистое видение. Наконец над всем этим медленное угасание агонизирующего романа толкало нас к бунту. В противовес натурализму с его точным вульгаризмом мы перенесли жизнь столиц в умственный план. Уничтожая смело действующие лица и интригу, мы широкими обобщениями устранили частности. Далее мы вычеркнули место действия. Мы искали в глубине того, что не нашли на поверхности.

Так, бесконечно урезывая эпизодические отличия, мы, кажется, сумели дать лицо столицы — не Парижа, не Берлина, не Лондона, не Москвы, — а такой, какая рождается по национальности и по личным воспоминаниям читателя, не навязуемая нами.

Так пространство становится эластичным, принуждение читателя исчезает, уничтожены случайности. И вспомним о себе (добросовестно или с предрассудками) — несмотря на все — француз, немец, англичанин или русский — радостно заметит, что можно во время чтения — стать просто человеком. Роман европеизируется, делается всемирным. Это — роман людей. Не роман человека. Индивидуум исчезает и сам автор пропадает в горниле своего произведения. Но он не отрицает себя. Он не выставляет больше себя на показ, но занимает позиции. Рев толпы, ее коллективные галлюцинации, ее страстные внушения — он отделяется от всего этого. Он судит. Он не унижается до того, чтобы стать зеркалом толп, в котором угодливо, как у натуралистов, — общество могло бы себя увидеть. Он отражает толпы в себе, через себя, становится вновь личным. Ибо вещи, как и мысли — организмы, живущие изнне нашими чувствами.

История — просто сплетение трех основных состояний народов: мира, войны и революции. Возможно, что мир длится дольше двух других; но мир всегда нем, а война загромождает историю, революция же стирается занять подобное место.

Мир ничто иное, как приготовление к войне и глухое старание предотвратить революцию. В произведениях рассматривается обыкновенно только одна из этих фаз, две — редко, три же — никогда. Забота о цельности. Невместимость романа с действующими лицами.

Роман без действующих лиц позволяет ничего не устраивать ради действия. И цельность далеко не пропадает.

„L'Incognu sur les Villes" происходит в последнюю четверть века (1900—1925). Возможно, что дата не будет ясна через сто лет. Итак, нет места и время намечено еле-еле. Нужно прибавить, что продолжая развивать теорию до крайности, можно создать благодаря роману без действующих лиц, самые широкие, самые неслыханные произведения: роман планет; роман вещей; и даже мечтать о романе космогоническом. Но это преждевременно. Город — алгебраическое уравнение — сказали мы. Да. Безусловно.

В нити романа мы добровольно потеряли из виду алгебраические отношения для того, чтобы вместо поисков ненужного постараться выявить возможное человеческое неизвестное. Мы не нашли его — по той причине, что оно не находится в человеке, который для нас больше не существует. Но благодаря социальным накоплениям, ставшим существенными (или почти), наши поиски были успешными.

Впрочем, пусть судят по вещи.

Марсело Фабри.

Помещая статью Марсело Фабри, „Вещь" считает необходимым указать, что общая картина молодого французского романа скорее говорит об явлениях обратного порядка, а именно об увеличении роли сюжета-действия. В ближайших номерах мы поместим статьи Мак-Орлана и Сендрара, разделяющих иные воззрения на современный роман.

ВОЛЧЬЯ ГИБЕЛЬ.

Мир таинственный, мир мой древний,
Ты как ветер затих и присел.
Вот сдавили за шею деревню
Каменные руки шоссе.

Так испуганно в снежную выбель
Заметалась звенящая жуть.
Здравствуй ты, моя черная гибель,
Я навстречу к тебе выхожу!

Город, город! Ты в схватке жестокой
Окрестил нас, как падаль и мразь,
Стынет поле в тоске волоокой,
Телеграфными столбами давясь.

Жалкий мускул у дьявольской выи
И легка ей чугунная гать.
Ну, да что же! Ведь нам не впервые
И расшатываться и пропадать.

Пусть для сердца тягуче колко,
Это песня звериных прав.
Так охотники травят волка
Зажимая в тиски облав.

Зверь припал . . . и из пасмурных недр
Кто то спустит сейчас курки . . .
Вдруг прыжок . . . и двуногого недруга
Раздирают на части клыки.

О, привет тебе, Зверь мой любимый!
Ты не даром даешься ножу.
Как и ты, я отвсюду гонимый
Средь железных врагов прохожу.

Как и ты, я всегда наготове,
И хоть слышу победный рожок, —
Но, отпробует вражеской крови
Мой последний смертельный прыжок.

И пускай я на рыхлую выбель
Упаду и зароюсь в снегу . . .
Все же песню отмщенья за гибель
Пропоют мне на том берегу.

Сергей Есенин.

ПОЭЗИЯ.

В Париже выходит под редакцией Лорансьо журнал „Prisma" на испанском языке, посвященный поэзии всех стран. Направление эклектическое.

В Париже вышла антология современной поэзии, составленная поэтом Голем. Помещены переводы с тридцати европейских, азиатских, африканских языков. Из русских: Блок, В. Иванов, Сологуб, Брюсов, Белый, Кузмин, Ахматова, Мандельштам, Маяковский, Есенин, Клюев, Шершеневич, Цветаева, Эренбург.

Вся молодая испанская поэзия исходит от французской, в частности от Гюиса Аполлинера.

Вышли две книги о современной французской поэзии Поля Нэйса и Жака Эпштейна. Первая — сжатые характеристики поэтов, вторая опыт строго-научного об'ективного анализа элементов стиха.

Жюль Ромэн выпустил новую книгу посвященную разработке некоторых основных законов т. н. „свободного стиха".

В Париже существует русский кружок левых поэтов „Палата поэтов". Он поддерживает дружественные отношения с французами, в частности с группой „Дада".

Эдаменич предполагает в Париже деятельность тифлисского 41°

В Париже вышла книга русского поэта Парнака „Карабаевочка аробат". Ритм коротких слов. Пластра-бар, в частности джаз-бэнд с российский Восток.

Новые книги: Асеев: „Сильный Соловей", „Бомба"; Пастернак: „Сестра моя Жизнь". Маяковский „Люблю".

Хлебников кончил книгу „Ранки", Почикиан „Радуют".

Вышла сборник „Лирики". Выходит в Москве сборник Центрофуги, в Киеве „Вир".

ПРОЗА.

Тенденции французского романа:

1. „Авантюрный" роман: Андре Сальмон, Мак-Орлан („Au bord de l'Etoile Matutine"), Поль Моран.
2. Чисто „кинематографический" — Жюль Ромэн („Donogoo Tonka"), Блэз Сандрар („Le Fin du Monde").
3. Мало-сюжетный, описательный: Марсель Пруст.
4. Авантюрно-тягучий: Луи Арагон — дадаист — (L'Anicet").
5. Социальный: Пьер Амп, Дэлеин (Pétrole).
6. Без переживаний: Марсело Фабри.
7. Прежнетипник: Франц Эллекс (Бис-Бассина-Булу — история интратинского боксу).

В Берлине выходит сборник петербургских „Братьев Серапионовых". (Слонимский, Грудцев, Полонская и др.).

Виктор Шкловский, выпускает „Сюжет как явление стиля". Пишет: „Евгений Онегин и бесподдержное искусство".

Роман Эренбурга „Хулио Хуренито" (Кинематограф + кандидовские медитации).

Новая книга Пашки — Жизнь Христа".

Роман Пильняка „Голый Год" (большие залежи сырья).

В „Доме Искусств" — культурная (европейская) новелла Замятина.

ЖУРНАЛЫ.

ФРАНЦИЯ.

„Esprit Nouveau" — лучший в Европе. Толстый, с множеством репродукций. Отход от чисто эстетического органа к универсальному вестнику нового сознания. Ред. Озанфан и Жанэрэ.

„Aventure" — около дада.

„Littérature" — дадаистов.

„Cahiers idealistes" — группа бывших унанимистов (Ромэн и др.).

„La vie de Lettres" — под ред. поэта Бодуэна.

„Action" — уделяет много места иностранному искусству.

Ред. Фельс.

„La revue d'Epoque" — с уклоном вправо, под редакцией Марселло Фабри.

БЕЛЬГИЯ.

„Ça Ira" и „Lumière" — обе в Антверпене. Боевые.

„L'art libre" бельгийская „Cloté" унанимисты.

„Signaux" — Эленсо и Сальмонэ.

„Selection" — не без эстетского душка.

ИСПАНИЯ.

„Creation" — хороший орган, под ред. Ундобро.

„Ultra" — орган „ультраистов" (поэтич. группировка).

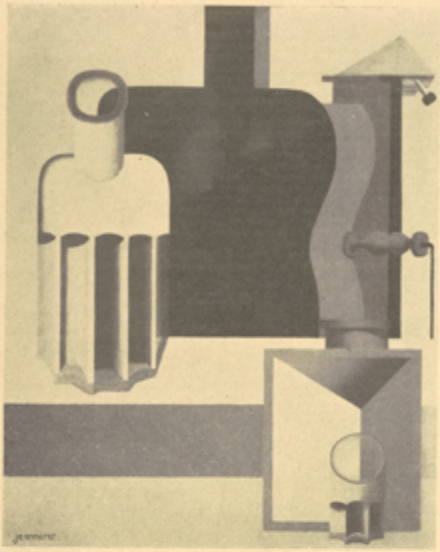
ЮГО-СЛАВИЯ.

„Зенит" — под ред. Мицича. В гипаде реакции — хорошая батарея.

З Живопись Скульптура Архитектура

ПО ПОВОДУ „ПУРИЗМА".

Не нужно делать „модернизм", т. е. безмерно увлекаться новыми вещами. Они лишь постольку имеют значение в искусстве, поскольку влияют на наши чувства и мысли; не нужно футуризма, формы которого показывают непонимание действительного значения современности. Отметим только, что коллективная работа создала новый быт. Наша эпоха отвечает принципам экономии. Ясно, что в связи с этим состояние умов переменилось. От кустарничества и резного дерева мы перешли к шлифованной стали — достаточно подумать о требованиях этой эволюции, чтобы понять, что поступки современного человека подлежат умственной дисциплине, глубоко модифицирующей его чувства. Сегодня могут существовать только ясные вещи, только то, что сконцентрировано в себе и отвечает своей цели. Сегодняшний человек умеет быстро соображать, точно считать. Его мозговой механизм стал точным инструментом. Человек подчинил контрольному аппарату даже свои чувствования, он отдает себе отчет в своих потребностях, он больше не подвержен импульсам чистого инстинкта, он концентрирует свои средства, даже когда он пишет стихи. Нужно отдать себе отчет в этом события. Он научился быстро думать. Его чувства и мысли таковы, что позволяют ему рассматривать новое искусство с быстротой и с проворливостью, освобождающими творца от необходимости об'яснительных мостов и поощряющими его к формальному закреплению пунктов, точно обнаруживающих его намерения. Другими словами, новое сознание может, напр. восстановить кривую по одним ее главным точкам, и отхинуть все переходы — излишки в искусстве. Но эти главные точки, имеющие капитальное значение не могут быть простыми намеками, понятными только автору. Они должны быть неизменными, узлами sine qua non, стратегическими пунктами. В пластических искусствах исключительно пластические моменты производят психологическое воздействие. Практика современной



JEANNERET ЖАННЕРЭ

жизни увлекает за собой неизменно глаз и таким образом определяет оптику. Мы покажем, что оптика имеет современный характер и она настолько сильна, что меняет привычку видеть. Так, напр., если Ренессанс определим характером печатни Гутенберга, то есть узорами ковров, сегодняшнее определяется иначе: новая печатная техника на меловой бумаге безгрешна и наши глаза вместо ковров постоянно видят механические аппараты, по новому ясные и точные, доказывающие наше превосходство. Заключение: современная оптика является следствием новых вещей и наши глаза, смотрящие на картину, не должны ради нее менять своих привычек.

■

Из всех этих обстоятельств рождается новая этика, этика хорошо сделать, — точности и определенности. Современное произведение искусства — концентрация. Этим критерием определяется борьба вокруг живописи. Искусство необходимое нам должно отвечать потребности поэзии, которую новые люди носят в себе. Никто не станет отрицать, что каждому человеку необходима поэзия, ею кончается искусство; искусство так понимаемое — социальная необходимость, пища и удовлетворение духа. Великая Русская Республика поняла это. Не следует думать, что мы говорим тут о поэзии в живописи, или об искусстве, цель которого мораль.

■

Обладая указаниями, определяя цель чистого искусства, не забудем, что всякое произведение может существовать, может передавать эмоции, которые художник предлагает зрителю, исключительно посредством технических средств.

Нам казалось необходимым обсудить сначала задачи физиологические и изучить средства, делающие картину машиной передающей чувства и физиологические особенности средств употребляемых в живописи, оставив на после изучение реакции духа на физиологические чувствования, вызванные такой то игрой форм и красок. Что в области искусства определенно и позволяет на себе строить? Физиологическое чувствование вызванное зрелищем, без суждения об удовольствии или неудовольствии, — чувствование непосредственное. Из чего оно составлено? Я смотрю на красное; я чувствую особенное качество красного, определенного, (не могущего быть зеленым); это чувствуют одинаково все люди на земле, но не определенно удовольствие или неудовольствие, которое может быть этим вызвано. Вы начинаете различать, на что можно опереться, чтобы установить эстетику, или скорее определенные средства, обслуживающие эстетику. Теперь о форме. Мы изучили реакцию форм на физиологические органы человека, мы удовлетворимся сейчас кратким примером:

Если я покажу всем людям земли — европейцу, дикарю — шар, в виде бильярдного шара, — я вызову в каждом из этих индивидуумов тождественное чувство, порождаемое формой сферической; это — первоначальное, качественное, постоянное чувство. У европейца появится ассоциация бильярдной игры, удовольствия или неудовольствия от игры, и т. п. У дикаря может не будет никаких ассоциаций, может появятся мысли божества. Итак, есть чувства неизменные, точные, вызванные формой, и чувства вторичные, бесконечно многочисленные и разнообразные. Изучение того, что в чувстве неизменно и всеобще, внутренних присущих качеств чувства — позволяет составить эстетику без вмешательства суждений о ценности „прекрасного". Итак, картина — „машина для эмоций".

Почему первоначальное чувство точно?

Потому что оно определяется впечатлением, внушенным физиологично, автоматично, неизбежно предметом зрителю.

Схематичный пример:

Прямая линия; глаз должен перемещаться по продолженному движению, кровь движется равномерно, продолжение усилия, спокойствие и т. д. Разорванная линия: мускулы вытягиваются и сокращаются резко при каждом изменении направления, кровь бьется в сосудах, ее удары меняются, разрыв, неправильный бой, упадок. Круг: глаз вертится, беспрерывность, законченное начало. Кривая: укачивающий массаж.

Из этого следует:

1. Что первые впечатления, полученные от зрелища, опытно тождественны, потому что наши чувства вызываются тождественными противодействиями.

2. Что чувство удовольствия или неудовольствия отчасти зависит от нашего личного вкуса, культуры и т. д.

3. Что простые геометрические формы чистотой вызываемой реакции направляют самым повелительным образом наши суждения.

4. Что искусство, как средство выражения, должно пользоваться для основы средствами геометрии с определенной на них реакцией, потому что напрасно заниматься живописью для себя, нужно выбирать по возможности самый универсальный язык. Наука дает нам род физиологического языка, позволяющий вызывать в зрителе неизменные физиологические чувства; на этом основан „пуризм".

■

Качество произведения искусства заключается в концепции и точности передачи. До сих пор мы говорили только о средствах искусства, а не о цели; всякой системе мыслей необходима соответствующая система выражений. Греки имели дорический стиль или ионический; это не были различные способы строить, это были различные способы мыслить и чувствовать; у нашей эпохи есть свои мысли и чувства, ей пока не хватает пластического языка для их выражений.

Одно из самых высших наслаждений человеческого духа состоит в восприятии порядка природы и в чувстве собственного участия в этом строе вещей; произведение искусства кажется нам — приведением в порядок, chef d'œuvre'ом человеческого порядка.

Мир воспринимается человеком только под человеческим углом зрения, т. е. мир как бы повинуется тем законам, которые человек приписал ему; когда человек делает вещь, он чувствует, что он поступает как „бог".

Закон, ничто иное, как утверждение порядка.

Произведение искусства должно вызывать высшие эмоции, то, что мы определим математическим порядком; средства вызвать математический порядок — это общие законы, о которых мы уже говорили.

■

В зависимости от индивидуумов, чувства различны по ценности, существует как бы иерархия чувств. Высшая точка этой иерархии кажется нам тем исключительным состоянием математической природы, которое бывает при ясном восприятии великого, общего закона (состояние математического лиризма, если угодно). Произведение искусства должно располагать средствами с заранее известными результатами. Вот как мы постарались определить эти средства: формы и краски — измеряемы (свойство вообще дающее возможность создать пластический язык). Но употребление первоначальных сил не повергает зрителя в состояние изысканного математического порядка. Для этого необходимо обратиться к помощи ассоциаций природных форм или искусственных, чтобы разбудить вторичные чувства и критерий их выбора определяет степень совершенства; этого достигли в некоторых областях (отбор природный и отбор механический).

Пуризм, исходя от очищения форм, не копирует предметы, но дает живописное создание, извлекающее из предмета - темы его

= J'aime la règle qui corrige l'émotion = G. Braque.

OZENFANT ОЗАНФАН

органические свойства; он хочет материализовать предмет в его общем и неизменном. Это не копия зримого вида предмета, то есть, случайного, неполного, воспринимаемого под одним углом зрения, не выражающего самых главных свойств. Это создание настолько лирическое, как и пластическое, организующее в пластическую систему физическое состояние основных свойств вещей, вместе с особым качеством, трудно определимым словами, которое состоит в лиризме, вызванном у художника вещами нас волнующими своим совпадением с системой мира. Вот этот лиризм и нужно передавать; натуралист копирует предметы, затронувшие его, и удивляется, не передавши своих чувств, забывая, что они были в нем, а не в предмете. Синтаксис пуризма — это приложение конструктивных и тональных средств, приложение законов управляющих живописным пространством. Картина — единство. Картина — искусственная формация, которая должна, свойственными ей средствами, добиться об'ективизации целого „мира". Возможно искусство намека, искусство моды, основанное на удивлении, производящее только реакции вторичного порядка. Употребляя первоначальные элементы, выбирая предметы - темы (элементы), руководясь законами живописного пространства, пуризм строится на неизменных пластических основах, очищенных от условностей, и обращен прежде всего к общим свойствам чувств и ума.

А. Озанфан и Ш. Жаннэро.

АНКЕТА

„Вещь" обратилась к художникам, скульпторам, архитекторам различных направлений с просьбой ответить, как они оценивают состояние современного искусства. Печатаем ответы: скульптора А. Архипенко и живописца Хуана Гриса.

ОТВЕТ А. АРХИПЕНКО.

Говорить об искусстве, это значит терять драгоценное время, но бывают положения, когда нельзя уклониться от этой потери. Тема *Искусство* не менее сложна, чем тема *Бог*. В основе оба имматериальны, оба неизмеримы. Как забавны желающие подчинить каким то законам, ассоциации и подсознание, из которых в сущности и выливается творчество, и один из видов творчества — искусство.

Мне могут заявить, что законы создаются на опыте. Блажен, кто верует! Мне известно, что опыты также и разрушают законы.

Каждый раз, когда я находил новое пластическое средство, оно мне казалось законом, отвечающим современной эстетике, и как только я им пользовался как законом, я убеждался, что это ни что иное как психологический и духовный трафарет, по которому можно фабриковать одно произведение за другим, как это делается вообще. Меня это не удовлетворяет.

Думаю, что творчество заключается не в фабрикации произведений, а в искании постоянно новых пластических средств. 15 лет тому назад в Москве я впервые почувствовал мое отношение к моим работам, почувствовал как я любил начатое произведение и как его ненавидел, когда оно было закончено. Процесс искания стал для меня кардинальным пунктом в искусстве. В поисках материалов, я в 1908 году переселился в Париж.

Это был момент, когда кубизм находился в состоянии эмбриона (футуризм появился позднее) Примкнул к формировавшейся тогда группе кубистов, с которыми и проводил в жизнь мои искания. Это была центральная группа, от которой исходило все новое. В 1912 г. я покинул группу и их принципы, осознав, что кубизм ведет в тупик, и стал искать другие пути. Жаль, что тема анкеты этого журнала не позволяет распространяться о моих личных исканиях, которыми я хотел бы поделиться с моими коллегами.[1]) Приходится говорить о современном искусстве и очень жаль, но что же делать, если придется говорить и о других художниках.

Пикассо часто выставляет натуралистические рисунки с подписью „à la Ingres". Футуристы Карра, Северини и др., забыв о динамизме работают под итальянское музейное искусство, многие другие вернулись к натуре. Многие еще роботают по инерции. Что случилось, что доказывают эти факты?

Двух ответов быть не может. Ясно, что кубизм в тупике и футуризм лопнул от собственного напряжения.

Полководцы в отступлении. Представьте себе, что вы прекрасно владеете русским языком и вдруг волею судеб и событий вы очутились в другой стране и снова нужно начинать от А. Б. В. учиться новой речи, ибо все ваши прекрасные идеи выражаются такими звуковыми сочетаниями и комбинациями, которые для вас самих и окружающих оказались негодными.

Нечто аналогичное произошло с кубизмом и раньше с футуризмом.

Кубизм при всех его необычайных качествах вошел в новую психологическую сферу, где он, несмотря на богатство своей пластической речи, неспособен больше изменяться и нужно снова начинать от А. Б. В. За последние 3 года я жил в разных центрах Европы и вращался среди новаторов искусства. Повсюду заметно стремление к переоценке психологических принципов, которые еще вчера утверждались как закон.

Конечно не может быть и мысли о том, что искусство примет формы прошлого, отжитого, об этом мечтает лишь парализованная среда, для которой новое в искусстве было всегда Египетской тьмой.

Несомненно, что переоценка приведет ближе к сюжету, но это не нарушит тенденции рассматривать сюжет со стороны его пластических качеств и фиксировать эти качества (но не сам сюжет).

Трудно предвидеть какой результат даст увлечение духом механизма, этим характернейшим явлением современной науки. Здесь невольно вспоминаются некоторые элементы футуризма.

На первый взгляд кажется, что ничего нового и не происходит и ищут того же, что искали вчера.

Но фактически — происходит. Происходит тоже, что при переезде вашем в другую страну, ваши прекрасные идеи нужно выражать другими звуковыми комбинациями.

Искусство должно влиться в новое психологическое русло, берега которого имеют новые формы. Таково мое глубокое убеждение и в этом направлении я работаю.

[1]) Охотно предоставим А. Архипенко возможность поделиться своими воспоминаниями. „Вещь".

A. ARCHIPENKO „Сидящая женщина" А. АРХИПЕНКО

Теперь на расстоянии, когда глаз обхватывает горизонт пошире, можно утверждать, что было ценного или ошибочного во вчерашних исканиях.

Кто следил за эволюцией искусства последние 15 лет, тот знает историю развития кубизма и футуризма—этих 2-х главнейших течений, так что бесполезно вдаваться в детали.

Они оба сыграли огромную роль, они создали твердую почву на академическом болоте, которая послужит на будущее время основой для нового сооружения, на этом и закончится их роль; что же касается дальнейшего развития их самих, то это абсолютно невероятно.

Футуризм привел художников к сознанию, что механизм также прекрасен, как и сам человек и др. предметы, он указал на громады городов с локомотивами, аэропланами, электричеством и пр. На этом и покончил.

Кубизм научил художников делать живопись и писать картины, а не предметы, он развил чувство гармонии и ритма в этой области, он, несмотря на свою новизну, воскресил то, что было в летаргии несколько веков. У мастеров до ренессанса гармония и ритм были основой произведения в живописи, скульптуре и архитектуре.

Можно сказать, что кубизм создал новый порядок мышления перед картиной. Зритель больше не любуется, зритель творит сам, мыслит и строит картину, основываясь на пластических признаках тех предметов, которые намечены формами ассоциирующимися с формами изображенных предметов. Это и есть кульминационная точка кубизма, за которой наступило банкротство, ибо дальше начинается просто геометрический орнамент „arabesque moderne", годный для обоев.

Если, повернув обратно, не будет взят другой путь, то вся роль кубизма будет не более значительна, чем роль мелких стилей Людовиков или Рококо.

Некоторые из артистов, напр. Глез, часто говорят о необходимости коллективного творчества, результатом которого фактически являются кубизм и футуризм. Если и попадаются отдельные выскочки, воображающие, что за ними идут плеяды и что они сами, как единицы двигают новое искусство и эстетику, то это происходит по их невежеству и по малой осведомленности о том, что делают их современники.

В прошлом номере мне попалась статейка одного скульптора, который целиком вышел из картины Пикассо („Пьеро" 1915 г.), на ней же и застрял.

Уж если говорить об отдельных единицах, то о тех, которые первыми стали высказываться, как например: Маринетти, Боччиони, Пикассо, Брак, Леже, Глез и еще 2—3, имена которых уже внесены в историю искусства и которые создали это коллективное творчество. Теперь же начинается опять переоценка ценностей.

Будем искать! *А. Архипенко.*

ОТВЕТ ХУАНА ГРИСА.

Выражаемые мной элементы реального мира находятся внутри меня и ничего на имеют общего с рассудочными или описательными элементами внешнего мира.

Всякий элемент существует предварительно во мне, очищенный от об'емного представления. Я не выражаю вещи через ее составные, плоские и умственные элементы. Это значило бы описывать вещь. Я выражаю ее сущность, находящуюся во мне и принимающую определенные свойства в зависимости от пространства, в котором она находится.

Из этой основы моей эстетики вытекает, что моя система дедуктивна, ибо от существенного общего я перехожу к качественному частному. Только моя техника и архитектурный живописный метод позволяют мне определять вещи, находящиеся во мне по их существенным элементам. Из за такого понимания не прерываются мои отношения с вещью. Моей техникой я достиг безпрерывности взаимоотношения самих вещей и вне меня.

Все, что я говорю — просто определение моей работы, а не программа. Ибо я работаю так, как я могу и моя личность только реакция моей индивидуальности на окружающее. *Хуан Грис.*

PICASSO 1920 ПИКАССО

О ПАБЛО ПИКАССО.

Герои капитуляционного искусства любят ссылаться на пример Пикассо. В ближайшем № „Вещи" мы поместим ответ Пикассо на нашу анкету. Пока считаем полезным напомнить:

1. Пикассо и в 1914—1915 годах делал реалистические рисунки в манере Энгра.
2. Пикассо в 1920—1922 годах продолжает свои поиски, пройдя от классического кубизма к абстрагированным вещам, (как видно из репродукции, помещенной в этом №.)
3. Пикассо таким образом ни теоретически, ни практически нигде никогда не отрекался от кубизма и его продолжений. Теперь, как и прежде, он пишет различные вещи, в том числе и реалистические.
4. Это о Пикассо. Теперь о капитулянтах. Пора бросить фетишизм: способности того или другого художника могут быть велики, но не они определяют общую тенденцию современного искусства. Если б даже Пикассо (pardon, para esto, querido maestro y amigo!) стал бы редактором „Жар-Птицы" и ученым секретарем „Мира Искусства", ни кубизм, ни последующие живописные устремления от этого не погибли бы.

ОПТОФОНЕТИКА.

Перед нами стоит задача дойти до нового основного состояния, до новой первобытности. Элементы языка и зрения являются перед нами в новом виде. Наше сегодняшнее состояние требует от нас новых основных знаков. Хотя мы пока можем лишь лепетать отдельные элементы языка и зрения, однако мы уже дошли до абстракции и переходный период „искусство для искусства" нами уже оставлен. Крепкими шагами мы приближаемся к синтезу. Нам удается придать колебаниям звука и света сопряженную форму. Мы оставляем плачевную „научную" оптику за собой и видим: единство света и звука. Восприятие мира при помощи влипсообразного глаза для нас не имеет больше созидательной силы; но из тех колебаний, которые мы теперь сознаем, создается для нас новая оптика. Оптика не механическая, оптика, которая является сущностью самого движения света.

Мы живем не в сказках прошедшего и не в сказках будущего: мы живем среди живой эманации: *теперь*. Лишь дураки верят, что изучение мира исчерпывается тремя измерениями. Измерение — *времени - пространства* манифестируется динамикой, а нашим шестым чувством является движение духа. Это шестое чувство позволяет нам при помощи магнето - химической энергии замыкать пропуски механического мировоззрения. Чувство *времени - пространства* есть общее кратное всех наших чувств. Где этот новый орган, который не принадлежит больше к прошлому, не оперирует более с мельчайшей измеряемой единицей — атомом, и проясняясь, понимает *превращение* неподвижного пространственного мира в находящийся в движении *временно пространственный мир*?

Что знаем мы о наших чувствах, что о *времени-пространстве*? Мы до сих пор даже не имеем достаточного об'яснения того факта, что отраженные в глубине нашего глаза обратные картины внешнего мира нами воспринимаются правильно, т. е. что находящееся на верху действительно воспринимается, как верхнее, а находящееся внизу, как нижнее. И мы так и не найдем достаточного об'яснения, пока мы не станем применять менее специализированные способы исследования. Древние данных науки говорят о том, что свет и звук сопряженные явления, а новейшая техника доказывает правильность этого взгляда *фотографированием музыки, оптофоном* и некоторыми исследованиями над пространственным чувством живых существ. Изучая подробнее эти опыты, мы приходим к тому заключению, что за пределами слышной нам гаммы звуков и видимых нами цветов и между этими двумя эманациями должны существовать связи и переходы. Наши музыкальные звуки от самых низких в 32 колебания доходят в высоких нотах до 41.000 колебаний в секунду, между тем как свет в видимой нам скале: красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый дают при самом медленном: красном цвете — 400 биллионов колебаний в секунду, до 800 биллионов при фиолетовом. Но при уменьшении числа колебаний по другую сторону инфракрасного непременно должна существовать возможность трансформации световых колебаний в звуковые, в акустику, что и подтверждается поющей дуговой лампой, которую применяют с целью фотографирования звуков. Если ввести телефон в круговой ток дуговой лампы, то световая дуга приводится благодаря звуковым волнам, передаваемым микрофоном, в колебания, вполне соответствующие звуковым колебаниям, т. е. световой луч модифицируется в своей форме звуковыми волнами. При этом дуговая лампа громко и отчетливо передает всякое воспроизводимое микрофоном звуковое явление, как разговор, пение и т. д.*)

Если поднести к находящейся в звуковом движении световой дуге Селенову катушку, в которой, соответственно различным степеням освещения, вызывается различное сопротивление электрического тока, то этим световой луч индуцирует меняющиеся токи и на движущейся позади Селеновой катушки фильме появляются сфотографированные звуки в виде последовательно более узких или более широких, светлых и темных полосок, которые при обратном ходе процесса могут снова быть превращены в звуки.

Оптофон также превращает, при пользовании Селеновой катушкой, индуктированные световые явления, с помощью введенного в ток телефона, в звуки; таким образом то, что в приемочной станции является картиной, *манифестируется* в промежуточном аппарате звуком и если в исходном пункте воспринимаются живые световые явления, то таковые в телефоне должны проявиться как ряд звуков и наоборот. Ряд оптических явлений превращается в симфонию, симфония же в живую панораму. При соответствующем техническом оборудовании, *оптофон* способен давать всякому оптическому явлению его эквивалент в звуках, т. е. другими словами, он в состоянии трансформировать разницу в колебаниях света и звука. Каким образом происходит в этих явлениях пространственная ориентация человека? Разберемся в следующих опытах.

Никогда и никому пока еще не удавалось достигнуть на достаточно обширном плоском поле, как например, площади Св. Марка в Венеции противоположной стороны с закрытыми глазами. Производящие подобные опыты всегда сворачивают, по прохождении 15—20 метров, направо или налево и достигают, двигаясь полукругом, одной из боковых сторон площади, далеко от цели. Принимая во внимание дальнейшие опыты мы приходим к тому выводу, что представление о пространстве исходит из улитки уха и что следовательно опыт на площади св. Марка удавался бы, если бы человек направлялся к своей цели, хотя и с завязанными глазами, по следуя звуковому сигналу. Для того, чтобы определить местонахождение органа сознания пространства, был произведен следующий опыт над 4 морскими свинками: одной из них вырезали левую, другой правую, а третьей обе слуховые улитки, между тем, как над четвертой не произвели никаких операций. Потом поместили всех четырех свинок в барабан, поставив перед ними корм. Барабан первоначально привели в быстрое вращательное движение *направо*. При этом было установлено, что морская свинка, над которой не произвели операции, немедленно прекратила есть, также и та, у которой была удалена левая слуховая улитка, между тем, как оба других животных спокойно продолжали свое занятие. Когда же барабан вращали в обратном направлении, т. е. налево, то свинка оперированная в правом ухе прекращала еду, между тем, как оперированная в левом не показывала никакого беспокойства в обоих случаях, т. е. одинаково, как при вращении барабана направо, так и налево; лишь та свинка, у которой были удалены обе улитки, осталась совершенно спокойной, а совсем не оперированная, показывая явным образом впечатление, производимое на нее вращательным движением, прекращала еду. Из этого следует с достоверностью, что сознание пространства должно иметь в слуховой улитке по меньшей мере исходную точку для известного места в центральном органе — мозгу — там, где кончаются слуховые и зрительные провода где так-же должны находиться и осязательные эмнации. Здесь следует предполагать своего рода трансформатор и оптических и аккустических чувств, который тогда производит в нашем сознании пространства сотфонически корректуру, проэктированной в обратном виде на заднюю стенку глаза, оптической картины внешнего мира. Если бы ранее задумывались над отношениями между глазом и ухом и если бы не изучали и развивали оптику и аккустику, как совершенно раздельные специальные отрасли науки, то эта точка центрального органа — мозга, которая нам передает сознание трансформатора, уже давно должна была бы быть найдена. Ибо многие другие живые существа наверно не снабжены раздельными друг от друга зрительным и слуховым аппаратом, а обладают, как, например, пчела тем и другим в одном, т. е. обладают чудным *оптофоном*. До сих пор приписывали пчеле математическое чутье, которое дает ей возможность строить шестигранные соты, грандиозной точности и равномерности, однако одновременно сомневались в ее разуме. Это сомнение совершенно не обосновано, если принять во внимание, что пчела, благодаря многогубчатому своему глазу, безусловно воспринимает совсем другие оптические впечатления, нежели мы нашим, снабжен-ым лишь одной чечевицею, глазом. Во-первых, на открытом солнечном свете постоянно одна или несколько ее зрительных труб должны быть обращены прямо к солнцу, и это, очевидно, несколько не мешает пчеле — она может быть видит ультрафиолетовые или инфракрасные или такие цветовые октавы, которые нам неизвестны; с другой стороны этот глаз должен служить и другим целям — он безусловно служит также и слуховым аппаратом. Во время постройки сот пчела сидит в них вниз головой, залезая вглубь конструируемой ею клетки, и при этом производит, определенный шум, вызывая движением крыльев вполне определенные звуки. Что казалось бы проще того предположения, что пчела руководится при постройке сот именно этим определенным колебанием звука, и что этот тон определенной высоты и силы показывает ей *оптофонически* правильно ли строит она восковую клетку, которая ведь представляет собой звуковое пространство, подверженное всем законам аккустики помещений. Если мы себе далее уясним, что пчела, возвращаясь с полета постоянно в некотором удалении от входного отверстия улья, для ориентировки, несколько времени как бы висит в воздухе, причем усиливает шум производимый ее крыльями и замедляет самый полет, то станет понятно, что она аккустическим путем находит необходимый резонанс в данном случае входного отверстия улья — она никогда не влетает непосредственно в улей, что делала бы, если б, так называемый, ее глаз был бы просто глаз, а не *оптофон*. И далее, если во время отсутствия пчелиного роя переместить улей, например, на метр от прежнего местонахождения вправо, то возвращающиеся пчелы сначала снова повисят на

*) Поющая и говорящая дуговая лампа была в 1903 году применена Румфором в Берлине для фотографирования звуков. Она демонстрируется ежедневно в 12 часов дня в Музее Почты. Экземпляр в Музее — старой конструкции; при помощи же новейших телефонов (с громкой передачей) и при наличии усовершенствованных способов включения, ныне можно было достигнуть того, что бы все решительно дуговые лампы любого города говорили или пропели бы любой текст.

месте, которое до сих пор служило точкой ориентации в воздухе и, не находя резонанса, полетит дальше до, так называемого, геометрического пункта между старым и новым местом нахождения входного отверстия в улей. Во всяком случае казалось бы совершенно непонятным, почему пчелы должны были бы действовать согласно сложным математическим правилам и при том на перекор возможностям, данным им их органами. Если бы, так называемый, глаз действительно был глазом, то ничто не мешало бы нахождению нового места расположения улья — но он на самом деле ни что иное как *оптофон*, ориентация им возможна лишь аккустически-оптическая и, с этой точки зрения, пчела поступает весьма остроумно. Во всяком случае остроумнее человека, который не может зачастую понять очень простые зависимости в собственном своем организме и еще более старается сгустить окружающую его темень, делая бесконечно - искусственные попытки к их об'яснению. Мы же постараемся довести *оптофонетику*, как точный способ расширения нашего сознания *времени-пространства*, до технического совершенства, потому что мы не можем и не желаем иметь никакой связи со старыми сантиментальными выражениями искусств живописи и музыки.

Рауль Гаусман.

ВЫСТАВКИ В БЕРЛИНЕ.

В Берлине много магазинов, салонов, торговцев картинами, ателье. Всюду выставлено искусство. Открывается выставка. Приходит свое семейство. А потом — по полтора белых негра в день.

Современное думаешь найти в *„Штурме"*. Но этот пароход превратился в утлую лодочку. Недавно там виделся венгерцев. Породнившись через революцию с Россией, они и в искусстве своем оплодотворились нами. Моголи - Нодь преодолел немецкий экспрессионизм и идет к организованности. На фоне немецкой спрутообразной бесредметности, четкий геометризм Моголи и Пери обнадеживает. От композиции на холсте, они переходят к конструкции в пространстве, в материале.

Баумейстер показал ряд холстов, где в современное, хорошо сработанное тело вложена для „содержания" метафизическая душа, в виде манекенообразных человечков аполлоновских пропорций.

Французы без метафизики. *Леже.* Большой холст классического периода кубизма и новый 1920 г. („Город" — воспроизведен в № 1—2 „Вещи"). Богатая и тучная, бурая земля живописи в первом. В кубизме, недавнем незаконорожденном, уже начинают и близорукие узнавать черты отца — Лувр. Культура нового холста уже не от музея. Это от картинной галлереи сегодняшней улицы — звон и плотность красок литографированного плаката, черной стеклянной вывески с белыми накладными буквами. Цвет крашеных анилиновым лаком электрических ламп.

Теперь в „Штурме" — *Курт Свиттерс* и *Л. Колинцова-Эренбург.* Свиттерс — мозг литератора, но имеет глаз для цвета и руки для материала. Это вместе дает спутанную вещь. Рисунки склеенные из разного материала удовлетворяют глаз. Но дальше прошлых своих работ Свиттерс не двинулся.

В „Штурме" можно видать две живописные культуры — французов и немцев. Для первых кисть — смычек, которым извлекают звуки из краски и холста и они *прописывают* полотно, для вторых — перо, к'торым записывают идеи и они *промазывают* холст. Теперь начинает показаться русская живописная культура, она покрывает материал холста или доски материалом краски — она добротно *прокрашивает* поверхность.

Архипенко, вошедший в Германию через „Штурм", сейчас прошел уже и через Гурлита (Лавка окороков Корнитов, Слевогтов и т. п.). Если это характерно для популярности скульптора, то с другой стороны и для мозготрясения в головах эстетов, торговцев и критиков начинающих бояться пропустить современность. (И все же приходит после третьего звонка). Архипенко подводит свои итоги. Современность через материал и рельеф идет вон из живописи. Архипенко красит свои рельефы и гонит пластику назад в живопись. Получается красивость. Абсолютно одно достижение — форма данная рельефом и контр-рельефом. Но зачем это дано в Танагрских статуэтках? Жаль, что Архипенко был эти годы вне России. Большие задачи, поставленные у нас одно время скульпторам и весь темп нашей художественной жизни могли бы привести этого значительного мастера к ценным достижениям. Сейчас на его вещи ложится позолота салонов.

Кандинский выставляет у Валлерштейна новые работы. Названия новы. Не „композиция" как прежде, а точней: „круги на черном", „голубой сегмент", „красный овал", „с квадратными формами". Остальное все по старому. Правда, в растительность бегущую за пределы четырехугольника холста вкреплена ясная геометрическая форма, но и она так распылена цветом, что не в силах удержать неорганизованное. Из России Кандинский вывез более добросовестное отношение к прокраске холста. Но как прежде нет целостности, нет ясности, нет вещи. *Эл.*

СЕЗАНН И СЕЗАННИЗМ.

«Esprit Nouveau» 11/12.

Статья Северини не личные „мнения", не разбор творчества, но анализ метода работы Сезанна.

Отдавая должное таланту Сезанна и главное попытке сделать из живописи нечто более значительное, чем выражение хотя бы и удачное какого-либо чувствования, автор упрекает последователей Сезанна в фетишизме. Основываясь на Сезанне, передовые группы сейчас так много говорят о „тенденциях классических и конструктивных".

Но был ли Сезанн конструктором и может ли он научить строить картину, так как ее строили старые мастера?

„Сделать из импрессионизма искусство вечное, как искусство музеев" — это слова Сезанна. По правильному ли пути к классическому и конструктивному искусству пошел Сезанн? Нет; и в этом драма всего его существования. Сезанн был слишком импрессионистом или слишком близко стоял к импрессионизму, чтобы ясно видеть цель и возможности этого течения. Импрессионизм не был большой эпохой в истории живописи. Это была чисто техническая гимнастика, которая, правда, омолодила живопись, но оставила ее совершенно обнаженной от всяких серьезных методов. *Из второстепенного элемента живописи — мазка, импрессионисты сделали элемент первостепенный.*

Сезанн чувствовал опасность и старался всячески придать мазку форму, организовать его. Но неправилен был принцип искать организованности в „мотиве", а не в самом себе.

Рисунок, установленный с натуры, никогда не будет абсолютен и конструктивен, он не будет способен полностью удовлетворить дух. Он может быть приятен для глаза, но постоянно, как и у Сезанна, будет напрашиваться вопрос: не лучше ли немного левее или правее? . . *Рисунок же установленный числом и циркулем — всегда абсолютен,* удовлетворяет как глаз, так и дух и после того, как он начертан, даже мысль не приходит в голову, что он мог быть иным. Он сделан по законам конструкции, заранее известно, каким он должен быть, и он стал бы ложным при перемещении хотя бы на один миллиметр.

Сезанн был слишком живописцем „темперамента", чтобы пользоваться линейкой и циркулем, он всецело основывался на зрении, более умно, конечно, чем, например, Клод Моне. Он обладал волей проверяющей видимое, но его отправная точка всегда была зрительной и чувственной — поэтому никогда он не был удовлетворен, бесконечное число раз начинал одну и ту же картину, модулируя живописные пятна, но они, становясь поверхностью, не становились поверхностью конструктивной.

Желая придать мазку импрессионистов форму, Сезанн впал, более или менее бессознательно, в анализ мазка, и если проследить этот метод до его крайнего развития у кубистов, станет ясно, что когда анализируют цвет без его абстрактного содержания — формы, он приобретает самостоятельную ценность и становится независимым от форм. Работа приводит к декоративному искусству. Сезанн отдавал себе отчет в том, что анализ чувствования завел его в тупик. Он видел, как он удалялся от своей цели. Это свидетельствуют фразы: „видеть, как убегают контуры", „невозможность реализовать". Эти слова об'ясняли скромностью, но подумав над всей работой Сезанна, их можно воспринять только, как трагедию художника, знающего где цель и не сумевшего найти дорогу к ней. И только частично, в немногих работах Сезанн достиг „конструкции", „композиции" в классическом Пуссиновском смысле этих слов. Он достиг этого силой своего инстинкта, превысившего волю и разум.

„Печален мастер", говорил Леонардо, „работа которою превосходит ожидания". Вся работа Сезанна такова. Поэтому, обладая первокачественными данными, он не стал мастером.

„Рисунок и цвет — неразделимы; по мере того, как пишут — рисуют; когда цвет во всем своем богатстве — форма выявляется во всей своей полноте". — Эти слова Сезанна были приняты безапелляционно.

Сезанн стремился всегда к контуру, но „темперамент" его увлекся цветом, который из *„средства"* становился *„целью"*.

Полное равновесие между цветом и формой должно быть найдено в голове художника, прежде чем он приступит к работе, и невозможно притти к нему, ища его вне себя, „в мотиве", как делал Сезанн.

В самом деле, основываясь на многочисленных опытах, прибавляя направо равное тому, что слева, приходят к равновесию двух закрашенных поверхностей. Будут ли эти поверхности ценны с точки зрения искусства пластического и чем они будут отличаться от двух материй, положенных на платье умелым портным? Правда, к этим поверхностям прибавляют контур более или менее деформированного предмета — внешнее и бессмысленное выражение того, что живопись должна быть „изобразительной"; контур этот на самом деле ничего не имеет общего с изображаемым предметом и всегда от него независим, но без него игра была бы ясна и данным поверхности не заключали бы в себе ничего, кроме взаимного отношения, что является только частью живописи станковой, и базой искусства декоративного.

Следовательно, еще раз: невозможность Сезанна елить две противоположные концепции „чувствования" и „разума", „живописного пятна" и „рисунка" остается самым сильным примером *невозможности притти к искусству классическому чувством без предварительного разумного метода работы.* Сезанн говорил: „с помощью природы, т. е. чувствования, нужно стать классическим мастером." Эта фраза может об'яснить многое тем, кто обманутые внешним видом картин Сезанна, верят в его классицизм. Система работы, вера его в „темперамент" (слово, которое он часто любил повторять) — говорят нам, что равновесие его вещей достигнуто инстинктивно или по смутным общим правилам, „внешнему виду" холстов старых мастеров. Художник менее одаренный удовлетворился бы прикидыванием направо того, что слева и т. д. Но Сезанн скорее чувствовал, нежели знал, что можно выйти из этой примитивной симметрии, например, противопоставлениями по диагонали углами. Часто повторял он кривую предмета или плода несколько раз в картине, увеличивая или уменьшая ее, что дает чувствительный для глаза ритм. Из этого сделали большое событие, забыв, что законы ритма сложны и богаты. Эти примитивные повторения теряют большую часть своего значения, если не находятся в строго определенных числом и циркулем местах картины.

Композиция приводила Сезанна всегда к деформации, особенно в „ню", напоминающих итальянский фаянс XVI века (мастерская Каффаджиоло). Эти композиции фаянса издали кажутся построенными по законам мастеров, но вблизи ясно, что это общие места, использованные более или менее инстинктивно.

Часто композиции Сезанна приближаются к эмалям Леонардо Лимузина (XVI в).

Основываясь на этом, можно сделать вывод, что Сезанн вдохновлялся большей частью *мастерами-декораторами*, работающими инстинктивно, по чувству, *а не мастерами-конструкторами*, управляемыми разумом.

Он знал фламандцев XVIII века и Шардена, отсюда инстинктивная тяга к пирамиде в его натюр — мортах. Но от этого до установленной законом конструкции далеко.

Воллар и художник Бернар, свидетели работы Сезанна, рассказывают о том, как Сезанн менял без конца в своих картинах не только тон и цвет, но все расположение линий и планов. Если бы это расположение было установлено точно—не нужно было бы менять. Если, например, на холсте установлены два неравных отрезка прямой, их нельзя переместить, т. к. при изменении их взаимного положения — разрушается и гармония соотношений. Если это отношение заключено по законам конструкции в единую систему холста — при перемещении хотя бы одной точки, разрушается равновесие всей картины. Нужно все начинать сначала, и Сезанн бесконечное число раз начинал, искал равновесия и, по его собственным словам, ни разу не нашел его, ибо приближаясь к нему линейно, нарушал живопись и т. д., несмотря на его утверждение, что по мере того, как пишут — *рисуют.*

Сезанн не нашел равновесия еще потому, что искал его в „мотиве". Он устраивал натюр-морты с реальными предметами и фруктами. Это показывает, что он ждал от „мотива" средства сконструировать картину и приблизиться к большому стилю.

Вот еще одна его фраза: „Сделать с натуры Пуссена". Ни природа, ни мастера не выдают так легко своих секретов и недостаточно быть глубоко чувствительным перед зрелищем природы и картины, чтобы воспринять их механику, структуру, эстетику.

В четвертом № „Вещи" разбор новой книги Северини „От кубизма к классицизму".

4 ТЕАТР и ЦИРК

L'ATMOSPHÈRE SCÉNIQUE.

Le couronnement du travail préparatif du régisseur est l'élaboration de la mise en scène nécessaire a la représentation, c'est-a-dire de l'atmosphère scénique dans laquelle doit agir l'acteur.

Le problème de l'atmosphère scénique n'est naturellement pas un problème nouveau, car jamais l'acteur n'a pu agir dans l'éspace vide, et par conséquent surgissait toujours la nécessité de trouver quelque base qui convienne au développement de l'action personnifiée par lui.

Si nous suivons dans son développement l'histoire de l'atmosphère scénique pendant la période du théâtre moderne, dont je parle tout le temps ici, nous pourrons ainsi résumer les caractères de son évolution: de la „maquette" à la neo-maquette par l'ésquisse.

Dans cette évolution le peintre accompagnait et aidait toujours le régisseur.

Cherchant à résoudre des problèmes de la vie réelle, le théâtre naturaliste devait, il va de soi, mettre son acteur dans des conditions telles que le spectateur et l'acteur lui même puissent psychologiquement et de réalité se prêter à l'illusion créée par le théâtre et croire, qu'il avaient affaire non à la scène, mais à la vie réelle.

Qu'y-a-t-il donc d'étonnant dans ce que, quand surgit la réaction contre le théâtre naturaliste, quand le théâtre conventionnel mit renversa principes du naturalisme et proclama le principe de la conventionnalité remplaçant les exigences de la vie réelle par celles de la convention artistique, qu'y-a-t-il d'étonnant que le courroux et la haine des régisseurs et principalement des peintres s'abbatirent alors en premier lieu sur le caractère anti-artistique de l'atmosphère scénique naturaliste et de la „maquette", qui la personnifie.

Mais, ayant senti et apprécié l'ignorance théâtrale et l'inadmissibilité artistique de la „maquette" naturaliste, le peintre et le régisseur du théâtre conventionnel décidèrent, que l'erreur du théâtre naturaliste consistait non dans la manière dont il construisait la „maquette", mais dans le fait même qu'il en construisait une.

La „maquette" devient comme le symbole du théâtre naturaliste et il semblait que pour faire disparaitre ce théâtre, il fallait tout d'abord, détruire la „maquette".

Et Meyerhold écrit: „Quand on construisait beaucoup de „maquette", représentant *des intérieurs et des extérieurs* tels, qu'ils sont dans la vie (pourquoi donc tels, qu'ils sont dans la vie? A. T.)

Hélas, ni le régisseur, ni le peintre du théâtre conventionnel ne sentaient, en piétinant et brûlant les „maquettes", qu'ils piétinaient et brûlaient non seulement, comme ils le voulaient, les procédés vieillis du théâtre naturaliste, mais le théâtre en général, car en détruisant non le principe erroné de la construction de la „maquette" elle même ils

„ЗОРИ" ВЕРХАРНА

ПОСТАНОВКА В. Э. МЕЕРХОЛЬДА. МОСКВА 1920
MISE EN SCÈNE V. MEERCHOLD MOSCOU

détruisaient le *volume* scénique, en dehors duquel l'acteur ne peut agir.

En proclamant, que le travail de la „maquette" est un métier inadmissible pour le peintre, en passant de la maquette à l'esquisse, le théâtre conventionnel passa du volume à la surface et condamna l'acteur, qui a trois dimensions, à se transformer inévitablement en une marionnette toute *en surface*.

Par le fait même qu'il libérait le peintre du travail inadmissible de la „maquette" et mettant à la disposition l'art digne de l'exquisse, le régisseur du théâtre conventionnel mit (sans s'en rendre compte) le théâtre sous la dépendance du peintre.

Le peintre, qui depuis longtemps aspirait à la fresque et aux grandes toiles en passant à l'esquisse transporta avidement sur la scène les procédés, qui lui était habituels de la peinture avec sa solution en surface de la forme et introduisit aussi dans cette solution la silhouette vivante de l'acteur, l'écrasant et l'aplatissant. Et ceci ainsi qu'une série d'autres causes, dont j'ai déjà parlé avant, condaissait fatalement à mécaniser l'acteur et si le fléau du théâtre conventionnel arrrivait à un achèvement logique, à la remplacer par une marionnette.

Lors de la fondation du théâtre de Pierre, nous sentions déjà nettement le besoin de s'émanciper de l'hégémonie gênante du peintre, de faire quitter à l'acteur le rôle de tache de couleur, en résultat, il était arrivé à jouir et a trasporter plus loin le panneau décoratif, qui s'était avancé presque jusqu'à la rampe, libérant ainsi l'acteur du plan en surface qui l'avait aplati, et lui ouvrant l'arène pour l'expression et la manifestation libre de son art personnel.

Lors de la représentation de la „Famire Kifared" je entis définitivement la nécessité de résoudre la question du spectacle dans le sens de l'action rythmique, la nécessité de donner à l'acteur la plus grande facilité de mouvement, en travaillant, à cette fin, le plancher de la scène, cette base fondamentale sur laquelle seule ce mouvement peut se manifester réellement.

Transportant ainsi le centre de gravité de mes recherches sur le plancher de la scène j'en reviens tout naturellement par là-même à la scène dans tout son volume et inévitablement de nouveau à la „maquette".

Mais ce n'était naturellement pas la „maquette" du théâtre naturaliste, mais „néo-maquette" qui devrait me servir de compas dans mes recherches d'une atmosphère scénique vraiment active.

Pour exprimer visiblement son art l'acteur utilise son matériel. Ce matériel est le corps de l'acteur. Le corps de l'acteur a trois dimensions, c'est pourquoi, il peut se projeter et se révéler seulement dans l'atmosphère volumétrique. De là la nécessité de donner à l'acteur, suivant les questions qui se posent à lui, le terrain d'action qui lui est nécessaire et une atmosphère scénique correspondante.

Une telle atmosphère ne peut-être résolue que dans une cubature définie. Le modèle d'une telle cubature ne peut naturellement être que la „maquette".

Mais quelle doit être cette „maquette", sur quels principes doit-elle être construite?

L'acteur exprime son art à l'aide de son corps.

Par conséquent la scène doit être construite de manière à aider au corps de l'acteur à prendre les formes qui lui sont nécessaires, de manière à répondre facilement à toutes les aspirations du mouvement et du rythme dont il a besoin. Il est évident de là, que la partie la plus importante de la scène, celle qui doit être travaillée à chaque représentation, se trouve être le plancher de la scène, ce qu'on nomme le terrain scénique, car c'est justement sur lui que se meut l'acteur, sur lui qu'il réalise dans une forme visible ses aspirations créatrices.

C'est pourquoi le peintre de la scène doit transporter le centre de son attention sur le plancher de la scène et l'arracher des panneaux du fond qui l'attirent tant.

Jusqu'à présent le peintre négligeait complètement le plancher de la scène, rejetant toute la richesse de son imagination sur le fond, les coulices, et l'arlequin, les travaillant avec un tel soin et un tel luxe, qu'on pouvait croire que toute la scène était destinée, non à des acteurs, mais à la vie des oiseaux inconnus, planant dans l'air.

C'est pourqu'il fallait détourner le peintre de ces parties de la scène qui ne jouent qu'un rôle subordonné et concentrer toute son attention sur le travail d'élaboration d'un terrain scénique, travail qu'il fait en contact avec le régisseur.

Comment doit donc être élaboré ce terrain, quels sont les principes directeurs qui doivent être posés à la base de sa construction?

Tout d'abord le plancher de la scène doit être brisé. Il ne doit pas présenter une surface unique, mais il doit être brisé, suivant les problèmes du spectacle, en une série de surfaces, soit horizontales, soit inclinées, de niveaux différents, car un plancher uni est évidemment inexpressif: il ne permet pas de jouer la pièce avec relief, il ne permet pas à l'acteur de révéler son mouvement dans la mesure voulue, d'utiliser pleinement son matériel.

En brisant le plancher de la scène et en se basant, comme je disais, sur des terrains scéniques de niveaux différents, nous passons en même temps du domaine de la construction horizontale au domaine de la construction verticale et de plus, nous pouvons souvent éprouver le besoin. d'avoir non seulement des constructions verticales, servant comme base au mouvement de l'acteur, mais d'autres constructions, jouant un rôle indépendant et essentiel pour nous. Sur quel principe doit être basée leur construction?

Les constructions verticales répondent surtout aux problèmes de dimension. Elles doivent donner aux silhouettes des acteurs telle ou telle dimension, suivant le dessin de la représentation, aidant ainsi à l'impression reçue par le spectateur.

Les constructions horizontales et verticales produisent sur la scène une série de telles ou telles formes. Quelles doivent donc être ces formes? Je pense qu'il n'est plus nécessaire maintenant de dire que toutes les constructions scéniques doivent être à trois dimensions, car seulement dans ce cas elles pourront se combiner harmoniquement avec le corps à trois dimensions de l'acteur.

A. Tairoff.

ТЕАТР ВО ФРАНЦИИ.

После войны во французском театре происходит медленная революция. Революция, которая может быть только медленной, — ее основание — охлаждение публики к довоенному театру. Вкусы публики не могут измениться в несколько дней, даже в пару лет, и всетаки прогресс заметен. Спектакли настоящего театрального искусства насчитывали до войны едва несколько сотен, чаще несколько десятков зрителей. Театральные „спецы" насчитывают теперь до 5.000. Это самая меньшая часть тех, которые спешат каждый вечер в Париже в театры, мюзик-холлы, кинема, но существует ядро — это главное. Театры, именуемые „театрами-бульваров", не изменили своего репертуара. В послевоенный период они колебались и часто виделись отмены спектаклей. Но мало по малу старые авторы, прекратившие свое производство, на которое не было спроса, приступили вновь к работе. Появились пьесы Батай, Тристан Бернар и пр. Среди этих старых имен все больше и больше проскальзывали новые; но старики главным образом поддерживают жанр. Все это производство как будто бы падает, старые лошади подают признаки усталости, и молодые в общем не спешат занять вакантные места. Черзь в плоде. Тем лучше. Но отчего умирает театр бульваров, эксплоатируемый самыми умными и ловкими людьми мира? От театра искусства? Нет. Скорей всего от кинема и мюзик-холла, к которым сейчас идет любовь публики. Кинематограф дает более живые впечатления, нежели театр. В один вечер он подносит смех, слезы, пейзаж, документальные фильмы, современность и науку. Любители мелодрамы найдут там свои любимые переживания, для тех же кто ее не любит останется несколько занятных или смешных фильм. Теперь убедились, что кинема искусство, при том самое современное, т. е. наиболее тесно связанное с ритмом современной жизни.

Что же касается мюзик-холла — он без сомнения может внести новые элементы в театр. Каким будет новый французский театр? Социальным? не думаю. Политические эмоции большинству французов известны, они перевариля их сто лет тому назад и полагают, что выразить их трудно, не прибегая к слишком легким приемам. Интеллигентский театр? Как было замечено, он содержит в 5 актах то, что помещается на одной странице философии, к тому же французы не любят, чтобы им преподносили в виде идей общие места. В это время мюзик-холл дает все более и более богатый зритель-

ный материал, все более и более разнообразный, осмысленный, фантастический.

Мюзик-холл, как его сейчас в Париже понимают, направляет театр на путь феерии. Мюзик-холл вырывает из театра индивидуальные приключения и ведет его к большей драме со многими персонажами. Пока что все влияние сказывается в некотором обогащении техники и в схематизации декораций.

Если мы захотим перечислить новых авторов, утвердившихся после войны, то их окажется очень мало — не потому что их нет, а главным образом потому, что им трудно себя показать.

В театре „Oeuvre" был поставлен „Великолепный Рогоносец". Это — трагический фарс, грандиозный и непереносимый; подсознательная мысль прячет почти всего человека и превращает в нечто огромное, умноженное, ужасное.

Шарль Ленорманд дал несколько пьес. Время—только иллюзия. То же борьба психологий; развивается целая философская система; „болезнь души" растет и доходит до логического конца. Жан Сармен был открыт Люксеном По; ему не больше двадцати лет, одна из его пьес была поставлена французской комедией — „Картонная корона и рыболов теней" — также близка психологическому театру, но к ней примешано своеобразное чувство.

Вне обычных театров — театры настоящего искусства живут, работают, часто в очень тяжелых условиях. В театре Вье Коломбье — Жан Копо ставил наивную строгую вещь „Старик Кромэд" Жюля Ромэна — но ограничился поисками новой передачи классического. „Art et Action", выстроил чердак-театр в миниатюре, снабженный прекрасно всеми техническими приспособлениями. Были поставлены симультанистические и футуристические пьесы, вещи новые и смелые. Но есть ли у нас театр большого масштаба? На этой роли остается как будто „Театр Елисейских Полей". В нем есть все что нужно, чтобы быть первым во Франции. В нем было несколько хороших постановок с декорациями Леже, шведский балет и „Пелеас и Мелизанда" Метерлинка.

Фернанд Дивуар.

Из поучительной статьи Фернанда Дивуара следует, что во Франции дело с театром обстоит весьма плохо. Немудрено, что „Летучая Мышь" была для Парижа революцией!

„Вещь".

ТЕАТР В МОСКВЕ:

Камерный — поставил „Федру" (Тайров). Декорации и костюмы Веснина. Соколов работает над Гофмановской сказкой.

Форегер руководит передвижным театром сатиры. Играют в „Доме Печати" предпочтительно.

Вахтангов — 3 Студия Х. Т. — поставил „Принцессу Турандот".

Мейерхольд поставил с крупным успехом „Великолепного Рогоносца" (об этой пьесе см № 1—2 „Вещи").

Фердинандов устроил свой театр — „опытно героический". Ставил „Грозу", ставит пьесу Шершеневича.

ДЕТСКИЙ ТЕАТР.

Государственный Детский Театр (Паскар) поставил „Тома Сойера". (Алексеева-Месхиева). После эстетизма и живых картин „Соловья" — действие. Театр остается при Нэпе бесплатным. Руководительница приехала в Берлин. Изучает технику германской сцены. Может поучить европейцев, которые до сих пор не имеют специального детского театра.

ГАЗЕТЫ.

В Петербурге выходят две газеты посвященные театру: „Жизнь Искусства" и „Вестник Театра и Искусств", Среди сотрудников: Евреинов, С. Радлов и др.

Мейерхольд выпустил книгу „Амплуа".

Крэг излагает свои воззрения на современный театр в ряде статей. Печатаются в американском журнале „Broom".

В Берлине выходит альбом театральных рисунков А. Экстер.

5 КИНЕМА-ТО ГРАФ

Динамическая живопись.

(Беспредметный кинематограф.)

Абсолютная живопись существенно отличается от искусства минувших эпох своей чистотой и независимостью. Миф вымер. Религиозное содержание исчезло. Время, скованное путами религии и культа, сменилось эпохой космического сознания. Приходит устанавливающее новые основы вещей и величин. Так называемая действительность, которую ведь только традиция делает убедительной, оставляется ради новой творимой действительности.

Среди созидающих новое мы должны отметить *Виккинга Эггелинга* и его сотрудника *Ганса Рихтера*. Их работы являются результатом необходимости дать логическое выражение воле века. Здесь начинает разрешаться проблема всеобщего языка форм, который соответствовал бы уровню познания нашей эпохи.

Решение проблемы времени в чистой живописи является основной заслугой Эггелинга. Его изыскания в области первоосновных элементов искусства привели его к новым эстетическим положениям и к динамической живописи.

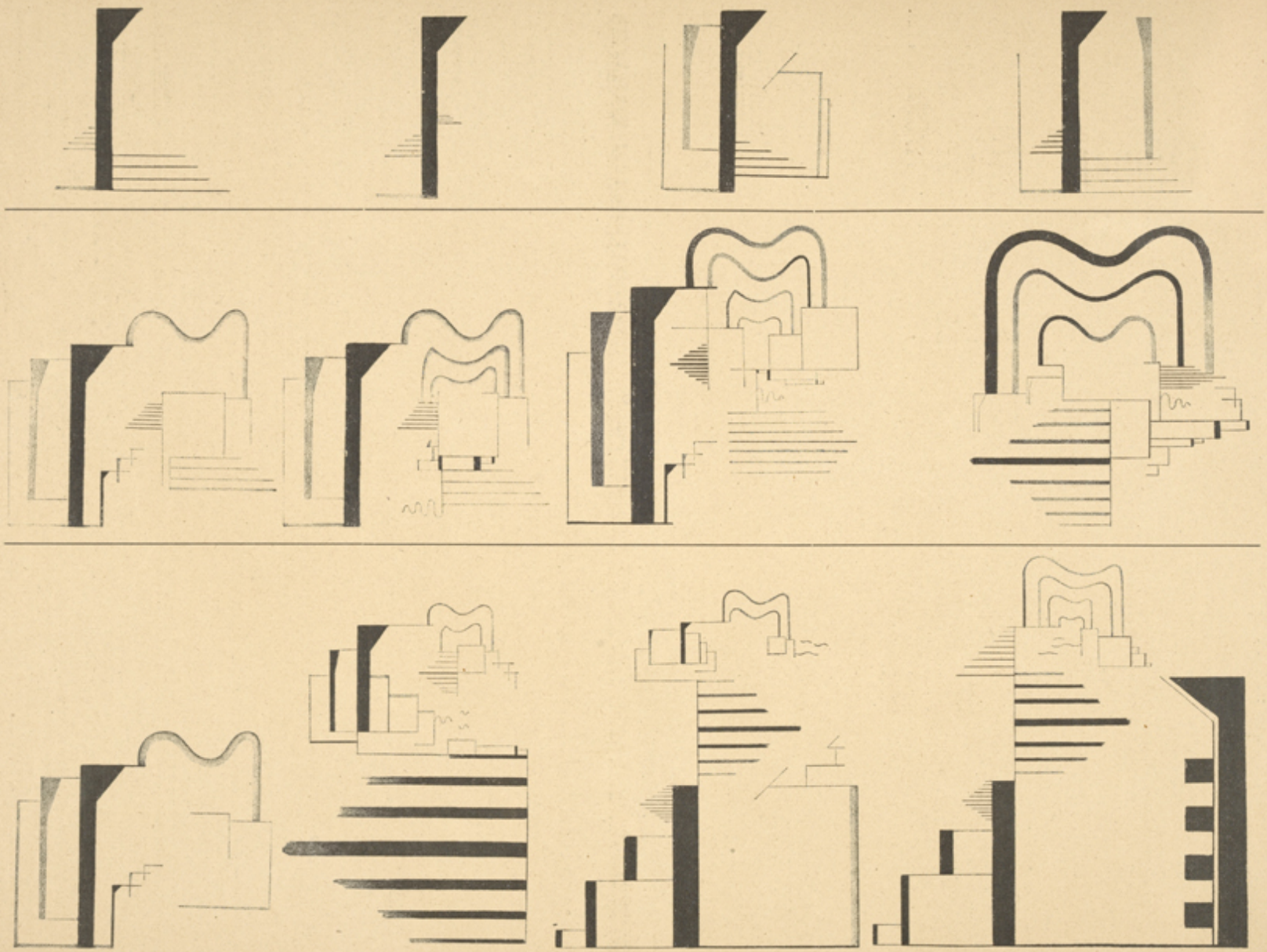
Для глаза до сих пор не было членораздельного языка: последовательности, движения. Разворачивание формы во времени. Взаимодействие *пространства и времени* создает новые контрасты.

Проблема выражения *времени* в пластическом искусстве, занимала многих мастеров и недавно еще с особой силой итальянских футуристов. Но всегда опыт дать движение — производился на неподходящем об'екте. Статика станковой картины или скульптуры не может превратиться в активную динамику. Искали, как сделать наглядным один из внешних эпизодов движения. Динамическая живопись исходит не от поверхностного впечатления производимого механическим движением, но изнутри, от познания его сущности. Теперь проблема движения решена самым радикальным образом посредством применения нового средства — кинематографа. Новые средства выражения создают основу (Generalbaß) для живописи, о которой думал еще Гете, и таким образом для искусства открываются неожиданные перспективы.

Воспроизведенные здесь рисунки изображают главные моменты разворачивающегося действия, которое нужно представлять себе в движении. Это должно быть реализовано в кинематографической ленте и отчасти уже реализовано. Само действие представляет собой драматическое развитие, выраженное языком абстрактных форм. Оно аналогично музыкальным явлениям, которые наше ухо уже научилось воспринимать. Абстрактные формы, так же как и музыкальные тона не изображают и не имитируют природы. Напряжения и падения они находят в самих себе. Элементарные формы в течение каждого периода развиваются до состояний сложного динамического ритма. Величины, положения, количества, отношения изменяются, соответственно строению фразы. Напряжения изменяются, и изменение скоростей соответствует изменениям комплексов самих форм. Короткие расстояния чередуются с длинными. Отношения одного периода соответствуют отношениям всей картины. Элементарный принцип систематизирует целое: принцип расширения. Отдельные формы получают свое логическое оправдание осуществлении этого принципа.

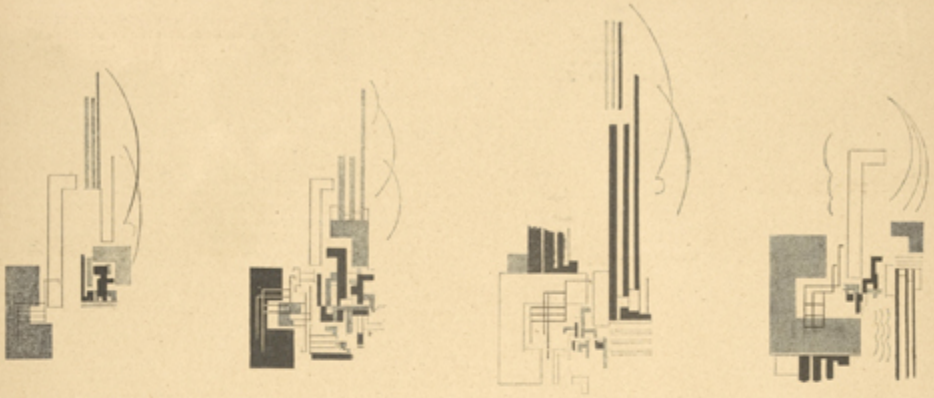
Композиция, расширяющаяся горизонтально и вертикально, состоит из четырех периодов, из которых первый, здесь воспроизведенный, распадается на два предложения. В основе первого, группа вертикальных форм. В основе второго — горизонтальные, умноженные вариациями основного мотива. В третьем периоде, также основанном на горизонтальных образованиях, основные мотивы в противоположность второму более сомкнуты. Ударения лежат уже не в центре, но вне его. Четвертый период представляет собою вариацию первого в обратном порядке и кончается коротким, усиленным движением наружу.

В начале первой фразы первого периода на темной плоскости появляется, как доминанта, вертикальный основной мотив, он дает темп. Вначале слабо освещенный, он затем меняется в световой силе. Одновременно у основания-вертикальной появляется горизонтальная фигура, контрастной силы света. Одновременно проходит



VIKING EGGELING. FILMKOMPOSITION

ВИКИНГ ЭГГЕЛИНГ. КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ.



HANS RICHTER. MOMENTE AUS DER FILMKOMPOSITION.

ГАНС РИХТЕР. Отдельные моменты кинематографической композиции.

стокатообразный мотив, пробегающий сверху вниз. Второй основной мотив показывает следующую фазу развития игры. В третьем положении еще больше развивается мотив основания и кроме горизонтального начинается движение вертикальное. В четвертом — часть стокатообразного мотива развивается вверх.

Последние воспроизведения показывают отдельные моменты в наибольшем развитии. Вертикальный основной мотив заканчивает весь период в обратном положении как фермата.

Часть первой фразы этого периода уже снята кинематографом. Чтобы передать игру форм и достичь желаемой ритмики, пришлось сделать около 5000 снимков.

Снимки производятся с партитуры, которая представляет особую композиционную систему, посредством „Трик" столов. Фотографический аппарат находится над столом, на котором лежат соответствующие фигуры, частью нарисованные, частью изменяемые сопротивлением тока или системой об'ективов.

Без сомнения фильма сильно изменится в своих достижениях, когда к ней подойдут творчески, но необходимо обратить внимание на то, что простое чередование форм, как таковых, бессмысленно. Безусловно необходимо создать элементы единого значения и смысла. Без этого может получиться лишь соблазнительная игра, но не язык.

Людвиг Гильберсеймер.

СУЖДЕНИЯ ЛЮИ ДЕЛЛЮКА О ФОТОГЕНИИ.

Нет лиц, которые были бы не фотогеничны. Ошибочно подбирать „красивых актрис". Все дело в режиссере — свет, антураж. Фотогения — не фотография. Увлекаясь рельефами или „рембрандтизмом" создают не фильму, но альбом с фотографиями.

Надо освободиться от мертвых правил, завещанных фотографами. Можно и должно употреблять белое перед аппаратом.

Глаз часто сомневается в равновесии колокольни на горизонте или слишком близкого берега. Кинема должен *строить* перспективу.

Пора бросить игру со свето-тенью. Пожары, поцелуи, буря, скачки — все в облаках: пьяница в музее Рембрандта.

Тоже со с'емками против света. Этот прием делает итальянские фильмы плохими открытками.

Главное — свет. Его эффекты строго математичны. Каждый коронный постановщик знает точную алгебру света.

Американские фильмы лучше европейских потому, что там — жизнь, у нас — красота.

Естественный свет сложен. Французские операторы избрали Ривьеру и провалились: количество и природа ее света с'едают и фон и жесты. Нет равновесия. Калифорния, наоборот, обладает идеальным светом и фоном.

Почти все с'емки при искусственном освещении грешат или излишеством света или его недохватом. Если в мастерской три-четыре лампочки — однообразие: то есть вечные сцены у камина, абажур, сказки Гофмана и пр. Много ламп и мало опыта — глаза зрителей не выносят частой смены света, актеры ослеплены, их лица — тик, кретинистая улыбка и пр.

Первые планы (большие лица) уничтожили окончательно возможность подмены возраста. В кинематографе Сарра Бернар не может играть молоденькую девушку. Главное найти в лице характер и искусственно преувеличить его. Создать маску. Но плоское лицо не маска. Нужен не рисунок, но скульптура. Кинематограф способствует созданию постоянных масок. Самая совершенная из осуществленных — Чарли Чаплина. Еще — японца Сессю Хаякава.

Ошибочно думать, что избыток волос фотогеничен. Глаза предпочтительней — светлые. Итальянцы показали фотогеничность человеческого тела (обнаженность).

Черный бархат, как фон — заблуждение. Если надо скрыть окружающее — лучше всего — различные серые стены. Предметы предыдущих эпох по своей природе антифотогеничны. Отсюда уродство $^{9}/_{10}$ французских фильм, протекающих средь мебели Людовиков и пр. Напротив телефонный аппарат на фильме прекрасен (автомобили, пароходы, аэропланы и пр). Понятно, почему американские фильмы вытесняют все другие.

Ритм фильмы искажается часто дважды — при с'емке и при демонстрации. Нужно выработать условные знаки для обозначения скорости вращения.

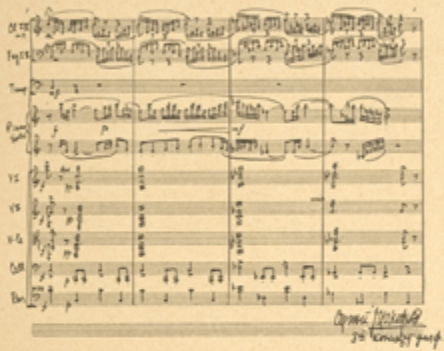
Лучший учитель кинематографа в области света Мюзик-холл.

Урок плохого — театр, где рампа освещает ноги и расплющивает лица. Несчастье кинематографа — прилив театральных актеров.

В Париже начал выходить новый журнал „Le 7e Art" („Седьмое искусство"), посвященный кинематографу. Редактор - писатель Кикодо.

В Петрограде произведен первый выпуск учеников первого в России кино-техникума.

Чарли Чаплин закончил новую фильму — трагедию-буфф, демонстрация ее длится около двух часов.



S. PROKOFIEFF СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ.

Благодаря пребыванию С. С. Прокофьева в Берлине, к сожалению очень краткому, явилась возможность ознакомиться, хотя бы на глаз, с его новыми сочинениями.

С 1919 года, т. е. с того времени, когда Прокофьев уехал из Петрограда в Японию, а потом в Америку — им написано много. Закончен 3-ий фортепианный концерт, эскизы которого имелись у Прокофьева еще до его от'езда.

Гармоническая законченность, присущая Прокофьеву, — в этом сочинении чрезвычайно расширилась и обогатилась. Это тем ценнее, что подвижность его гармонического вклада отнюдь не сократилась за счет его усложнения.

Эти две стороны его творчества развивались равномерно и параллельно. Гармония Прокофьева, всегда обусловленная строгой ладовой базой — поражает своей подвижностью, непрестанно меняющимися ходами и последовательностями, неисчерпаемостью комбинаций, которые ложатся одна за другой и строятся логично-просто и вдохновенно легко.

Такого полнозвучия, таких ритмических звуковых наростаний, которые имеются в 3-м концерте — в прошлых сочинениях Прокофьева не найти. Ладовая импровизация Прокофьева, напряженность и учащенность его гармонических сложений, лишенных статического и ложнодинамического начала (секвенций), — наоборот, органически исполненны поступательным устремлением, — сочетаясь с внутренним ритмом, с эластичностью его звуковой ткани — и создают ту волевую энергию его музыки, которая увлекает, механически захватывает в своем движении — всякого слушателя. Существует мнение, что Прокофьев — композитор внешний и потому в конце концов — доступный.

Это, конечно, не верно. Доступность Прокофьева — не в его музыкально-психологической примитивности, а в том, что он мощно, и вместе с тем точно, играя, поднимает навстречу своей музыке сокровенно-живой трепет, вызывает перебои радости, от которых затаивается дыхание, пронизывает и распыляет ветром своей музыки безтревожно смешавшиеся пласты сознания, засушенные тяжелыми и обильными впечатлениями рефлекторно-рассудочной музыки. И это понятно и нужно всякому. Музыка Прокофьева, своими ритмическими биениями вселяет в слушателя упругую энергию внутренней радости и легкости, которая, преодолевая время, конкретно осуществляется в звуковом беге. Существо его музыки настолько напряженно, что оно раздвигает, расширяет любые искусственно поставленные границы и рамки. Точно также и программность, к которой он иногда прибегает, не определяет сути его музыки, которая, благодаря внутреннему напряженному содержанию всегда остается независимой и самодовлеющей.

Творческий тип Прокофьева таков — что он, не исчерпывая свои силы, с каждым новым сочинением гранит и вырабатывает самого себя. Поэтому, от каждого последующего его сочинения — можно ожидать все новых достижений и совершенствований. Кроме того, Прокофьев представляет собою подлинную и самостоятельную творческую личность. Это в современности — редко. Благодаря тому, что Прокофьев органически неспособен поработиться каким-либо из своих этапных достижений (Скрябин, Дебюсси) и не имеет данных стать главой „школы", вследствие прихотливого и своеобразного темперамента своего гения — ему, повидимому, суждено совершить большой и разнообразный творческий путь, утверждая и в этом свое личное, волевое начало.

В серии новых романсов на слова К. Бальмонта—Прокофьев неожиданно и мимолетно раскрывает всю глубину затаившегося в нем трагизма, прикрытого внешним порывисто-радостным и задорным приятием жизни. И трагизм этот — действительно страшен, ибо, подобно всем звуковым воплощениям Прокофьева — он не абстрактно-описательный, а реальный, материально-живой. Приходят на память самые страшные страницы Чайковского — „Спальня графини".

Трагическое начало, несомненно заложенное в творчестве Прокофьева — пока еще лежит глубоко; пока только изредка, бурно играя жизнью, он мгновениями проваливается на свое страшное дно, касается его жгучаго ужаса, чтобы снова радостно взлететь к свету.

Но даже среди энергичной и пестрой действительности все чаще появляется в музыке Прокофьева такая лирика, которая своим чувственным томлением и сдержанной страстностью — коренится в самых мучительных глубинах истинного трагизма...

В опере „Любовь к трем апельсинам", кроме ритмической перебойчатости, поражает еще конкретность музыкальной изобразительности. Смех, жалоба, испуг, угроза — звучат в музыке не как описательное звукоподражание, а как реально зафиксированные, материализованные в звучании, эмоции.

Эта реальность музыкального ощущения и должна привести Прокофьева к величайшим по силе выразительности музыкальным образцам.

Опера „Любовь к трем апельсинам" с огромным успехом была поставлена в Чикаго и Нью-Йорке. Сюжет — по К. Гоцци — обработан самим Прокофьевым. В опере 4 действия, с прологом. Декорации писал Анисфельд. Судя по отзывам свидетелей этого спектакля и американским журналам и газетам — новая опера Прокофьева производит ошеломляющее впечатление. Никогда еще музыка не достигала такого внутреннего ритма, эластичности, подобной пружинной энергии. Музыка, сливаясь с действием, развивается в такой быстроте и неожиданности смен, в таком бешенном поступательном напоре, что одним своим процессом развертывания и разматывания — гипнотически подчиняет и порабощает слушателей. В развитии действия принимают участие зрители, в виде различных характерных персонажей, которые, высовываясь из окон башен, составляющих постоянный просцениум, наблюдают за ходом действия, при чем неожиданные их вмешательства в ход событий на сцене — создают прихотливые перебои в стремительном беге представления. Гротеск и бизарность содержания — действительно выиграны музыкально, между прочим в бесконечном разнообразии оркестрового колорита. Музыка местами составляет законченные по форме номера, например: Марш во 2-ом действии, заключительный хор... Но отдельных больших арий нет.

Голосовые партии, большею частью изложенные отрывочными фразами и возгласами, вобраны в общее стремительное движение музыкального развития, хотя имеются и проникновенно-лирические места. Все сочинение носит отпечаток чрезвычайно легкого письма и вдохновения и представляет собою быстрый, но мастерски законченный набросок.

П. С.

КРЕСТИНЫ „ВЕЩИ“

1 РОЖДЕНИЕ

„Вещь“ думала, что она родилась просто — от брака по расчету редакторов и и-ва „Скифы“. В брачном контракта были тщательно определены права и обязанности сторон. Главное — издательство обещало не вмешиваться в редакционные дела. Чтож, пожили месяц, выпустили №. Казалось тут бы издательству радоваться — Нет, вместо этого пошел сплошной скандал! Со стороны можно подумать даже, что это не по расчету брак, а по любви. Мы думали и-во, как и-во, ну „Скифы“ пусть „Скифы“. А вывеска — мало ли какие бывают? Ведь никто входя в помещение и-ва „Геликон“ не рассчитывает обрести муз? Ошиблись! На Münchener Straße оказывается — скифия и в гр. Шрейдере неожиданно, после первого № Вещи проснулась душа старого скифа. Об этом пробуждении он поспешно известил берлинское „общественное мнение“ Гр. Шрейдер уверяет, что, предложив нам издавать „Вещь“, он был полн коварных замыслов ее дискредитировать. Гражданин Шрейдер, на всякого мудреца довольно простоты! Вы переумничали. Мы вовсе обрабатывать ваши „скифские просторы“. Вы передаете наши призывы, и пересылаете наши американские шутки. За всем этим вам предоставляется право верить, что получатели предпочтут не шутки, не то, что должно быть, а пустыри, то есть то, что было + ваш скифский сарказм.

Посмотрим! Мы благодарим вас за ваш издательский аппарат. Если б нас захотели издавать не только скифы, а готентоты, мы бы тоже не отказались.

2 ИМЯ

Итак „Вещь“ родилась. Ей дали имя. Не понравилось. В эсэровском „Голосе России“ гражданин Лоренцо пишет: „Более материалистического заглавия не знают анналы нашей литературы“. Конечно, дело вкуса. Вот у нас в России все Иваны и Петры, а в идеалистическом „Голосе России“ — возвышенно — „Лоренцо“. Все же зададим благозвучному критику один вопрос. „Летописи нашей литературы“ знали предпочтительно имена из древней мифологии или зодиакообразные: Аполлон, Геликон, Скорпион, Весы, Мусагет, Альционя, Золотое Руно, Сириус и т. д. Наш орган посвящен, так наз. „произведениям искусства“. Так вот, гр. Лоренцо скажите откровенно, когда вы бываете на выставках, что вы говорите вашим друзьям перед картиной скифского Рерика или музыкального Чурлянеса, которые вам наверное нравятся: „Какое Золотое Руно!“, „какой Скорпион!“ или „Какая хорошая вещь!“

3 ГОРОСКОП

Да, веселые были крестины. В берлинском „Доме искусств“ целый вечер гадали о судьбе младенца. Начал маг - гр. Шрейдер: „Вещь“ — старье, дольше 4—5 номеров не протянет. Потом — Андрей Белый. Шрейдера он сразу успокоил: „Вещь“ — серьезный и страшный враг. Через двадцать лет это направление, если мы не одолеем его, заладает всем. Гражданин Шрейдер, думавший, что все ограничится четырьмя номерами и его остротами, был несколько смущен. Андрей Белый призывал к борьбе с „Вещью“ (в кавычках и без оных). Нас он упрекал в том, что мы видим только машину, а машина порабощает человека. Редакторов „Вещи“ (сильно этим сконфуженных) он окрестил „личинами Антихриста“. Мы отвечали: Одержимы машиной вы. Вы так ее боитесь, что за ней не видете другого. Для нас машина — вещь. Мы не хотим ни делать ее портреты, ни слагать ей мадригалы. Для нас она — урок. Ведь учились же наши дедушки у листьев — форме, и у солонья — гамме. Вы подобны католическому патеру, обвинявшему Леонардо Да-Винчи, склоненного над чертежами еще не бывшей вещи, в том, что он ученик дьявола. Не мы служим машине, — машина — нам. Верно — сейчас машина угнетает. Но разве произведения искусства не являются часто орудиями порабощения? Надо бороться за освобождение вещи — только угнетаемая вещь угнетает человека. Андрей Белый, очень горячо и патетически обвинял „Вещь“, но в конце вечера признался, что не только не читал ее еще, но и в глаза не видал. Так все было в порядке. Андрею Белому „Вещь“ мы, конечно, послали. Прочтет ли он ее теперь? И кто победит? Антропософ, уходящий все более и более от земли и вещи к абстракции, или мастер создавший „Эпопею“ и другие прекрасные вещи?

?

Вопросительный знак — не „личина Антихриста“. Но даже такая маленькая вещь может быть героем сложного романа. „Вещь“ орган не какой либо школы, а левого искусства. В Берлин приехал поэт Кусиков — имажинист. Кусиков дал статью об имажинизме. О характере ее могут судить все, читавшие № 1. Прочитав статью, редакция немного удивилась, но своими интимными чувствами на с ним не делилась. Кусиков — представитель имажинистов. Если он слабо защищает верную теорию — тем хуже для него. Если слаба сама теория — тем хуже для нее. Но дабы читатели не подумали, что „Вещь“ согласна с автором, щедро расточавшим афоризмы, вроде альдующих: „На Запад нам имажинистам чихать“, „нет искусства кроме имажинизма и имажинисты пророки его“ и пр., мы решились снабдить статью сопровождающим орнаментом, надписав на полях „в порядке дискуссии“ и поставив ♥♥ — Может быть и пророки, а может быть и нет? . . . Кусиков ужасно обиделся и напечатал статью в газете „Накануне“. Статья состоит из 1) ругани, 2) передержек и 3) личных выпадов. Но, увы, в голове читателя, прочитавшего это варево из сбранных ругательств и безобразных кляксов, встает все тот же ♥. И даже два. Второй ♥ предназначается для редакции газеты „Накануне“. Читатель спрашивает: как бы не были далеки общественные и эстетические воззрения „Накануне“ от „Вещи“ — приличествует ли единственному зарубежному органу, имеющему свободный доступ в Россию, иметь врагами, хотя бы и враждебной, проводимость берлинским воинствующим „семейные“ деньги? На этом знаке кончается роман.

Берлин, 30 апреля 1922 г.

В Редакцию журнала „Вещь“

Уважаемые товарищи!

В литературном приложении к газете „Накануне“ от 30. IV. 1922 появилась статья Александра Кусикова, в которой автор излагает свою беседу со мной. Сущность разговора передана правильно. Я в самом деле согласился издавать „Вещь“ потому что полагаю, что это наилучший способ борьбы с ее идеологией мне совершенно чуждой. Я в самом деле уверен, что для „Скифства“ — „Вещь“ не опасна и что преодоление мифа о самодовлеющей Вещи — дело недалекого будущего.

Но само собой разумеется, специфический жаргон привнесен автором для „красоты слога“. „Эта дрянь“, „ничтожество всей этой публики“, „сам по себе сдохнет“ — взяты не из моего словаря.

С товарищеским приветом
Александр Шрейдер.

P. S. Считаю также необходимым подчеркнуть, что А. Кусиков был предупрежден, что „Скифы“ никакого участия в составлении „Вещи“ не принимают, так что давая Вам свою статью, он не мог, „иметь в виду определенное издательство“.

№ 4 „ВЕЩИ“

посвящен искусству в России

следующий № Америке

Verantwortlich für den gesamten Inhalt: Bruno Reinke, Berlin-Moabit.
Verlag: „Skythen“, G. m. b. H., Berlin.
Druck: O. Elsner K.-G., Berlin S 42, Oranienstraße 140-142

В составлении „Вещи“ редакция Издательства „Скифы“ участия не принимает.

Центральный Книжный Склад

„ОБРАЗОВАНИЕ“

в Берлине

ОПТОВЫЙ СКЛАД русских книг всех издательств. — Большой нотный отдел.

Быстрое и аккуратное выполнение заказов за-границу по самых выгодных условиях: книгопродавцам предоставляется максимальная скидка и право обмена непроданных экземпляров на любые книги нашего каталога.

Генеральные представительства на Россию крупнейших немецких медицинских, технических, педагогических и др. научных книгоиздательств.

РОЗНИЧНЫЙ МАГАЗИН. Книжные новинки заграничного и русского рынка, ноты, все русские газеты и журналы. Прием и подписки об'явлений во все русские издания.

ТЕАТРАЛЬНАЯ КАССА. Предварительная продажа билетов на все русские спектакли и концерты.

Russische Bücherzentrale „Obrasowanije“ G.m.b.H.
Berlin W 50, Nürnberger Straße 65
Fernsprecher: Steinplatz 91–43

Книгоиздательство

ЕЛИ=

КОН·

Адрес конторы и редакции:
БЕРЛИН, Bamberger Straße 7
Телефон: KURFÜRST 60–13

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ

НОВЫЕ КНИГИ

И. ТУРГЕНЕВ КАЗНЬ ТРОПМАНА. С рисунками М. Сладкого. Цена 40 м.

П. МУРАТОВ ТРИ РАССКАЗА. С рисунками Ф. Блюма. Цена 50 м.

L'ART RUSSE. Обзор выставки русского искусства в Париже. Статья Г. Лукоменского. Реф. и др. 24 иллюстрации на отдельных листах. Обложка работы Стеллецкого. Ц. 100 м.

И. ЭРЕНБУРГ А все-таки она вертится. (О новом стиле в искусстве). С многочисленными иллюстр. Обложка работы Ф. Леже. Цена 100 м.

И. ЭРЕНБУРГ Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников (жизнеописание). Цена 120 м.

А. РЕМИЗОВ Россия в письменах т. I. Обложка работы В. Масютина. Цена 110 м.

М. ЦВЕТАЕВА Разлука. Книга стихов. (На бумаге ручной формовки). Обложка работы А. Архипова. Цена 40 м. в переплете.

„ЭПОПЕЯ“ № 1 литературный ежемесячник под ред. А. Белого. Обложка работы Эл. Лисицкого. Цена 110 м.

А. БЕЛЫЙ Путевые заметки. т. I. (Сицилия и Тунис). Цена 120 м.

Н. ГОГОЛЬ Нос. С иллюстр. В. Масютина. Цена 60 м.

И. ТУРГЕНЕВ Песнь торжествующей любви. С ил. В. Масютина. Цена 60 м.

А. ТОЛСТОЙ Повесть о многих превосходных вещах. (Роман). Цена 80 м.

Часть каждого издания выходит в переплетах.

Нумерованные экземпляры на особой бумаге.

Ein neues Verzeichnis der Werke meines Verlages

über

Kunst, Kunstgeschichte, Länder- und Völkerkunde, Geschichte und historische Hilfswissenschaften

erscheint in Kürze,

das kostenlos übersandt wird.

KARL W. HIERSEMANN

Leipzig, Königstraße 29

В ВЕНЕ

Русско-Украинский Книжный Магазин и Библиотека с большим выбором книг

HERMANN GOLDSCHMIDT

G. M. B. H.

WIEN, WOLLZEILE 11

Telephon 4092 und 5385

Все книги вышедшие за-границей и частью в России. Газеты и журналы на всех языках. Классики. Беллетристика. Изящная литература. Общественно политические и научные издания. Учебники. Детский отдел.

На запросы срочный ответ.

ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА НА 1922 ГОД

на выходящий в Париже общественно-политический и литературный журнал

2-й год издания **„СОВРЕМЕННЫЯ ЗАПИСКИ“** 2-й год издания

издаваемый при ближайшем участии:

И. Д. Авксентьева, И. И. Бунакова, М. В. Вишняка, А. И. Гуковскаго, В. В. Руднева.

В „Современных Записках“ были напечатаны: романы, повести и рассказы: М. А. Алданова, К. Д. Бальмонта, Г. Д. Гребенщикова, С. Р. Минцлова, А. М. Ремизова, Ив. Соколова-Микитова, гр. А. Н. Толстого, Софии Федорченко. — Стихотворения: Аверя, К. Д. Бальмонта, Максимилиана Волошина, Н. Крандиевской, Сергея Маковского, В. Позднера, В. Сирина, Марины Цветаевой. — Дневники и воспоминания: Е. К. Брешковской, В. М. Зензинова, кн. В. Оболенского, Т. И. Полнера, И. Е. Репина. — Статьи по вопросам литературы, искусства, философии, политическим, экономическим и социальным: Н. Д. Авксентьева, М. Алданова, П. Н. Аносова, А. А. Аргунова, А. Байкалова, К. Д. Бальмонта, В. Брейтфейта, И. И. Бунакова, проф. П. Г. Виноградова, М. В. Вишняка, В. Гофлинга, М. Л. Гопшлера, К. К. Грюнвальда, А. И. Гуковского (А. Северова), Дионео, проф. С. О. Загорского, Ст. Ивановича, проф. бар. С. А. Корфа, прив. доц. С. Карцевскаго, К. Р. Качоровскаго, А. Ф. Керенского, С. Кобякова, А. А. Койранского, В. Г. Короленко, В. Ладыженского, проф. М. Лазерсона, А. Я. Левинсона, З. Левского, Г. Ловцкаго, Г. А. Лунца, С. В. Лурье, А. Н. Мандельштама, проф. С. И. Метальникова, И. М. Минского, А. М. Михельсона, В. М. Л. Неманова, проф. бар. Б. Э. Нольде, С. С. Полякова-Литовцева, проф. М. И. Ростовцева, В. В. Руднева, М. Л. Слонима, Б. Ф. Соколова, Л. Сотова, С. П. Тюрина, В. И. Талина, проф. А. А. Чудрова, М. О. Цетлина, Л. И. Шестова, Б. Ф. Шлецера. — Для ближайших книжек намечены, между прочим, произведения Леонида Андреева, Андрея Белого и др.

Журнал выходит книжками об'емом около 400 страниц.

Адрес редакции:
9 bis, rue Vineuse, Paris (XVIe).
Телефон: PASSY 80-61

Подписка, продажа и приемы об'явлений в книжном магазине
J. Povolotsky & Cie, 13, rue Bonaparte, Paris (VIe) Телефон: Gobelins 53-62.

Подписная цена на каждый **три** книжки, с доставкой и пересылкой:
Во Франции **30 франков** — В других странах с высокой валютой **33 франка.**

Отдельная книжка — 10 франков.

Тариф об'явлений: страница **300 франк.** — ½ страницы **160 франк.**

№№ 1 и 2 распроданы, №№ 3, 4 и 5 остались в небольшом количестве экземпляров.

Вышел и поступил в подажу третий номер ежемесячного критико-библиографического журнала

НОВАЯ РУССКАЯ КНИГА

под редакцией проф. **А. С. ЯЩЕНКО.**

Издательство **И. П. ЛАДЫЖНИКОВА.**

С о д е р ж а н и е:

„О новых путях и „новом“ искусстве“ А. Ященко. — Рецензии на книги: И. Эренбург „Хулио Хуренито“ — А. Ветлугин „Третья Россия“ — М. Шкапская. „Mater Dolorosa“ — „Жар Птица“. — Ф. Иванов „Узор старинный“. — „Собачья доля“. — Г. Боетунич „Масонство и русская революция“. — „Былое“, № 18. — А. Чирков „Смердяков русской революции“. — „Дела и дни“. — В. Шульгин „1920 год“ и др. Список книг полученных редакцией. — Русская книга во Франции. Русская книга в Константинополе. Русская пресса в Юрьеве в период 1914—1921 г. Научные и литературные сведения из Советской России. Книжные новинки Советской России. Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918—1922 г. Писатели — о себе. Русские газеты за пределами Советской России в 1922 г. Книги, появившиеся вне Советской России. Книги появившиеся на Дону в период г. Деникина.

Цена номера 30 марок.

Для стран с высокой валютой цена повышается на 100%.

Адрес редакции: BERLIN W 50, AUGSBURGER STRASSE 33 • Адрес Конторы: BERLIN W 50, RANKESTRASSE 33.

VERLAG „SKYTHEN“ G. m. b. H.
BERLIN W 30 · MÜNCHENER STR. 16 ptr.

FERNSPRECHER: KURFÜRST 47-68

UNSERE AUFGABEN.

Zu lange schon haben die Nachbarn im Westen uns nur als Barbaren betrachtet.
Uns fehlt die Tradition einer jahrtausendealten Kultur: deren prunkende Togen, deren Zymbeln und Posaunen kannten wir — die Armen inmitten all unserer unermeßlichen Reichtümer — nicht.
Wir sind aber keine Barbaren! Der Barbar ist Sklave, und allem Barbarentum liegt Götzendienst zugrunde. Und ist nicht der kulturtragende Europäer von heute Barbar? Sollte er nicht gerade seine Knechtschaft in Prunkgewändern zu verbergen trachten?
Skythen sind wir! Fort mit der blinden Anbetung! Wir wollen Träger des wahrhaft Schöpferischen sein! Aus Barbarei und Knechtschaft schreiten wir in eine neue Welt, in der es weder Götzen noch Idole gibt, über der nur eine Sonne leuchtet: der in Ringen und Schöpferkraft mächtige Mensch.
Wir wissen: ein Gott, der nicht aus des Menschen schöpferischer Vision geboren wurde, bleibt immer ein lebloser Götze nur.
Wir sind Suchende. Alles, was schön ist, was sich regt, sich in Qualen der Schöpferglut windet, alles, was hinstrebt zur Erkenntnis des eigenen Ich, in ihm selber und in der Welt — dies alles ist uns verwandt: wir begrüßen und wir suchen es: unser Weg führt dorthin. Aber nicht darum suchen wir, weil uns etwa das eigene Gesicht fehlte. Wir sind nicht Antlitzlose. Voller Eifersucht sind wir darauf bedacht, uns die eigene Art zu bewahren. Doch sind unsere Augen groß geöffnet — wir nehmen die Welt in uns auf und in ihrer Mannigfaltigkeit suchen wir verwandten Klang.
Wir nehmen die Welt in uns auf! Und schöpferische Aktivität ist unsere Aufgabe. Wir wollen eines neuen Lebens Schöpfer sein.
Die Sklaven verstanden nur zu sterben, zu leben haben sie nicht verstanden: wer Ketten *sprengt* — wird leben.

* * *

In Deutschland lassen wir unsere Bücher in zwei Sprachen — deutsch und russisch — erscheinen.
In seinem schöpferischen Tun und für sein Ringen nach Schönheit und Wahrheit wurden für den Russen Ausgangspunkt die Erfahrungen seiner an Kultur älteren Brüder, seiner westlichen Nachbarn: sein *eigenes* Gesicht hat er sich jedoch gewahrt.
Vielleicht hat deutsche Philosophie und Literatur mit den stärksten Einfluß auf das russische Denken und Leben gehabt.
Sind denn Fichte, Schelling, Hegel, Stirner und Nietzsche nicht ebensosehr russische wie deutsche Erscheinungen? Haben sich nicht die tiefsten Wasserscheiden im Reich des russischen Gedankens unter dem Einfluß deutscher Philosopie gebildet?
Und umgekehrt: Sollten Dostojewski und Tolstoi nicht zu ständigen Weggenossen eines jeden deutschen Künstlers und Denkers geworden sein?
Auf dem Gebiete der Kultur und im lebendigen Schaffen ist die gegenseitige Befruchtung des russischen und deutschen Gedankens zu einem dauernden und sich immer neu gestaltenden Geschehen geworden.
Annäherung des beiderseitigen Suchens — das Kreuzen der Wege — das neue Wort — sind Zweck und Ziel unseres Verlages.

BÜCHER IN DEUTSCHER SPRACHE:

In einer einmaligen numerierten und vom Verfasser signierten Ausgabe von 200 Exemplaren sind soeben erschienen:

Reinhold v. Walter: „GEDICHTE“

Von der Auflage gelangen nur 100 numerierte Exemplare zum Verkauf. Preis: ord. 45 Mark

In der Übersetzung von *Wolfgang E. Gröger* sind erschienen:

K. Balmont und *V. Brüssow:* „GEDICHTE“ M. 15.-
Wjatscheslaw Iwanow: „KLÜFTE“ . . . . . M. 12.-

Ein neues Werk:

Eugen Lundberg: „MERESCHKOWSKI UND SEIN NEUES CHRISTENTUM“ . . . M. 25.-

In der Übersetzung von *Reinhold von Walter* sind erschienen:

A. Puschkin: „MOZART UND SALIERI“ M. 9.-
Alexander Bock: „GEDICHTE“ . . . . . M. 12.-
Alexander Bock: „SKYTHEN“, „DIE ZWÖLF“ M. 12.-

Im selben Verlage erschienen:

„ZNAMJA-STANDARTE“, Zeitschrift für Literatur, Kunst und Politik. Preis M. 10.-

Buchhändlerrabatt 33⅓ %.

Auslieferung nur durch *Carl Fr. Fleischer*, Leipzig, Salomonstr. 16

ИЗДАТЕЛЬСТВО „СКИФЫ“

приступило к изданию серии книг по философии, теории творчества, истории культуры, истории литературы и социологии.

Библиотека „СКИФОВ“

будет состоять из книг размером от 4—12 печатных листов большого формата.

Вышла и поступила в продажу первая книга „Библиотеки“:

Р. В. ИВАНОВ-РАЗУМНИК: „В. Маяковский“ („Мистерия“ или „Буфф“) ц. 35.—

Печатаются:

Лев Шестов:
„Достоевский и Ницше“ (Философия трагедии).

Лев Шестов:
„Добро в учении Льва Толстого и Ницше“.

Готовятся к печати:

Р. В. Иванов-Разумник:
„Книга о Человеке“ (Основы духовного максимализма).

Конст. Эрберг:
„Красота и свобода“ (сборник статей).

Ар. З. Штейнберг:
„Система свободы Ф. М. Достоевского“.

Р. В. Иванов-Разумник:
„Русская литература XX века“.

И. Штейнберг:
„Моральные основы революции“.

А. Шрейдер:
„Человек, не вещь“ (Краткий очерк философии народничества).

Н. К. Михайловский:
„Борьба за индивидуальность“ (Хрестоматия из его произведений под редакцией и с примечаниями Е. Е. Колосова).

П. Л. Лавров:
„Антропология“ (Хрестоматия из его философских сочинений).

А. И. Герцен.
Хрестоматия из его произведений под редакцией Р. В. Иванова-Разумника.

Из книги Р. В. Иванова-Разумника „В. Маяковский“ („Мистерия“ или Буфф“):

. . . „Те, кто верят в будущее, знают: Вещь мало создать, ее надо еще и покорять. Надо иметь право повторить о себе слова Заратустры: „я — верхом на вещи“ . . . История Хомы Брута повторялась с футуризмом. Ведьма современной культуры, машинная Вещь, покорила его, поработила его, оседлала его, — и он, подпрыгивая, как верховой конь, понес ее на плечах своих . . . Ведьма „Вещь“ крепко гнет его голову к земле. Ибо иначе он увидел бы, он понял бы, что все время говорит лишь о внешней победе, о внешних плодах „социальной революции“, и не может поднять глаз на ее духовные результаты . . . Тут все есть, коли нет обмана. Одного только нет: зерна духа живого. Нет человека. Есть лишь внешнее его, но не внутреннее творчество. А где нет последнего — там провал в духовную пустоту . . . Правда футуризма в том, что он увидел Машину. Неправда его в том, что он кроме нее ничего не может увидеть. И здесь твердым противовесом футуризму является другое течение современной русской поэзии, идущее не от Машины, а от Земли, не от Города, а от Деревни. Оно ненавидит Машину, оно не верит, что только через Машину придет внешнее освобождение, но зато оно видит человека, видит все кроме Машины, видит мистерию освобождения внутреннего . . . Две правды сталкиваются здесь: города и деревни, машины и земли; столкновение их освещает нам истину . . . Две „мистерии“ перед нами, и надо суметь приобщиться к обеим: за „адищем Города“ увидеть рай города, за раем Деревни — ад деревни. Две правды перед нами, и надо суметь принять обе: правду нерукотворенной Земли и правду сотворенной человеком Вещи, зная, что лишь через вторую перейдет человечество к первой. Но для этого надо не покоряться машинной „Вещи“, а покорять ее: в этом — задача грядущей культуры. Задача эта будет решена, когда все человечество, когда человек грядущего (а не одинокий его предтеча, Заратустра) твердо повторит последние слова: „я — верхом на вещи!“ . . .

НОВЫЕ КНИГИ

Андрей Белый, „Сирин ученого варварства“ (по поводу книги Вячеслава Иванова) Цена 12 мар. (4 фр.)
Алексей Ремизов, „Сибирский сказ. Цена 18 мар. (6 фр.)
А. Терек (О. Форш), „Равин“; пьеса в трех действиях. Цена 35 мар. (10 фр.)
А. Кусиков, „Аль Барраг“; цена 12 мар. (4 фр.)
Зи Лисицкий, „Про два квадрата - Всем, всем ребятам.“ Художественное издание; цена 40 мар. (12 фр.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО СКИФЫ БЕРЛИН

ГОТОВЯТСЯ

Андрей Белый, „Звезда“ сборник стихотворений.
Николай Клюев, „Лютый хлеб“ сборник стихотворений.
А. Ремизов, „Кавказский сказ“.
И. Лежнев, „Путь крестный“.
А. Кусиков, „Сборник стихотворений“.
Детские сказки. Четыре Пушкина с рисунками П. А. Кончаловой.
Ж. Пуллберг, „Толстой и Пушкин“.
А. Шрейдер, „Три года. — Из России в Европу“.

НОВЫЕ ЦЕНЫ (С 15 МАЯ 1922 г.)

Александр Блок, „Скифы“ „Двенадцать“ цена 15 мар.
Александр Блок, „Россия и Интеллигенция“ цена 15 мар.
Александр Блок, „О любви, поэзии и государственной службе“ цена 9 мар.
Андрей Белый и С. Есенин, „Россия и Иноция“ цена 15 мар.
Иванов-Разумник, „О смысле жизни“ 9 мар.
Иванов-Разумник, „Свое лицо“ цена 9 мар.
Иванов-Разумник, „Что такое Интеллигенция“ 9 мар.
Н. Клюев, „Избяные песни“ цена 9 мар.
Н. Клюев „Песнь солнценосца“ цена 9 мар.
С. Есенин, „Триптих“ цена 9 мар.
А. Шрейдер, „Республика Советов“ цена 24 мар.
И. Штейнберг, „От февраля по октябрь 1917 г.“ цена 24 мар.
И. Майоров, „Земля и Хлеб“ цена 18 мар.

IN DEUTSCHER SPRACHE

R. v. Walter, „Gedichte“ (nur 100 numerierte Exemplare). Preis 45 Mark.
Eugen Lundberg, „Mereschkowski und sein neues Christentum“. Preis 25 Mark.

JUNGSTE RUSSISCHE LITERATUR:

Alexander Block, „Gedichte“. Übertragen von Reinhold v. Walter. Gebunden Preis M. 12.—
Alexander Block, „Skythen“ „Die Zwölf“. Übertragen und eingeleitet von Reinhold v. Walter. Gebunden Preis M. 12.
Wjatscheslaw-Iwanow, „Klüfte“ Essays. Übertragen von Wolfgang E. Gröger. Preis M. 12.—
Brüssow und Balmont, „Gedichte“. Übertragen von Wolfgang E. Gröger. Preis M. 15.—

Puschkin, „Mozart und Salieri“. Übertragen von Reinhold von Walter. Gebunden. Preis M. 9.—

DIE POLITISCHE ORGANISATION SOWJET-RUSSLANDS:

Alexander Schreider, „Das Rätesystem“. Preis M. 18.—

IN UNGARISCHER SPRACHE:

Alexander Block, „Oroszország“. Preis M. 15.—

Buchhändlerrabatt 33⅓% und 11/10

Auslieferung bei CARL FR. FLEISCHER, LEIPZIG.

Пересылка и упаковка по себестоимости.

Verlag „Skythen“ G. m. b. H. Berlin W 30, Münchener Str. 16 p.

Типография Отто Эльснера в Берлине.